

Entre art et artisanat : le processus de légitimation artistique des acteurs du monde de l'art au  
Québec dans les années 1960-1970

Walter Schluep : une étude de cas

Valérie Côté

Mémoire  
présenté  
au  
Département d'Histoire de l'art

comme exigence partielle au grade de  
maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

Avril 2011

© Valérie Côté, 2011

**UNIVERSITE CONCORDIA**

**École des études supérieures**

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Valérie Côté

intitulé : Entre art et artisanat : le processus de légitimation artistique des acteurs du monde de l'art au Québec dans les années 1960-1970. Walter Schluep : une étude de cas

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

**Maîtrise ès Arts (Histoire de l'Art)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance :

Loren Lerner Président

Johanne Sloan Examineur

Elaine Cheasley Paterson Directeur

Approuvé par:

Johanne Sloan  
Directeur du département ou du programme d'études supérieures

15 avril 2011

Catherine Wild  
Doyenne de la Faculté

## **RESUME**

Entre art et artisanat : le processus de légitimation artistique des acteurs du monde de l'art au Québec dans les années 1960-1970

Walter Schluep : une étude de cas

Valérie Côté

Ce mémoire s'inspire de la théorie des mondes de l'art développée par le sociologue américain Howard Becker et tente de montrer comment les acteurs du monde de l'art, en place dans les années 60-70, ont permis au bijoutier-joaillier Walter Schluep de franchir la frontière de l'artisanat pour intégrer le monde artistique québécois. Nous proposons d'abord une recension des écrits décrivant la situation ayant entraîné le renouveau de la pratique dans le contexte de l'émergence d'un segment artistique dans les disciplines artisanales depuis les années 40. Nous nous intéressons ensuite à l'origine de la distinction entre la conception du statut de l'artiste et celle de l'artisan avant d'aborder le cas de Walter Schluep dont la volonté de positionnement en tant qu'artiste et l'esthétique de la production témoignent de l'attitude particulière de cet artisan. De là, ce constat mène aux actions entreprises par des acteurs influents du milieu artistique ayant participé à la consécration de ce joaillier en tant qu'artiste. L'intervention de l'État ainsi que le discours de la critique d'art contribue à construire la valeur artistique d'une production et font enfin l'objet d'une analyse plus approfondie en raison de leur rôle déterminant dans le processus de reconnaissance.

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier les membres de ma famille ainsi que mes ami(e)s dont l'encouragement et le soutien constant m'ont permis de mener ce projet à terme. Merci également à tous ceux et celles qui m'ont appuyé dans mes démarches, que ce soit par l'assistance dans mes recherches ou dans leur générosité de temps accordé afin de répondre à mes questions. Je remercie spécialement ma directrice, Elaine Chesley Paterson qui m'a permis de cheminer dans mes réflexions. Je me dois aussi de souligner l'aide d'un ami cher, Nicolas Simard, dont l'appui et la collaboration fut d'un indéniable recours. Enfin, un merci tout spécial à Walter Schlupe sans qui ce mémoire n'aurait pu exister.

## TABLE DES MATIERES

LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	vi
LISTE DES ABREVIATIONS ET ACRONYMES.....	x
INTRODUCTION.....	1
RECENSION DES ECRITS THEORIQUES.....	3
ARTISTE ET ARTISAN.....	8
WALTER SCHLUEP ET LES ACTEURS DU MONDE DE L'ART AU QUEBEC (1960-70).....	13
1. Parcours professionnel, dimension esthétique et positionnement de Walter Schluép.....	13
1.1. Identification au milieu artistique et sentiment d'appartenance.....	15
1.2. Identification au statut de l'artiste.....	18
2. Processus de légitimation.....	23
2.1. Le rôle de l'État .....	24
2.3. Le rôle de la critique d'art : une analyse du discours.....	30
2.3.1. Ce que l'art fait à la sociologie.....	31
2.3.2. Application de la théorie sociologique de Nathalie Heinich.....	33
CONCLUSION.....	38
NOTES.....	41
BIBLIOGRAPHIE.....	48
FIGURES.....	54

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

<b>Figure 1</b> .....	55
Walter Schluep	
<i>Broche Anémone</i> , 1964	
Or 18k, pierre de lune, diamant	
5 cm (approx.)	
Archives photographiques de l'artiste	
Photo Walter Schluep	
<b>Figure 2</b> .....	56
Walter Schluep	
<i>Broche Poisson</i> , 1964-1965	
Argent oxydé, or, pierre de lune	
4,3 x 5,4 x 1,8 cm	
Musée des beaux-arts de Montréal (2008.235)	
Don de Nina Bruck	
Photo MBAM, Christine Guest	
<b>Figure 3</b> .....	57
Walter Schluep	
<i>Bracelet</i> , 1967	
Argent doré	
7 x 8 cm (approx.)	
« The ArtsL All That Glitters », <i>TIME Magazine</i> , 29 décembre 1967, p.9.	
Photo Jim Horvath – C.I.P.	
<b>Figure 4</b> .....	58
Walter Schluep	
<i>Coupe à vin</i> , 1964	
Argent	
13,4 cm (haut.), 10 cm (diam.)	
Musée des beaux-arts de Montréal (1996.Ds.11)	
Don de l'honorable Serge Joyal, C.P., O.C.	
Photo MBAM, Christine Guest	

**Figure 5**.....59

Walter Schluep  
*Bague Boule*, 1969  
Or, diamants  
4,8 x 2,7 x 2,7 cm  
Musée des beaux-arts de Montréal (2009.113)  
Don de Yolanda Favretto à la mémoire de son mari, Angelo  
Photo MBAM, Christine Guest

**Figure 6**.....60

Walter Schluep  
*Bague Boule*, vers 1968  
Argent  
4,2 x 2,3 x 2,3 cm  
Musée des beaux-arts de Montréal (2009.112)  
Don de Yolanda Favretto à la mémoire de son mari, Angelo  
Photo MBAM, Christine Guest

**Figure 7**.....61

Walter Schluep  
*Broche Broken Three*, 1969  
Or 18k  
4,2 x 4,5 (approx.)  
Archives photographiques de l'artiste  
Photo Walter Schluep

**Figure 8**.....62

Walter Schluep  
*Bague Now*, 1970  
Argent, or et émail d'époxy  
3 x 3 x 2,7 cm  
Archives photographiques de l'artiste  
Photo Walter Schluep

**Figure 9**.....63

Walter Schluep  
*Bracelet Cœur*, vers 1969  
Argent, or et émail d'époxy  
6,5 x 5,5 x 4,2 cm  
Photo Musée des maîtres et artisans du Québec

**Figure 10**.....64

Walter Schluep  
*Broche Jesus Saves*, 1970  
Argent, or et époxy  
7,7 x 5 cm  
Archives photographiques de l'artiste  
Photo Walter Schluep

**Figure 11**.....65

Walter Schluep  
*Bracelet-Sculpture #1*  
Argent et perles  
6,25 x 8,13 x 8,13 cm  
Catalogue de l'exposition *Perspective 67, Art Gallery of Ontario*  
Photo Galerie d'art de l'Ontario

**Figure 12**.....66

Walter Schluep  
*Coupe à vin*, 1964  
Argent, vermeil, améthystes  
10 x 17 cm  
Archives photographiques de l'artiste  
Photo Walter Schluep

**Figure 13**.....67

Hans Gehrig et Walter Schluep  
*Calice*, 1961  
Argent, or et ébène  
17,5 x 9,5 cm  
Musée national des beaux-arts de Québec (62.151-2)  
Photo Musée national des beaux-arts de Québec

**Figure 14**.....67

Hans Gehrig et Walter Schluep  
*Calice*, 1961  
Argent et or  
18,1 x 10,4 cm  
Musée national des beaux-arts de Québec (62.151)  
Photo Musée national des beaux-arts de Québec



**Figure 15**.....68

Walter Schluep

Boîtier *Hommage à Monique*, 1967

Or massif

5,5 x 5,5 x 2,6 cm

Archives photographiques de l'artiste

Photo Walter Schluep

## **LISTE DES ABRÉVIATIONS ET ACRONYMES**

CAC	Conseil des arts du Canada
MACQ	Ministère des Affaires culturelles du Québec
UQÀM	Université du Québec à Montréal

« Pour considérer une chose comme de l'art, il faut quelque chose que le regard ne peut discerner,  
un environnement de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de  
l'art »

Arthur C. Danto, « The Artworld », *Journal of Philosophy* 61, 1964, p.580.

## INTRODUCTION

Comme dans la plupart des pays occidentaux, un renouvellement des pratiques artisanales a vu le jour au Québec après la Seconde Guerre mondiale. Dans le domaine de la joaillerie, on assiste, plus précisément à partir de 1945, et ce, grâce au bijoutier-joaillier Georges Delrue,<sup>1</sup> à l'émergence d'une analogie stylistique avec l'art moderne. Alors qu'un tel rapprochement se développe aux États-Unis au début des années 1940 et donne naissance à un véritable mouvement de bijoux modernistes auquel adhère une vaste population de joailliers américains,<sup>2</sup> il faut attendre l'arrivée au Québec de jeunes bijoutiers-joailliers venus d'Europe lors de la vague d'immigration du début des années 1950 pour voir apparaître une petite communauté marginale investiguant, tout comme Georges Delrue, le potentiel expressif du bijou. Dans le contexte du rattrapage culturel et de la modernisation artistique qui concerne le Québec d'alors, cette deuxième génération de bijoutiers-joailliers – dont il mérite de souligner les noms d'Armand Brochard, George Brooks, Hans Gehrig, Walter Schlupe et Georges Schwartz – s'est inspirée des tendances artistiques locales pour élaborer un vocabulaire plastique offrant une alternative au bijou traditionnel.

Pour plusieurs de ces créateurs, le rapprochement qu'ils opèrent avec les tendances artistiques se lie d'un sentiment d'appartenance au monde de l'art. Quelques rares d'entre eux s'identifient davantage à la figure de l'artiste plutôt qu'à celle de l'artisan. Cela dit, seul Walter Schlupe semble avoir obtenu une reconnaissance officielle en ce sens au cours des années 1960-1970, et ce, sans doute en raison du caractère unique et tout à fait distinctif de ses créations. Ses bijoux attestent d'une forte personnalité et d'une sensibilité artistique sans égal. Il est fascinant de

constater à quel point sa production accompagne l'évolution des tendances artistiques en vigueur durant cette période. Outre la dimension esthétique de sa production et ses notes autobiographiques qui dévoilent son ambition artistique et qui montrent à quel point ce dernier tend, à travers différentes actions, à se positionner en tant qu'artiste, il est possible d'observer une légitimation de la valeur artistique de sa production et une reconnaissance de son statut en tant qu'artiste à travers les agissements des acteurs du monde de l'art. Le soutien de l'État, par le biais de concours artistiques, de bourses réservées aux artistes et d'expositions, conjugué à la mise en exposition dans les galeries d'art contemporain ainsi qu'à la construction de la valeur artistique par le discours de la critique d'art, semblent en effet avoir permis à Walter Schluep d'accéder à une reconnaissance artistique dès le début des années 1960.

Ce mémoire aborde ainsi, sous forme d'une étude de cas, la démarche singulière de ce bijoutier-joaillier québécois dont la trajectoire et les créations dévoilent une volonté de détachement envers le statut de l'artisan et une recherche de reconnaissance en tant qu'artiste. Outre l'attitude de ce dernier, nous avons choisi d'examiner principalement les acteurs du monde de l'art que constituent l'État et la critique d'art en raison de l'accès à l'information permettant ici de dévoiler le rôle qu'ils ont joué dans le processus de consécration artistique de ce joaillier dans les années 1960-70. Pour ce faire, nous prenons pour modèle la théorie des mondes de l'art développée par le sociologue américain Howard Becker dans les années 1980 et plus particulièrement la notion de frontière entre art et non art. Avant d'aller plus loin, il convient tout d'abord d'examiner les différents écrits ayant fait état de la production joaillière du Québec et de mettre en lumière l'origine de la distinction entre la conception du statut de l'artiste et de l'artisan dont nous sommes aujourd'hui les héritiers.

## RECENSION DES ÉCRITS THÉORIQUES

Les travaux récents de Robert Derome, historien d'art et spécialiste de l'orfèvrerie québécoise, permettent de remonter à l'orfèvrerie de traite comme première manifestation d'une production artisanale de bijoux en Nouvelle-France et de situer au XIX<sup>e</sup> siècle l'instauration d'un mode industrielle avec les premières manufactures de bijoux comme celle d'Henry Birks (1840-1928) qui a vu le jour à Montréal en 1887.<sup>3</sup> Au cours des années 1960, d'autres historiens et critiques d'art se sont toutefois penchés plus spécifiquement sur la question du bijou québécois dans le contexte du renouveau des métiers d'art. En 1967, Laurent Lamy et Moncrieff Williamson<sup>4</sup> publient respectivement un ouvrage qui souligne, pour une première fois, l'extraordinaire transformation de la pratique artisanale au pays depuis les années 1940. Dans un petit guide intitulé *Renaissance des métiers d'art au Canada français*,<sup>5</sup> Lamy mentionne que la perte des conditions favorables à l'épanouissement des arts populaires serait à l'origine de la réorientation de la pratique dans la plupart des disciplines artisanales. Il met en relation le positionnement des artisans en regard à la nouvelle réalité de marché qui, dès les années 1940, les incitent à revoir leur mode de production et à chercher un moyen de se distinguer face à l'objet utilitaire manufacturé. Dans cet esprit, Moncrieff Williamson précise que l'artisan fait face à « l'objet-norme [...] celui que la machine a fabriqué [et qui] n'est défini ni par sa langue, ni par son pays d'origine, mais bien par des équipes de techniciens dont les recherches et les statistiques fournissent au fabricant l'idée exacte de nos désirs et de nos préférences ». <sup>6</sup> L'une des solutions adoptées par les bijoutiers-joailliers fut, selon Laurent Lamy, la réutilisation de la technique à la cire perdue.<sup>7</sup> Au début des années 1960, les explorations entourant cette technique aurait en effet permis aux bijoutiers et joailliers intéressés de faire face à la concurrence industrielle. Cherchant

à se démarquer de la production standardisée, la réappropriation de cette ancienne technique a donné naissance à une panoplie de formes que la « machine » ne pouvait alors reproduire.

Outre ce positionnement par rapport à l'industrie florissante, Laurent Lamy note que l'évolution rapide du climat artistique et la présence d'artistes dans les disciplines artisanales constituent d'autres facteurs qui auraient influencé la renaissance de celles-ci dans le contexte du rattrapage culturel des années 1940-1950.

Le climat artistique de la Province évolue vers 1940 au moment où Pellan revient d'un séjour de quatorze ans en Europe. [...] De son côté le groupe de Borduas a préparé le terrain et s'oppose farouchement, de toutes ses forces, à l'Académisme. [...] Les voies qu'ils empruntent tous deux sont différentes. Elles favorisent cependant une même prise de conscience [...] qui donnera aux artisans-créateurs un milieu propice aux essais et aux expériences, prêt à soutenir la renaissance des métiers d'art. Dans presque toutes les disciplines, céramique, tapisserie, bijoux, des artistes se révèlent capables de donner l'impulsion première, d'inciter aux recherches et de produire des ouvrages de haute perfection. En dix ans, ces artistes occupent la position de « phares », d'éclaireurs. Ils seront les véritables pionniers du renouveau des arts décoratifs. Ils se nomment Pellan, Mousseau, Charles Daudelin, Fernand Leduc, Gérard Tremblay, Gaétan Beaudin, Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron.<sup>8</sup>

Comme le souligne cet auteur, des artistes québécois se sont intéressés au domaine de la bijouterie après 1940. Les explorations de certains d'entre eux, tels que Jean-Paul Mousseau, Charles Daudelin et Gérard Tremblay, auraient permis de « redorer le blason plutôt terni du bijou de fantaisie ou du bijou de parure »<sup>9</sup> au Québec. À ceci, il faut ajouter le rôle de Georges Delrue qui, à titre de pionnier, est également souligné dans le cadre de cet ouvrage : « Dès qu'il ouvre son atelier en 1947, il est le premier à réagir contre le conformisme qui règne à l'époque sur toute la joaillerie ». <sup>10</sup> Parmi les premiers commentaires médiatiques parus à son sujet dans les années 1950, la critique d'art salua, effectivement, le style réactionnaire de Georges Delrue que l'on considéra responsable du vent de changement ayant soufflé sur cette discipline au Québec.<sup>11</sup>

Selon Moncrieff Williamson, l'artisan tente donc de se démarquer par la créativité et l'originalité en mettant à profit ses affinités avec les disciplines artistiques. Ce fervent défenseur des métiers d'art n'hésite pas d'ailleurs à affirmer que l'artisan transforme à cette époque l'objet utilitaire en objet d'art : « il arrive de plus en plus fréquemment qu'un artisan donne naissance à

des objets dont l'indépendance qu'ils manifestent envers toute entrave traditionnelle les situe du coup au-delà de la norme habituelle. De telles œuvres, avec leurs propres dimensions esthétiques, finissent par s'installer à côté des grandes œuvres des musées et collections particulières ».<sup>12</sup> L'expression « métiers d'art », qui apparaît au cours des années 1960, permet alors d'élever cette nouvelle catégorie d'artisans au-delà de l'artisanat traditionnel ou des arts populaires n'ayant su s'adapter aux temps modernes.

Dans la mouvance de ces premières publications, l'historien et critique d'art, Guy Robert, publie en 1971 un article intitulé « *Le bijou-sculpture québécois* ». <sup>13</sup> Ce texte offre aux lecteurs un premier « coup d'œil socio-culturel et critique »<sup>14</sup> portant uniquement sur la situation contemporaine du bijou québécois. Dans ce court texte, Robert discute de l'esthétique sculpturale présente dans la production de certains joailliers québécois : « une préoccupation récente, et explicite, chez nos créateurs de bijoux québécois pour faire que le bijou ne soit plus seulement une parure corporelle, mais aussi un objet sculptural qu'on puisse mettre en évidence sur un socle ou un meuble ». <sup>15</sup> Tout en demeurant un objet de parure, le bijou se fait sculpture et s'expose, dans certains cas, sur un socle aussi bien que sur le corps. <sup>16</sup> D'après Guy Robert, la production de Walter Schluep illustre bien l'importance de la dimension sculpturale dans la réalisation de bijoux : « Chez Walter Schluep, la question de frontière entre le bijou et la sculpture ne se pose même plus : il fait depuis plus de dix ans des mini-sculptures précieuses, en or ou surtout en argent, incorporant des pierres avec un sens de la composition jamais en défaut ». <sup>17</sup> Dans le cadre de l'ouvrage *L'art au Québec depuis 1940*<sup>18</sup> qu'il publie en 1973, Guy Robert consacre une section au bijou-sculpture en reprenant sensiblement les propos développés dans son article « *Le bijou-sculpture québécois* ». Constatant le vif succès des métiers d'art - tant auprès du public qu'auprès des créateurs - il choisit alors d'élargir la notion de l'art en intégrant à son ouvrage certaines pratiques dites artisanales de façon à remettre en cause le système de valeurs défendu par les « mandarins des institutions culturelles ». <sup>19</sup>



Dès le début des années 1980, c'est la voix des joailliers québécois qui se fait entendre, alors que ceux-ci prennent en charge le discours sur le bijou. Plusieurs écrits proviennent alors des professionnels du milieu. La première à étudier la question est la joaillière Madeleine Maranda-Dansereau qui publie un mémoire de maîtrise dans le cadre d'études en arts plastiques menées à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) en 1984. En tant que co-fondatrice de l'École de joaillerie et des métaux d'art du Québec, elle y étudie la question de l'enseignement en regard des besoins que certains éprouvent à faire du bijou un moyen d'expression artistique et relève la carence du système pédagogique qui ne permet pas au joaillier de s'émanciper en ce sens.

En 1996, le joaillier Georges Schwartz publie dans *Vie des Arts* un article intitulé « Entre l'art et le bazar : un manifeste du joaillier ». <sup>20</sup> Ce texte revendique l'importance d'écrire l'histoire de la joaillerie d'art du Québec et fait état du mouvement qui a marqué la scène montréalaise dans les années 1950-70 et auquel il a lui-même appartenu. Toujours en 1996, la Maison Hamel-Bruneau, en collaboration avec le Conseil des Métiers d'art du Québec, organise l'exposition *Éloge de la joaillerie d'art au Québec de 1930 à nos jours*. <sup>21</sup> Première exposition entièrement consacrée aux joailliers québécois, celle-ci fut accompagnée d'un catalogue « afin que subsiste un témoignage de cette puissante manifestation ». <sup>22</sup> Ce dernier rassemble un texte de Georges Schwartz ainsi qu'un autre signé par la joaillière Chantal Gilbert ayant agité, dans le cadre cette exposition, à titre de commissaire.

L'orfèvre torontoise Anne Barros publie également un ouvrage en 1996 qui témoigne des 50 ans d'histoire de la joaillerie et des métaux d'art au Canada. Dans *Ornament and Object : Canadian Jewellery and Metal Art*, <sup>23</sup> elle a documenté les mouvements d'après-guerre en tentant d'interpréter les changements survenus dans la pratique durant cette période. Le Québec y est bien représenté à travers une analyse abordant la situation et l'évolution du bijou à caractère artistique dans le contexte canadien.

Comparativement aux écrits recensés jusqu'ici, ce mémoire se distingue par le regard socio-historique que nous posons sur le cas particulier de Walter Schluép. C'est en le décontextualisant du milieu auquel il est habituellement associé, c'est-à-dire les métiers d'art, que nous tenterons de dévoiler ses affinités et sa relation avec le monde de l'art durant les années 1960-70. Cet angle d'approche saura sans doute s'appliquer à d'autres cas dévoilant des affiliations avec le milieu artistique tout en tenant compte des mécanismes de reconnaissance artistique propres à un territoire et à une époque donnée.

## ARTISTE ET ARTISAN

La distinction entre l'art et l'artisanat, telle qu'on la connaît aujourd'hui, apparaît au début de la Renaissance italienne alors que se développe le concept de l'artiste. Jusqu'au Moyen Âge, les peintres, sculpteurs et architectes étaient associés aux arts mécaniques, c'est-à-dire à la catégorie des activités manuelles (ou relevant du corps). Comme le remarque la sociologue de l'art Raymonde Moulin, « [c]'est d'abord en Italie, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, que les activités du peintre, du sculpteur et de l'architecte, considérées comme radicalement distinctes des métiers manuels, ont accédé à la dignité d'arts libéraux ». <sup>24</sup> Durant cette période, ces métiers connaissent une ascension dans la hiérarchie des activités humaines en raison de la dimension intellectuelle qui se greffe à leur travail. Sans doute emportés par la vague humaniste de l'époque, ceux-ci montrent une curiosité à l'égard des sciences. Les peintres, par exemple, s'intéressent à la science de l'anatomie afin d'améliorer leur compréhension du corps humain et ainsi parvenir à une représentation plus juste et plus naturelle. Cette préoccupation a pour effet de changer l'essence de leurs activités : l'accomplissement de leurs professions ne repose plus seulement sur le savoir-faire puisque les connaissances intellectuelles deviennent nécessaires et indispensables à l'atteinte du résultat escompté.

Par cette ascension dans la catégorie des professions libérales, les peintres, sculpteurs et architectes acquièrent une reconnaissance particulière dans l'espace public. En intégrant des principes scientifiques à leur démarche, certains peintres, par exemple, atteignent un niveau de réalisme jamais égalé. On reconnaît alors que ces producteurs d'images possèdent des qualités particulières, uniques, qui dépassent celles de l'artisan : « L'artiste n'est plus un artisan mais un

créateur, une sorte d'*alter deus* soustrait aux normes communes ». <sup>25</sup> Dès lors, la valeur de l'objet n'est plus associée à ses caractéristiques intrinsèques – pour ne pas dire à la valeur des matériaux employés - mais plutôt aux connaissances et au talent de son créateur, un individu unique en son genre. Devant la reconnaissance et la notoriété qu'on lui accorde, l'artiste prend conscience de sa singularité et cherche à affirmer son identité. On voit donc apparaître les premières œuvres portant l'épigraphe de leur créateur. Plusieurs peintres contribuent ainsi à l'édification de leur renommée. <sup>26</sup> Par ce geste, l'artiste associe l'œuvre à son individualité. Sa signature témoigne de l'importance accordée à l'identité du créateur et « révèle le déplacement qui s'opère, à cette époque, de l'œuvre à la personnalité de son auteur ». <sup>27</sup>

À partir du XV<sup>e</sup> siècle, l'artiste se développe en marge en s'affirmant comme un individu unique dont la nature des activités diffère de celle de l'artisan. Si les mécanismes de reconnaissance qui se mettent en place à la fin du XV<sup>e</sup> siècle accordent une plus grande importance à l'artiste dans la hiérarchie des activités sociales – en raison de son caractère singulier et de son identité qui devient un gage de qualité et d'exceptionnalité –, l'artisan, pour sa part, demeure un travailleur anonyme dont la production est moins valorisée. Malgré l'évolution de la pratique artistique au fil des siècles, la perception de la distinction entre art et artisanat demeure encore bien ancrée dans les principes qui l'ont vue naître. Dans une recherche menée en 1985 et portant sur la morphologie sociale des artistes, Raymonde Moulin spécifie qu'une œuvre d'art, selon la définition généralisée du terme, se reconnaît habituellement comme « le produit du travail indivis et individuel du créateur, et [se] caractéris[e] par son unicité (ou son nombre limité), son originalité et son inutilité ». <sup>28</sup> Nathalie Heinich mentionne également, dans *Ce que l'art fait à la sociologie*, que « l'univers de valeurs propre à la création artistique est devenu à l'époque moderne – dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle – le lieu par excellence du « régime de singularité », si l'on veut bien entendre par là un système de valorisation basé sur une éthique de la rareté, qui tend à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel, le personnel, le privé; [ce qui] s'oppose diamétralement au « régime de communauté » basé sur une éthique de la conformité,

qui tend à privilégier le social, le général, le collectif, l'impersonnel, le public ». <sup>29</sup> Tel que décrit par Heinich, le « régime de communauté » fait écho au système de valorisation de la production artisanale, lequel englobe, dans sa dimension imaginaire, la tradition par la conformité des usages et l'habileté à reproduire les savoir-faire antérieurs. Ces régimes de valeurs, tels qu'énoncé par Heinich, laissent entrevoir la connotation péjorative souvent associée à l'artisanat ou aux métiers d'art lorsqu'ils sont mis en comparaison avec l'art. Cela dit, la production artisanale, comme le montre Howard Becker, n'est pas pour autant dépourvue de mérite. Becker, qui définit l'artisanat en regard aux connaissances et aux techniques nécessaires à la production d'objets utiles, précise que le mérite de l'artisan s'acquiert autour de critères esthétiques en lien avec les paramètres idéologiques de l'objet utilitaire. <sup>30</sup> Une grande importance est en effet accordée à la dimension fonctionnelle, mais, comme l'énonce Becker, la virtuosité est également valorisée :

Outre la fonction, les artisans tiennent compte d'un deuxième critère esthétique : la virtuosité. Dans la plupart des artisanats, l'habileté manuelle et la discipline mentale d'un excellent praticien ne s'acquièrent qu'au bout de nombreuses années. Un spécialiste qui maîtrise la technique peut utiliser à sa guise les matériaux de son métier. Il en fait ce qu'il veut, il travaille vite et sûrement, et accomplit sans la moindre difficulté des tâches ordinaires qui semblent difficiles, voire impossibles, à des artisans moins expérimentés. [...] La virtuosité a des applications différentes selon les domaines, mais elle correspond toujours à une maîtrise exceptionnelle des techniques et des matériaux. Parfois, la virtuosité implique la maîtrise de toute une série de techniques diverses. Ce n'est plus seulement la capacité de faire les choses mieux, mais aussi la capacité de faire davantage de choses. Les artisans virtuoses sont fiers de leur savoir-faire, qui leur vaut une grande estime dans leur profession et parfois aussi à l'extérieur. <sup>31</sup>

Le degré de mérite d'un artisan dépend donc de sa capacité à créer avant tout un objet qui réponde à sa fonction. Dans le domaine de la joaillerie, il importe que l'artisan soit en mesure de confectionner des bagues, des colliers ou des boucles d'oreilles et que ces bijoux puissent être portés en tout confort. Si ces exigences ne sont pas rencontrées, le joaillier s'expose à une sévère critique de ses pairs et de sa clientèle. Le critère de virtuosité, qui, dans le cas du joaillier, tient compte aussi de la dextérité, de la précision et de la minutie exceptionnelle qu'exige le métier, a une importance accrue sur le degré de mérite du joaillier. Comme l'affirme Becker, la virtuosité

permet aux artisans talentueux de jouir d'une plus grande reconnaissance et d'un plus grand respect, mais elle agit aussi pour certains d'une manière libératrice en devenant un levier de création qui favorise à la fois la recherche, l'expérimentation et l'innovation. Un joaillier qui contrôle davantage de techniques de façonnage des métaux ou de sertissage des pierres peut réaliser des formes et des compositions plus complexes sans jamais perdre de vue la dimension utilitaire de l'objet.

Outre l'utilité et la virtuosité, Howard Becker précise que la beauté fait partie du système de valorisation de l'artisanat : « rien n'interdit de trouver beau un objet utile dont la réalisation a exigé de la virtuosité technique. Certaines traditions artisanales secrètent un sentiment du beau, qui va de pair avec des principes esthétiques et des normes de goût ». <sup>32</sup> Dès lors que l'artisan y accorde une importance dans le cadre de ses activités quotidiennes, ce troisième critère devient, selon Becker, une exigence supplémentaire des connaisseurs. Pour lui, une telle considération envers la beauté indique un rapprochement entre le concept de l'artisanat et celui de l'art tout en dévoilant la dimension subjective de la valeur artistique :

Admettre le critère de beauté, c'est prendre en compte dans l'activité artisanale une dimension caractéristique de l'art tel qu'il est conçu couramment. Ce que suppose cette conception, c'est tout à la fois que la beauté s'incarne normalement dans la tradition d'un art donné, que les traditions et les priorités du monde de l'art lui-même sont au fondement de la valeur artistique. Que l'œuvre est l'expression d'idées et de sentiments personnels, et que le travail de l'artiste est relativement libre d'influences extérieures. <sup>33</sup>

Dans le domaine de la joaillerie, la beauté fait inévitablement partie de la liste des critères de jugement. La beauté inhérente du bijou n'est pas celle généralement appliquée à l'objet d'art puisqu'elle se confond à la fonction du bijou qui a déjà pour charge d'orner, de parer, d'agrémenter ou, autrement dit, d'embellir le corps. Cependant, tel que le stipule Becker, certains artisans rejoignent les principes esthétiques et les normes de goût que le monde de l'art applique à l'objet artistique. Quelques-uns d'entre eux s'avèrent « plus ambitieux dans leur pratique et leur réflexion [...] [et] se sentent plus proches des représentants des beaux-arts. Ils perçoivent un lien

étroit entre ce qu'ils font et ce que font les artistes, et partagent l'idéal de beauté de ces derniers, même s'ils sont conscients des limites que leur champ d'activité assigne à leur quête du beau ». <sup>34</sup>

Walter Schlupe se situe parmi cette catégorie d'artisans qui semble brouiller la distinction entre la figure de l'artiste et celle de l'artisan à laquelle nous sommes si familiers. En effectuant un rapprochement stylistique avec l'art moderne, Schlupe tend à démontrer que son mérite n'est pas seulement lié à ses capacités manuelles mais aussi à son talent créateur et à sa capacité d'innovation. Cependant, bien qu'ils fassent preuve d'ambition artistique, nous verrons, dans le cadre de ce mémoire, que, pour accéder à la reconnaissance propre à l'art, un artisan qui aspire à un tel but doit bénéficier du soutien et de la validation artistique des différents acteurs engagés dans les activités de production, de diffusion et de réception des œuvres.

## WALTER SCHLUEP ET LES ACTEURS DU MONDE DE L'ART AU QUÉBEC (1960-70)

### 1. Parcours professionnel, dimension esthétique et positionnement

Né en 1931 à San Feliu de Guixols (Espagne), Walter Schluep passe la majeure partie de son enfance en Suisse où il complète sa formation en tant que joaillier et sertisseur de diamant.<sup>35</sup> Lorsqu'il arrive à Montréal (Québec) en 1954, il se fait connaître en tant que sertisseur alors que la main-d'œuvre expérimentée dans ce domaine se fait rare. Il occupe d'abord un poste à l'atelier de Gabriel Lucas puis effectue quelques contrats pour Georges Delrue. C'est d'ailleurs par le biais de ce dernier que Walter Schluep découvre le climat favorable à la création qui règne depuis peu dans le milieu de l'artisanat au Québec. Ancien élève de l'École du meuble et de l'École des beaux-arts de Montréal, Georges Delrue évolue depuis quelques années en tant que joaillier au cœur de l'effervescence artistique qui anime la scène montréalaise en s'inspirant des nouvelles directions esthétiques qui s'imposent surtout dans le domaine de la peinture.<sup>36</sup> Ses créations rejoignent déjà une clientèle jeune et ouverte à de nouvelles propositions qui reflètent davantage les valeurs de la modernité. Certains critiques d'art, dont Jean Dénéchaud, Fernand Dansereau et Paul Doyon, notent, au début des années 1950, que les bijoux de Georges Delrue offrent désormais une alternative plus « vivante » et plus « contemporaine » que l'objet-norme (considéré comme monotone) qui envahit le marché en raison d'une industrie florissante.<sup>37</sup>

Dès le début des années 1950, Georges Delrue accueille à son atelier plusieurs jeunes joailliers venus d'Europe qui, tout comme Walter Schluep, immigrèrent au Québec après la guerre.<sup>38</sup> Ce contexte favorise alors les échanges, permettant à chacun de s'épanouir davantage sur le plan technique. Pour Walter Schluep, c'est l'occasion de faire la connaissance d'Hans



Gehrig, un bijoutier-orfèvre d'origine suisse arrivé au Québec en 1952 et avec qui il travaille en tant qu'associé de 1960 à 1964. Ce dernier lui enseigne notamment des techniques d'orfèvrerie ainsi que la technique de la cire perdue qui devient pour Schluep une véritable révélation au point de vue des possibilités expressives.

Lorsque Walter Schluep ouvre son propre atelier-boutique en 1964, il s'adonne à une recherche intensive sur le plan de la forme de même que des techniques employées. Durant cette période, il développe une série de pièces aux formes organiques. Surtout inspiré des fonds marins, il crée notamment des broches semblables à des anémones (fig. 1) dans lesquelles il intègre des perles et des pierres (précieuses ou semi-précieuses) pour simuler une goutte d'eau ou tout simplement créer des effets lumineux contribuant ainsi à donner un caractère plus poétique à ses compositions. La cire est utilisée pour modeler une forme qui est ensuite légèrement travaillée en surface à l'aide d'un fer chaud pour obtenir des effets texturés dans la matière. Des petites tiges de métal sont aussi ajoutées à la composition à l'aide de techniques d'assemblage plus conventionnelles, offrant ainsi un contraste entre la rigidité et la fluidité des formes.

## 1.1. Identification au milieu artistique et sentiment d'appartenance

Alors que la sculpture connaît un retour en force au Québec,<sup>39</sup> Schluep prend conscience des liens de parenté que partage le bijou avec la sculpture. En plus de modeler ses formes dans la cire, il investit les possibilités d'expression qu'offre l'utilisation de la mousse de polystyrène. Cette matière, relativement nouvelle, fut d'abord utilisée par le sculpteur Armand Vaillancourt au début des années 1960. Côté de près le milieu artistique,<sup>40</sup> Schluep fut d'ailleurs invité à un « happening » organisé par Vaillancourt en 1964, où ce dernier fit une démonstration de cette technique récemment mise au point. Vaillancourt montre à Schluep comment utiliser le styromousse en suivant sensiblement le principe de la coulée à la cire perdue.<sup>41</sup> Cette innovation technique lui permet alors de donner à ses bijoux une nouvelle dimension plastique en lien direct avec « le traitement organiciste de la matière brute – bois, fonte, pierre – qui était alors pratiqué par Armand Vaillancourt, par Robert Roussil »<sup>42</sup> ainsi que par Charles Daudelin et Jordi Bonet. Les reliefs et les textures d'apparence « brutale », de même que les jeux de pleins et de vides, qu'il obtient originellement dans le styromousse donnent à ses bijoux des formes massives et des finis contrastés qui reflètent en effet les fondements formels et esthétiques de la sculpture au Québec.<sup>43</sup> Qu'il s'agisse de la confection de broches, de bagues, de bracelets ou encore d'objets d'orfèvrerie, Schluep s'exprime à l'aide de cette nouvelle technique sans jamais nuire à la fonction de l'objet. Certaines pièces, comme cette broche créée en 1964 (fig.2) témoignent de ses premières explorations avec le styromousse tandis que ce bracelet, créé en 1967 (fig.3) dans le cadre d'une première exposition solo à la Galerie Agnès Lefort (Montréal),<sup>44</sup> traduisent l'évolution et la maîtrise de la matière qui lui permet alors d'explorer davantage de possibilités formelles tout en repoussant les limites du portable. Malgré la présence de formes volumineuses, le poids et l'ergonomie font en sorte que la pièce demeure confortable et en harmonie avec le

corps. La surface dorée de même que le volume imposant de cette pièce surprennent au premier regard car rien n'indique que le bracelet est en fait composé d'argent doré et que la forme est évidée, ce qui le rend plus léger et tout à fait portable. Schluep fait également preuve d'ingéniosité lorsqu'il conçoit des coupes à vin (fig. 4) en utilisant un gobelet à café (*Dixie Cup*) pour confectionner le pied de la coupe. L'utilité du gobelet est détournée puisque la position de celui-ci est inversée et la surface est travaillée au fer chaud afin d'obtenir un motif rugueux et linéaire.

Tout au long des années 60, Walter Schluep évolue à travers une recherche et une innovation constante. En 1969, les pièces qu'il présente lors d'une seconde exposition solo à la Galerie Godard-Lefort<sup>45</sup> contrastent fortement avec sa production antérieure. Il expose une série de bijoux aux surfaces polies et dont les formes géométriques sont uniquement construites à la main. À cette production s'ajoutent des bijoux auxquels il intègre de la résine d'époxy<sup>46</sup> et une petite série d'objets qu'il qualifie « d'inutiles » et qui, ce faisant, s'affirment comme des sculptures miniatures.<sup>47</sup> Cette exposition marque le début de sa « période pop » durant laquelle ses créations sont vivement inspirées du pop art, une tendance que l'on voit alors s'immiscer dans différentes formes d'art. Comme en témoignent ces bagues « boules » (fig. 5 et 6), les formes simples et épurées, les surfaces très polies de même qu'une organisation formelle plus structurée indiquent une volonté de minimalisme<sup>48</sup> dans son langage plastique. Les anneaux sont enchâssés dans une forme trapézoïdale faisant office de socle. Plusieurs bagues « boules » ont été réalisées au cours des années 70. Toutefois, toutes les pièces de Schluep présentent un caractère unique : le volume, de même que la relation antithétique qui caractérise le traitement en surface (martelée ou non, brute et lisse, polie et oxydée, etc.), tout comme le choix des matériaux, diffèrent constamment.

La référence au quotidien et l'emprunt à la culture populaire est également caractéristique de la période pop de Walter Schluep. Certaines broches en forme de chiffres « brisés » (fig.7) font appel à une typologie qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du sculpteur américain Robert

Indiana.<sup>49</sup> L'ajout de couleurs vives, rendu possible grâce à l'utilisation de pigments mélangés à la résine d'époxy, est également très caractéristique de sa production de la fin des années 60. On retrouve notamment des bagues, bracelets ou pendentifs incluant parfois de petits objets trouvés tels que des fils ou des rouages de montres en plus d'inclure des dessins à l'encre, du texte et des symboles populaires (fig.8 et 9). Plus près de nous, ces bijoux colorés rappellent notamment le travail du sculpteur québécois Jean-Claude Lajeunie et plus particulièrement son œuvre intitulée *L'émissaire* (1966), laquelle est composée d'acier chromé, de plexiglas coloré, d'engrenages et de circuits électriques. Tout comme chez les créateurs de pop art, ses bijoux sont très souvent teintés d'humour, ou encore marquent, dans une dimension parfois littéraire, une volonté d'engagement dans l'espace social et politique. La broche intitulée *Jesus Saves* (fig. 10) représente le drapeau américain en lambeaux et témoigne fortement du positionnement de Schluep envers les événements marquants de la décennie 70 alors que les Etats-Unis s'engagent dans une guerre contre le Vietnam. Cet exemple remarquable contraste grandement avec la notion conventionnelle du bijou. Non sans rappeler l'œuvre *Untitled*, représentant un drapeau américain peint par Jasper Johns, cette broche traduit le sentiment de désillusion et la prise de conscience ayant conduit à la révolte et aux contestations de nombreux jeunes universitaires afin de dénoncer le massacre causé par l'intervention des Etats-Unis. Bien plus qu'un ornement, le port d'une telle broche s'inscrit avant tout comme une prise de position politique envers la réalité destructrice de cette guerre.

Tout en développant une esthétique en lien avec les tendances artistiques, Schluep s'éloigne du concept de la joaillerie au sens traditionnellement admis. Bien que la dimension utilitaire demeure,<sup>50</sup> la quête de cet artisan ne réside plus dans la mise en valeur des qualités inhérentes des matériaux nobles qu'il emploie. Libérée des contraintes du métier, mettant de l'avant des préoccupations personnelles, sa démarche est ambitieuse : elle rejoint en effet les principes et les normes de goût que le monde de l'art applique à l'objet artistique. Comme nous l'avons souligné précédemment, Howard Becker remarque que certains artisans se sentent davantage liés au monde des beaux-arts en percevant un lien significatif entre ce qu'ils font et ce

que font les artistes dont ils partagent l'idéal de beauté. Walter Schluiep correspond à ce modèle marginal de l'artisan. Ce rapprochement avec le monde de l'art et ses représentants, bien qu'il soit visible à travers les choix esthétiques qu'il opère, se concrétise d'ailleurs dans la constitution de son réseau social.

Dès le début des années 1960, il entretient notamment des liens d'amitié avec des peintres et des sculpteurs de la scène artistique locale parmi lesquels figurent notamment deux membres de la communauté espagnole de Montréal : le sculpteur et céramiste Jordi Bonet et le peintre Vilallonga.<sup>51</sup> Sa proximité avec le milieu artistique contribue sans doute à nourrir ses réflexions et à renforcer son sentiment d'appartenance à l'égard de cette communauté d'artistes. À ce sujet, il est intéressant de noter qu'une partie de la clientèle de Walter Schluiep se constitue à l'époque de jeunes artistes provenant de divers horizons. Certains troquent leurs propres productions contre ses bijoux<sup>52</sup> alors que d'autres font appel à ses services dans le cadre de projets spéciaux. Mentionnons notamment la collaboration de Walter Schluiep au décor de la *Mousse spathèque* réalisé par Jean-Paul Mousseau. Ce dernier avait demandé à Schluiep de lui fournir des diapositives de ses bijoux afin que celles-ci soient projetées sur la piste de danse et sur les murs de la discothèque.<sup>53</sup> Cette clientèle valide en quelque sorte le rapprochement qu'il effectue avec les normes de goût et les principes esthétiques en vigueur dans les pratiques artistiques de l'époque. En tant qu'acteurs-producteurs du monde de l'art, leur appréciation participe aussi à la légitimation de la valeur artistique des bijoux de Walter Schluiep.

## **1.2. Identification au statut de l'artiste**

La mise en place d'une esthétique en lien avec les tendances artistiques et la relation que Walter Schluiep entretient avec les artistes par le biais de son réseau social, son positionnement en regard au monde de l'art, passent également par sa propre identification au statut de l'artiste.

Larry Shiner illustre le concept de l'artiste ainsi dans son ouvrage *The Invention of Art* : "the ideal of the artist in the modern system of fine art has many common features (freedom, imagination, originality)".<sup>54</sup> Dans le même ordre d'idées, Nathalie Heinich, dans *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*,<sup>55</sup> énumère, comme nous l'avons vu dans la section précédente, les valeurs sur lesquelles repose la représentation symbolique de l'artiste moderne. Selon elle, rappelons que, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la figure de l'artiste passe par la mise en valeur de la marginalité, du refus à la conformité, de la revendication d'un espace de liberté ainsi que par la vocation de la profession (l'artiste dévoué, doté d'un don inné pour la création). Le discours de Walter Schlupe s'oriente autour des caractéristiques et des valeurs au fondement de la reconnaissance sociale du statut de l'artiste. Des écrits provenant de son curriculum vitæ, de sa démarche artistique, ou encore de textes qu'il a rédigés dans le cadre d'une demande de bourse<sup>56</sup> adressée au Conseil des arts du Canada en 1966, laissent entrevoir sa propre perception, c'est-à-dire l'image à laquelle il s'identifie et, évidemment, à laquelle il souhaite être associé. Cet aspect rejoint notamment la notion d'autobiographie développée par Liz Stanley dans « *On Auto/Biography in Sociology* ». <sup>57</sup> Inspirée par les recherches de Robert Merton, Stanley affirme que le matériel autobiographique, soit les écrits de l'auteur concernant sa propre vie, doit être considéré comme une source majeure d'information en raison de la position privilégiée de l'observateur.

Dans un article paru dans la revue *Canadian Art* en 1965, Walter Schlupe se positionne en tant que sculpteur de « miniatures ». <sup>58</sup> Cet attachement au domaine de la sculpture revient également dans un texte accompagnant une demande de bourse présentée au Conseil des arts du Canada :

J'aimerais, pendant un certain temps, pouvoir me consacrer entièrement à la création ; sans me soucier de ma boutique ou des commandes et créer des bijoux, non seulement [pour] les besoins d'une clientèle, mais selon mes propres besoins de créateur. [...] Je veux prouver, par cette série de pièces qui se rapprochera encore plus de la sculpture que mes pièces antérieures, le parallèle qui existe entre la sculpture et le bijou moderne. <sup>59</sup>

L'affirmation concernant l'existence d'un parallèle entre le bijou et la sculpture renforce nécessairement l'idée qu'il puisse percevoir un lien étroit entre ce qu'il fait et ce que font les artistes (plus précisément les sculpteurs). L'extrait précédent indique que Walter Schlupe revendique un « espace de liberté » au-delà de celui qu'un joaillier peut habituellement espérer. Un artisan contraint de satisfaire les besoins de sa clientèle tout en s'adonnant à la gestion d'un atelier et d'une boutique ne peut évidemment pas se dédier entièrement à la création. Pour Walter Schlupe, la revendication de liberté est nécessaire pour combler ses propres besoins de créateur. Cette nécessité renvoie en quelque sorte à l'appel de la création ou encore au mouvement intérieur par lequel il se sent appelé (ou voué) à la création. Comme en témoigne le curriculum vitae de Walter Schlupe (rédigé sous une forme littéraire), cette quête de liberté et ce désir de créer s'accompagnent d'un positionnement en marge du joaillier traditionnel.

C'est en 1964 que Walter Schlupe ouvre son propre atelier-boutique rue Ste-Catherine à Montréal. Enfin il se sent libre de créer sans contraintes. Il peut donner libre cours à son imagination. Il avait choisi cette rue commerciale pour être accessible au public en général, pour éviter d'être perçu comme un joaillier élitiste.<sup>60</sup>

Walter Schlupe se dissocie ici de l'image stéréotypée du joaillier qui travaille pour une clientèle bien nantie. Dans le même esprit, une seconde version de son curriculum vitae, accompagnant cette fois une fiche de renseignements complétée pour les fins de recherches menées par l'historien de l'art Laurent Lamy, prouve à quel point il tend à se dissocier du concept de l'artisan pour se rapprocher de celui de l'artiste.

Depuis 1964, il a son propre atelier-boutique rue Ste-Catherine à Montréal, où il fait surtout de la recherche dans le domaine du bijou. Recherche aussi intensive dans la forme que dans les techniques employées. Il préfère faire des bijoux d'une façon complètement libre et les vendre ensuite, plutôt que de travailler sur commande et de faire des concessions au public.<sup>61</sup>

Il est intéressant de noter que l'attitude de Walter Schlupe, à l'égard de la commande, va à l'encontre du principe selon lequel l'artisan, comparativement à l'artiste, « travaille pour quelqu'un d'autre (client ou employeur), qui fixe la nature du travail et les exigences quant au résultat ». <sup>62</sup> Dans le domaine de la joaillerie, il est fréquent qu'un client demande à l'artisan de

confectionner un bijou à partir d'une pierre précieuse acquise sur le marché, ou encore récupérée d'une pièce ayant une valeur sentimentale. La plupart des joailliers acceptent volontiers de se prêter à un tel exercice et esquissent parfois la future pièce en tenant compte des suggestions du client. Pour Walter Schluep, il semble que cette relation exige une trop grande part de sacrifices. Lors d'une discussion, ce dernier exprima la difficulté à rejoindre les intérêts des deux partis dans le contexte de la commande car l'artisan et le client cherchent tous deux à communiquer un idéal de beauté qui lui est propre. Malgré la présence d'une affiche stipulant clairement le refus d'effectuer toute commande dans son atelier, certain(e)s client(e)s ont tout de même tenté d'obtenir une faveur en raison de la grande admiration envers son talent de créateur. Une cliente, qui osa un jour insister plus que les autres, se vit recevoir, après avoir confié un diamant à Walter Schluep et avoir accordé à ce dernier pleine liberté, une bague surmontée d'une sphère en or à l'intérieur de laquelle était désormais cachée sa pierre précieuse. Cette sphère, fixée à un jonc, d'un point de vue technique et fonctionnel, correspondait au haut standard de qualité habituel de ce joaillier, mais, d'un point de vue esthétique, laissait la cliente perplexe. Si la joaillerie se définit comme étant « l'art de mettre en valeur les pierres précieuses en utilisant leur éclat, leur forme, leur couleur », <sup>63</sup> cette création était loin de refléter un tel idéal puisque le diamant, bien que l'on pouvait déduire sa présence par son rebondissement, demeurait invisible. <sup>64</sup> Loin d'être désincarné d'idées, ce concept en dit long sur le positionnement de Walter Schluep qui savait évidemment que sa cliente refuserait une telle proposition. Pour celle-ci, l'idéal de beauté ne pouvait être atteint si la pierre n'était pas bien en vue. Au contraire, pour Walter Schluep, la bague trouvait toute sa splendeur dans sa dimension conceptuelle. Plutôt que de révéler la présence du diamant et d'en faire un étalage de richesse, Schluep avait préféré déroger des principes conventionnels de la joaillerie pour réinterpréter la valeur de la pierre dans une dimension plus symbolique, en lien avec l'intimité.

Walter Schluep refuse non seulement la commande mais aussi toute forme de concession. Dans un article paru en 1976, Walter Schluep insiste d'ailleurs sur cet aspect : « I want my life



now with no concessions to society, to conventions, to anybody. [...] I want to create, but I want to be free to create what I want, when I want, in as free an atmosphere as possible ». <sup>65</sup> Comme le rappelle Howard Becker, l'artisan est habituellement « dépendant d'un client ou d'un employeur qui réclame le travail et le fait exécuter selon ses propres objectifs. Or, l'artiste tel que l'on se le représente couramment aujourd'hui est quelqu'un qui ne travaille pour personne d'autre, qui cherche à résoudre dans ses œuvres des problèmes inhérents à l'évolution de sa discipline et librement choisis ». <sup>66</sup> En ce sens, Walter Schlupe semble adhérer davantage à ce qui constitue le mythe de l'artiste moderne. Ce faisant, il se distancie des différents aspects du métier de joaillier étant susceptibles de nuire à ses besoins de créateur. Il en va de même en ce qui concerne la commercialisation de ses pièces et la considération à l'égard des matériaux dont la mise en valeur est habituellement au cœur des préoccupations du joaillier.

Malgré le grand succès de mes bijoux auprès du public, je refuse constamment de commercialiser mes pièces, mais je cherche sans cesse à me renouveler (sic). J'invente, je cherche, j'exploite les idées les plus audacieuses. Malheureusement, les matériaux que j'emploie coûtent très cher et je ne peux pas travailler et créer aussi librement que je le désire, car je suis sans cesse aux prises avec la réalité des dépenses énormes. Une bourse me permettrait de travailler librement pendant assez de temps pour réaliser plusieurs séries de pièces extraordinaires que j'aimerais exposer, dans ma première exposition solo, dans une galerie de Montréal. Le genre de pièces que j'ai en tête, je ne peux les faire sous pression. [...] J'aimerais enfin redonner au bijou sa vraie place d'objet d'art qu'il avait dans la civilisation pré-colombienne ou chez les étrusques [...]. La force, la beauté d'un bijou est dans sa forme et non dans sa valeur matérielle. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'emploie très peu de pierres précieuses et je donne tout l'intérêt à l'or ou à l'argent. Les pierres ne sont qu'un accessoire, une tache de lumière ou de couleur intégrée dans une forme. <sup>67</sup>

L'identification au statut de l'artiste se manifeste donc dans le discours de Walter Schlupe par sa propre association au statut de sculpteur, par le refus à la conformité, par l'affirmation de sa marginalité en tant que joaillier, par la revendication d'un espace de liberté et par l'expression de la vocation artistique. L'extrait suivant indique aussi, dans son discours, l'importance accordée à l'imagination, à l'originalité et à l'innovation :

Les trois grandes réussites de mon programme de travail sont les suivantes : mise au point d'une bague qui se porte sur deux doigts simultanément. [...] Ces bagues sont à ma connaissance les premières du genre à être présentées dans le monde. [...] La deuxième réussite sont (sic) mes bracelets-objets qui sont des sculptures fixes ou

mobiles et dont la valeur esthétique est primordiale ; ils sont munis d'une base fixe ou amovible et peuvent éventuellement être portés. Mais ils doivent être aussi valables esthétiquement qu'ils soient portés ou non. J'ai poussé cette idée jusqu'à faire des objets purs à trois dimensions qui n'ont aucune fonction et qui sont simplement de la sculpture de petite dimension. J'ai enfin réussi à me servir d'objets de la vie courante pour faire de l'orfèvrerie fonctionnelle. [...] Je pense que j'ai réussi depuis un bon moment à faire admettre la bijouterie comme un art par le public.<sup>68</sup>

Au-delà du discours, d'autres caractéristiques propres à son comportement s'ajoutent à sa prise de position en tant qu'artiste. Il en va ainsi en ce qui concerne sa préférence pour le travail individuel (en solitaire, sans apprenti), sa prédilection pour la pièce unique et les titres donnés à ses bijoux qui relient symboliquement ceux-ci au statut de l'œuvre d'art. D'ailleurs, le poinçon du joaillier, en tant que marque d'authenticité, ne permet-il pas, tout comme la signature d'un artiste, d'associer l'œuvre à l'individualité de son auteur ? Nous verrons maintenant que cette identification personnelle à la figure de l'artiste fut validée de l'extérieur par les acteurs du monde de l'art.

## **2. Le processus de légitimation**

Pour jouir de la réputation de l'artiste et pour voir sa production reconnue comme de l'art, ceux qui s'identifient ainsi doivent, tel que le stipule Howard Becker, bénéficier du soutien des différents acteurs du monde de l'art puisque ce sont eux, par le biais de leurs actions conjuguées, qui déterminent ce qui est de l'art tout en fixant la frontière du recevable. Ces intervenants, responsables de la production, de la diffusion et de la réception des œuvres, organisent leurs actions autour de normes et conventions qu'ils partagent de manière implicite, de sorte que chacun sait distinguer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. Ces mêmes acteurs ont aussi la capacité de repousser les limites de l'art afin d'admettre en leur sein certaines productions habituellement exclues de cette catégorie. Pour faire évoluer la définition de l'art, ils doivent donc avant tout occuper une même position.

L'engouement envers les métiers d'art au début des années 60 souligne que plusieurs représentants influents du monde de l'art ont permis à quelques artisans d'accéder à un double statut professionnel. La reconnaissance émanant de diverses actions tels que la mise en place d'un soutien financier et promotionnel, une mise en exposition suivant les conventions propres aux beaux-arts et le développement d'un discours critique lié à l'esthétique du monde de l'art, ont mis au défi les catégories artistiques en plus de questionner la frontière entre art et non art.<sup>69</sup> Nous verrons donc comment des acteurs comme l'État et la critique d'art ont, dans le cas de Walter Schlupe, contribué à légitimer la valeur artistique de sa production.

## **2.1. Le rôle de l'État**

L'État est sans aucun doute un acteur primordial du monde de l'art. Le gouvernement exerce une forme de contrôle sur la création artistique en raison, selon Becker, des lois que le gouvernement édicte et met en application, et auxquelles s'ajustent inévitablement tous les acteurs qui coopèrent à la production et à la consommation des œuvres.<sup>70</sup> Il en va ainsi avec la loi sur les droits d'auteur et celle sur le statut professionnel de l'artiste.<sup>71</sup> D'autres formes d'intervention, tel que le soutien officiel, ont par ailleurs une influence directe sur la production. Un gouvernement peut agir dans le champ de la création artistique en apportant une aide financière distribuée sous forme de subventions de projets, d'attribution de bourses de recherche et d'achats d'œuvres. L'aide octroyée aux artistes en activité peut être orientée vers la promotion et la diffusion de la production artistique, ce qui permet à certains créateurs de jouir d'une plus grande visibilité et de se démarquer à l'échelle nationale ou internationale. Il arrive aussi que l'État intervienne en ce sens en produisant ou co-produisant des expositions. Cela dit, nous ne pouvons considérer l'intervention de l'État sans tenir compte des modalités d'intervention qui, en matière de culture, vont habituellement dans le sens des propres intérêts de l'État. Comme le

souligne Howard Becker, ceux-ci « se situent du côté de la sauvegarde de l'ordre public (les arts étant censés contribuer à le renforcer ou à le renverser), du rayonnement de la culture nationale (considérée comme un bien en soi et un ciment de l'unité nationale : « notre patrimoine ») et du prestige international du pays ». <sup>72</sup>

Au Canada, c'est dans les années 60, sous la gouverne du Parti libéral, que s'accroît l'intervention de l'État au sein de la culture. D'après Benoît Lévesque et Jean-Guy Lacroix, la politique culturelle canadienne découle d'ailleurs de l'action libérale.

Pour l'essentiel, la politique culturelle canadienne est l'œuvre des libéraux. Si le *Rapport Massey* en constitue la première esquisse, il faut attendre le début des années 60 pour que le gouvernement fédéral adopte une « approche nouvelle » et relativement systématique. Cette politique en fut d'abord une de compromis. Elle répondait à des exigences de régulation aussi bien économique que socio-politique : compromis entre démocratisation (accès) et centralisation, entre canadianisation et continentalisation, entre unité nationale et industries culturelles. <sup>73</sup>

De 1963 à 1968, Lester B. Pearson dirige le Parti libéral et met en place plusieurs actions en faveur de la culture. L'une de ses principales interventions concerne le financement du Conseil des arts du Canada (CAC). Fondé en 1957 à la suite des recommandations du rapport Massey, cet organisme connaît une transformation majeure en 1964, alors que Pearson accepte d'ajouter dix millions de dollars à la dote de départ. Cette action a pour but de permettre au CAC de financer et d'encourager les activités artistiques pour les deux prochaines années, soit de 1965 à 1967. <sup>74</sup> Aucun autre fonds, provenant du secteur privé ou public, n'avait jusque-là contribué à régénérer les avoirs du Conseil. Le Premier ministre Pearson se dit alors heureux de contribuer à « renforcer [ainsi] l'identité et l'unité de notre pays alors que nous [approchions] de son centenaire ». <sup>75</sup> Cette première initiative du gouvernement à l'égard du financement du Conseil des arts du Canada a non seulement augmenté les revenus de l'organisme pour 1965-1967 mais a permis au Conseil d'être subventionné par l'État.

Les revenus pour 1965-1967 passèrent de 3,3 à 6,9 millions de dollars, mais la porte était ouverte pour un financement sur une base annuelle avec tout ce que cela pouvait signifier de dépendance envers l'État.

Ainsi, à partir de 1967, le Conseil fut subventionné sur une base annuelle : cette subvention représentait désormais 80 à 85% de l'ensemble de ses revenus. Le Conseil est ainsi devenu une « agence tampon » entre le gouvernement et les artistes. Mais il y a plus. À partir du moment où le Conseil dépendit exclusivement des « dons » du Parlement, il devint un objet d'attention non seulement du Conseil du trésor mais aussi du Parlement et de ses comités. C'est ainsi, selon George Woodcock, qu'à partir de 1965, le Conseil des Arts participa à une « politisation » des arts, qui furent de plus en plus vus comme serviteurs de l'unité nationale. La croissance du budget du Conseil correspondait cependant à une « extraordinaire explosion dans le domaine des arts », même si l'action de ce dernier allait plutôt dans le sens de l'encouragement que de l'initiative.<sup>76</sup>

Par l'entremise de la Commission du Centenaire, le gouvernement canadien a également apporté son soutien à la culture en investissant directement dans les activités en lien avec cet événement. Parmi les différentes orientations de son aide, la Commission a, entre autres, apporté « son soutien aux organismes culturels relevant de la « culture d'élite », comme les galeries d'art pour des expositions spéciales. La Commission avait aussi prévu des spectacles à grand déploiement et diverses expositions destinés soi-disant à mieux faire connaître le Canada d'hier et d'aujourd'hui : « certains investissements du fédéral dans Expo 67, ont également contribué à développer la fierté d'être canadien ».<sup>77</sup> Mentionnons également qu'en 1965, le gouvernement fédéral met sur pied le Bureau des relations culturelles internationales qu'il inclue au sein du Ministère des Affaires extérieures afin que la culture puisse aussi profiter au rayonnement international du pays.<sup>78</sup>

La croissance du budget du Conseil des arts du Canada à partir de 1965, tout comme l'investissement de l'État dans les activités reliées au Centenaire du Canada, s'inscrivent parmi les actions entreprises par le gouvernement canadien dans l'espoir de voir la culture nationale émerger de l'art mais aussi des métiers d'art.<sup>79</sup> Dans l'ouvrage intitulé *Crafting Identity : The Development of Professional Fine Craft in Canada*,<sup>80</sup> Sandra Alföldy avance que plusieurs événements majeurs tenus en 1967 - tels que l'exposition « Métiers d'art au Canada », présentée au Pavillon du Canada lors de l'Exposition universelle de Montréal et « Perspective 67 »,

présentée à la Galerie d'art de l'Ontario - démontrent l'intérêt du gouvernement du Canada à l'égard des artisans professionnels.<sup>81</sup> Ces expositions, financées par le gouvernement fédéral, témoignent également d'un changement d'attitude à l'égard des métiers d'art : « Government-funded exhibitions including *Perspective 67*, July to September 1967, and the visual arts displays in the Canada Pavillion at Expo 67 began including the crafts as one category of the diverse fine arts ». <sup>82</sup> Alors que l'exposition « *Perspective 67* » avait pour but de faire découvrir et d'honorer le talent des jeunes artistes canadiens, « *Métiers d'art au Canada* » se voulait un exemple de fierté en regard à « la diversité et [à] la qualité des métiers d'art au Canada ». <sup>83</sup> Dans le catalogue de l'exposition, le commissaire, monsieur Williamson, souligne de surcroît que « la présente exposition groupe des œuvres appartenant à ces deux catégories : celle de l'objet fonctionnel, et celle de l'œuvre d'art dont la principale ou seule raison d'être réside dans sa capacité d'attirer le regard admirateur ». <sup>84</sup> Walter Schluep a participé à ces deux expositions (fig.11 et 12). Il a d'ailleurs remporté un premier prix pour le bracelet qui fût exposé lors de « *Perspective 67* ». Si la sélection de ce bijoutier-joaillier témoigne de la reconnaissance du gouvernement fédéral à l'égard de sa production, celle-ci apparaît de manière plus évidente encore par le soutien financier qu'on lui accorda pour l'année 1966-1967 par l'entremise d'une bourse de travail libre pour artiste (catégorie A) décernée par le Conseil des arts du Canada.

Alors que le gouvernement fédéral investit dans la culture dans l'optique d'une fierté « canadienne », le gouvernement du Québec, de son côté, oriente ses actions en réponse à une toute autre réalité. Le phénomène d'anglicisation qui menace la culture québécoise incite plutôt le gouvernement provincial à affirmer sa souveraineté culturelle en mettant en œuvre des solutions pour la sauvegarde de la langue française et du patrimoine québécois. La création du Ministère des Affaires culturelles du Québec (MACQ) en 1961, par le Parti libéral, participe à ces mesures et confère au premier titulaire du ministère, monsieur Georges-Émile Lapalme, le mandat de « favoriser l'épanouissement et le rayonnement de l'identité et du dynamisme culturels du Québec dans le domaine des arts, des lettres et du patrimoine ». <sup>85</sup> L'aide provinciale apportée aux

artistes et aux organismes culturels vise alors à préserver la culture québécoise mais aussi à développer le sentiment de fierté du peuple québécois. Tout comme Ottawa, Québec tente d'intervenir en faveur des artistes et artisans locaux afin de permettre à ce milieu, déjà en pleine ébullition, de s'épanouir davantage. Disposant d'un budget restreint, le Ministère a toutefois du mal à suivre le développement effréné des interventions culturelles fédérales déjà bien implantées dans la province durant cette période.<sup>86</sup> Considérant ces faits, il est peu étonnant de constater que l'aide octroyée à Walter Schlupe par le gouvernement provincial ait été moindre (mais non moins révélatrice) que celle du gouvernement fédéral. Maintenant l'initiative du Secrétariat d'État, le MACQ lui décerna un premier prix en 1962 dans le cadre des concours artistiques de la province.<sup>87</sup> Par la même occasion, le Musée national des beaux-arts du Québec fit l'acquisition des deux pièces d'orfèvrerie pour lesquelles il remporta ce prix (fig.13 et 14). Walter Schlupe bénéficia aussi de l'aide du Québec dans le cadre d'Expo 67. À l'occasion de la visite du général Charles de Gaulle et de sa femme, il réalisa une boîte en or massif (fig.15) que le gouvernement du Québec offrit à madame de Gaulle en guise de cadeau diplomatique.

Si le contexte politique et les intérêts qui motivent l'aide gouvernementale divergent d'un pallier à l'autre - l'un investissant dans la culture avec l'espoir de voir émerger l'expression de talents canadiens et l'autre, l'expression de talents québécois – il n'en demeure pas moins que la conjugaison des interventions provenant du fédéral et du provincial a généré un contexte favorable à la création dans les années 60, et ce, autant pour les artistes que pour les artisans professionnels. L'abondance du financement pour la culture a permis de subvenir aux besoins d'une plus grande masse d'artistes tout en favorisant une ouverture pour les projets plus novateurs ou habituellement défavorisés.

L'attitude positive du gouvernement à l'égard des métiers d'art, au-delà des intérêts de l'État, témoigne de la reconnaissance de cet acteur devant la capacité de certains artisans à fournir des créations aussi valables que les objets d'art. Mais cette reconnaissance, en lien avec le mérite, ne va pas sans l'approbation des autres acteurs du monde de l'art. Parmi les différentes formes

d'aide dont a bénéficié Walter Schluep, la bourse octroyée par le Conseil des arts du Canada révèle la relation d'interdépendance des acteurs du monde de l'art. Cette bourse témoigne de la concertation du milieu artistique à l'égard de la valeur artistique de la production de ce bijoutier-joaillier. Si le Conseil admet aujourd'hui la reconnaissance des pairs à travers les différentes activités de production et de diffusion de l'artiste,<sup>88</sup> le formulaire de candidature de Walter Schluep indique qu'il en allait autrement dans les années 60. En effet, le dossier du candidat, conservé par le Service des Archives nationales du Canada,<sup>89</sup> indique que le Conseil exigeait à l'époque que la demande soit accompagnée de trois lettres de recommandation provenant d'acteurs reconnus dans le milieu des arts visuels. Afin de répondre à cette exigence, Schluep a reçu l'appui du critique d'art Claude Jasmin, du directeur de la Galerie du Siècle (Montréal), Yves Lasnier, et de l'artiste sculpteur et céramiste, Jordi Bonet. Dans sa lettre, Claude Jasmin écrit qu'il espère « que les responsables de ce service d'aide aux créateurs permettront qu'un autre talent du Québec puisse s'affirmer davantage et apporte une preuve de plus du bon climat culturel du jeune état québécois ».<sup>90</sup> Jordi Bonet énonce de son côté que Schluep est « un des rares bijoutiers-orfèvres capable d'atteindre une échelle international (sic) ».<sup>91</sup> Le discours d'Yves Lasnier insiste, quant à lui, sur le caractère marginal de Walter Schluep en tant que joaillier: « Je peux avec plaisir témoigner que Schluep (sic) non seulement est un travailleur acharné, probe, mais aussi qu'il dépasse déjà de beaucoup les cadres de l'artisanat auxquels généralement on assimile le métier qu'il exerce ».<sup>92</sup> L'appui de ces trois acteurs rend compte non seulement de leur admiration à l'égard de l'esprit créatif et du talent de Walter Schluep mais aussi de la reconnaissance de son exceptionnalité et de son positionnement en marge des métiers d'art et de la joaillerie traditionnelle. L'obtention de cette bourse peut donc être considérée comme une forme d'aide mais aussi comme une forme de consécration à laquelle ont participé divers représentants du monde de l'art.

Cette bourse du Conseil des arts du Canada aura également permis à Walter Schluep de faire son entrée dans le monde des galeries d'art contemporain. Dans son rapport final, Schluep



confirme que la bourse de travail libre lui a permis de réaliser 63 bijoux et objets présentés dans le cadre d'une exposition solo à la Galerie Agnès Lefort (Montréal) en décembre 1967.<sup>93</sup> À la suite de cette première expérience, la Galerie invita Walter Schluep une seconde fois en 1969<sup>94</sup> puis, en 1970, il fut invité à exposer en solo à la Galerie Marlboro-Godard (Toronto). Soulignons également que la mise en exposition de ses pièces dans un espace voué à l'art contemporain a son importance dans le processus de légitimation artistique puisque cela modifie l'interprétation de la production en regard au contexte d'exposition.

## **2.2. Le rôle de la critique d'art : une analyse du discours**

Selon le sociologue français Pierre Bourdieu – dont les écrits ont sans aucun doute influencé la théorie des mondes de l'art d'Howard Becker – les acteurs impliqués dans le champ de la production culturelle dépendent les uns des autres. Dans son ouvrage intitulé *The Field of Cultural Production : Essay on Art and Literature*,<sup>95</sup> Bourdieu s'attarde notamment à la relation « critique-marchand » dont les stratégies influent sur la détermination de la valeur et de la production des biens culturels, mais aussi sur leur propre réputation. Si le discours de la critique d'art permet à l'œuvre d'exister socialement, il sert aussi les intérêts du marchand qui gagne de la reconnaissance et de la crédibilité en tant que découvreurs de talents. Évidemment, sans œuvre ni exposition à commenter, la critique d'art ne pourrait élaborer le discours qui lui vaut sa réputation. Cette dynamique relationnelle, comme l'indique Bourdieu, s'articule autour d'un « espace de possibilités » fonctionnant tel un système de référence à partir duquel chacun oriente (consciemment ou non) ses propres agissements.<sup>96</sup> En tant qu'experte sachant déchiffrer et donner un sens aux œuvres, la critique d'art, par le biais de son discours, dévoile ce système ainsi que les critères de jugement qui en font partie et qui sous-tendent le processus de légitimation artistique.

À la lumière de ce qui précède, nous analyserons ici la réception critique en nous intéressant spécifiquement au discours de la critique journalistique qui a occupé une position centrale dans ce domaine tout au long des années 60. Pour ce faire, nous nous appuierons sur la posture théorique que propose la sociologue et critique d'art, Nathalie Heinich, dans son ouvrage *Ce que l'art fait à la sociologie*. Cette sociologue française suggère « d'ouvrir les cadres de la discipline sociologique afin de prendre aussi pour objet l'art tel qu'il est vécu par les acteurs ».<sup>97</sup> C'est donc sous cet angle que nous nous intéressons à la construction de la valeur artistique des bijoux de Walter Schlupe émanant du discours de la critique d'art des années 60-70. Avant d'aller plus loin, voyons d'abord en quoi consiste la posture théorique de Nathalie Heinich et en quoi celle-ci sera utile dans le cadre de cette analyse.

### **2.2.1. Ce que l'art fait à la sociologie**

Selon Nathalie Heinich, l'art, comme objet d'étude, a ceci d'intéressant qu'il laisse voir la possibilité de penser la sociologie dans une perspective nouvelle. En raison de l'opposition des valeurs qui constituent l'art et la sociologie, l'un privilégiant des valeurs de singularité (l'individuel, le sujet, le particulier, le personnel, le privé) et l'autre des valeurs de communauté (le collectif, le social, le général, l'impersonnel et le public),<sup>98</sup> l'art serait l'objet-critique par excellence pour mettre en évidence les limites de la sociologie actuelle.

En prenant pour objet l'art au sens où il est perçu par les acteurs, c'est-à-dire en prenant l'art tel que les acteurs se le représentent, Heinich prouve qu'il est possible d'ouvrir « les cadres de la discipline sociologique ».<sup>99</sup> Elle aborde l'art non pas en fonction des valeurs privilégiées par la sociologie traditionnelle (le collectif, le social, le général, l'impersonnel et le public), comme le font certains sociologues qui considèrent l'art comme un phénomène social ou collectif,<sup>100</sup> mais plutôt en fonction des valeurs sur lesquelles s'appuient les acteurs pour construire leur propre

perception de l'art. Autrement dit, elle adopte une vision plus élargie qui ne réduit pas l'objet d'étude aux « cadres épistémologiques de sa discipline (la sociologie) ». <sup>101</sup>

L'approche de Nathalie Heinich offre au chercheur la possibilité d'établir une certaine distance avec son objet d'étude, ce que la sociologie ne permet pas nécessairement puisqu'elle privilégie un régime de valeurs de communauté. Selon Heinich, les sociologues ont tendance à porter un regard critique lorsque, par exemple, ils cherchent à montrer que l'art est un phénomène social. En observant ce que l'art représente pour les acteurs (à partir des jugements de valeurs qui s'opèrent dans leurs discours et leurs agissements), Heinich suggère d'adopter à la fois une posture « a-critique » et « descriptive ».

Les schèmes de perception des acteurs laissent entrevoir l'étendue des points de vue émis à propos d'un même objet. Heinich propose donc de mettre cette pluralité en évidence plutôt que de trancher en faveur d'une seule. En observant les différentes positions des acteurs et les valeurs opposées auxquelles ils se réfèrent, « le sociologue qui s'intéresse au monde tel qu'il est perçu, vécu, agi par les acteurs, n'a plus à défendre un point de vue sur l'objet, une interprétation, ni même un registre de valeurs pertinent pour en parler : il n'a plus à dire si cet objet est ou n'est pas une œuvre d'art, s'il est ou s'il n'est pas authentique, représentatif de la société dont il est issu, justement valorisé ». <sup>102</sup> Heinich propose une nouvelle posture « pluraliste » de façon à rendre compte des différentes interprétations comme autant « d'univers de possibles ».

Considérer la pluralité des points de vue partagés par les acteurs demande également au sociologue d'adopter une posture « relativiste ». Le sociologue doit mettre en pratique un relativisme que Nathalie Heinich qualifie de descriptif afin de « rendre compte de la façon dont valeurs et représentations varient en fait, tout en s'abstenant de se prononcer sur leur équivalence ou leur supériorité en droit ». <sup>103</sup>

L'art, tel qu'il est perçu par les acteurs, permet l'émergence d'une nouvelle façon de faire de la sociologie. Selon Nathalie Heinich, cette nouvelle idéologie de la sociologie ne peut

qu'engager le chercheur à faire preuve d'une plus grande neutralité, se rapprochant ainsi de la réalité, celle vécue par les acteurs.

### **2.2.2. Application de la théorie sociologique de Nathalie Heinich**

Dans l'optique de ce mémoire, nous avons analysé le contenu du discours de quelques critiques d'art réputées et ayant commenté la production de Walter Schlupe dans les années 60-70. En appliquant les prémisses de cette posture théorique, nous laissons de côté nos présupposés pour rendre compte le plus objectivement possible de la construction de valeur opérée par la critique. À partir de la récurrence des propos recensés dans le discours, nous tentons de mettre en évidence la cohésion qui s'en dégage afin d'identifier les registres de valeurs au fondement de la représentation symbolique du bijou-sculpture en tant qu'œuvre d'art. Puisque l'ouvrage de Nathalie Heinich met en lumière les différentes valeurs privilégiées quant à la création artistique, nous l'utilisons également à ce titre.

L'analyse du discours critique révèle, dans un premier temps, une insistance sur la notoriété du joaillier qui passe par la récurrence des éléments soulignant le parcours professionnel de Walter Schlupe. On s'attarde à sa formation artistique, ses expositions antérieures et ses récompenses reçues (prix et bourses). La critique met en évidence, dans un second temps, le caractère marginal du joaillier en s'appuyant sur l'univers de valeurs propre à la création artistique. On réfère, entre autres, à l'innéité de son talent de créateur : « Mr. Schlupe then is a craftsmen with an artist's inclinations and gifts ».<sup>104</sup>

L'attitude particulière qu'adopte Walter Schlupe en revendiquant son besoin de liberté est aussi valorisée dans le discours de la critique. Le commentaire de Cynthia Gunn, journaliste pour le quotidien *Montreal Star*, est exemplaire à ce sujet : « Walter Schlupe the freeman, the free

creator and, more to the point perhaps, the man who said « no » to the conventional trappings of the artistic success ». <sup>105</sup>

De même que la valorisation de l'individualité, plusieurs éléments du discours portent sur la production de Walter Schlupe. On promeut notamment l'authenticité de celle-ci en référant aux particularités qui la rendent unique en son genre. La critique s'intéresse, par exemple, au jeu de matière. Cynthia Gunn évoque les combinaisons inhabituelles de matériaux tandis que Michael Ballantyne réfère aux contrastes des textures qui rendent les bijoux de Schlupe si uniques et si facilement reconnaissables. Arthur Bardo souligne, pour sa part, l'importance que Schlupe accorde à la forme plutôt qu'à la matière en précisant que les joailliers traditionnels attribuent habituellement plus d'importance à la matière en raison de la valeur des métaux et de la préciosité des pierres.

L'esthétique sculpturale des bijoux de Walter Schlupe intéresse évidemment la critique qui révèle dans son discours l'analogie de ses pièces avec la sculpture. Elle met en valeur les différentes caractéristiques spécifiques à la sculpture qu'on retrouve dans les bijoux de Schlupe. Plusieurs énoncés renvoient, par exemple, à la question du socle. La critique constate à cet effet la dimension autonome de ces objets dont la forme intègre naturellement l'idée du socle. Le commentaire émis par Michael Ballantyne représente bien la prise de position de la critique sur ce point : « Because he treats his rings as sculpture the band of his rings are squared at the outside so they may be free-standing ». <sup>106</sup>

De façon générale, la seule distinction émise entre les bijoux de Walter Schlupe et la sculpture concerne, selon la critique, l'usage de matériaux précieux. Cynthia Gunn spécifie que les bijoux de Walter Schlupe se distinguent de la sculpture non pas par la technique à partir de laquelle ils sont réalisés ou par leur taille, mais seulement en raison de la présence de pierres précieuses : « After the mold give up its cast of precious metal, stone and pearl are set, and it is in this addition, not in the size, that the work differs from sculpture ». <sup>107</sup>

Plusieurs énoncés provenant du discours de la critique mettent en valeur la technique de réalisation à la cire perdue, soulignant ainsi le partage mutuel de cette méthode aussi utilisée en sculpture. On réfère, de plus, à la taille du bijou de façon à rappeler que la sculpture peut être réalisée à différentes échelles de grandeur et que, par conséquent, le bijou, malgré sa très petite taille, peut être perçu ainsi. D'ailleurs, plusieurs critiques d'art ont comparé les bijoux de Walter Schlupe à un travail de lilliputien, comme s'il s'agissait de mini-sculptures : « They look like a tiny sculpture cast by a lilliputian Vaillancourt ». <sup>108</sup> Il semble alors que la valorisation artistique de la production de Walter Schlupe passe par un discours qui concerne à la fois le créateur et sa production.

Pour ce qui est du discours sur le joaillier, on remarque que de façon unanime, la critique a valorisé la notoriété et l'innéité du talent créateur de Walter Schlupe. Cette même critique s'est appuyée sur un ensemble de valeurs qui représente davantage l'identité du joaillier selon la conception moderne de l'artiste. Lorsqu'il était question des notes autobiographiques de Schlupe, nous avons fait allusion aux valeurs énumérées par Nathalie Heinich concernant la représentation symbolique de l'artiste moderne. Tout comme nous avons pu l'observer à travers l'image que Walter Schlupe projette de lui-même, la critique semble, elle aussi, valoriser la marginalité, le refus à la conformité, la revendication d'un « espace de liberté » ainsi que par la vocation de la profession. Elle n'hésite pas d'ailleurs à faire allusion au discours de Schlupe par le biais de la citation. En mettant en valeur la notoriété et l'innéité du talent créateur de Walter Schlupe, mais aussi sa tendance à la revendication de la liberté, la critique représente ce dernier en se référant à l'identité de l'artiste moderne. En ce qui a trait au discours sur le bijou, les valeurs récurrentes pour la production de Schlupe s'intéressent à l'authenticité, à l'originalité, à l'exceptionnalité et à la mise en valeur de la dimension artistique dans l'esthétique de ses créations. On remarque cependant que le propos de la critique concernant ce joaillier se distingue du fait qu'il a pour effet de classer sa production dans une discipline artistique. À la lumière de cette description, la critique journalistique, dans les années 1960-1970 au Québec, construit la valeur artistique du

bijou en faisant appel à des valeurs dont la notoriété et l'innéité du talent créateur, mais aussi en s'appuyant sur des valeurs étroitement liées à la création artistique, comme l'originalité, l'authenticité, la beauté et l'exceptionnalité. De plus, parce que la critique s'appuie sur un plus grand nombre de valeurs évoquant la conception moderne de l'artiste et parce que l'on considère que sa production présente des caractéristiques spécifiques au domaine de la sculpture, le discours concernant Walter Schlupe construit une forte représentation de la valeur artistique de sa production en tant qu'œuvre d'art. Il faut évidemment tenir compte du contexte dans lequel a émergé ce discours. Dans son ouvrage, Sandra Alföldy souligne que de nombreux critiques d'art ont commencé, dans les années 60, à couvrir les expositions reliées aux métiers d'art comme les événements reliés aux beaux-arts.<sup>109</sup> Cela serait en lien avec la mise en place d'un contexte favorable aussi pour la critique afin de jouir d'une visibilité internationale. En réponse aux nombreuses expositions organisées par des institutions publiques et privées, des noms comme celui de Cynthia Gunn, Arthur Bardo et Michael Ballantyne figurent parmi ceux qui ont couvert les expositions de métiers d'art au même titre que les expositions d'art pour divers quotidiens du pays. Il semble également que des magazines à portée internationale, comme le *TIME Magazine*, ont manifesté de l'intérêt pour les expositions nationales en métiers d'art. Les propos, entourant Walter Schlupe et sa production, s'inscrivent dans la vague de discours qui furent favorables aux métiers d'art.

Si l'approche de Nathalie Heinich permet de mettre en lumière l'importance qu'accorde la critique journalistique à la valeur artistique de la production et au statut marginal de cet artisan, elle permet aussi de constater les limites de l'approche que nous préconisons dans ce mémoire. La structure de celui-ci est issue du modèle théorique du sociologue Howard Becker,<sup>110</sup> lequel suggère de considérer l'œuvre d'art comme étant le produit d'une collectivité incluant tous ceux qui participent à sa production, à sa diffusion et à sa réception. Dans ce sens, ce mémoire s'oriente en fonction des acteurs du monde de l'art de façon à identifier leur contribution respective dans le processus de légitimation artistique. Sans pour autant remettre en question

l'importance des travaux de Becker, Heinich fait remarquer que son approche ne permet pas de déceler ce qui motive l'ensemble des acteurs à agir dans le même sens, de façon à permettre à l'œuvre d'exister :

Le livre classique d'Howard Becker [...] s'attache à montrer, grâce aux acquis de l'interactionnisme, en quoi la création artistique est plurielle, collective [...]. Mais à s'en tenir aux conditions réelles de l'action, une telle posture de recherche, typiquement sociologiste, laisse nécessairement dans l'ombre ce qui fait la spécificité à la fois imaginaire et symbolique du domaine en question [...]. Peut-on se satisfaire d'une sociologie qui dit tout de son objet sauf, précisément, ce qui constitue sa caractéristique propre ? <sup>111</sup>

Les régimes de valeurs révélés dans l'analyse du discours de la critique d'art contribuent à surmonter les limites de notre modèle théorique. Cela nous permet de montrer le rôle déterminant de la critique dans la construction de la valeur artistique tout en centrant notre intérêt sur les critères esthétiques défendus par tous les acteurs du monde de l'art.



## CONCLUSION

Ainsi, ce mémoire tente de montrer que les différents acteurs du monde de l'art ont accueilli Walter Schlupe en tant qu'artiste tout en apposant une étiquette d'art à sa production dans le contexte du Québec des années 60-70. Comme nous le constatons principalement par le soutien de l'État et le discours de la critique d'art, le milieu a reconnu son exceptionnalité en tant que créateur et le caractère remarquable de ses bijoux en lui donnant accès aux privilèges habituellement réservés à l'artiste. L'État l'a soutenu financièrement afin qu'il puisse poursuivre ses activités dans le sens de la création et a fait en sorte qu'il puisse obtenir une visibilité internationale par le biais d'expositions organisées dans le cadre des activités du Centenaire et de l'Expo 67. L'achat de ses pièces, tout comme la remise de premiers prix dans le cadre des concours artistiques organisés par le gouvernement fédéral et provincial, ont aussi contribué à construire sa réputation et sa notoriété. De même, la critique a participé à légitimer sa reconnaissance au sein du monde de l'art en construisant la valeur artistique de sa production de même que son statut d'artiste.

Cette ascension au rang de l'art (du « grand art ») doit aussi être comprise en regard au contexte socio-culturel particulier du Québec de l'époque 60-70. Ces années sont caractérisées par de grands changements. On parle d'une période de rattrapage puis de mise à jour avec les tendances et les nouvelles formes d'art qui apparaissent sur la scène internationale et plus particulièrement du côté des Etats-Unis, d'où émerge notamment le Pop art, l'art minimal et les pratiques installatives. La consécration de Walter Schlupe coïncide ainsi non seulement avec la naissance d'un segment artistique dans les métiers d'art, mais aussi avec l'attitude nouvelle de

certaines artistes<sup>112</sup> qui s'approprient des techniques et des matériaux issus de diverses disciplines artisanales, brouillant ainsi davantage la frontière entre art et artisanat.

C'est donc dire qu'une ouverture se crée en faveur de toutes sortes de propositions durant cette période et plus particulièrement au Québec si l'on tient compte du contexte où l'on cherche à se libérer du conservatisme ambiant en adoptant une attitude positive envers toutes propositions synonymes de changement. L'ouvrage d'Howard Becker rappelle que, lorsque survient un changement, tous les acteurs réorientent leurs actions en conséquence. Le discours de la critique est devenu plus inclusif et, comme le mentionne Sandra Alfoldy, les critiques d'art ont couvert les événements reliés aux beaux-arts et ceux en lien avec les métiers d'art. Pour sa part, l'État a choisi de tenir compte du changement dans les pratiques et d'encourager l'innovation par l'entremise de ses politiques culturelles.

Les rapports entre art et artisanat se comportent comme un mouvement oscillant car « les frontières assignées à l'invention esthétique sont tracées arbitrairement, c'est-à-dire franchissables [ou encore perméables] et les hiérarchies qui séparent les beaux-arts des arts appliqués ou mineurs ou de l'artisanat, ou encore de l'art populaire, sont socialement constituées et historiquement mouvantes ». <sup>113</sup> La distinction entre l'art et l'artisanat (ou métiers d'art) semble avant tout liée à une question d'interprétation. Comme nous le constatons, la critique a interprété la production de Walter Schlupe en choisissant d'évacuer les conditions originelles du bijou en tant qu'objet artisanal pour le replacer dans un système de valeur propre à l'objet d'art. Elle en a fait de même en positionnant Walter Schlupe comme un artisan hors du commun et en l'associant davantage à la singularité de l'artiste qu'à la dimension commune de l'artisan.

La distinction entre l'art et l'artisanat se situe donc davantage dans le comportement des acteurs qui ont tendance, comme le constate Jean-Marie Schaeffer dans *Majeur ou Mineur ? Les hiérarchies en art*, à classer les biens culturels en fonction du degré de mérite perçu lors de l'expérience esthétique :

Dans nos rapports avec les œuvres d'art, les catégorisations évaluativement motivées sont légion. C'est le cas de la distinction entre le « grand art » et ce qui, selon les contextes, est qualifié d' « art populaire », d' « art de masse », d' « artisanat », de « divertissement », etc. : loin d'être la mise en évidence de propriétés internes des objets, cette catégorisation traduit tout simplement notre attitude envers les objets que nous classons de la sorte. Ces classifications selon le degré de mérite doivent donc être distinguées des classifications descriptives : il s'agit de classifications évaluatives.<sup>114</sup>

Ainsi, la réputation de Walter Schlupe en tant qu'artiste découle de l'activité collective du monde de l'art, laquelle fut orientée à l'époque autour des nouvelles conventions mises en place alors que les pratiques artistiques progressaient dans les voies de l'innovation.

## NOTES

---

<sup>1</sup> Georges Delrue est considéré comme le pionnier du bijou d'art au Québec.

<sup>2</sup> À ce sujet, voir l'ouvrage de Toni Greenbaum, *Les messagers du modernisme. Bijoux artistiques aux Etats-Unis de 1940 à 1960*, Musée des arts décoratifs de Montréal en collaboration avec Flammarion, Paris, 1996, 168 pages.

<sup>3</sup> Robert Derome, *Les orfèvres montréalais des origines à nos jours*, catalogue chrono-thématique de l'exposition présentée à la Galerie de l'UQÀM, du 30 mai au 22 juin 1996, p.58-59.

<sup>4</sup> En 1967, Moncrieff Williamson, à l'époque directeur du Musée des beaux-arts et du Centre des arts de Charlottetown, est nommé commissaire de l'exposition « Les métiers d'art au Canada », laquelle fut présentée au Pavillon du Canada lors de l'*Exposition universelle* de Montréal en 1967.

<sup>5</sup> Laurent et Suzanne Lamy, *La renaissance des métiers d'art au Canada français*, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1967, 84 pages.

<sup>6</sup> Moncrieff Williamson, *Les métiers d'art au Canada*, Roger Duhamel, Montréal, 1967, p.4.

<sup>7</sup> Cette technique, apparentée à la sculpture, consiste à modeler une forme tridimensionnelle à partir d'une cire qui est ensuite moulée. Lors de la coulée du métal en fusion, la cire fond et elle est extraite du moule laissant ainsi place au métal.

<sup>8</sup> Laurent et Suzanne Lamy, *Op. cit.*, p.19-20.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>11</sup> Que ce soit dans les journaux francophones ou anglophones, des critiques tels que Fernand Dansereau, Jean Dénéchaud, Charles Doyon et Paul Gladu élaborent, au début des années 1950, un premier discours autour de la question du bijou à caractère expressif. Leurs écrits constituent une source non négligeable d'informations.

<sup>12</sup> Moncrieff Williamson, *Op. cit.*, p.3.

<sup>13</sup> Guy Robert, « Le bijou-sculpture québécois », *Culture Vivante*, no 21, juin 1971, Ministère des Affaires culturelles, Québec, p.33-41.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.39-40.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.40.

- 
- <sup>18</sup> Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Éditions La Presse, Montréal, 1973, 501 pages.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p.49.
- <sup>20</sup> Georges Schwartz, « Entre l'art et le bazar : un manifeste du joaillier », *Vie des Arts*, no 164, automne 1996, p.8.
- <sup>21</sup> Conseil des métiers d'art du Québec, *Éloge de la joaillerie d'art au Québec de 1930 à nos jours*, Montréal 1998, 46 pages.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 5.
- <sup>23</sup> Anne Barros, *Ornament and Object. Canadian Jewellery and Metal Art*, The Boston Mills Press, Toronto, 1997, 143 pages.
- <sup>24</sup> Raymonde Moulin, « Genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, t.18, no.2-3, mars-septembre 1978, p.241.
- <sup>25</sup> *Ibid.*
- <sup>26</sup> Citons à ce sujet Léonard de Vinci (1452-1519), Michel-Ange (1475-1564) et Raphaël (1483-1520).
- <sup>27</sup> Marc Jimenez, « Vers l'émancipation », *Qu'est-ce que l'Esthétique?*, Gallimard, Paris, 1997, p.39.
- <sup>28</sup> Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier et Fernando Pazquez, *Les artistes : essais de morphologie sociale*, Centre de sociologie des arts. EHESS, CNRS., La documentation française, Paris, 1985, p.14-15.
- <sup>29</sup> Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998, p.11.
- <sup>30</sup> Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1986, p. 278.
- <sup>31</sup> *Ibid.*
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 279.
- <sup>33</sup> *Ibid.*
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 280.
- <sup>35</sup> À l'âge de seize ans, il est apprenti joaillier auprès d'Auguste Siegel à Bienne. Ce dernier lui transmet son savoir de joaillier et de sertisseur de diamants dans le plus grand respect de la tradition. Afin de satisfaire aux exigences de la formation, il poursuit simultanément des cours à l'École d'arts et métiers de Berne où, jusqu'en 1951, il sera initié au dessin, à la gravure, à l'histoire de l'art et à l'histoire du bijou. Walter Schluep oeuvre ensuite quelques années en tant que sertisseur à l'atelier de bijouterie d'Albert Weber (Genève). Ces informations sont extraites du curriculum vitae de Walter Schluep ainsi que d'une entrevue avec le joaillier le 16 décembre 2008.
- <sup>36</sup> Dès la fin des années 1940, Georges Delrue marque un rapprochement avec la scène artistique : lors de son passage à l'École du meuble, il se lie d'amitié avec les jeunes peintres du Mouvement automatiste puis, il devient un membre actif de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal de 1956 à 1959. Notons également que Georges Delrue a joué un rôle majeur en tant que fondateur de deux galeries d'art d'avant-garde à Montréal : la Galerie Denyse Delrue et la Galerie Libre. Ces informations ont été recensées lors d'un entretien avec Georges Delrue en septembre 2007.

---

<sup>37</sup> Voir à ce sujet Fernand Dansereau, « Georges Delrue: la splendide vie des formes », *Le Devoir*, 13 Décembre 1950 ; Jean Dénéchaud, « Nouvel apport à l'art appliqué: Création de Georges Delrue en orfèvrerie artisanale », *La Presse*, 13 Décembre 1950 ; Charles Doyon, « L'orfèvrerie: Georges Delrue », *Le Haut-Parleur*, 24 Décembre 1950.

<sup>38</sup> Encouragée par le vent de positivisme et l'ouverture d'esprit qui s'installe graduellement au Québec à l'aube de la Révolution tranquille, cette petite communauté de joailliers va contribuer à renforcer le champ local de la création dans le domaine de la joaillerie artisanale.

<sup>39</sup> Grâce, entre autres, à l'émergence de nouveaux matériaux et procédés techniques qui suscitent, chez les jeunes artistes, un intérêt pour la recherche de nouvelles possibilités d'expression.

<sup>40</sup> À l'époque, Walter Schluep partage sa vie avec la comédienne Monique Mercure et entretient de fort lien d'amitié avec le sculpteur et céramiste Jordi Bonet. Ces informations proviennent d'une conversation avec Walter Schluep en 2007.

<sup>41</sup> Tel que mentionné par Walter Schluep lors d'une conversation avec l'auteure en 2007.

<sup>42</sup> Rose-Marie Arbour, « Chapitre IV : Nouvelles pratiques sculpturales : Yvette Bisson, Françoise Sullivan, Claire Hogenkamp », *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, Tome II (sous la direction de Francine Couture), vlb éditeur, Montréal, 1997, p. 279.

<sup>43</sup> D'autres joailliers évoluent également dans la voie du travail sculptural mais sans pour autant effectuer un rapprochement aussi direct. À ce sujet, mentionnons, entre autres, la contribution d'Hans Gehrig, de Louis Perrier et de Roger Lucas. De manière générale, on observe, à la fin des années 1960, quelques caractéristiques récurrentes qui s'appliquent non seulement aux créations de Walter Schluep mais aussi à tous ceux qui tentent de mettre à profit les affinités du bijou avec la sculpture. Parmi ces caractéristiques, on remarque notamment un travail de plus grande échelle et la présence de socles permettant d'accrocher le bijou sur celui-ci lorsque non porté. De même, on observe une tendance à faire du bijou une « mini » sculpture autonome. Les bagues sont souvent pensées ainsi puisqu'elles intègrent littéralement l'idée de socle dans leur conception (l'anneau étant aplatie à la base). Dans l'article « Le bijou-sculpture québécois », paru dans le magazine *Culture Vivante*, (no 21) en juin 1971, Guy Robert remarque cette « [...] préoccupation récente, et explicite, chez nos créateurs de bijoux québécois pour faire que le bijou ne soit plus seulement une parure corporelle, mais aussi un objet sculptural qu'on puisse mettre en évidence sur un socle ou un meuble » (p.34).

<sup>44</sup> Propriétaire de la Galerie Agnès Lefort depuis 1961, Mira Godard est à l'époque une cliente de Walter Schluep. C'est sous l'initiative de celle-ci qu'eût lieu la première exposition solo de Walter Schluep en 1967.

<sup>45</sup> La Galerie Agnès Lefort devient la Galerie Godard-Lefort en 1969.

<sup>46</sup> Walter Schluep est le seul joaillier québécois, à notre connaissance, à avoir utilisé l'époxy dans la confection de bijoux durant les années 1960-70. En ce sens, il fait figure de pionnier au Québec en ce qui concerne l'usage de polymère pour la fabrication de bijoux.

<sup>47</sup> Cette série se compose de trois petites sculptures identiques. De mêmes dimensions, seuls les matériaux diffèrent : l'une est en or, l'autre en argent et la troisième en aluminium. Schluep a volontairement choisi de les vendre au même prix afin qu'elles soient jugées pour leur forme et non pour leur valeur matérielle.

<sup>48</sup> Tel que mentionné dans un rapport de recherche du Musée des beaux-arts de Montréal en vue d'acquisition, No. d'inventaire temporaire : 469.2009 à 474.2009, le 18 août 2009.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Les bijoux qu'il conçoit demeurent portables et continuent de remplir leur fonction de parure et d'ornement.

<sup>51</sup> Conjoint de la comédienne et femme de théâtre Monique Mercure, il côtoie également durant cette période divers représentants des arts de la scène et du milieu littéraire.

<sup>52</sup> Ce fut le cas notamment de Claude Tousignant, Vilallonga, Armand Vaillancourt, Jordi Bonet, Pierre Ayot et Paterson Ewen.

<sup>53</sup> Tel que mentionné par Walter Schlupe lors d'une conversation avec l'auteure le 26 novembre 2007.

<sup>54</sup> Larry Shiner, *The Invention of Art*, University of Chicago Press, 2001, p.11.

<sup>55</sup> Nathalie Heinich, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Éditions Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 2005, 370 pages.

<sup>56</sup> Tel que spécifié par Walter Schlupe lors d'une conversation avec l'auteure le 12 avril 2011, cette bourse fut demandée afin de réaliser une série de pièces de recherche en vue de la première exposition prévue à la Galerie Agnès Lefort en 1967.

<sup>57</sup> Liz Stanley, « On Auto/Biography in Sociology », *Sociology* 27, No.1, février 1993, p.41-52.

<sup>58</sup> May Ebbitt Cutler, « The Jeweller as a Sculptor – Jack Pocock, Anita Aarons, Walter Schlupe », *Canadian Art*, Vol. XXII, No.4, 1965, p.44-48.

<sup>59</sup> Bibliothèque et Archives nationales du Canada, dossier concernant l'attribution d'une bourse de travail libre pour artiste, section « Exposez votre programme de travail », 1966-67, « A-Arts – Schlupe, Walter », rg.63, vol.654, 39 pages. Consultation : février 2007.

<sup>60</sup> Extrait du curriculum vitae de Walter Schlupe.

<sup>61</sup> Extrait d'une fiche de renseignements remplie par Walter Schlupe dans le cadre des recherches menées par l'historien de l'art Laurent Lamy (Bibliothèque des arts de l'UQAM, collection spéciale).

<sup>62</sup> Howard Becker, *Op. cit.*, p.278.

<sup>63</sup> F. Guiselin, « La bijouterie-joaillerie », *La Banque des mots*, no. 30, 1985, p.220.

<sup>64</sup> Lors d'un entretien de l'auteure avec Walter Schlupe, le 16 décembre 2008.

<sup>65</sup> Cynthia Gunn, « Sculpture To Be Worn », *Montreal Star*, 18 décembre 1976.

<sup>66</sup> Howard Becker, *Op. cit.*, p.284.

<sup>67</sup> Walter Schlupe, demande de bourse de travail libre pour artiste, *Op. cit.*

<sup>68</sup> Walter Schlupe, « Lettre de remerciements », 28 décembre 1967, demande de bourse de travail libre pour artiste, *Op. cit.*

<sup>69</sup> Sandra Alfoldy, *Crafting Identity : The Development of Professional Fine Craft in Canada*, McGill-Queen's Press, Kingston, 2005, p.82-85.

<sup>70</sup> Howard Becker, *Op. cit.*, p. 178.

---

<sup>71</sup> Sur la scène canadienne, ce n'est que dans les années 1980 que ces deux lois furent adoptées.

<sup>72</sup> Howard Becker, *Op. cit.*, p.192.

<sup>73</sup> Benoît Lévesque et Jean-Guy Lacroix : « Les libéraux et la culture : de l'unité nationale à la marchandisation de la culture (1963-1984) », *L'ère des libéraux. Le pouvoir fédéral de 1963 à 1984*, Les Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1988, p.5. Article mis en ligne par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, juillet 2005, [http://decouverte.uquebec.ca/primo\\_library/libweb/action/search.do?mode=Basic&vid=UQAC&dscnt=0&sr=rank&ct=search&frbg=&scp.scps=scope%3A\(CLAA\)&indx=1&dum=true&dstmp=1300763121622&fn=search&vl\(freeText0\)=les%20liberaux%20et%20la%20culture&vl\(11972214UI0\)=any&tab=default\\_tab&vl\(69065447UI1\)=all\\_items&fromLogin=true](http://decouverte.uquebec.ca/primo_library/libweb/action/search.do?mode=Basic&vid=UQAC&dscnt=0&sr=rank&ct=search&frbg=&scp.scps=scope%3A(CLAA)&indx=1&dum=true&dstmp=1300763121622&fn=search&vl(freeText0)=les%20liberaux%20et%20la%20culture&vl(11972214UI0)=any&tab=default_tab&vl(69065447UI1)=all_items&fromLogin=true). Consulté le 2 février 2011.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>78</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Les Presses de l'université de Montréal, 1992, p.17. Article mis en ligne par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, juillet 2005, [http://decouverte.uquebec.ca/primo\\_library/libweb/action/search.do?scp.scps=scope%3A%28CLAA%29&srt=rank&tab=default\\_tab&mode=Basic&dum=true&fn=search&frbg=&ct=search&vid=UQAC&indx=1&vl%28freeText0%29=fournier.%20marcel&vl%2869065447UI1%29=all\\_items&vl%2811972214UI0%29=any](http://decouverte.uquebec.ca/primo_library/libweb/action/search.do?scp.scps=scope%3A%28CLAA%29&srt=rank&tab=default_tab&mode=Basic&dum=true&fn=search&frbg=&ct=search&vid=UQAC&indx=1&vl%28freeText0%29=fournier.%20marcel&vl%2869065447UI1%29=all_items&vl%2811972214UI0%29=any). Consulté le 2 février 2011.

<sup>79</sup> Sandra Alfoldy, *Op. cit.*, p.83.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>83</sup> Moncrieff Williamson, *Les métiers d'art au Canada*, Roger Duhamel, Montréal, 1967, p.12.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>85</sup> Gilles Potvin, « Ministère des Affaires culturelles du Québec », *L'Encyclopédie canadienne*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0002390>. Site consulté le 16 mars 2011.

<sup>86</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, *Op. cit.*, p.12.

<sup>87</sup> Le 21 septembre 1962, le quotidien *La Presse* rapporte qu'Hans Gehrig et Walter Schlupe ont reçu le premier prix du Concours artistique de la province et qu'en cette même occasion, le jury a choisi de ne pas accorder de premier prix en peinture, sculpture et dessin.

<sup>88</sup> Suite à une discussion téléphonique avec une agente du Conseil des Arts du Canada le 2 février 2011.



---

<sup>89</sup> Bibliothèque et Archives nationales du Canada, dossier concernant l'attribution d'une bourse de travail libre pour artiste, *Op. cit.*

<sup>90</sup> Extrait de la lettre de recommandation rédigée par Claude Jasmin, dossier concernant l'attribution d'une bourse de travail libre pour artiste, *Op. cit.*

<sup>91</sup> Extrait de la lettre de recommandation rédigée par Jordi Bonet, dossier concernant l'attribution d'une bourse de travail libre pour artiste, *Op. cit.*

<sup>92</sup> Extrait de la lettre de recommandation rédigée par Yves Lasnier, dossier concernant l'attribution d'une bourse de travail libre pour artiste, *Op. cit.*

<sup>93</sup> Walter Schlupe, « Rapport final », dossier concernant l'attribution d'une bourse de travail libre pour artiste, 1966-1967, *Op. cit.*

<sup>94</sup> À la suite d'une association avec Mira Godard, la Galerie Agnès Lefort est renommée la Galerie Godard-Lefort.

<sup>95</sup> Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production : Essay on Art and Literature*, Columbia University Press, New York, 1993, 322 pages.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 176-177.

<sup>97</sup> Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1998, p.8.

<sup>98</sup> Nathalie Heinich, *Op. cit.*

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>100</sup> On reconnaît ici le positionnement d'Howard Becker dont la théorie des mondes de l'art implique la collaboration et l'interaction des acteurs qui œuvrent ensemble à faire exister l'art selon la définition et les critères de jugement qu'ils ont eux-mêmes pré-établis.

<sup>101</sup> Nathalie Heinich, *Op. cit.*, p.7.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>104</sup> Michael Ballantyne, « Exhibition Around Town », *The Montreal Star*, 16 Décembre 1967.

<sup>105</sup> Cynthia Gunn, « Sculpture To Be Worn », *Montreal Star*, 18 décembre 1976.

<sup>106</sup> Michael Ballantyne, *Op. cit.*

<sup>107</sup> Cynthia Gunn, *Op. cit.*

<sup>108</sup> Inconnu, « The arts; all that Glitters », *Time*, 29 décembre 1967, p.9.

<sup>109</sup> Sandra Alföldy, *Op. cit.*, p.85

<sup>110</sup> Howard Becker, *Op. cit.*

<sup>111</sup> Nathalie Heinich, *Op. cit.*, p.18-19.

---

<sup>112</sup> Pensons notamment à l'artiste américaine Eva Esse qui a notamment puisé dans le domaine du textile pour créer ces installations à la fin des années 1960.

<sup>113</sup> Pierre-Michel Menger, « Introduction », in *Les mondes de l'art*, *Op. cit.*, p.15.

<sup>114</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », *Majeur ou Mineur ? Les hiérarchies en art*, Éditions Jacqueline Chambon (sous la direction de Georges Roque), Nîmes, 2000, p.259.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires :

#### ARCHIVES

Bibliothèque et Archives nationales du Canada, dossier concernant l'attribution d'une bourse de travail libre pour artiste, « A-Arts – Schlupe, Walter », rg.63, vol.654, 39 pages. Consultation : février 2007.

Bibliothèque des arts de l'UQÀM, dossier « Walter Schlupe », Collection spéciale. Consulté en 2007.

Musée des beaux-arts de Montréal, *Rapport de recherche en vue d'acquisition*, No. d'inventaire temporaire : 469.2009 à 474.2009, 18 août 2009.

Schlupe, Walter, Archives personnelles. Consulté le 16 décembre 2008.

#### ENTREVUES

Entrevues réalisées par l'auteure auprès de Walter Schlupe le 26 novembre 2007, le 16 décembre 2008 et le 12 avril 2011.

#### PÉRIODIQUES/JOURNAUX

--- « Hans Gehrig et Walter Schlupe ont reçu hier le concours artistique de la province », *La Presse*, 21 septembre 1962.

--- « [...] The Arts; All that Glitters », *Time*, 29 décembre 1967, p. 9.

--- « Art Roundup : Jewelry », *The Gazette*, 13 décembre 1969.

**Ballantyne**, Michael, « Exhibition around town », *The Montreal Star*, 16 Décembre 1967

**Bardo**, Arthur, « Delrue and Schlupe : Jewelry Exhibited as Art Form », *The Montreal Star*, 19 Décembre 1969.

**Boulanger**, Rolland, « La modernité du bijou de Delrue », *Le Canada*, 12 décembre 1950.

**Cutler**, May Ebbitt, « The Jeweller as a Sculptor – Jack Pocock, Anita Aarons, Walter Schlupe », *Canadian Art*, Vol. XXII, No.4, 1965, p.44-48.

**Dansereau**, Fernand, « Georges Delrue: la splendide vie des formes », *Le Devoir*, 13 Décembre 1950.

**Demers**, France, « Des bijoux exclusifs créés sur mesure », *La Patrie*, Montréal, 2 septembre 1964.

**Dénéchaud**, Jean, « Nouvel apport à l'art appliqué: Création de Georges Delrue en orfèvrerie artisanale », *La Presse*, 13 Décembre 1950.

**Doyon**, Charles, « L'orfèvrerie: Georges Delrue », *Le Haut-Parleur*, 24 Décembre 1950.

**Gladu**, Paul, « Un artisan hors pair », *Notre Temps*, 8 décembre 1956.

**Gunn**, Cynthia, « Sculpture to be Worn », *Montreal Star*, 18 décembre 1976.

**Heywood**, Irene, « Good Things Still Come in Small Forms », *The Gazette*, 16 décembre 1967.

**Robert**, Guy, « Le bijou-sculpture québécois », *Culture Vivante*, no 21, juin 1971, Ministère des Affaires culturelles, Québec, p. 34.

**Robillard**, Yves, « Quand un joaillier fait de la sculpture », *La Presse*, 17 décembre 1966.

**Vineberg**, Dusty, « The Jeweller's Art – Sculpture that's Made to be Worn as well as Seen », *The Montreal Star*, 3 septembre 1966, p.4.

## LIVRES

**Art Gallery of Ontario**, *Perspective 67 : The Ontario Centennial Art exhibition*, Galerie d'art de l'Ontario, 1967, 60 pages.

**Lamy**, Laurent et Suzanne, *La renaissance des métiers d'art au Canada français*, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1967, 84 pages.

**Robert**, Guy, *L'art au Québec depuis 1940*, *La Presse*, Montréal, 1973, 501 pages.

**Williamson**, Moncrieff, *Les métiers d'art au Canada*, 1967, Roger Duhamel, Montréal, 51 pages.

## Sources secondaires :

### LIVRES/PÉRIODIQUES

**Alfoldy**, Sandra, *Crafting identity: the development of professional fine craft in Canada*, McGill-Queen's Press, Kingston, 2005, 300 pages.

**Appadurai**, Arjun, « Introduction : Commodities and the Politics of value », *The Social Life of Things : Commodities in cultural perspective*, Université de Pennsylvanie, Cambridge University Press, 1986, p. 4-61.

**Barros**, Anne, *Ornament and Object. Canadian Jewellery and Metal Art*, The Boston Mills Press, Toronto, 1997, 143 pages.

**Batteux**, Charles, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Slatkine Reprints, Genève 1969, p. 27-28.

**Baxandall**, Michael, *L'œil du Quattrocento : usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1985, p. 37.

**Becker**, Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1986, 379 pages.

**Bourassa**, Paul, « Les frontaliers : design et métiers d'art » acte du colloque *Rendez-Itinéraire, rendez-vous en métiers d'art*, organisé par le regroupement des métiers d'art de la Mauricie et par le Conseil des Métiers d'art du Québec, (colloque tenu à Trois-Rivières du 29 au 31 mai 2009), textes publiés par *Cahiers Métiers d'art*, Montréal, 2010, p. 48-56.

**Bourdieu**, Pierre, *The Field of Cultural Production : Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, New York, 1993, 322 pages.

**Conseil des métiers d'art du Québec**, *Éloge de la joaillerie d'art au Québec de 1930 à nos jours*, Montréal 1998, 46 pages.

**Côté**, Valérie, « Hommage à Georges Delrue : pionnier de la joaillerie d'art au Québec », *Cahiers Métiers d'art*, vol.1, no.2, Hiver 2008, p. 107-121.

**Côté**, Valérie, *L'avènement du bijou d'art au Québec : 1950-1970* (catalogue), dans le cadre de l'exposition présentée au Musée des maîtres et artisans du Québec du 10 mars au 10 mai 2009, Montréal, 64 pages.

**Couture**, Francine (sous la direction de), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : la reconnaissance de la modernité*, Tome I, vlb éditeur, Montréal, 1993, 341 pages.

**Couture**, Francine (sous la direction de), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : l'éclatement du modernisme*, Tome II, vlb éditeur, Montréal, 1997, 424 pages.

**Derome**, Robert, *Les orfèvres montréalais des origines à nos jours*, catalogue chrono-thématique de l'exposition présentée à la Galerie de l'UQÀM, du 30 mai au 22 juin 1996, 95 pages.

**Guiselin**, F., « La bijouterie-joaillerie », *La Banque des mots*, 1985, no. 29, p. 75.

- Guiselin**, F., « La bijouterie-joaillerie », *La Banque des mots*, 1985, no. 30, p. 220.
- Greenbaum**, Toni, *Les messagers du modernisme. Bijoux artistiques aux Etats-Unis de 1940 à 1960*, Musée des arts décoratifs de Montréal en collaboration avec Flammarion, Paris, 1996, 168 pages.
- Hall**, Stuart, « La redécouverte de « l'idéologie » : retour du refoulé dans les Média Studies », *Identités et Cultures : politiques des Cultural Studies*, traduction de Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 93.
- Hall**, Stuart, *Representation and the Media*, Media Education Foundation, 1997, 55 minutes.
- Harris**, Jennifer, « Contextualising the Conceptual », *Museums Journal*, Mai 1992, p. 29-34.
- Heinich**, Nathalie, *Du peintre à l'artiste : Artisans et académiciens à l'âge Classique*, Les Éditions Minuit, Paris, 1993, p. 29.
- Heinich**, Nathalie, *Être Artiste*, Klincksieck, Paris, 1996, 126 pages.
- Heinich**, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1998, 90 pages.
- Heinich**, Nathalie, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Les éditions Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 2005, 370 pages.
- Jimenez**, Marc, « Vers l'émancipation », *Qu'est-ce que l'Esthétique?*, Gallimard, Paris, 1997, p. 31-46.
- Linteau**, Paul-André et al., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Tome II, les Éditions du Boréal, Québec, 1989, 834 pages.
- Metcalf**, Bruce, « Replacing the Myth of Modernism », *American Craft*, février-mars 1993, p. 40-47.
- Moulin**, Raymonde, « Genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, t.18, no. 2-3, mars-septembre 1978, p. 241-258.
- Moulin**, Raymonde, Passeron, Jean-Claude, Pasquier, Dominique et Fernando Pazquez, *Les artistes : essais de morphologie sociale*, Centre de sociologie des arts. EHESS, CNRS., La documentation française, Paris, 1985, p. 14-15.
- Moulin**, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992, 437 pages.
- Koninck** (de), Marie-Charlotte et Pierre Landry (sous la direction de), *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Musée de la civilisation (Québec), Musée d'art contemporain de Montréal et Fides, Québec, 1999, 256 pages.
- English**, Helen W. Drutt et Peter Dormer, *Jewelry of our time. Art, ornament and obsession*, Rizzoli, New York, 1995, 352 pages.

**Prown**, Jules David, « Mind in Matter : An Introduction to Material Culture Theory and Method », *Winterthur Portfolio*, The University of Chicago Press on behalf of the Henry Francis du Pont Winterthur Museum, Vol.17, No.1 (printemps), 1982, p.1-19.

**Robillard**, Yves, « Les lieux de la nouvelle expression de 1940 à 1980 », *ETC*, no. 12, 1990, p.10-14.

**Rochlitz**, Rainer, *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Gallimard, Paris, 1998, 473 pages.

**Roque**, Georges (sous la direction de), *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2000, 319 pages.

**Schwartz**, Georges, « Entre l'art et le bazar : manifeste du joaillier », *Vie des arts*, No.164 (automne) 1996, p.8.

**Shiner**, Larry, *The Invention of Art*, University of Chicago Press, 2001, 362 pages.

**Stanley**, Liz, « On Auto/Biography in Sociology », *Sociology* 27, No.1, février 1993, p. 41-52.

#### SITES INTERNET/TEXTES DISPONIBLES EN LIGNE

**Bellavance**, Guy et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Les Presses de l'université de Montréal, 1992, p. 511-548. Article mis en ligne par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au cégep de Chicoutimi, juillet 2005,

[http://decouverte.quebec.ca/primo\\_library/libweb/action/search.do?scp.scps=scope%3A%28CLAA%29&srt=rank&tab=default\\_tab&mode=Basic&dum=true&fn=search&frbg=&ct=search&vid=UQAC&indx=1&vl%28freeText0%29=fournier.%20marcel&vl%2869065447UI1%29=all\\_items&vl%2811972214UI0%29=any](http://decouverte.quebec.ca/primo_library/libweb/action/search.do?scp.scps=scope%3A%28CLAA%29&srt=rank&tab=default_tab&mode=Basic&dum=true&fn=search&frbg=&ct=search&vid=UQAC&indx=1&vl%28freeText0%29=fournier.%20marcel&vl%2869065447UI1%29=all_items&vl%2811972214UI0%29=any). Consulté le 2 février 2011.

**Leduc**, Geneviève, *Le statut d'artiste : objet de reconnaissance professionnelle ou objet de protection sociale ?*, Thèse (M. en droit), Université du Québec à Montréal, 2009.

[http://www.juris.uqam.ca/memoires/leduc\\_memoire.pdf](http://www.juris.uqam.ca/memoires/leduc_memoire.pdf). Consulté le 16 janvier 2011.

**Lévesque**, Benoît et Jean-Guy Lacroix, « Les libéraux et la culture : de l'unité nationale à la marchandisation de la culture (1963-1984) », *L'ère des libéraux. Le pouvoir fédéral de 1963 à 1984*, Les Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1988, p. 257-293. Article mis en ligne par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au cégep de Chicoutimi, juillet 2005,

[http://decouverte.quebec.ca/primo\\_library/libweb/action/search.do?mode=Basic&vid=UQAC&dscnt=0&srt=rank&ct=search&frbg=&scp.scps=scope%3A\(CLAA\)&indx=1&dum=true&dstmp=1300763121622&fn=search&vl\(freeText0\)=les%20liberaux%20et%20la%20culture&vl\(11972214UI0\)=any&tab=default\\_tab&vl\(69065447UI1\)=all\\_items&fromLogin=true](http://decouverte.quebec.ca/primo_library/libweb/action/search.do?mode=Basic&vid=UQAC&dscnt=0&srt=rank&ct=search&frbg=&scp.scps=scope%3A(CLAA)&indx=1&dum=true&dstmp=1300763121622&fn=search&vl(freeText0)=les%20liberaux%20et%20la%20culture&vl(11972214UI0)=any&tab=default_tab&vl(69065447UI1)=all_items&fromLogin=true). Consulté le 2 février 2011.

**Marsh**, James et Jocelyn Harvey, « Politique Culturelle », *l'Encyclopédie canadienne*,

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0002068>.  
Site consulté le 15 janvier 2011.

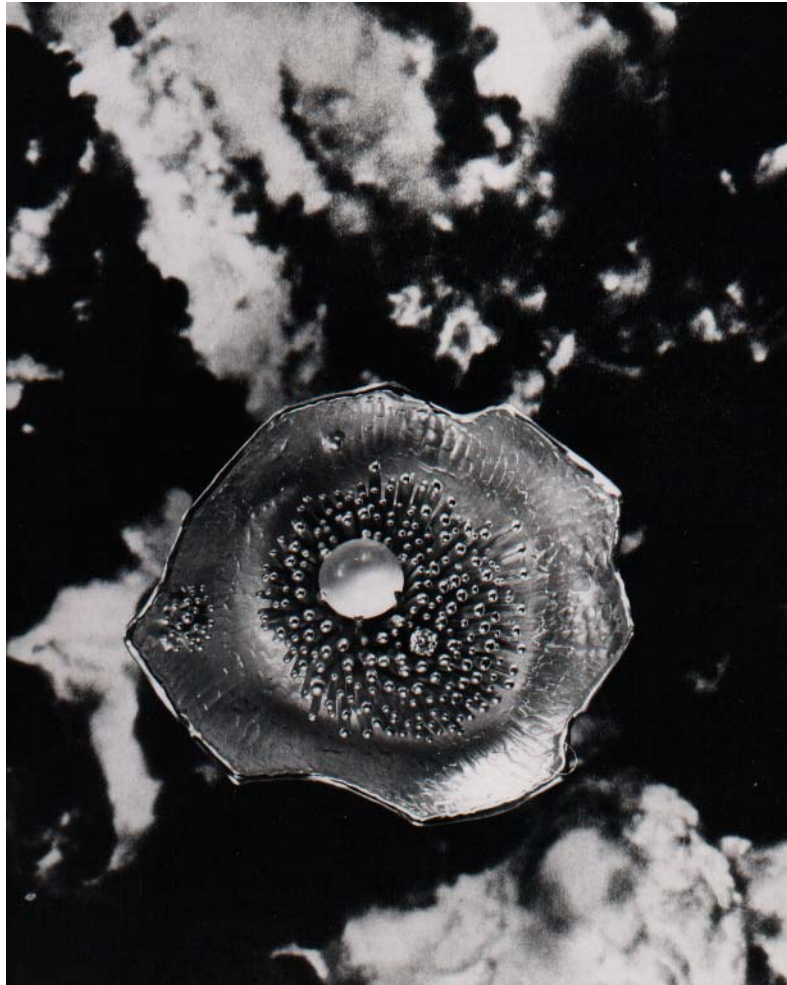
**Ministère de la Justice du Canada**, « Loi sur le statut de l'artiste »,  
<http://laws.justice.gc.ca/fra/S-19.6/page-2.html>. Site consulté le 16 janvier 2011.

**Potvin**, Gilles, « Ministère des Affaires culturelles du Québec », *l'Encyclopédie canadienne*,  
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0002390>.  
Site consulté le 16 mars 2011.

**UNESCO**, *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, adoptée par la Conférence générale à sa vingt et unième session, Belgrade, 27 octobre 1980, 34 pages.  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001114/111428mo.pdf>. Consulté le 31 janvier 2011.



## **FIGURES**



**Figure 1**

Broche *Anémone*, 1964  
Or 18k, pierre de lune, diamant  
5 cm (approx.)  
Archives photographiques de l'artiste  
Photo Walter Schluep



**Figure 2**

Walter Schlupe

*Broche Poisson*, 1964-1965

Argent oxydé, or, pierre de lune

4,3 x 5,4 x 1,8 cm

Musée des beaux-arts de Montréal (2008.235)

Don de Nina Bruck

Photo MBAM, Christine Guest



**Figure 3**

*Bracelet*, 1967

Argent doré

7 x 8 cm (approx.)

« The Arts ; All That Glitters », *TIME Magazine*, 29 décembre 1967, p.9.

Photo Jim Horvath – C.I.P.



**Figure 4**

Walter Schluep

*Coupe à vin*, vers 1967

Argent

13,4 cm (haut.), 10 cm (diam.)

Musée des beaux-arts de Montréal (1996.Ds.11)

Don de l'honorable Serge Joyal, C.P., O.C.

Photo MBAM, Christine Guest



**Figure 5**

Walter Schluep

*Bague Boule*, 1969

Or, diamants

4,8 x 2,7 x 2,7 cm

Musée des beaux-arts de Montréal (2009.113)

Don de Yolanda Favretto à la mémoire de son mari, Angelo

Photo MBAM, Christine Guest



**Figure 6**

Walter Schlupe

*Bague Boule* vers 1968

Argent

4,2 x 2,3 x 2,3 cm

Musée des beaux-arts de Montréal (2009.112)

Don de Yolanda Favretto à la mémoire de son mari, Angelo

Photo MBAM, Christine Guest



**Figure 7**

*Broche Broken Three*, 1969

Or 18k

4,2 x 4,5 cm (approx.)

Archives photographiques de l'artiste

Photo Walter Schluep





**Figure 8**

*Bague Now*, 1970

Argent, or et émail d'époxy

3 x 3 x 2,7 cm

Archives photographiques de l'artiste

Photo Walter Schlupe



**Figure 9**  
*Bracelet Cœur*, vers 1969  
Argent, or et émail d'époxy  
6,5 x 5,5 x 4,2 cm  
Photo Musée des maîtres et artisans du Québec



**Figure 10**

*Broche Jesus Saves*, 1970

Argent, or et époxy

7,7 x 5 cm

Archives photographiques de l'artiste

Photo Walter Schlupe



**Figure 11**

*Bracelet-Sculpture #1*, 1967

Argent et perles

6,25 x 8,13 x 8,13 cm

Catalogue de l'exposition *Perspective 67*, Art Gallery of Ontario



WALTER SCHLUEP, WINE CUP SILVER, AMETHYSTES 1964

**Figure 12**

*Coupe à vin*, 1964

Argent, vermeil, améthystes

10 x 17 cm (approx.)

Archives photographiques de l'artiste

Photo Walter Schlupe



**Figure 13**  
Hans Gehrig et Walter Schluep  
*Calice*, 1961  
Argent, or et ébène  
17,5 x 9,5 cm  
Musée national des beaux-arts de Québec (62.151-2)  
Photo Musée national des beaux-arts de Québec



**Figure 14**  
Hans Gehrig et Walter Schluep  
*Calice*, 1961  
Argent et or  
18,1 x 10,4 cm  
Musée national des beaux-arts de Québec (62.151)  
Photo Musée national des beaux-arts de Québec



**Figure 15**

*Boîtier Hommage à Monique*, 1967  
Or massif  
5,5 x 5,5 x 2,6 cm  
Archives photographiques de l'artiste  
Photo Walter Schlupep