

Les pratiques professionnelles en métiers d'art comme champ de production culturelle :  
l'exemple de la céramique.

Louise Chapados

Mémoire

présenté

au

Département d'histoire de l'art

Comme exigence partielle au grade de  
Maîtrise ès Art  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

Décembre 2003

© Louise Chapados, 2003



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-20793-2*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-20793-2*

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## SOMMAIRE

Les pratiques professionnelles en métiers d'art comme champ de production culturelle :  
l'exemple de la céramique.

Louise Chapados

Cette recherche porte sur l'évolution des pratiques professionnelles en métiers d'art et en céramique de la « renaissance de l'artisanat » dans les années 1930, jusqu'à aujourd'hui. Les pratiques sont analysées selon le modèle sociologique de Pierre Bourdieu, prenant appui sur l'évolution des lieux et événements de diffusion qui, à partir des expositions commerciales du début du siècle jusqu'aux manifestations artistiques et à la reconnaissance institutionnelle des arts visuels, est située dans les contextes socio-économique, éducatif et artistique des relations des producteurs culturels avec le marché. Une attention particulière est portée aux questions de l'identité et de la définition des métiers d'art vis-à-vis des arts visuels en tant que catégories voisines dans la hiérarchie des arts, ainsi qu'aux tensions internes entre artisanat et métiers d'art modernes, à la fois techniques et artistiques. On constate que les pratiques professionnelles des métiers d'art et de la céramique ont conservé tout au long de leur histoire des liens importants avec l'économique, et un large public. On constate également que l'évolution des métiers d'art et de la céramique est peu connue, et que le portrait des pratiques professionnelles est incomplet dans la connaissance des cheminements des artisans et de leurs productions dans le monde culturel et artistique du Québec actuel.

## Remerciements

Cette recherche est dédiée aux artisans, artisanes et céramistes dont le travail motive et donne son sens à cette réflexion.

Je tiens à remercier pour leur intérêt et leur générosité les professeurs de mon comité de recherche,

Dr Kristina Huneault,

Dr Jean Bélisle,

Dr Loren Lerner,

et Dr Olivier Asselin.

Merci également pour leur patience et leur support

à ma famille,

à Denis Longchamps,

et à mes collègues de travail.

## Table des matières

Liste des tableaux.....	vii
Liste des annexes .....	vii
Introduction .....	1
Chapitre 1 – Cadre théorique : analyse des relations des producteurs au marché. ....	10
Les relations de production, Raymond Williams .....	10
Le champ de production culturelle, Pierre Bourdieu .....	11
Chapitre 2 – Historique de la constitution du champ de production culturelle et de l’espace de la diffusion – Analyse sociologique. ....	20
2.1 – Contexte et histoire des métiers d’art et de la céramique.....	23
2.1.1 Métiers d’art et céramique durant la Colonie française et la Colonie anglaise.....	24
2.1.2 Industrialisation et débuts de l’histoire moderne (19 <sup>ième</sup> siècle, et début 20 <sup>ième</sup> ).....	26
Sommaire .....	31
2.2 – Mise en place des éléments de constitution d’un champ de production culturelle (1930-1960) .....	32
2.2.1 Multiplication et diversification de la diffusion.....	35
Multiplication des lieux et événements commerciaux .....	35
Diversification des lieux et événements de diffusion .....	39
2.2.2 Formation, production et diffusion.....	45
L’École du meuble .....	45
La formation en céramique .....	47
2.2.3 Tensions et interpénétration .....	51
Sommaire .....	58
2.3 – Renaissance des métiers d’art (1960-1980) .....	59
2.3.1 La diffusion .....	61
2.3.2 Définition, légitimation, formation .....	62
2.3.3 Tensions et oppositions .....	63
Sommaire .....	65
Conclusion.....	66
Chapitre 3 – Situation actuelle de la céramique comme champ de production culturelle (1980 jusqu’à nos jours).....	71
3.1 – L’espace des lieux et événements de diffusion .....	72
3.1.1 Le Salon des métiers d’art du Québec.....	76
3.1.2 1001 Pots .....	81
3.1.3 La Biennale nationale de céramique de Trois-Rivières.....	83

3.2 – Les métiers d’art dans le champ de production culturelle.....	86
3.3 – Tensions et unification en céramique.....	90
Conclusion.....	93
Conclusion générale.....	96
Bibliographie.....	104

**Liste des tableaux**

Tableau 1 – Le champ de production culturelle, les producteurs et les publics ..... 17

Tableau 2 – Champ des lieux et événements de diffusion de la céramique au Québec.... 73

**Liste des annexes**

Annexe 1 - Artisans, âge et sexe ..... 108

Annexe 2 - Liste des lieux, événements et activités de diffusion ..... 109

Annexe 3 - Lieux et modes de formation..... 110

Annexe 4 - Liste des institutions canadiennes de formation..... 111

## **Introduction**

Cette recherche prend son origine dans l'intérêt que je porte aux objets, de leur conception à leur diffusion, à la place qu'ils occupent dans notre culture et aux valeurs qui y sont rattachées, telles qu'elles se manifestent dans les pratiques. Je m'intéresse en particulier aux objets des métiers d'art, où l'on constate une tension de longue date entre la pièce unique, objet d'expression ou sculpture, et l'objet de production, multiple par définition. Cette tension est associée à une autre tension également de longue date, celle entre les arts décoratifs et les arts visuels, qui prend son origine dans la hiérarchie des beaux-arts, qui classe les arts selon l'importance de leurs sujets, (un sujet historique aura plus de prestige qu'une scène de genres ou de vie quotidienne ou une nature morte), du médium ou de la technique, (la peinture sur toile, la sculpture sur pierre ou dans le bronze auront plus de prestige qu'une aquarelle ou une sculpture sur bois, plâtre ou céramique). De la même manière, en général, la peinture, la sculpture et l'architecture auront plus de prestige que les arts décoratifs.

Le problème que je considérerai concerne donc l'évolution des pratiques en métiers d'art dans le contexte de la modernité et de l'évolution des arts, et le rapport entre les arts visuels et les métiers d'art. Je me demanderai comment s'articulent les pratiques professionnelles contemporaines en métiers d'art dans les tensions internes, par exemple entre l'objet réalisé en un seul exemplaire et l'objet fait en série, et dans la tension avec les arts visuels, exprimée par exemple par la tension entre la valeur du travail de conception, dimension artistique et intellectuelle, et la valeur de la réalisation technique, associée au manuel. Ces tensions se manifestent entre autres dans les pratiques des



céramistes, et je prendrai ces pratiques comme exemple, puisque les métiers de la céramique constituent une part importante des métiers d'art, et ont fait partie de leur évolution. En effet, dans l'image contemporaine des métiers d'art, les métiers de la céramique, grâce entre autre au Arts and Crafts Movement<sup>1</sup>, portent une image contemporaine des métiers d'art et des pratiques professionnelles en tant que pratique de *studio* ou d'atelier, et en tant que mode de vie. Ils témoignent sociologiquement, ce qui nous intéresse, de l'évolution des métiers d'art eux-mêmes, et des tensions qui en ont accompagné l'évolution. De façon presque exemplaire, la céramique est le lieu de tensions entre les œuvres uniques et les objets de production, ainsi qu'envers les objets d'intégration à l'architecture, en tant que sculptures ou éléments décoratifs. Ces tensions se manifestent entre autres dans les lieux de diffusion, ceux destinés au grand public comme les boutiques et les salons de métiers d'art, ou ceux de la culture officielle que sont les musées et centres d'exposition.

Pour considérer ce problème qui concerne l'évolution des pratiques en métiers d'art et le rapport des arts visuels et des métiers d'art, j'ai recours à une approche sociologique, en faisant appel premièrement à Raymond Williams, pour une réflexion sur l'évolution des relations de travail et des relations des producteurs et du marché, et ensuite à Pierre Bourdieu, dont le modèle du champ de production culturelle constituera la base la plus importante de notre analyse.

---

<sup>1</sup> Dont Bernard Leach fut l'un des promoteurs les plus influents pour la céramique par l'introduction en Occident des valeurs et de certaines techniques de l'Orient, ainsi que par la valorisation du travail en

Raymond Williams<sup>2</sup> propose un système qui permet de prendre en compte une grande variété de pratiques et de « formes » culturelles, la culture étant comprise comme « les arts ». Les « formes culturelles » sont affectées par l'évolution de l'organisation sociale (technologie, socio-économique, politique) du monde auquel elles appartiennent, en particulier les « relations des producteurs culturels avec les institutions », dont le marché, qui est une institution très importante dans l'évolution des relations. Le modèle de Williams nous servira principalement pour analyser les débuts de la structuration des productions culturelles au Québec.

Le modèle de Pierre Bourdieu, qui constitue le modèle majeur pour cette recherche, présente la constitution du champ de production culturelle dans les sociétés industrialisées en trois états depuis la Renaissance : un premier état, avec la « conquête de l'autonomie » au marché et à l'économique par et pour les producteurs et les productions culturelles, un second état avec « l'émergence d'une structure dualiste » et des relations d'oppositions entre les productions à valeur symbolique et les productions à valeur commerciale, et un troisième état, celui « du marché des biens symboliques », où les productions à forte valeur symbolique sont validées et légitimées, font l'objet, à plus ou moins long terme, de conversion entre les valeurs symboliques et économiques.

Un champ de production culturelle présente des caractéristiques spécifiques, dont des positions, qui sont à la fois le résultat et la manifestation des luttes qui se sont déroulées

---

atelier, où l'artisan réalise des pièces esthétiques et fonctionnelles, dans un mode de production artisanal.

entre différents agents et acteurs sociaux dans la dialectique de la distinction<sup>3</sup>. Pour Bourdieu, la dialectique de la distinction est le processus par lequel toute personne ou classe sociale cherche à maintenir ou à améliorer sa position sociale dans le grand champ social et plus spécifiquement dans le champ du pouvoir. Depuis la Renaissance et encore plus à la Révolution industrielle, les intellectuels ont défini un champ de production symbolique, auquel participent les intellectuels, les artistes, et les scientifiques. Ce champ se caractérise par l'autonomie au marché, la capacité d'auto - définir le champ et ce qui en constitue les valeurs, et de légitimer le tout par des discours et des institutions. Ils ont ainsi dégagé un champ qui fonctionne avec une économie symbolique contraire à l'économie régulière. L'opposition entre arts visuels et métiers d'art, entre « l'artiste et l'artisan »<sup>4</sup>, est une opposition fondatrice selon ce modèle. Le résultat des luttes se manifeste par des positions diverses dans le champ, positions qui indiquent un équilibre différent entre l'économie symbolique et l'économie régulière, entre le pouvoir symbolique et le pouvoir économique. Avec le temps, il y a conversion entre les deux économies, la longueur du cycle de production et de conversion témoignant de l'autonomie des positions.

Les champs et les diverses positions fonctionnent par homologie entre eux, l'homologie structurale et fonctionnelle étant un principe selon lequel les champs et les positions conservent des rapports, des similarités avec ceux contre lesquels ils se définissent. On

---

<sup>2</sup> Raymond Williams, *The Sociology of Culture, with a new foreword by Bruce Robbins*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, 249 p. Publié auparavant sous *Culture*, London, Fontana, 1981. (Fontana new sociology (sic)).

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », in *L'année sociologique*, vol. 22, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 49-126, p. 58-60.

peut donc identifier des positions, analyser leurs relations entre elles, leurs relations avec les positions d'un autre champ, et leurs relations avec le grand champ social.

Pour Bourdieu, « les différentes positions de l'espace hiérarchisé du champ de production, (...) sont repérables, indifféremment, par des noms d'institutions, galeries, maisons d'édition, théâtres, ou par des noms d'artistes<sup>5</sup> ou d'écoles »<sup>6</sup>. L'une des manifestations les plus significatives pour délimiter un champ est celle des lieux de diffusion. En effet, c'est dans les lieux de diffusion que s'établit la valeur des productions culturelles, et c'est essentiellement là que s'effectuent les conversions entre valeur symbolique et valeur économique. Comme Bourdieu considère que les champs de production culturelle « s'organisent (...) selon un principe de différenciation qui n'est autre que la distance (...) des entreprises de production culturelle à l'égard du marché et de la demande »<sup>7</sup>, y compris la question des publics, l'analyse des lieux de diffusion en tant que lieux de manifestation de cette distance est appropriée.

Dans le cadre de ce modèle, ma question de recherche se formulerait ainsi : est-ce que les pratiques en métiers d'art, telles qu'illustrées par la céramique, constituent un champ de production culturelle, et si oui, quelles sont les différentes positions, et quelles sont les

---

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 49.

<sup>5</sup> L'étude du champ de production culturelle par les noms d'artistes et leurs productions, tout comme celle par les styles et les genres, ne fait pas l'objet de cette recherche, et les noms cités le sont à titre d'exemples et comme repères historiques seulement, sans entrer dans des analyses détaillées. Il en est de même pour l'histoire de la plupart des institutions.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 227.

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 201-202.

relations avec d'autres champs et positions homologues, en particulier celui des arts visuels?<sup>8</sup>

Mon hypothèse est qu'elles constituent maintenant un champ de production culturelle, mais que le modèle de la hiérarchie des beaux-arts y est toujours actif, et que le champ des métiers d'art reste structuré selon le modèle du champ des arts visuels. En particulier dans les positions les plus autonomes de la céramique, la définition et les valeurs y sont celles du champ des arts visuels, où l'art contemporain est un modèle à l'œuvre.

Pour vérifier cette hypothèse, nous examinerons en particulier l'histoire des métiers d'art et de la céramique, en mettant l'accent sur l'évolution de la diffusion, et en faisant les liens nécessaires avec les producteurs, les objets, et les valeurs qui les accompagnent afin d'analyser la constitution du champ des pratiques professionnelles contemporaines en céramique au Québec. Nous examinerons comment la tension entre les valeurs se manifeste dans les pratiques, et comment la constitution de l'espace des lieux de diffusion en témoigne.

La méthodologie retenue comporte un relevé des dossiers de 115 céramistes professionnels du Conseil des métiers d'art du Québec (CMAQ), complétés par des recherches sur des artisans non membres du CMAQ et les lieux de diffusion où ils présentent leurs objets. Les dossiers sont constitués du questionnaire de demande d'admission, de curriculum vitae, de photos ou diapositives des productions, de revues de

---

<sup>8</sup> Une analyse similaire avec le design pourrait également se révéler intéressante.

presse. Outre les informations sociologiques de base (nom, âge, sexe, lieu de naissance), les dossiers comportent des informations relatives au cheminement de carrière des artisans. Notre attention a porté principalement sur les lieux et modes de formation des artisans, les produits, et les lieux de diffusion. Les lieux de diffusion contemporains ont été identifiés dans un relevé au 31 mars 2001, et par une revue de littérature. L'historique a été tracé à partir d'une revue de littérature. Nous avons complété notre cueillette par l'examen de portfolio de professionnels qui ne sont pas membres du CMAQ. Nous considérons que notre échantillon est représentatif de l'éventail des pratiques contemporaines des céramistes professionnels<sup>9</sup>.

Le chapitre premier est consacré au cadre théorique, avec le modèle de Raymond Williams et le modèle sociologique de Pierre Bourdieu. Le second chapitre présente un historique des métiers d'art et de la céramique au Québec, avec un accent sur l'évolution des lieux et événements de diffusion. L'histoire de la constitution du champ de production culturelle, telle que manifestée par les lieux de diffusion y sera présentée, d'abord la diffusion en soi, avec les questions de l'autonomie au marché et les publics, puis les questions de légitimation et de définition, et finalement la question des tensions. . La question de l'autonomie du champ en relation avec les institutions, et en particulier les institutions de formation sera considérée. Le troisième chapitre est consacré à

---

<sup>9</sup> Il est difficile de préciser le nombre exact de céramistes professionnels au Québec. En général, on considère qu'il y a environ 2000 artisans professionnels, travailleurs autonomes ou employés d'entreprises, et de ce nombre, environ 400 pratiqueraient en céramique. Le Conseil des métiers d'art du Québec compte en 2002-03 un total de 753 membres, dont 129 (17%) en céramique. Voir Conseil des métiers d'art du Québec, *Rapport d'activité 2002-03*, disponible sur le site web au [www.metiers-d-art.qc.ca /CMA/rapports d'activité](http://www.metiers-d-art.qc.ca/CMA/rapports%20d'activite). Consulter aussi, Groupe de travail sur les métiers d'art, *Plan d'action*

l'analyse sociologique du champ dans son état contemporain, comprenant une présentation plus détaillée de trois lieux et événements de diffusion selon le modèle de Bourdieu, le Salon des métiers d'art du Québec (SMAQ), l'exposition vente 1001 Pots, et la Biennale nationale de céramique de Trois-Rivières.

Notre conclusion est que le champ des métiers d'art, du moins en céramique, se situe au deuxième état du champ, avec une récente validation institutionnelle pour certaines pratiques les plus autonomes du marché qui constituent alors une avant-garde consacrée. Cette validation se fait selon des critères et selon les valeurs du sous-champ de production restreinte du grand champ de production culturelle, soit les valeurs des arts visuels. Occupant historiquement une position axée sur le populaire, la tradition et l'économique, les métiers d'art occupent une position inférieure dans le champ de production culturelle, et les institutions et discours de légitimation d'un sous-champ de production restreinte sont peu développés. On constate cependant que les tensions n'ont pas toujours entraîné de limite à la circulation des œuvres et des artistes, qui fréquentent l'un ou l'autre des événements, et dont souvent les productions s'adressent à différents publics, et sont diffusées dans des lieux occupant des positions distinctes.

On constate aussi que certains discours récents témoignent d'une recherche d'unification du champ, davantage que d'oppositions. S'il subsiste toujours des tensions et oppositions, qu'on sent fondamentales, entre certaines pratiques des métiers d'art de des

arts visuels, et entre pièce unique et de production, on constate aussi une recherche d'identification aux métiers d'art, et à la céramique, recherche qui englobe une variété de pratiques des céramistes. Il s'agit d'un secteur dont pratiquement tout le développement a été lié à l'économique et au soutien d'un large public, pour lequel l'autonomie au marché ne constitue pas comme tel un idéal de distinction. Le portrait des métiers d'art et de la céramique n'est pas inexact, il est incomplet dans la connaissance des cheminements des artisans et de leurs productions dans le monde culturel et artistique du Québec actuel.



## Chapitre 1 – Cadre théorique : analyse des relations des producteurs au marché.

*La science des œuvres culturelles suppose trois opérations aussi nécessaires et nécessairement liées que les trois niveaux de la réalité sociale qu'elles appréhendent : premièrement, l'analyse de la position d'un] champ (...) au sein du champ du pouvoir et de son évolution au cours du temps ; en second lieu, l'analyse de la structure interne d'un] champ(...) univers obéissant à ses propres lois de fonctionnement et de transformation, c'est-à-dire la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent des individus ou des groupes placés en situation de concurrence pour la légitimité ; enfin, l'analyse de la genèse des habitus des occupants de ces positions, (...).*

*Pierre Bourdieu<sup>10</sup>*

*(C'est moi qui souligne les première et deuxième opérations que je réalise en partie dans cette recherche).*

### ***Les relations de production, Raymond Williams***

Pour Williams, l'artisanat est un « mode » de relations des producteurs culturels avec le marché qui correspond à une organisation sociale et économique préindustrielle, mode selon lequel tous les producteurs culturels, y compris les artistes, se sont situés dans l'organisation sociale. Avec les changements apportés par l'industrialisation dans l'ensemble du système, de nouvelles formes culturelles et de nouvelles relations entre les

producteurs et les institutions sont apparues, certaines formes anciennes ont évolué et se sont adaptées, d'autres ont survécu presque telles quelles<sup>11</sup> Je retiens les phases de relations de Williams qui précèdent tout juste le marché, et celles du marché.

Williams souligne que ces relations ont évolué, se sont construites avec l'évolution du système social et du système économique, avec des adaptations et des survivances, et qu'elles témoignent de phases qu'il présente et explique<sup>12</sup> Le modèle de Williams propose que depuis l'avènement du marché, les relations des producteurs culturels, tant artistes qu'artisans sont passées de "artisanal", où le producteur, bien que dépendant du marché, garde un contrôle sur sa production, à "post-artisanal", avec l'addition d'intermédiaires de distribution et de production, à celui de "professionnel de marché", où les relations du producteur sont intégrées au mode général de production, avec des interventions à l'intérieur et parfois en opposition aux forces du marché et où se situe selon Williams la question de la distinction entre artisan et artiste, et finalement le "professionnel corporatif", où les relations du professionnel se font avec des institutions.

### ***Le champ de production culturelle, Pierre Bourdieu***

Le champ de production culturelle s'est constitué selon Pierre Bourdieu depuis la Renaissance principalement par la différenciation intervenue entre la production culturelle et les autres types de production. La production culturelle s'est identifiée de

---

<sup>10</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 298.

<sup>11</sup> Raymond Williams, *op. cit.*, p. 42-44.

<sup>12</sup> Williams, *op. cit.*, p. 33-55

plus en plus à une production autonome des demandes du marché, dégagée des contraintes d'utilité, et chargée de valeur symbolique. Avec l'industrialisation et l'économie de marché, la valeur symbolique, opposée à la valeur économique des biens, est devenue une caractéristique fondamentale des productions culturelles.

Le champ de production culturelle en général, (comme tout champ plus spécifique à un art ou à une fonction d'un champ de production culturelle), est à la fois le résultat et la manifestation des luttes qui sont survenues dans sa constitution. Ces luttes concernent la définition et l'occupation d'un champ dans et en relation avec le champ du pouvoir et le grand champ social. Ensuite, à l'intérieur même du champ, les luttes concernent la définition et l'occupation des différentes positions qui se distinguent selon les deux économies et en relation avec le champ de grande production. Les luttes concernent surtout la définition du champ lui-même – ce qui est art et ce qui ne l'est pas. Ces luttes s'inscrivent dans la dialectique de la distinction, où « l'artiste s'est défini par opposition à l'artisan »<sup>13</sup>, et où les luttes les plus virulentes se déroulent entre champs voisins, soit les autres champs de production culturelle, et les différents types de production dans un même champ, par exemple la musique contemporaine et la musique populaire, la peinture figurative et la peinture abstraite.

---

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », in *L'année sociologique*, vol. 22, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 49-126., p. 49. Voir aussi *Les Règles de l'art*, p. 400-406.

Bourdieu identifie donc trois états de la constitution du champ de production culturelle. Le premier état<sup>14</sup> est « la conquête de l'autonomie » la phase de constitution, de l'invention de l'art pur, autonome du marché et de ses commandes, comme position, et de l'artiste comme profession. Le second état<sup>15</sup> est la phase de « l'émergence d'une structure dualiste », de la différenciation, à l'intérieur même du champ de production symbolique, de positions qui se distinguent sous trois rapports : d'abord le prix, puis le volume et la qualité de la consommation (valeur symbolique et valeur économique, ainsi que les publics dont la qualité se mesure inversement à son volume), et enfin la longueur du cycle de production et la rapidité de la conversion des profits symboliques et économiques. On voit apparaître une hiérarchie spécifique, et se distinguer un secteur plus autonome, l'avant-garde, qui se réclame de l'art pur, de l'art pour l'art<sup>16</sup>, et un clivage entre secteur de recherche, libre du marché, et secteur commercial<sup>17</sup>, qui, lui, vise à répondre aux demandes du marché, à satisfaire un public. Bourdieu note qu'ici il ne s'agit pas de secteurs tranchés, mais bien de deux pôles, de deux « positions limites » d'un même espace, définies par leurs relations d'antagonisme. C'est ainsi que l'ensemble des genres<sup>18</sup> d'un champ s'organise autour d'oppositions communes. Le troisième état<sup>19</sup> est celui du « marché des biens symboliques » où l'on voit la constitution de ce « monde à part qu'est le champ artistique (...) tel que nous le connaissons aujourd'hui »<sup>20</sup>. C'est l'état du champ où l'on retrouve les positions les plus définies dans les espaces des

---

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art.*, p. 166.

<sup>15</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 167.

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 365.

<sup>17</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 203.

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, voir en particulier pour les genres les pages 151, 192-212.

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 201.

<sup>20</sup> Il s'agit pour Pierre Bourdieu de l'année 1976 telle que présentée en 1992, *ibid.*, p. 201.

producteurs, de leurs produits, de leurs clientèles, et dans leurs relations avec les autres positions et les autres champs, tout comme avec le grand champ social, relations qui opèrent toujours selon le principe d'homologie.

Du fait qu'ils s'organisent tous autour de la même opposition fondamentale en ce qui concerne le rapport à la demande (celle du « commercial » et du « non commercial »), les champs de production et de diffusion des différentes espèces de biens culturels – peinture, théâtre, musique – sont entre eux structurellement et fonctionnellement homologues, et ils entretiennent en outre une relation d'homologie structurale avec le champ du pouvoir où se recrute l'essentiel de leur clientèle.<sup>21</sup>

On en arrive ainsi, dans le troisième état, à définir, à l'intérieur du champ de production culturelle, un « sous-champ de production restreinte » qui est le plus autonome du marché, et le plus auto-défini tout en étant validé dans le champ du pouvoir : l'état du champ de production culturelle complètement constitué dans son troisième état, comporte une avant-garde consacrée, et des institutions de transmission (reproduction) et de légitimation du champ. C'est ici que s'instaure la différenciation entre l'avant-garde bohème, celle qui a refusé la relation au marché et au capital économique au nom de l'art pour l'art, et l'avant-garde consacrée, c'est-à-dire reconnue et légitimée par des institutions dont l'autorité pour reconnaître la définition du champ est elle-même reconnue par les acteurs du champ et par le champ du pouvoir, qui se distinguent par des valeurs différentes dans l'équilibre du capital économique et du capital symbolique spécifique au champ. C'est aussi ici, concurremment, que le rôle des institutions en ce qui a trait à la légitimation et à la transmission des valeurs du champ s'organise.

---

<sup>21</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 228.

Bourdieu y souligne l'importance, dans les relations, de l'existence d'institutions dont le rôle, « n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur ». <sup>22</sup> C'est « l'idéologie de l'œuvre d'art » ou celle-ci, pour être constituée en tant qu'œuvre d'art, est « faite (...) mille fois » <sup>23</sup> par l'appréciation symbolique même, c'est le moment où « la part de transformation matérielle (...) s'y trouve réduite au minimum par rapport à la part de la transformation proprement symbolique » <sup>24</sup>. C'est le lieu du discours et de la légitimation, le lieu des consécration et de la confirmation de la valeur symbolique du champ et des positions.

Le tableau 1 (page 17), inspiré de Bourdieu, présente cette constitution du champ de production culturelle en marché des biens symboliques. On y voit comment le champ de production culturelle se situe dans le champ du pouvoir, lui-même situé dans l'espace social (national), ainsi que le champ de production culturelle, avec ses deux sous-champs, celui de grande production [culturelle], et celui de production restreinte. On y voit aussi comment les deux économies fonctionnent l'une par rapport à l'autre et à l'intérieur des champs et sous-champs, entre le capital économique (CE), et le capital culturel (CC), qui devient un capital symbolique spécifique (CSs) à l'intérieur du sous-champ de production restreinte.

---

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 242.

<sup>23</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 243.

<sup>24</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 245.

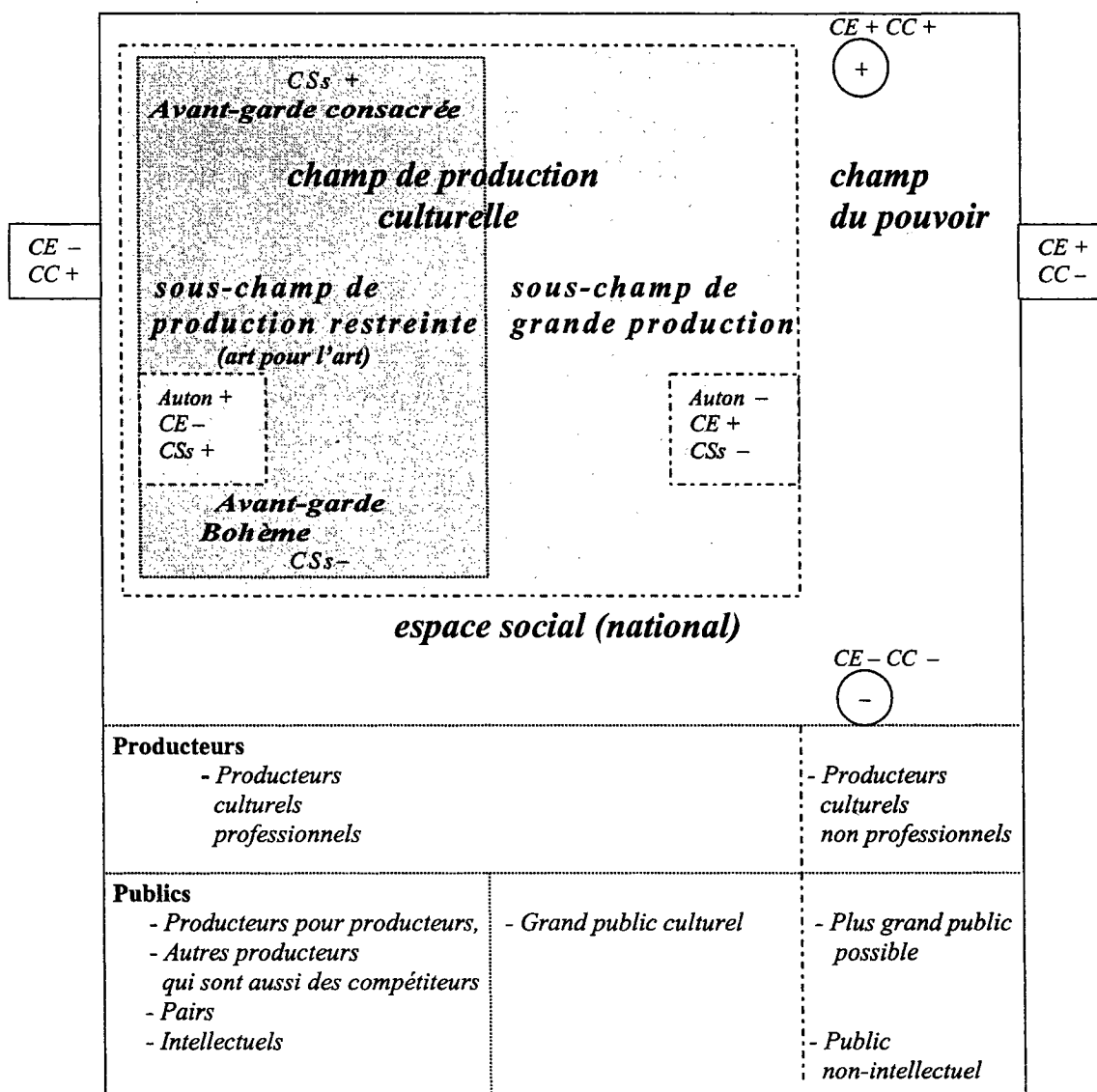
Nous avons vu que la constitution du champ débute par l'invention de l'art pur, autonome des demandes du marché, et de l'artiste comme professionnel, puis par l'émergence d'une structure dualiste, entre les productions commerciales et les productions non commerciales, dont les différences s'articulent en oppositions. Celles-ci entraînent au niveau de la production et de la diffusion, une différenciation des publics. Selon Bourdieu, "Le développement du système de production de biens symboliques, (...) s'accompagne d'un processus de différenciation qui trouve son principe dans la diversité des publics auxquels les différentes catégories de producteurs destinent leurs produits.<sup>25</sup> Selon ce modèle, le public de cet état se différencie « en volume et en qualité de consommation » : le public des lieux de diffusion peu autonomes du marché, lieux de vente, sera le « grand public », un public populaire, moins cultivé que le public plus restreint des lieux de diffusion plus autonomes du marché, lieux d'exposition, fréquentés par un public de connaisseurs. Le public des positions les plus autonomes est en fait composé des autres producteurs, qui sont aussi les compétiteurs. C'est par la reconnaissance des pairs et des intellectuels que se fait la validation et que se réalise la définition des valeurs du champ, et, par le fait même, que se confirme l'existence du champ lui-même. Pour l'avant-garde consacrée, reconnue par des institutions, le public est constitué du public non-intellectuel des classes dominantes, du champ du pouvoir<sup>26</sup>. Le tableau 1 page suivante, présente les considérations sur les producteurs et sur les publics dans le modèle de Bourdieu.

---

<sup>25</sup> Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », p. 52.

<sup>26</sup> Pierre Bourdieu, *ibid*, p. 67-80.

Tableau 1 – Le champ de production culturelle, les producteurs et les publics



Inspiré de Pierre Bourdieu<sup>21</sup> en italique : les structures de champ du modèle de Bourdieu

Ajoutons que l'autonomie au marché se manifeste, de la constitution du champ jusqu'au troisième état, l'état du marché des biens symboliques, par la résistance à la conversion entre l'économie symbolique et l'économie régulière. En effet, ce qui constitue la valeur



première des positions les autonomes dans le sous-champ de production restreinte, c'est justement de nier l'économie régulière, de fonctionner selon une économie symbolique inverse de l'économie régulière, selon une idéologie qui met de l'avant la liberté de l'artiste dans sa création, son refus des compromissions économiques, de la recherche du gain pécuniaire, et l'acceptation, même la valorisation, de la bohème et de la pauvreté. La conversion de l'économie symbolique en économie régulière, qui se produit par les intermédiaires que sont les agents d'artistes, les galeries, certaines institutions et certains collectionneurs, se fait selon un cycle qui s'étale dans le temps, souvent sur plusieurs années et parfois une vie, qui s'appuie sur une certaine diffusion de l'idéologie symbolique, et qui fait que la valeur symbolique devient la mesure pour établir la valeur économique régulière. Les positions des agents et des organisations de diffusion, du musée à la boutique, sont à ce titre intéressantes à considérer. Ainsi, les positions les plus autonomes prônent des valeurs tout à fait opposées au marché. C'est le public des autres producteurs, de la légitimation. Il y a des positions intermédiaires qui permettent la conversion entre les deux économies, en tenant compte d'un certain écoulement de temps, et d'une certaine compétence requise pour l'appréciation des œuvres produites, c'est le marché et le public culturel des connaisseurs et amateurs. Il y a finalement les positions les moins autonomes, dont les objets sont destinés au grand public populaire, qui sera ici une boutique par comparaison à un musée.

La constitution du champ des arts visuels, champ que Bourdieu présente alternativement au champ de la littérature comme exemplaire de son modèle de la constitution du champ

---

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 178.

de production culturelle, s'est constitué comme nous l'avons mentionné par opposition aux champs voisins, dont les métiers d'art. Les arts visuels et les artistes se sont positionnés comme autonomes du marché, libérés des contraintes d'utilité et de valeurs économiques, et se distinguent dans leurs positions les plus autonomes, occupées par l'art contemporain, des autres productions culturelles. Les arts visuels occupent une position plus intéressante en termes de valeur symbolique qu'en termes de valeur économique. Par homologie, on constate qu'à l'intérieur même du champ des métiers d'art, les positions sont structurées selon les mêmes valeurs, le plus conceptuel, le plus « art pour art », le plus autonome du marché, qui s'adresse à un public de connaisseurs, étant doté de valeur symbolique plus importante que le technique, l'utilitaire, le traditionnel, qui répond à des besoins d'un marché et d'un public populaire.

L'analyse du champ de production culturelle que je propose pour les pratiques de la céramique se situe dans l'analyse d'un champ de production culturelle entièrement constitué. Mon cadre d'analyse prend en considération les lieux et événements de diffusion, dont l'autonomie est analysée en termes de vente ou non, et les publics, en termes de volume et de qualité du public. Sont également considérées la question de la définition et de la légitimation, et les relations d'homologie, pour dégager les éléments et étapes de constitution d'un champ de production culturelle.

**Chapitre 2 – Historique de la constitution du champ de production culturelle et de l'espace de la diffusion – Analyse sociologique.**

*Au terme du processus de spécialisation qui a conduit à l'apparition d'une production culturelle spécialement destinée au marché et, (...) d'une production d'œuvres "pures" et destinées à l'appropriation symbolique, les champs de production culturelle s'organisent, (...) selon un principe de différenciation qui n'est autre que la distance (...) des entreprises de production culturelle à l'égard du marché et de la demande (...)*  
*Pierre Bourdieu*<sup>28</sup>

*(Second état d'un champ de production culturelle).  
 (c'est moi qui souligne).*

Ce chapitre est consacré à un historique des métiers d'art et de la céramique, et à une analyse selon le modèle du champ de production culturelle de Bourdieu, avec une attention particulière aux lieux de diffusion, afin de mettre en contexte la constitution du champ et de l'espace de la diffusion. Ce chapitre vise, en esquissant les grandes lignes de l'histoire des métiers d'art et plus particulièrement de la céramique au Québec, à retracer des étapes de leur constitution en champ de production culturelle. L'histoire des métiers d'art et de la céramique reste à faire, selon le modèle sociologique de Bourdieu retenu ici, ou selon d'autres modèles, afin de répondre à la question de savoir comment les métiers d'art et les artisans qui les pratiquent ont vécu et négocié leur existence dans l'évolution de la société, de l'économie, du monde de l'art, et afin de comprendre quelle

est leur place, et comment elle s'est construite. Faire l'histoire, ou une histoire, des métiers d'art au Québec dépasse le contexte de ce travail, aussi seules les grandes lignes en seront tracées, en insistant sur les périodes et les éléments-clés de l'évolution du secteur en tant que champ de production culturelle. Rappelons que selon le modèle de Bourdieu, c'est dans le temps que se constitue un champ de production culturelle et le sous-champ de production restreinte, et qu'un champ est la manifestation et le résultat des luttes qui y donnent naissance, luttes pour la distinction (le capital symbolique) dans le champ de production culturelle, et luttes pour le capital économique dans le grand champ du pouvoir.

Je tracerai l'historique des métiers d'art au Québec pour mettre en relief les éléments liés à l'autonomie au marché, y compris les publics, à la définition et à la légitimation du secteur, et présenterai un historique de la céramique dans le champ de production culturelle. L'accent sera mis sur les lieux et événements de diffusion, leur présence et leurs caractéristiques, ainsi que sur leurs relations avec d'autres éléments de constitution du champ, en faisant référence aux artisans et à leurs productions, aux institutions, à la formation, ainsi qu'aux moyens d'organisation des artisans. Des éléments de la constitution du champ seront présentés, témoignant de tensions internes aux métiers d'art, et de tensions entre arts visuels et métiers d'art. Pour faire le lien avec la théorie, je tenterai d'identifier des lieux et moments de tensions, d'oppositions entre production pure et grande production, entre arts visuels et métiers d'art. Ceci nous permettra d'analyser la place des métiers d'art et surtout de la céramique dans le champ de

---

<sup>28</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 201-202.

production culturelle, par son degré d'autonomie au marché, ses publics, sa capacité d'auto-définition, ses ressources de légitimation, et ses relations avec les champs voisins.

La recherche a été effectuée par une revue de littérature, par une analyse des dossiers et une étude des portfolio de céramistes professionnels, membres ou non du Conseil des métiers d'art du Québec, et une recherche sur les lieux et événements de diffusion. Tous les lieux et événements n'ont pas été recensés ou analysés dans la recherche actuelle, mais les types de lieux et d'événements qui témoignent d'une situation et d'un changement dans les relations au marché et la diffusion sont soulignés et présentés plus en détails. L'histoire des métiers d'art et de la céramique constitue en fait un champ de recherche presque vierge, où cependant le matériel est disponible et accessible, et plusieurs acteurs et leur famille sont toujours vivants<sup>29</sup>.

La présentation est subdivisée en trois grandes périodes, d'abord une mise en contexte des productions et des relations au marché des métiers d'art et de la céramique en tant qu'artisanat hors Québec et durant les périodes coloniales, puis une étude de la mise en place des éléments de constitution d'un champ de production culturelle et d'une première renaissance de l'artisanat dans les années 1930 à 1960, et finalement la constitution d'un champ de production culturelle dans les années 1960 à 1980. Le chapitre 3 présentera la situation actuelle des métiers d'art et de la céramique en tant que champ de production culturelle. Chaque période, après une brève introduction, présente l'évolution de la

diffusion, puis une présentation de la question des définitions, de l'identité et de la légitimation, incluant la formation, et finalement, une présentation des relations, tensions, et luttes. Un sommaire, faisant le lien avec le cadre théorique, termine la présentation pour chaque période.

### *2.1 – Contexte et histoire des métiers d'art et de la céramique*

L'histoire des métiers d'art, incluant la céramique, débute certainement bien avant leur histoire au Québec, et on peut en faire un historique à partir des premiers groupes humains. Comme on l'a vu avec Williams, la production des biens a évolué à l'intérieur des organisations sociales, et a été « artisanale », c'est-à-dire réalisée dans de petites unités de productions, et associée au travail manuel, jusqu'à la Révolution industrielle. Dès la Renaissance, puis avec l'industrialisation, on a vu des changements importants dans les modes de production, dans l'organisation du travail et dans les relations entre les producteurs et le marché, changements qui se sont aussi manifestés dans la production céramique. À cette évolution on peut appliquer le modèle de Williams, davantage que celui de Bourdieu, des productions artisanales traditionnelles, aux productions des manufactures de l'ancienne Grèce et de la Chine, jusqu'aux productions industrielles du marché des pays occidentaux. On y voit la production s'inscrire dans les différents modes d'organisation sociale et économique, de l'artisan au producteurs industriel, à l'artiste.

---

<sup>29</sup> Les documents d'archives sont disponibles dans différents fonds d'institutions et d'individus, reliés aux métiers d'art ou aux arts visuels, dans diverses institutions au Québec, dont le CÉGEP du Vieux-Montréal, l'UQAM, l'Université Concordia, l'Université de Sherbrooke.

### 2.1.1 Métiers d'art et céramique durant la Colonie française et la Colonie anglaise

On peut commencer l'histoire des métiers d'art et de la céramique au Québec<sup>30</sup> à la Colonie française. Durant les périodes de colonisation, on fait généralement amplement référence à la dépendance envers les métropoles pour l'approvisionnement en biens de toutes sortes. On y valorise aussi les pratiques artisanales qui ont assuré aux premiers colons français puis aux Canadiens-français l'autosuffisance quant à leurs besoins immédiats.

L'histoire telle que retracée par Marius Barbeau et Gérard Morisset entre autres<sup>31</sup>, remonte aux débuts de la Colonie française, où elle se caractérise par la dépendance à la métropole, entraînant peu de développement des métiers<sup>32</sup>. La production céramique est proprement artisanale, visant à répondre aux besoins des colons et de la colonie, résolument utilitaire, le plus souvent complémentaire à la fabrication de briques. Les potiers travaillent avec la faïence locale, sur des tours et avec des fours rudimentaires, et émaillent au plomb. Les formes sont peu variées et peu raffinées. La production fait

---

<sup>30</sup> L'artisanat et la céramique autochtones, antérieurs à la période considérée, ne sont pas pris en compte dans le cadre de cette recherche.

<sup>31</sup> Voir aussi, pour une mise en contexte dans l'histoire du développement économique, Gustave Lanctôt, « Regards sur l'histoire canadienne », in *Mémoires de la Société Royale du Canada*, tome XLII, Troisième série, mai 1948, pp. 97-107, Paul-André Linteau, *Histoire du Canada*, Presses Universitaires de France, Que sais-je?, Paris, 1994. Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II - Le Québec depuis 1930*, nouvelle édition révisée, Boréal, 1989. Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain, Tome I - de la Confédération à la crise (1867-1929)*, nouvelle édition refondue et mise à jour, Boréal, 1989.

<sup>32</sup> L'histoire qui a valorisé, surtout dans les années 1960 et 1970, les pratiques artisanales fait remonter aux débuts de la Colonie française l'implantation de lieux de production et d'écoles de formation. On peut consulter Louise Saint-Pierre, *Bibliographie québécoise de l'artisanat et des métiers d'art (1689-1985)*, Québec, Centre de formation et de consultation en métiers d'art (CFCMA), 1966, 205 p.

l'objet de commandes institutionnelles pour les couvents et les églises, ou est distribuée dans les magasins des villes et par colportage dans les campagnes<sup>33</sup>.

C'est à partir de la Colonie britannique (1763, avec le Traité de Paris) que des formes plus raffinées et des modes de production plus élaborés (moulage, coulage, techniques et couleurs d'émaillage plus variées) sont connus et adoptés, malgré leur connotations « étrangères »<sup>34</sup>. En effet, l'autosuffisance et la production artisanale étaient perçues comme des qualités intrinsèques au groupe culturel canadien-français, et le refus des influences étrangères, tant dans les styles que dans les modes de travail et l'industrialisation, était perçu comme une nécessité pour préserver l'identité du groupe culturel. Cette base idéologique sera amplement reprise dans les années 1960 et 1970 pour justifier et soutenir la vague nationaliste, l'engouement pour les traditions et le retour aux sources, y compris l'artisanat et le travail manuel. L'artisanat de la fin du 19<sup>ième</sup> siècle est surtout constitué d'un artisanat rural basé sur le travail des femmes dont les travaux sont vendus dans des comptoirs d'artisanat<sup>35</sup> aux touristes des régions.

---

<sup>33</sup> Marius Barbeau, *Maîtres artisans de chez-nous*, Montréal, Les éditions du Zodiaque, Librairie Déom Frères, 1942, 220 p., p. 112-118. Voir aussi « Potiers canadiens », in *Mémoires de la société royale du Canada*, Troisième série, 1941, Tome XXXV, pp. 13-21. Voir aussi « Notre tradition, que devient-elle? », in *Culture*, Québec, 1941, II, p. 4-12. "Backgrounds in Canadian Art", in *Transactions of the Royal Society of Canada*, Third Series, Section II, volume XXXV, 1941, p. 29-63.

<sup>34</sup> Barbeau, « Potiers canadiens », in *Mémoires de la société royale du Canada*, Troisième série, 1941, Tome XXXV, pp. 13-21.

<sup>35</sup> Andrée-Anne de Sève, *Hommage à Jean-Marie Gauvreau*, Montréal, Conseil des métiers d'art du Québec, 1995, 37 p.



### 2.1.2 Industrialisation et débuts de l'histoire moderne (19<sup>ième</sup> siècle, et début 20<sup>ième</sup>)

La colonisation anglaise a apporté, avec l'industrialisation, une modernisation de la société, malgré la résistance cléricale et sociale. On a vu les modes de production de la céramique changer, le nombre d'ateliers augmenter, et s'implanter des industries de plus grande taille. On a vu, au cours du 19<sup>ième</sup> siècle et au début du 20<sup>ième</sup> siècle, un grand nombre d'ateliers de production artisanale<sup>36</sup> partout au Bas-Canada, et l'implantation de grandes manufactures et industries, dont plusieurs le long du Richelieu et dans la région de Québec, le plus souvent initiées par des immigrants britanniques ou américains, tels les Farrars (Vallée du Richelieu, 1841-1939, la compagnie changeant de noms à diverses reprises)<sup>37</sup>, les Bell (Rivière Saint-Charles, 1846-1912)<sup>38</sup>, Henry Harrison (Cap-Rouge, 1860-1890)<sup>39</sup>, et quelques canadiens-français, tels les Dion (Ancienne-Lorette, près de Québec, 1855-c1925)<sup>40</sup>. Cependant, face aux difficultés de la pratique (les incendies et les problèmes financiers semblent avoir été des causes fréquentes de fermeture), et à la compétition des productions en provenance de la Grande-Bretagne et des États-Unis, ainsi que le coût d'importation des matières premières non disponibles localement, la céramique fabriquée localement a connu un important recul, et on considère

---

<sup>36</sup> voir Marius Barbeau, *op. cit.* Voir aussi Donald Webster, *Early Canadian Pottery*, Toronto/Montréal, McClelland et Stewart Limited, 1971, 256 p. Voir aussi Michel Lessard, et Huguette Marquis, *Encyclopédie des antiquités du Québec: trois siècles de production artisanale*, Montréal : Éditions de l'Homme, 1971, 526 pages.

<sup>37</sup> Helen H. Lambart, *Two Centuries of Ceramics in the Richelieu Valley, A documentary history*, National Museum of Man, Publications in History, No. 1, 1970, 35 p. Voir aussi Elizabeth Collard, *Nineteenth-Century Pottery and Porcelain in Canada*, Montreal, McGill University Press, 1967, 441 p.

<sup>38</sup> Helen H. Lambart, *Les potiers et leurs rivières, Les ateliers de poterie de Saint-Charles et de Cap-Rouge à la fin du dix-neuvième siècle*, traduit par Daniel Mitre, Musée national de l'Homme, Publications d'histoire, no. 2, 1975, 27 p., p. 6-10.

<sup>39</sup> Piers Seton Sibun, "Ceramics in Québec, Past, Present, Projected", Thesis, Master of Arts, Art Education, Montréal, Concordia University, 1976.p. 11.

<sup>40</sup> Helen H. Lambart, *op. cit.* Voir aussi Piers Seton Sibun, *op. cit.*, p. 12. Voir aussi Jacqueline Beaudry-Dion, et Jean-Pierre Dion, *La poterie des Dion*, Saint-Lambert, 1984, 32 p.

généralement que vers 1930 une première période d'industrialisation se termine, et que la production céramique au Québec n'est plus très importante, qu'elle soit artisanale ou industrielle.

La distribution de la production céramique se fait alors toujours dans les magasins, par colportage, et lors d'expositions commerciales locales ou internationales qui se tiennent dans la foulée des grandes expositions universelles de l'époque. Dès 1879, on y voit les productions des Farrars, de Henry Harrison et de biens d'autres. L'atelier des Dion gagne à l'exposition provinciale de Québec le prix de *Best Collection of Pottery Wares* pour leur production de faïence en 1881<sup>41</sup>. Il s'agit ici de production commerciale, complètement intégrée à l'économique, de l'ordre des relations post-artisanales de Williams, avec l'intervention d'intermédiaires de production et de distribution. S'il y a déjà des mesures d'appréciation « artistique », il ne s'agit pas encore de valorisation symbolique, ni d'appréciation d'une culture autonome du marché selon les termes de Bourdieu.

Au 19<sup>ième</sup> siècle, le *Arts and Crafts Movement* ouvre des avenues nouvelles pour les pratiques artisanales dans les contextes de l'art, de l'industrie, et du design, pour l'ensemble des pratiques d'art. Ceci se reflète au Canada par un rayonnement à travers des associations, des groupes et tout un courant de pensée qui voit les pratiques individuelles de création et de fabrication comme des contributions sociales, économiques et artistiques à l'industrie et au design. C'est le cas par exemple de la

*Associated Artists School of Art and Design* (AAS) fondée en 1886 à Toronto par Mary Ellen Dignam<sup>42</sup> qui fondera par la suite la *Women's Art Association of Canada* (WAAC), en 1894. À Montréal, Mary Martha (May) Phillips fondera en 1892 la *Victoria School of Art*, qui devient en 1895 la *School of Art and Applied Design*<sup>43</sup>. En céramique, l'enseignement portait sur le décor sur porcelaine ou autre, de fabrication artisanale, dans un contexte où « art was taught with a view to its application in the art industries and crafts »<sup>44</sup>. Mary Martha Phillips sera également la fondatrice en 1895, du chapitre de Montréal de la WAAC.

Les débuts de l'histoire des métiers d'art modernes peuvent être situés au tournant des 19<sup>ième</sup> et 20<sup>ième</sup> siècles, avec l'intérêt des dames de la WAAC, et principalement du chapitre de Montréal, pour l'artisanat<sup>45</sup>. À cet intérêt a répondu l'intérêt des canadiens-français qui avaient entrepris depuis la seconde moitié du 19<sup>ième</sup> siècle, une démarche de modernisation de l'ensemble de la société, démarche qui s'est poursuivie longtemps dans le siècle. C'est dans cette démarche que s'inscrivent à la fois le développement des arts, et la renaissance de l'artisanat à cette époque<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> Piers Seton Sibun, *op. cit.*, p. 12.

<sup>42</sup> Ellen Mary Easton McLeod, "In Good Hands, the Women of the Canadian Handicrafts Guild", Carleton, Carleton University Press, 1999, 361 p., p. 37.

<sup>43</sup> Victoria Heather Haskins, "Bending the rules : The Montreal Branch of the Woman's Art Association of Canada, 1894-1900", Montreal, Thesis, Art History Department, Concordia University, 1995, p. 29.

<sup>44</sup> Victoria Heather Haskins, *op. cit.*, p. 32.

<sup>45</sup> Il est intéressant de noter que le recoupage des textes de l'histoire anglophone et francophone est nécessaire, plusieurs relations ne tenant compte que des événements de son groupe linguistique, alors qu'on peut constater qu'il y a eu de nombreuses interactions.

<sup>46</sup> Voir entre autres sur ce sujet Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec » in *Mémoires de la Société Royale du Canada*, Tome XLIII, Troisième série, juin 1949, première section, pp. 23-38. Voir aussi,

Un moment important de l'histoire moderne des lieux et événements de diffusion débute avec la *Canadian Handicrafts Guild* qui, fondée en 1905<sup>47</sup>, par le chapitre de Montréal du WAAC s'était donné le mandat de promouvoir la pratique de l'artisanat pour préserver les valeurs nationales et culturelles, et protéger la société, principalement les populations rurales et les classes pauvres des villes, des graves conséquences sociales de l'industrialisation. C'est donc une idéologie basée sur un rôle social de l'artisanat qui est mise de l'avant. En terme de luttes pour la distinction, il est intéressant de noter que l'intérêt des dames de la bonne société anglaise pour l'artisanat s'inscrit dans le contexte de la *Women's Art Association of Canada*, qui avait pour première raison d'être « to promote professional women artists, supporting women in the fine arts »<sup>48</sup>, incluant des cours et des expositions en « sketches and ceramic (sic) ».

C'est Mary Martha (May) Phillips et Alice Skelton Peck, du chapitre de Montréal, qui furent les initiatrices de l'intérêt pour l'artisanat. Elles présentèrent dès 1900 à Montréal, une exposition d'art et d'artisanat (*Exhibition of Arts and Handicrafts*<sup>49</sup>). Jusqu'en 1930, la *Canadian Handicrafts Guild* est « the primary national vehicle for promoting crafts in Canada »<sup>50</sup> et elle est impliquée partout au Canada dans la promotion des productions d'artisanat traditionnel des différents groupes culturels qui constituent la population du Canada. La Guilde est aussi active dans la promotion à l'extérieur du pays, organisant

---

Suzanne Lamy et Laurent Lamy, *La renaissance des métiers d'art au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1967, 84 p., p. 13.

<sup>47</sup> Ellen Mary Easton McLeod, *op. cit.*, p. 33-34. Les Lettres patentes datent de 1906. La Canadian Handicrafts Guild (Guilde canadienne des métiers d'art) opère toujours une galerie à Montréal.

<sup>48</sup> Ellen Mary Easton McLeod, *op. cit.*, p. 38-39.

<sup>49</sup> Victoria Heather Hasking, *op. cit.*, p.58-59, Ellen Mary Easton McLeod, *op. cit.*, p. 33.

<sup>50</sup> Ellen Mary Easton McLeod, *op. cit.*, p. 39.

entre 1905 et 1910 jusqu'à 77 expositions à Londres, Dublin, et Melbourne<sup>51</sup>, dont en 1905, une exposition d'artisanat canadien au *Home Industries and Arts Association Show* à Londres<sup>52</sup>. Elle tient des expositions, donne des cours et ouvre en 1905 *Our Handicrafts Shop* à Montréal pour la vente au détail. Les publics cibles sont la population en général, et les touristes, intéressés aux productions des différentes cultures dans le sens du pittoresque, folklorique, exotique. L'artisanat a avant tout une valeur sociale et économique, et la dimension « culturelle » est un argument de vente autant qu'une caractéristique en soi. Formation, éducation du public, expositions et vente ont été étroitement associées dans les actions de la Guilde en faveur du développement de l'artisanat. Les liens de l'artisanat avec l'économie sont toujours majeurs.

Au Canada français de l'époque, le gouvernement avait commencé dès le milieu du 19<sup>ième</sup> siècle à implanter, pour l'apprentissage des métiers, des Écoles des arts et métiers et des Écoles techniques<sup>53</sup>. En 1922, il y avait eu, à la demande des Cercles des Fermières (fondés en 1915), l'implantation de l'École d'arts domestiques. L'intérêt des dames anglaises pour l'artisanat en général, et pour celui des Canadiens-français en particulier, a suscité en retour un intérêt plus grand de la part des gouvernements pour cet artisanat. Il fut rapidement investi d'un rôle identitaire, d'un rôle de protection puis de développement de l'identité et de l'économie pour les canadiens-français. Marius Barbeau, premier ethnologue canadien-français, a étudié les cultures autochtones et

---

<sup>51</sup> Lamy, Suzanne et Laurent Lamy, *op. cit.*, p. 14. Peter Weinrich, *A Very Short History of Craft*, 1989, sur le site web du Musée canadien des civilisations, [www.civilisation.ca / arts/bronfman/history.html](http://www.civilisation.ca/arts/bronfman/history.html), 18.07.03.

<sup>52</sup> Peter Weinrich, *op. cit.*

<sup>53</sup> Louise Saint-Pierre, *op. cit.*, p. iii.

celles de sa propre ethnie. Il fut l'un des plus actifs à en promouvoir la diffusion. En 1927 et 1929, il organise des Festivals de chansons et d'artisanat (*Folksongs and Handicrafts Festivals*) à Québec, et présente partout au Canada et aux États-Unis des expositions combinant souvent les productions autochtones et canadiennes françaises, vantant et expliquant les qualités historiques et culturelles de ces productions. Ont suivi Gérard Morisset, considéré comme le premier historien de l'art au Québec<sup>54</sup>, et Jean-Marie Gauvreau, sans doute l'un des plus actifs promoteurs des métiers d'art du siècle.

On voit donc s'implanter et se multiplier les lieux et événements de diffusion pour l'artisanat traditionnel, dans un esprit d'identité culturelle et de renaissance. On voit aussi dès 1930 jusqu'en 1958 les premiers Salons du meuble. Cette renaissance de l'artisanat des années 1930 et suivantes s'est inscrite dans un contexte de crise économique et de guerre, et la vocation de l'artisanat en tant qu'outil d'intervention sociale et économique prendra ses racines dans ce contexte.

## Sommaire

Pour cette période, on ne peut guère parler de l'existence d'un champ de production culturelle, selon le modèle de Bourdieu. Une analyse plus détaillée, qui reste à faire, des relations de production et de diffusion de cette période doit se référer à d'autres modèles, comme celui de Williams. La diffusion se fait par des expositions industrielles et commerciales, et la production est avant tout utilitaire ou décorative, bien que des

---

<sup>54</sup> Laurier Lacroix, « Gérard Morisset et l'histoire de l'art au Québec », in Ministère des Affaires culturelles,

courants tels le *Arts and Crafts Movement* valorisent le travail manuel, l'artisanat comme valeur sociale et culturelle, et la contribution artistique dans la production industrielle et le design.

La production dans les métiers, (incluant la céramique et la poterie) tout comme la production artistique (peinture, sculpture) en général demeurent à l'intérieur du système économique et commercial, selon les modes des relations artisanales et post-artisanales de Williams. Il n'existe pas comme tel de marché indépendant de l'art, mais un début de distinction des productions culturelles puisqu'on voit s'implanter des événements spécialisés, et une valorisation basée sur des éléments culturels, toujours dans un contexte économique et social. La valorisation du champ général de la culture, avec Barbeau (puis, plus tard, sur la même période, Morisset), se poursuivra tout au long du siècle, alors que art et artisanat se construisent progressivement comme pratiques culturelles, d'abord interpénétrées, puis de plus en plus distinctes.

## ***2.2 – Mise en place des éléments de constitution d'un champ de production culturelle (1930-1960)***

Nous avons vu que vers 1930, la production céramique au Québec est presque disparue, qu'elle ait été artisanale ou industrielle. C'est par la voie de la formation en art que la céramique a été réintroduite au Québec, avec l'ouverture en 1936 d'une section céramique à l'École des Beaux-arts de Montréal (fondée en 1922). Par la suite, en 1945,

cette section a été transférée à l'École du Meuble, fondée en 1935<sup>55</sup> et dirigée par Jean-Marie Gauvreau. C'est autour de lui, et souvent par ses actions, que se structurera le milieu des métiers d'art au Québec et que se construira son identité et sa position dans le champ de production culturelle. La position relative de l'artisanat dans le champ de production culturelle se construit par l'identification d'un d'artisanat distinct bien que tributaire des arts, d'un artisanat qui s'inscrit dans la perspective d'une mission et d'objectifs socio-économiques, et qui poursuit et dépend du maintien de la relation au marché et au public, alors que le champ de production culturelle est lui-même en voie de constitution par les actions entre autres de Borduas et de Pellan. Entre autre, l'intérêt marqué pour les productions traditionnelles et la nécessité de la production « gagne-pain » constitueront des éléments de positions pour les métiers d'art. Cependant, avec la création de l'École du meuble et l'implantation de la section céramique, par la volonté de former des professionnels, par l'engagement d'artistes formés à l'étranger en tant que professeurs, par l'organisation d'événements de plus en plus prestigieux, par les organisations mises sur pied, et en particulier par la fondation d'une organisation professionnelle, le secteur se dote d'éléments constitutifs d'un champ de production culturelle.

La diffusion durant cette période connaît des développements significatifs. D'abord limitée aux expositions industrielles et commerciales, on voit ceux-ci se multiplier. De plus, la diffusion, qui avait commencé à la période précédente à être plus diversifiée avec

---

<sup>55</sup> L'École du meuble a d'abord été une section séparée de l'École technique en 1935, puis a reçu ses Lettres patentes en 1937. Jean-Marie Gauvreau, « L'École du Meuble, son esprit – son but », 1950, p.



des lieux et événements spécialisés en artisanat, destinés à la vente et à la promotion des valeurs culturelles et visant surtout la population et les touristes, connaît maintenant des lieux et événements plus prestigieux. Avec l'implantation d'une formation structurée pour les artisans, avec des objectifs de professionnalisation et de modernisation, on voit apparaître un autre type de lieux et événements, ceux-ci mettant l'accent sur la valorisation de qualités artistiques et modernes des productions, et sur la dimension professionnelle des pratiques. Il s'agissait de faire apprécier des productions pour leurs qualités esthétiques, ici influencées par le style art déco dans lequel Gauvreau avait été formé à l'École Boule, lycée d'enseignement pour l'ameublement et la décoration intérieur, fondé en 1886 à Paris, qu'il avait fréquenté dans le cadre du programme de bourses du gouvernement institué dès le début du siècle. De même, dans un contexte économique de crise et plus tard de guerre, la vision d'un artisanat moderne faisait large place à une mission sociale, incluant l'utilisation de matières premières locales, le développement d'un style conforme à la culture, et à la mission économique de l'artisanat gagne-pain.

De nouveaux lieux et événements de diffusion seront implantés témoignant de nouvelles relations au marché, en particulier dans la recherche d'appréciation artistique par un public plus cultivé et mieux nanti<sup>56</sup>. C'est ce que nous allons examiner dans cette section, en faisant les liens nécessaires avec la formation, qui a été cruciale dans le

---

19.

<sup>56</sup> Ceci est très bien illustré dans l'étude faite par Louise Chouinard où elle constate que les meubles ont été destinés et acquis davantage par des corporations et des mécènes que par le grand public. Louise Chouinard, « L'École du meuble de Montréal: 1935-1958 : son histoire et sa production de mobilier » Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1988, Publications officielles; Thèses, 156 feuillets.

développement, les moyens d'organisation des artisans, et les tensions entre un artisanat populaire et traditionnel et un artisanat moderne et artistique, devenu arts appliqués, tous deux encore dépendants du marché et de l'intégration à l'économie. Nous verrons aussi comment les milieux des arts et des métiers d'art demeurent interpénétrés.

### 2.2.1 Multiplication et diversification de la diffusion

#### *Multiplication des lieux et événements commerciaux*

Les expositions à caractère ethnologiques de la période précédente se poursuivent, tout comme les initiatives de la *Canadian Handicrafts Guild*. S'y ajoutent des initiatives du milieu canadien-français telles les Festivals de folklore et d'artisanat, initiés en 1928 et 1929 par Marius Barbeau à Québec, les expositions du Service de l'Économie domestique du Ministère de l'Agriculture et de l'École des Arts domestiques, qui organise, tous les deux ans, une exposition estivale à l'intention des touristes, au Café du Parlement provincial de Québec<sup>57</sup>, et les premiers événements que l'on peut qualifier de salons d'artisanat, le premier étant signalé en 1906 à Murray Bay (La Malbaie)<sup>58</sup>, ainsi que les premiers salons du meuble en 1930 à Montréal. Ces expositions s'ajoutent aux nombreux « "comptoirs d'artisanat", c'est-à-dire des boutiques de vente de travaux "faits à la main", dans plusieurs villages où circulent les touristes l'été. Il s'agit d'un travail lucratif pour les femmes en milieu rural.»<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 36-38.

<sup>58</sup> Louise Saint-Pierre, *op. cit.*, p. iii.

<sup>59</sup> Andrée-Anne de Sève, *op. cit.*, p. 8.

S'y ajoutent également des boutiques qui se spécialisent en artisanat, comme L'Araignée d'or, ouverte en 1934 à Trois-Rivières<sup>60</sup>, le Beaumanoir en 1941 à Montréal, propriété de Paul Gouin qui y présente le patrimoine de la Collection Canadiana, la boutique de Montréal de la Coopérative Initiative Artisan d'Art<sup>61</sup>, fondée en 1943, sous l'impulsion de Flore Chaput, femme d'affaires avec un groupe d'artistes. En 1949, l'Association professionnelle des artisans du Québec (APAQ)<sup>62</sup> est fondée, et l'artisan est posé en tant que professionnel, si ce n'est comme artiste.

Dans les années 1930 à 1950, l'intérêt croît encore, et on assiste à un plus grand nombre d'activités. Dès 1932 et 1933, Paul Gouin, « un des responsables de notre renaissance artisanale » qui s'est « attaqué au sérieux problème de notre artisanat au point de vue économique »<sup>63</sup>, avait présenté deux expositions et des séries de conférences à la Palestre nationale<sup>64</sup>. Une série d'expositions ont lieu en préparation des Fêtes du Tricentenaire de la ville de Montréal, à l'Île Sainte-Hélène en 1939, puis a nouveau en 1940, et en 1941 à l'Université de Montréal. Lors de la première exposition en 1939, « cinquante mille personnes, en moins de quinze jours » visitèrent cette (...) exposition »<sup>65</sup> où on retrouvait des artisans de tous les horizons, tant des Écoles d'arts domestiques, que de la *Canadian Handicrafts Guild*, que de l'École du meuble, que de l'École des Beaux-arts, que des

---

<sup>60</sup> Jean-Marie Gauvreau, *Artisans du Québec*, Trois-Rivières, Les Éditions du bien public, 1940, 233 p., p. 134-135. Gauvreau en attribue la propriété à Albert Olivier, mais d'autres auteurs attribuent cette boutiques à Mgr. Tessier, voir Louise Saint-Pierre, *op. cit.*, p. iii.

<sup>61</sup> Piers Seton Sibun, *op. cit.*, p. 17. La boutique, qui semble ne pas avoir vécu très longtemps aurait été située coin Sherbrooke et University.

<sup>62</sup> Louise Saint-Pierre, *op. cit.*, p. iv.

<sup>63</sup> Jean-Marie Gauvreau, *ibid.*

<sup>64</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 36.

<sup>65</sup> Jean-Marie Gauvreau, *Artisans du Québec*, 1940, p. 36-37.

Écoles techniques (en reliure particulièrement)<sup>66</sup>. On y voit le travail de nombreuses tisserandes, de sculpteurs sur bois (Elzear Soucy, Léo Arbour, les Bourgeault), d'artisans de divers métiers (Gilles Beaugrand, orfèvre, Georges-Édouard Tremblay, peintre et tisserand), ainsi que de céramistes (Louis Parent, Pierre-Aimé Normandeau, Willy Chochard, William Hutchison. Jean-Marie Gauvreau mentionne également les noms de Jean-Jacques Spénard, Bertrand Vanasse, anciens étudiants et producteurs prometteurs)<sup>67</sup>. Exposition vente, mais exposition éducative puisqu'une « trentaine d'artisans travaillent sur place »<sup>68</sup>. Ces expositions auront deux grandes conséquences, celle de la présentation d'un artisanat<sup>69</sup>, valorisant le savoir-faire et le travail manuel, et celle de faire se rencontrer les artisans, ce qui suscitera par la suite des regroupements et une nouvelle structuration du secteur<sup>70</sup>. À partir de 1941, on voit l'organisation par différents groupes, mais principalement par la Fédération des Jeunes Chambres de Commerce « d'expositions régionales à travers la Province »<sup>71</sup>, « manifestations où les artisans sont invités, à titre gracieux, (tout comme pour l'exposition à l'Île Sainte-Hélène) à exposer leur produits, à les vendre, à éduquer le public sur la qualité exclusive d'un article fait-main »<sup>72</sup>. L'une de ces expositions les plus importantes étant l'exposition provinciale de Québec qui accueille à partir de 1939 « trente à quarante exposants, selon les années et les locaux disponibles, tous artisans « professionnels », « vivant de

---

<sup>66</sup> Jean-Marie Gauvreau, *Artisans du Québec*, 1940, p. 37.

<sup>67</sup> Jean-Marie Gauvreau, *ibid.*, p. 211-219.

<sup>68</sup> Jean-Marie Gauvreau, *ibid.*

<sup>69</sup> Sibun, *op. cit.*, p. 16.

<sup>70</sup> Piers Seton Sibun, *op. cit.*, p. 17.

<sup>71</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 27. Des expositions se sont tenues à Saint-Hyacinthe en 1942, Rimouski en 1943, Valleyfield en 1944, Hull en 1945, les Trois-Rivières en 1946, Sherbrooke en 1947, Saint-Jean d'Iberville et Granby en 1948, et Rouyn-Noranda en 1949. Gauvreau y indique les détails du soutien, dans les années 1924 à 1949, du gouvernement aux initiatives de formation et de diffusion.

l'exercice de leur art »<sup>73</sup>, offrent leurs articles en vente, sans pour cela encourir de frais spéciaux puisque la location des kiosques, la présentation, les dépenses de transport et de séjour des exposants, étaient entièrement défrayées par le Ministère de l'Industrie et du Commerce.

Avec cette multiplication des événements commerciaux, on peut dire que dès lors, les expositions d'artisanat font partie du paysage économique populaire. Avec la valorisation culturelle qui en est faite, tant par la dimension des traditions que celle du « fait-main », on peut dire que l'artisanat fait aussi partie du paysage culturel. Cependant, dans le cadre du modèle du champ de production culturelle de Bourdieu, les supports officiels qui sont apportés au développement de l'artisanat comme activité professionnelle ou à tout le moins commerciale, « gagne-pain », correspondent à une reconnaissance dans le champ du pouvoir, mais cette reconnaissance ne constitue pas une reconnaissance dans un champ de production culturelle autonome du marché.

Un autre pas nouveau est franchi dans l'espace des lieux et événements de diffusion avec, en 1950 la Centrale d'artisanat. Faisant suite à l'Office provincial de l'Artisanat et de la Petite industrie, fondée en 1945, sous l'impulsion de Gauvreau, avec pour mission de « surveiller les intérêts des artisans », et par des « contacts étroits entre (...) différents services gouvernementaux », « conseiller, canaliser, coordonner les efforts »<sup>74</sup>, la Centrale d'artisanat devenait le « point de rencontre du public, du marchand et du

---

<sup>72</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 27.

<sup>73</sup> Jean-Marie Gauvreau, *ibid.*

producteur » avec pour mission « d'établir des normes, des classifications de qualité (...) des standards »<sup>75</sup>. La centrale opérera jusqu'en 1982. La Centrale vend au public, fournit les marchands de la Province et du Canada, et participe à des Salons du cadeau de Montréal et Toronto. En 1960, la Centrale vend les œuvres de « presque 800 » artisans québécois »<sup>76</sup>. Le développement se poursuit dans les années 1940 et 1950, une partie de ces réalisations relevant de l'Office puis de la Centrale. Autre réalisation d'importance, la tenue en 1955 du premier salon des métiers d'art au Palais du Commerce, qui évoluera jusqu'à l'actuel Salon des métiers d'art du Québec, sur lequel nous reviendrons.

À Montréal, sera fondé<sup>77</sup> par un groupe de femmes, le *Montreal Potters Club*, avec un studio commun rue Victoria dans Westmount. En 1964, une école s'ajoute, et en 1974 le Club devient le *Visual Arts Centre*, le Centre des arts visuels, toujours en opération en tant que lieu de formation, opère également une galerie.

#### *Diversification des lieux et événements de diffusion*

L'intérêt pour l'artisanat traditionnel donne naissance aux premiers musées dont le Musée de la province de Québec, qui, dès l'ouverture de ses portes en 1933, s'intéressait, sous l'impulsion de Gérard Morisset, à toutes les productions culturelles, ce qui sera identifié comme productions artistiques par la suite, dont l'art religieux, l'architecture,

---

<sup>74</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 28.

<sup>75</sup> Andrée-Anne de Sève, *Hommage à Jean-Marie Gauvreau*, p. 28, et citant Jean-Marie Gauvreau dans un article de Roger Champoux, dans *La Presse*, Montréal, 14 mars 1950, p. 3.

<sup>76</sup> Andrée-Anne de Sève, *ibid*, citant un article de Michelle Lasnier, dans *La Presse*, Montréal, 14 mai 1960.

<sup>77</sup> 1948, selon Piers Seton Sibun, *op. cit.*, p. 25, et 1950 selon Louise Saint-Pierre, *op. cit.*, p. iv. Information non disponible sur le site web.

l'orfèvrerie, et en général les arts décoratifs, ainsi que les productions traditionnelles féminines comme le tissage, ou masculines, comme la construction des maisons et l'ébénisterie, avec le souci de « préserver un héritage culturel en perdition et encourager l'éclosion d'une tradition nationale »<sup>78</sup>. En 1937, Gérard Morisset débutait l'Inventaire des œuvres d'art de la province (qui se poursuivra jusque vers 1968). L'histoire de l'art au Québec prend ses assises sur les productions des métiers.

La diversification dans la diffusion survient en partie sous l'impact de l'implantation de lieux de formation, et l'arrivée sur le marché de producteurs formés avec un souci technique et artistique, plutôt que pratiquant un artisanat traditionnel. Avec l'implantation de l'École du meuble en 1935, on voit apparaître une autre production, et s'instaurer d'autres lieux et événements de diffusion. Jean-Marie Gauvreau a poursuivi tout au long de sa carrière une mission de promotion de l'artisanat dans ses dimensions techniques et artistiques, et sociales, un artisanat moderne<sup>79</sup> susceptible de contribuer à la survie économique dans des temps de crise, et qui suppose « l'autonomie financière des artisans et des artisanes »<sup>80</sup>.

Nous avons indiqué que la présence des institutions de formation et le dynamisme du milieu, entraînaient des changements dans la diffusion. Pour démontrer cela, nous devons

---

<sup>78</sup> Paul Bourassa, et Julie Leclerc, *Trajectoires, la céramique au Québec des années 1930 à nos jours*, Brochure accompagnant l'exposition, Musée du Québec, Québec, 1999, 25 p., p. 3.

<sup>79</sup> Voir en particulier Gloria Lesser, *L'École du meuble, 1930-1950, La décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal*, Montréal, Château Dufresne, Musée des arts décoratifs de Montréal, 1989, 119p., p. 42.

<sup>80</sup> Andrée-Anne de Sève, *op. cit.*, p. 9. L'autonomie n'étant pas comprise ici dans le sens de Bourdieu. Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 27.

faire référence à la mission et aux objectifs poursuivis par la formation. L'École du meuble est sans doute l'institution la plus connue. L'École du Meuble s'est inscrite dans la succession des écoles techniques instaurées au début du siècle par le gouvernement, mais selon Gauvreau, occupait un créneau distinct par la dimension artistique requise, contrairement aux formations techniques en «mécanique, forge, fonderie, électricité, modèlerie, menuiserie en bâtiment » de l'École technique d'où elle origine. De plus, elle visait à former des professionnels, des artisans concepteurs, des décorateurs-ensembliers<sup>81</sup>. L'École du meuble se distinguait aussi des Écoles d'arts domestiques (fondées en 1926) qui visaient la formation des jeunes filles et des femmes.

Dans le cadre de cet objectif d'un enseignement technique et artistique moderne, l'École du meuble, plus moderne même que l'École des beaux-arts, a favorisé la formation venant principalement de France. Ainsi, c'est à l'École du meuble que le Père Marie-Alain Couturier<sup>82</sup>, dont l'influence a été si importante dans le développement du milieu des arts comme des métiers d'art, Bourdieu dirait sans doute, dans la constitution d'un champ de production culturelle autonome au Québec, c'est à l'École du meuble donc, que le Père Couturier est venu donner des cours, et a organisé les premières expositions dont l'exposition d'art sacré de 1941 à l'Université de Montréal, et l'exposition de 1943 au Cercle universitaire de l'Université de Montréal. Ont suivi dans les années 1940 les expositions des missions Bonfils en tissage, au Cercle universitaire de Montréal, dans le

---

<sup>81</sup> Jean-Marie Gauvreau, *L'École du meuble*, Montréal, Éditions Revue « Technique », juin 1943, s. p. Parution originale in *Technique*, juin 1943. Voir aussi « L'École du Meuble, son esprit – son but », in *Mémoires de la Société Royale du Canada*, Troisième Série, Section I, Tome XLIV, 1950, Ottawa, p. 19-26.

<sup>82</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'École du Meuble », 1943, s. p.



Grand Hall d'honneur de l'Université de Montréal, en collaboration avec la *Art Association* de Montréal, et le Musée du Québec, présentant les « œuvres de céramistes, sculpteurs, orfèvres, graveurs, relieurs, décorateurs, constituant un ensemble très représentatif du renouveau de la France contemporaine »<sup>83</sup>. L'exposition de l'Université de Montréal, en 1941, à l'occasion du Tricentenaire de Montréal, est importante selon Gauvreau, ainsi que celles de 1956 et 1957 car Gauvreau considère qu'elles font « un point révélateur dans l'histoire des arts appliqués du Canada français » puisque la Société artistique de l'Université de Montréal reconnaissait la céramique comme « sujet digne de leurs expositions à but culturel et éducatif »<sup>84</sup>. On voit également s'implanter des galeries d'art qui « estiment dorénavant la céramique comme un art digne d'être exposé dans leurs murs », par exemple la galerie Agnès Lefort qui présente des pièces de Claude Vermette en 1952 et plusieurs autres au cours de la décennie, ou encore la *Waldorf Gallery*, rue Sherbrooke Ouest, qui expose les œuvres de plusieurs artisans dont Jean Cartier en 1953<sup>85</sup>. Ce type d'expositions est destiné à un public plus averti, plus connaisseur, et représente une autre position dans un modèle comme celui de Bourdieu. Il s'agit ici d'un nouveau type de lieux et événements de diffusion, dont la mission culturelle est plus importante que la mission commerciale, et qui s'identifient plus clairement à une valeur artistique. C'est ici la valeur symbolique qui l'emporte, et on

---

<sup>83</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 29. Gauvreau parle aussi des missions Jacques Plasse-LeCaisne et de celle du peintre Émile Gaudissard, pour le tissage, *ibid.*, p. 33.

<sup>84</sup> Jean -Marie Gauvreau, « La céramique du Québec » in *La Société artistique présente une exposition d'art de la province de Québec dans le hall d'honneur de l'Université de Montréal*, Montréal, Comité des expositions de l'université de Montréal, 1956 et 1957.cité par Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 9, et notes 68, 69, 70.

<sup>85</sup> Suzanne Lamy mentionne également la Galerie Denyse Delrue, qui en 1958 présente une tapisserie réalisée à partir d'un carton de Pellan. Suzanne Lamy, *op. cit.*, p. 26.

commence à parler de légitimation selon le modèle de Bourdieu, avec l'impact d'instances de reproduction et de légitimation que sont les lieux de formation.

On doit cependant noter que l'École du meuble et Jean-Marie Gauvreau poursuivent simultanément la promotion active d'un artisanat populaire. Dans les faits, l'École du meuble a aussi fait la promotion d'un artisanat populaire et traditionnel, avec pour mission sociale de permettre aux populations paysannes des campagnes et ouvrières de villes de développer un gagne-pain à partir de savoir-faire traditionnels. Mais ces savoir-faire devaient bénéficier de connaissances artistiques, soit par l'apprentissage, soit par la collaboration entre les artistes et les artisans<sup>86</sup>. Il s'agissait à l'époque de développer un art régionaliste, mais moderne. Dès son Inventaire, réalisé durant quatre étés dans au-delà de 150 villages, à la demande de Gérard Morisset et avec la collaboration entre autres de Borduas, Jean-Marie Gauvreau encourage l'implantation d'ateliers-écoles où des maîtres transmettent leurs savoir-faire traditionnels dans un contexte de production. Parmi ces ateliers-écoles, mentionnons Céramique de Beauce (le Syndicat des Céramistes Paysans de Beauce)<sup>87</sup>, incorporé en 1939 et active jusqu'en 1989.

En céramique, en 1936 est mise sur pied la *Canadian Guild of Potters*, avec pour objectifs principaux « the improvement of standards of design and quality in Canadian

---

<sup>86</sup> Voir entre autre Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 36-38.

<sup>87</sup> avec la collaboration de Willy Chochard, professeur à l'École des arts domestiques à Québec, puis de Jean-Jacques Spénard. Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 5, 13.

Ceramics; the utilization of Canadian clays and other materials; the development of public taste in pottery; co-operation in approved projects along similar lines »<sup>88</sup>.

Des expositions ont aussi été organisées très tôt par des regroupements d'artistes, dont, nous l'avons vu, la *Canadian Handicrafts Guild* et la *Canadian Guild of Potters*. Chacune organisait « depuis les années 1930, des expositions annuelles de céramique dites 'nationales'. (...) En 1955, « les deux guildes s'associent pour créer un événement rejoignant les céramistes de toutes les provinces (...) la première exposition *Canadian Ceramics / Céramiques canadiennes* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, puis au *Royal Ontario Museum* de Toronto. (...) ces expositions biennales avec jury et prix décernés aux meilleures pièces<sup>89</sup> se continuèrent jusqu'en 1971. « En 1957, l'événement *First National Fine Crafts Exhibition* est présentée à la galerie nationale du Canada à Ottawa. On peut y voir une section consacrée à la céramique et les pièces qui la composent ont été en partie sélectionnées à l'exposition *Canadian Ceramics* de 1957<sup>90</sup>. Ces biennales « continuent de jouer un rôle important dans les années 1960 et 1970 »<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> Canadian Guild of Potters, November 1949, «*Brief to the Royal Commission on National Development in the Arts*», by Leslie Bailey, president. Site de la Conférence canadienne des arts [http://ccarts.ca/eng/03do/03\\_3cross\\_guild.html](http://ccarts.ca/eng/03do/03_3cross_guild.html), 19.11.03.

<sup>89</sup> parmi les québécois, Louis Archambault, Gaétan Beaudin, qui y remporte un prix, Jean Cartier, Gilles Derome, Eileen Harold, Rose-Anne Monna, Rose Truchnosky, et d'autres. Voir Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 10.

<sup>90</sup> Canadian Guild of Potters, *Canadian ceramics '65. Céramiques canadiennes '65*. Catalog of the 6th biennial exhibition of Canadian ceramics, Toronto, 1965. Voir aussi Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 10.

<sup>91</sup> Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 13.

### 2.2.2 Formation, production et diffusion

#### *L'École du meuble*

Gauvreau valorise la mission sociale et économique de l'artisanat, telle que vécue par exemple dans les ateliers-écoles en sculpture sur bois de Saint-Jean-Port-Joli, où « l'idée maîtresse qui a présidé à leur fondation est de procurer aux jeunes de la campagne une orientation normale, basée sur nos traditions et les aptitudes naturelles des nôtres »<sup>92</sup>. Gauvreau cite également des exemples en tissages, où « plusieurs jeunes filles doivent à l'habileté et à la compétence de ce maître-artisan [Georges-Édouard Tremblay], une vocation dont les revenus pécuniaires permettent d'entretenir les meilleurs espoirs, sur l'expansion de notre artisanat rural »<sup>93</sup>. Gauvreau cite également des exemples en jouets, et en céramique, avec « La poterie du Saguenay », et les « Céramistes paysans de Beauce », un autre atelier à Saint-Jérôme de Terrebonne, et un autre à Saint-Jean-D'Iberville. Ces initiatives d'ateliers-écoles sont soutenues par le gouvernement, avec comme objectif un développement économique pour « l'artisanat rural »<sup>94</sup>. Pour tous ces ateliers, la notion de succès économique cohabite avec la notion d'artisanat, de tradition. Gauvreau fait alors figure de novateur, prônant par exemple l'utilisation des métiers à tisser à plusieurs « lisses » pour l'artisanat « gagne-pain », dont les « étoffes sont d'autant plus fortes, serrées, savantes et compliquées dans leurs tissures, qu'elles ont été fabriquées avec des métiers de plus de quatre lisses »<sup>95</sup>. Les ateliers-écoles, concept très valorisé par Gauvreau, sont le plus souvent sous la responsabilité "pédagogique" d'un

---

<sup>92</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 26.

<sup>93</sup> Jean-Marie Gauvreau, *ibid.*

<sup>94</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 25-26.

<sup>95</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 30.

artisan, aussi qualifié de "technicien", qui enseigne à de jeunes hommes et jeunes filles leur métier afin de leur permettre de s'assurer un gagne-pain, secondaire ou principal. Gauvreau reconnaît le besoin de formation pour l'artisanat rural, souvent « dégénéré » suite à la perte des traditions, mais il est élogieux et fier de ces ateliers-écoles, qu'il valorise au niveau artistique et social<sup>96</sup>. Le jugement postérieur est moins positif. Suzanne et Laurent Lamy à la fin des années soixante, considèrent ces réalisations, comme un « faux artisanat », un artisanat dégénéré ayant perdu le sens de la création par « esprit mercantile »<sup>97</sup>.

Mais Gauvreau veut développer une pratique moderne, et au niveau de l'enseignement régulier, dont la durée est de 4 ans, la vocation de l'École du meuble est « une véritable école d'arts appliqués aux industries de l'ameublement », et vise à former « non seulement d'excellents exécutants et artisans, mais aussi des dessinateurs d'ameublement qui, avec l'expérience acquise, deviendront des décorateurs-ensembliers, c'est-à-dire des hommes de goût et de culture nécessaires aux multiples problèmes que posent la décoration des intérieurs »<sup>98</sup>. La mission économique demeure essentielle dans le développement des pratiques.

Gauvreau déclare « (...) à l'École du Meuble, nous voulons envisager (...) toutes les (...) formes ou disciplines d'artisanat, non pas uniquement du seul point de vue de l'application d'une technique, mais en union étroite avec l'idée de création. Voilà

---

<sup>96</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 25.

<sup>97</sup> Suzanne Lamy et Laurent Lamy, *op. cit.*

pourquoi la technique qui est l'outil, ne doit jamais perdre de vue le sens esthétique qui est l'esprit »<sup>99</sup>. Ceci correspond pour Gauvreau à la nécessité de la formation technique et artistique pour les arts appliqués. Pour Gauvreau donc, nous pouvons identifier la nécessité d'un artisanat créatif, artistique, plus que de la tradition elle-même. On voit donc se dessiner clairement les liens entre la valeur identitaire, liée au matériau, aux techniques et aux styles, et la valeur économique et sociale, le gagne-pain le tout prenant racine dans les pratiques artisanales traditionnelles se modernisant dans une pratique professionnelle moderne, à la fois technique et artistique. On voit se constituer en opposition la distinction entre l'artisanat rural, et le professionnel des arts appliqués.

#### *La formation en céramique*

La formation est dispensée, à partir de 1930 à l'École des arts domestiques de Québec, par Willy Chochard<sup>100</sup>, depuis 1936 par Pierre Normandeau à l'École des beaux-arts de Montréal, et dans les années 1940 à 1944 à l'École des beaux-arts de Québec, d'abord par Marius Plamondon, puis, en 1944 par Maurice Spénard<sup>101</sup>. En 1945, la section céramique de l'École des beaux-arts de Montréal est transférée à l'École du meuble, et Pierre Normandeau y poursuit son enseignement.

C'est le même formateur qui est en charge de la céramique dans les deux lieux de formation, un formateur dont la formation, obtenue en France lors d'un séjour de 1931 à

---

<sup>98</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 30.

<sup>99</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 31.

<sup>100</sup> Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 5.

<sup>101</sup> Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 5.

1935, relève de « l'académisme français »<sup>102</sup> et qui considère, en accord avec Jean-Marie Gauvreau, que « la formation artistique est la meilleure base à un bel artisanat », celle-ci permet de « mieux comprendre et mieux "penser" la technique de la céramique »<sup>103</sup> En effet, Pierre-Aimé Normandeau, qui a été formé à Sèvres en France, a été responsable, d'abord à l'École des beaux-arts, puis à l'École du meuble, avec son épouse, Gilberte Gambier, diplômée de chimie de l'Institut français de céramique, de l'enseignement de la céramique au Québec pendant plus de 20 ans, de 1935 jusqu'au milieu des années 1950. Ils ont été secondés durant les dernières années, puis finalement remplacés par d'anciens étudiants, en particulier Maurice Savoie, qui pratique toujours. Selon Gloria Lesser, « la poterie de Normandeau (...) qui avait été formé dans une école plutôt que dans une industrie ou un atelier, (...) s'adressait à un public élitaire »<sup>104</sup>. Ses voyages postérieurs aux États-Unis n'ont pas semblé avoir affecté ni sa production ni son enseignement<sup>105</sup>. C'est donc Normandeau, formé en France, (comme Gauvreau et la plupart des intellectuels de l'époque), qui a été directeur du département à l'École des beaux-arts, qui sera directeur de la section céramique à l'École du meuble, et non pas Louis Parent, sculpteur et céramiste formé à la « *Pennsylvania Museum School of Industrial Arts*, de Philadelphie, en 1934-1935 »<sup>106</sup> et poursuit par la suite sa formation au Québec et aux États-Unis. Louis Parent enseigna de 1937 à 1974 à l'École du meuble, surtout en sculpture.

---

<sup>102</sup> Gloria Lesser, *op. cit.*, p. 60.

<sup>103</sup> Cité par Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 4. « La céramique fait son entrées dans le Québec », *La Presse*, 26 juin 1935.

<sup>104</sup> Gloria Lesser, *op. cit.*, p. 60.

<sup>105</sup> Gloria Lesser, *ibid.*

Ce sont les professionnels émergeant des premières écoles qui constituèrent la génération suivante de formateurs et la nouvelle génération de producteurs, et c'est par la suite sous l'impulsion de ces professionnels et de Jean-Marie Gauvreau que des changements majeurs apparaissent dans la production et la diffusion. On a vu apparaître de nouveaux lieux et événements de diffusion, des expositions plus « artistiques », d'abord expositions de fin d'année d'étudiants, destinées à démontrer la qualité de l'enseignement et l'excellence de la production.

Ces nouveaux céramistes ouvrent des ateliers qui se développent selon différentes lignes, avec des conséquences diverses sur la diffusion. Les artisans se regroupent et établissent des ateliers professionnels. Les productions des artisans professionnels de cette période comportent autant des œuvres sculptées que des objets utilitaires, et des objets fabriqués sur commandes institutionnelles. Ainsi, les sculpteurs et céramistes Louis Parent, Henri Bélisle, René Arbour, Fleurimont Constantineau, Armand Filion, auxquels se joignent Jean-Claude Coiteux, Raoul Laporte, Roger Parent<sup>107</sup> travaillèrent ensemble sous le nom de « La Maîtrise d'art » (1939 à 1952), nom inspiré par E.-Z. Massicotte en souvenir de la première maîtrise d'art des débuts de la colonie française. Professionnels complets, ces artistes et artisans ont enseigné, ont sculpté pour des commandes religieuses (Louis Parent a réalisé le Chemin de croix extérieur de l'Oratoire Saint-Joseph<sup>108</sup>), et ont créé et produit des pièces utilitaires par tournage, moulage et coulage<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 4. Gloria Lesser, *op. cit.*, p. 44-57.

<sup>107</sup> Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 6. Gloria Lesser, *op. cit.*, p. 54-55.

<sup>108</sup> *L'Oratoire*, numéros de publication, novembre 1954, p. 4-11.

<sup>109</sup> La Maîtrise d'art a aussi réalisé des chars allégoriques jusqu'en 1942, époque où cette activité a été séparée des activités de céramique de la Maîtrise. Voir Jean-Marie Gauvreau, *Artisans du Québec*, 1940,



On constate toujours que les artistes vont avoir plusieurs productions et participer à différents événements, mais accepter la distinction entre les œuvres de recherche, et la production gagne-pain. Dans ces pratiques individuelles, on constate déjà, dans une analyse selon le modèle de Bourdieu, une tension entre pièce de création et production, tension à la fois interne et externe, entre le capital symbolique et le capital économique, où le capital économique qui fonctionne à court terme, entre en compétition pour la légitimation avec la valeur artistique, le capital symbolique qui vise sa conversion en capital économique, mais à plus long terme, et sur des bases plus « distinguées » que les productions dont la valeur première est économique, et dont la conversion est immédiate.

Il semble qu'à partir de l'exposition de l'Île Sainte-Hélène en 1939, on voit deux types de productions à la fois cohabiter et se distinguer dans les nombreux événements qui s'organisent, soit les productions des artisans populaires qui pratiquent un artisanat plutôt rural et traditionnel, et les productions des artisans formés dans les différentes écoles, praticiens plus proches des arts appliqués.

Cela correspond dans les actions de Gauvreau à une préoccupation esthétique, selon laquelle les « artistes doivent s'intéresser aux applications industrielles », où « l'art pénètre partout », où l'on doit « faire appel à l'artiste dans le dessin des articles les plus utilitaires »<sup>110</sup>. La collaboration avec le milieu de l'art existe et est valorisée, les artistes peintres et autres qui collaborent aux productions, ou s'y adonnent eux-mêmes (par

---

p. 219, Gloria Lesser, *op. cit.*, p. 55-56, Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 6. Voir aussi Nicole Deutsch, et Hervé Gagnon, *Carrefour, Le Haut-Richelieu des origines à nos jours*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Musée du

exemple Émile Gaudissard, peintre français en mission dans les années 1940, et dont une soixantaine de cartons ont été exécutés dans l'atelier de tissage de Georges-Édouard Tremblay, ou ceux de Charles Daudelin, tous acquis par l'Office provincial de l'Artisanat et de la Petite Industrie.)<sup>111</sup>

### 2.2.3 Tensions et interpénétration

On a vu que la diffusion s'est diversifiée d'expositions commerciales, folkloriques et populaires tenues dans des lieux et événements commerciaux (comme l'exposition de Québec qui était en fait la foire agricole) jusqu'à des expositions plus prestigieuses, soumises à l'appréciation esthétique, tenues dans des lieux de savoir et de culture, comme l'exposition à l'Université de Montréal, pour un public plus averti, et dont les producteurs ont été eux-mêmes formés dans une institution reconnue. C'est l'arrivée de ces nouveaux producteurs dont les pratiques sont validées par des institutions, qui favorise l'implantation de nouveaux lieux et événements de diffusion.

Selon Paul Bourassa, le transfert de la section céramique à l'École du meuble a été favorisé par la lutte que Charles Maillard, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, a perdu sur deux fronts : « du côté des beaux-arts, avec les tenants de l'art vivant pour endiguer le fléau du modernisme, et du côté des arts appliqués avec les

---

Haut-Richelieu, 2003, 72 p., p. 63.

<sup>110</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 33.

<sup>111</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 32-33.

programmes issus des écoles techniques »<sup>112</sup>. Alors que Maillard, tout comme Gauvreau prônait le développement d'un art identitaire, Maillard s'opposait au modernisme en art, dont l'abstraction était le fléau, alors que Gauvreau prônait la modernisation de l'artisanat et des arts appliqués.

On peut dire que pour la céramique, c'est un premier positionnement entre la formation académique en beaux-arts et la formation technique en artisanat, même moderne, positionnement dans les valeurs sociales et artistiques, donc symboliques. Il s'agit de pratiques qui sont positionnées en relations avec (et non en-dehors, comme le feront de plus en plus les arts se constituant en sous-champ de production restreinte), les considérations d'utilité, de techniques, de marché et d'économie. À ce titre, dans la constitution d'un champ de production culturelle autonome, les métiers d'art continueront par la suite d'occuper une position inférieure dans l'économie symbolique des valeurs propres à l'art, bien qu'à l'époque leurs pratiques aient permis plus de libertés et manifesté plus de modernité que celles de l'École des beaux-arts de Montréal. C'est à la même époque qu'avec *Prisme d'yeux* et le *Refus Global* (1948) se mettent en place les premiers éléments constitutifs de ce qui deviendra le champ de production culturelle, et le sous-champ de production restreinte avec les arts visuels contemporains. Si l'artisanat et les arts décoratifs s'inscrivent toujours à l'intérieur du domaine des arts, les éléments de leur distinction selon le modèle de Bourdieu se mettent en place.

---

<sup>112</sup> Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 5, et note 18.

Toujours selon Bourassa, Gauvreau répondait cependant « parfaitement aux idées de Charles Maillard qui, en plus de défendre un art « régionaliste », faisant appel aux matières premières locales, ainsi qu'à l'imagerie traditionnelle, et aux talents artisanaux. Gauvreau comme Maillard considère que « seuls les métiers dirigés ont des bases solides, parce que l'artisan a reçu une formation première qui a développé son goût, qu'il possède la maîtrise de la forme et de la couleur permettant de créer des modèles selon son imagination. Cette formation première, ces notions sont indispensables si on veut donner à l'artisanat son véritable essor »<sup>113</sup>.

Les objectifs du cours à l'École des beaux-arts étaient

de "former des artisans capables de tirer le meilleur parti de nos argiles et fabriquer des produits répondant à un besoin; développer un art qui aura bientôt son caractère propre; renouer [avec]une tradition perdue". Le programme, d'une durée de deux ans, comprend une formation théorique et pratique qui oriente les élèves vers la "poterie paysanne et les spécimens demandés par les architectes dans la construction".<sup>114</sup>

Les objectifs de l'enseignement de l'École du Meuble étaient d'assurer une formation technique et artistique moderne à de futurs professionnels des arts appliqués afin de leur permettre l'exercice professionnel, qu'il s'agisse de la formation d'artisans ruraux, de la

---

<sup>113</sup> Charles Maillard « Extrait du rapport annuel adressé à l'honorable Henri Groulx, secrétaire de la Province », *Palmarès 1940...*, p. 3. Voir également UQAM, Fonds de l'École des Beaux-arts de Montréal (EBAM), Dossier *Correspondances 1939-1947, Charles Maillard à Hector Perrier*, Rapport sur la question des métiers d'art. Cité par Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 4.

<sup>114</sup> Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 4, citant Fonds de l'École des Beaux-arts de Montréal (EBAM), Dossier *Céramique*, Enseignement de la céramique à l'École des beaux-arts de Montréal, 1937, et *La Presse*, mars 1936.

formation de bons exécutants (section apprentissage, d'une durée 2 à 3 ans), ou de la formation d'artisans créateurs (section artisanat, durée de 4 ans)<sup>115</sup>.

On constate peu de distance entre cette École des beaux-arts académique et l'École du meuble envers le traditionnel, et l'économique. Gauvreau, s'il partage les mêmes visées quand à l'utilisation des matières premières locales, et à la réalisation d'une production ayant son caractère propre, compris comme nationaliste et canadien-français, ainsi qu'une intégration à l'économique, vise cependant une production moderne.

Malgré cette similitude des objectifs déclarés de l'École des Beaux-arts et de l'École du Meuble, les différences sont d'importance, Gauvreau faisant preuve d'esprit novateur pour l'époque comparé à l'École des beaux-arts. Gauvreau, l'École du meuble et certains de ses professeurs et élèves auront une importance majeure dans l'évolution des arts visuels comme des métiers d'art. C'est en effet à l'École du meuble que Pellan, Borduas, et d'autres enseigneront à des étudiants qui deviendront des figures de proue des arts visuels (dont Riopelle). C'est à l'École du meuble que le Père Couturier viendra enseigner en 1940 puis en 1941 le renouveau de l'art sacré, puis donnera quelques cours à l'École des beaux-arts, et contribuera à la présentation d'expositions auxquelles participeront des professeurs et étudiants des deux institutions dont la première exposition d'art sacré à l'École du meuble en 1941<sup>116</sup>. Gauvreau sollicite la

---

<sup>115</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'École du Meuble », 1943, s. p. Voir aussi « L'École du Meuble, son esprit – son but », 1950.

<sup>116</sup> Louise Chouinard, *op. cit.*, p. 105.

« collaboration des artistes » entre autre pour la conception de cartons<sup>117</sup> pour le tissage, dont Clarence Gagnon et Jean Palardy<sup>118</sup>. Gauvreau ne manque pas de souligner que leur implication dans « l'artisanat » peut constituer un revenu intéressant pour ces artistes, confirmant si besoin en était, la perception fondamentale qu'il a de l'importance de l'intégration économique.

Au début, on constate que les artistes et les artisans sont présents et actifs dans l'ensemble du milieu, mais distinguent les pratiques de l'artisanat des pratiques de l'art « pur », conçu comme essentiellement créatif, et intellectuel, et qui se définira de plus en plus comme tel. Pour Riou et Gauvreau en 1947, « l'artisan créateur accomplit lui-même son œuvre, c'est en somme un travailleur doublé d'un artiste. C'est ce fait qui rend si difficile la délimitation de l'activité artisanale et de l'activité artistique pure. »<sup>119</sup> Riou et Gauvreau analysent les formes de l'activité artisanale, et ces textes témoignent des tensions internes et externes, et des oppositions qui se mettent en place.

Avec l'implantation d'une formation structurée et l'arrivée de nouveaux professionnels, outre l'implantation de nouvelles opportunités de diffusion, les préoccupations de qualité deviennent majeures, et les professionnels débattent des critères de qualité, de normes, débutant un questionnement sur ce que Bourdieu pourrait appeler les luttes pour la

---

<sup>117</sup> Le carton guide le tisserand dans son travail. Le carton peut être une œuvre originale, réalisée d'emblée pour le tissage, ou une transposition, adaptée au tissage, d'une autre œuvre originale.

<sup>118</sup> Jean-Marie Gauvreau, *Artisans du Québec*, 1940, p. 83-89.

<sup>119</sup> Paul Riou et Jean-Marie Gauvreau, « Les formes de l'activité artisanale », in *Mémoires de la Société Royale du Canada*, Tome XLI, Troisième série, mai 1947, première section, pp. 69-87. L'analyse de Riou et Gauvreau rejoint ici particulièrement le modèle de Raymond Williams quant aux relations des producteurs avec le marché.

légitimation, luttes internes et externes pour la définition et l'appartenance qui se poursuivront donnant lieu entre autres aux oppositions des années 1960-1980. On voit se renforcer les oppositions fondamentales entre artistique et technique, entre intellectuel et manuel, oppositions fondatrices entre les arts visuels et les métiers d'art dans la définition du champ de production culturelle, et aussi entre les différentes pratiques en métiers d'art.

Mais au début, la distinction est bien peu évidente entre art et artisanat. L'histoire de l'art au Québec débute et prends ses assises sur l'histoire des métiers. C'est à cette époque-ci que la distinction commence à se structurer, entre les arts visuels et les métiers d'art, et entre les pratiques populaires et les pratiques professionnelles, avec une professionnalisation tant de l'art que de l'artisanat. Par exemple, les prix et concours, qui dans un champ de production culturelle témoignent de la capacité du champ de s'auto-définir, que la définition soit assumée par les acteurs et les agents eux-mêmes, selon leurs propres critères. S'ajoute donc un autre élément de constitution d'un champ avec l'instauration en 1944 des Concours artistiques de la Province, auxquels s'ajoute en rotation le système rotatif des « Grands Prix » « désirant récompenser d'une façon tangible les artistes intéressés à l'expansion des arts décoratifs » à partir de 1948, ( avec des récipiendaires tels le peintre Pellan pour un carton de tenture crochetée, l'orfèvre Gilles Bouchard, pour un calice d'argent massif, Louis Grypinich, de l'École des Arts graphiques de Montréal, pour une reliure, Aline Piché, de l'École des Beaux-arts de Québec, pour un vitrail). « Au même rang que la peinture et la sculpture, la section des

arts décoratifs était incluse au nombre des disciplines reconnues »<sup>120</sup>, ce qui nous fait dire que selon le modèle de Bourdieu, les distinctions existent, mais ne sont pas exclusives.

Malgré donc une grande circulation des concepts, des artistes, des artisans et des productions, les pratiques de l'art « pur » et les pratiques de l'artisanat et des arts appliqués sont bien formulées, dans l'esprit de la nécessité d'intégration économique de l'artisanat. Gauvreau et Riou font clairement en 1947<sup>121</sup> la distinction entre les "arts purs" et les "arts appliqués", où le "point de vue est entièrement différent". Pour eux, le développement de l'artisanat est un développement économique. Ils tracent dans cet article les "formes de l'activité artisanale", où l'artisanat professionnel se distingue à la fois de "l'artisanat strictement domestique", de l'industrie et des "arts purs". L'activité artisanale peut prendre les formes de l'artisanat autonome, de l'artisanat complémentaire, de l'artisan-entrepreneur, et de l'artisan-industriel. Ce type d'analyse, qui cherche à préciser les conditions de la pratique artisanale, et donne le plus souvent lieu à des typologies touchant les méthodes de travail, les formes et fonctions, et la gestion de l'atelier, ont été proposées jusque dans les années soixante, toutes pour tenter de rendre compréhensibles les places que les pratiques des métiers d'art pouvaient occuper dans

---

<sup>120</sup> Jean-Marie Gauvreau, « L'Artisanat du Québec », 1949, p. 37-38. Pour une liste des récipiendaires, voir Andrée-Anne de Sève, *Hommage à Jean-Marie Gauvreau*, p. 24-25.

<sup>121</sup> Paul Riou, et Jean-Marie Gauvreau, « Les formes de l'activité artisanale », in *Mémoires de la Société Royale du Canada*, Tome XLI, Troisième série, mai 1947, première section, p. 74. Il est possible qu'il s'agisse de Paul Riou, né à Trois-Pistoles, (1890 à 1985). Il a été le premier Québécois à obtenir à titre régulier un doctorat en science de l'université de la Sorbonne à Paris. Membre de la première promotion de l'École des hautes études commerciales de Montréal, il y a enseigné et y est devenu professeur émérite. En plus de mener une brillante carrière d'enseignant, de chercheur et d'administrateur, il a publié plusieurs ouvrages de vulgarisation et d'enseignement de la chimie. (site web Paul Riou).



l'économique et le culturel, et la valeur symbolique comme la valeur économique qui leur étaient dévolues.

### Sommaire

En ce qui concerne la diffusion, nous avons vu que la période de 1930 à 1960 a connu un accroissement des lieux et événements de vente commerciaux et économiques, destinés au grand public, et mettant souvent l'accent sur les productions d'artisanat souvent rural, et une diversification par l'ajout de lieux et événements à vocation plus artistique, « d'arts appliqués », davantage voués à l'appréciation d'une clientèle plus cultivée et mieux nantie, ceci s'accompagnant d'une nouvelle légitimation institutionnelle des lieux de formation et des lieux de définition de la culture et de l'art, des préoccupations de définition des professionnels, et des critères de qualité tant dans la facture que dans la conception. Nous avons vu aussi la mise en place des tensions pour la distinction entre les métiers d'art et les arts, entre la conception et la technique, et entre les diverses pratiques dans les métiers d'art eux-mêmes, les formes de l'activité artisanale.

Nous avons vu que la mission de former des professionnels modernes, tout en faisant place à la nécessité de la formation artistique, reste identifiée au domaine économique, à l'utilitaire ou au décoratif, alors même que se constituaient les bases de la formation d'un champ autonome pour les arts visuels, indépendant du marché. Alors que le milieu des arts amorçait son entrée dans la modernité (Prisme d'yeux, Refus global) l'artisanat selon Gauvreau était toujours en butte aux défis de « considérations d'ordre à la fois créateur,

technique, économique et social »<sup>122</sup>, et maintenait son implantation dans la dimension économique, avec des institutions telle l'Office provincial de l'artisanat et de Petite industrie, la Centrale d'artisanat, et les Salons des métiers d'art. Selon le modèle de Bourdieu, on peut constater les premières luttes institutionnelles entre les arts visuels et les métiers d'art, luttes se déroulant autour et à l'École du meuble.

### ***2.3 – Renaissance des métiers d'art (1960-1980)***

La période précédente a vu, au titre de la diffusion, une multiplication des lieux et événements commerciaux et populaires, et une diversification avec des lieux et événements plus prestigieux, artistiques et destinés à un public plus averti. On y a vu aussi l'organisation du milieu des artisans et la mise en place de forces en tension entre les productions gagne-pain, qu'elles soient populaires ou modernes, et les productions artistiques qui s'en distinguent.

Nous verrons maintenant comment à partir de ces éléments, en particulier l'évolution des institutions de formation, les regroupements d'artisans et les professionnels, s'épanouira le secteur des métiers d'art dans les années soixante. Nous verrons comment les tensions en place se constitueront en oppositions pour la légitimation, le capital symbolique tout comme le capital économique.

Les années 1960 et 1970 ont été marquantes pour le Québec dans son ensemble, avec la Révolution tranquille, la vague nationaliste et le mouvement hippie, favorisant

---

<sup>122</sup> Paul Riou, et Jean-Marie Gauvreau, *op. cit.*, p. 28, 30.

l'appréciation de l'artisanat et des traditions. Le travail manuel et toute la notion d'artisanat comme manifestation de la capacité d'autosuffisance étaient en harmonie avec cette vague nationaliste. Avec cette popularité sans précédent, et accompagnée d'une situation économique florissante, l'artisanat et les métiers d'art s'épanouissent partout au Québec.

C'est aussi à cette époque qu'on peut dire que le grand champ de production culturelle se met en place au Québec, avec le Ministère des Affaires culturelles<sup>123</sup>. On voit de nombreuses institutions et manifestations artistiques, et le milieu des arts se constitue en champ de production culturelle, et même dégage un sous-champ de production restreinte avec des institutions et des programmes qui vise la promotion et le soutien à des arts perçus comme devant être autonomes du marché. Selon le modèle de Bourdieu, on a vu se dessiner à la période précédente, avec l'abstraction, « un secteur plus autonome, - ou, si l'on veut, une avant-garde »<sup>124</sup>, mais elle n'était pas reconnue, correspondant davantage à l'avant-garde bohème du modèle de Bourdieu, alors qu'avec ces institutions, elle devient une avant-garde consacrée. On peut considérer que l'ensemble des positions commence à s'organiser autour d'oppositions communes. Ce sont les grandes oppositions, entre art traditionnel et art contemporain, entre figuration et abstraction, et entre artisanat et arts visuels, entre pièce unique et pièce de production, entre la « dégénérescence » d'un type d'artisanat<sup>125</sup>, et la « renaissance de l'artisanat » par le

---

<sup>123</sup> Avec en 1975, la création du Service de l'artisanat et des métiers d'art. Louise Saint-Pierre, *op. cit.*, p. v.

<sup>124</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 203.

<sup>125</sup> Suzanne Lamy et Laurent Lamy, *op. cit.*, p. 13-18. Principalement les production d'artisanat rural et celui des ateliers-écoles.

« travail de pionniers » de certains artistes<sup>126</sup>. Cependant, tant les artisans que les artistes continuent de participer à la réflexion sur l'art et à la production artistique : des artistes réalisent des œuvres publiques destinées à la population dans des médiums des métiers d'art, et des artisans participent en tant qu'artistes à des événements d'art. En même temps que se définissent les pratiques, elles continuent de se côtoyer.

### 2.3.1 La diffusion

Au niveau de la diffusion, l'artisanat connaît une vogue populaire sans précédent, en harmonie avec le retour aux sources. Ce furent des années riches et très actives jusqu'aux crises économiques des années 1980. Le Salon des métiers d'art continue de se tenir avant Noël, s'installe en 1970 à la Place Bonaventure, et augmente à la fois le nombre d'exposants et le nombre de visiteurs, ainsi que les ventes. Des Salons des métiers d'art s'implantent partout au Québec. Les boutiques et points de vente se multiplient partout au Québec. La Centrale développe ses activités jusqu'en 1962, année de sa fermeture, et l'on voit la vente aux enchères de sa collection, ce qui témoigne d'un abandon par les institutions de légitimation de la culture.

---

<sup>126</sup> Suzanne Lamy, et Laurent Lamy, *op. cit.*, p. 18-29 où on y parle de la contribution d'artistes canadiens-français, dont Borduas, Pellan, Mousseau, Daudelin, Fernand Leduc, Gérard Tremblay, ainsi que d'artistes étrangers, visiteurs ou immigrants, tels Fernand Léger, André Breton, et en céramique Maya Lightbody, Jordi Bonet. Pour les céramistes, Lamy retrace, p. 39-52, Pierre-Aimé Normandeau, Louise Archambault, Gaétan Beaudin, Louise Doucet, Dean Mullavey, Wanda Rozynska, Nicolas Brodbeck et Jacqueline Brodbeck, Zoma Long, Pierre-Paul Riou, Pierre Legault, Jadwina Ramza, Marc Dumas, Claude Vermette (formé par le frère Jérôme et Borduas, d'abord peintre, puis artisan puis industriel), Jean Cartier, Jacques Garnier, Pierre Garnier, Maurice Savoie, Paul Lajoie, Éloy Bourgeois, Maurice Achard, et d'autres.

Dans les années 1980, la Société de mise en marché des métiers d'art (SOMART, en opération jusqu'en 1991) voit le jour sous l'égide de la corporation Métiers d'art du Québec, qui avait pris le relais en 1970 en tant qu'association nationale. Alors que la Centrale tenait un point de vente au détail et représentait les artisans dans les Salons de gros, la SOMART avait pour mission essentielle le développement des marchés de gros. La situation économique florissante permettait d'envisager un réel développement industriel et commercial pour les métiers d'art.

### 2.3.2 Définition, légitimation, formation

D'environ 1940 à 1960, on assiste à une structuration institutionnelle, avec l'implantation d'organismes de promotion et de soutien. Dans les années 1960, une autre étape de constitution du champ est franchie avec la mise en place du Ministère de la Culture, et de ses programmes de soutien à l'art. Dans les périodes précédentes, l'art et l'artisanat ont relevé successivement de divers organismes, principalement économiques, dont le Secrétariat à la Jeunesse, et le Ministère de l'Industrie et du Commerce.

En ce qui concerne la formation, avec la Révolution tranquille, on assiste à la Réforme de l'éducation en 1968 et à l'intégration de l'enseignement des arts au CÉGEP pour les arts appliqués, et à l'Université pour les arts plastiques. L'Institut des arts appliqués, qui avait poursuivi à partir de 1958 les objectifs de l'École du meuble, a été intégré au niveau CÉGEP, niveau technique, alors que l'École des beaux-arts de Montréal était intégré à l'Université du Québec à Montréal, et l'école des beaux-arts de Québec à l'Université Laval. On constate alors l'absence de formation spécifique en métiers d'art durant

presque 20 ans, donc absence de transmission et de légitimation. L'enseignement de la céramique à l'intérieur du système d'éducation s'est cependant poursuivi au CÉGEP du Vieux-Montréal. De plus, un enseignement de la céramique s'est aussi donné au Centre de céramique Bonsecours (fondé 1967), au *Montreal Potters' Club*, qui devient en 1969 le *Visual Arts Centre*, et dans les ateliers des artisans professionnels, dont les initiatives d'écoles privées, initiées dans les années 1950 par les premiers diplômés des écoles d'alors, se sont poursuivies et renforcées. C'est ainsi que fut assurée d'une certaine façon la formation de la génération suivante de céramistes<sup>127</sup>.

### 2.3.3 Tensions et oppositions

La vogue populaire impliquait souvent dans la population la valorisation d'une pratique traditionnelle, proche de l'autosuffisance et du loisir, davantage qu'une pratique artistique professionnelle, ou même commerciale. Cependant, les discussions sur les critères de qualité et sur le professionnalisme des pratiques, ce qui est authentique, Bourdieu dirait ce qui fait partie du champ, et ce qui en est exclu.

Dans les années 1960, des auteurs tels Suzanne et Laurent Lamy<sup>128</sup>, distinguent dans les pratiques professionnelles deux grands courants de la pratique, celle du travail de pionnier, qui ouvre des voies novatrices, et celle du travail de production. Ils conçoivent les métiers d'art, les arts appliqués, comme un champ d'exploration et un jalon, une voie de communication entre la société et l'art moderne, grâce aux innovations d'artistes,

---

<sup>127</sup> par exemple l'Atelier de Céramique Julien, à Québec, l'école de Pierre Legault, et de nombreux autres.

peintres, sculpteurs ou artisans qui travaillent en métiers d'art et font ainsi le pont entre l'art moderne et la société. Les Lamy sont très critiques envers la vision de Gauvreau, par exemple la sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, le travail de la Céramique de Beauce et le travail en général des artisans populaires. Ils optent pour la promotion et la définition des pratiques artistiques modernes, à l'opposée des pratiques « dégénérées » qui ont perdu leurs racines. La critique de Laurent et Suzanne Lamy envers l'artisanat traditionnel et commercial, les productions à l'intérieur du système économique, et la valorisation des pratiques plus artistiques, d'exploration, avec la compénétration avec le milieu des arts, s'inscrivent dans cette ligne de pensée. De plus, ils expriment les tensions entre le milieu artistique, novateur, et le travail plus traditionnel. Mais toutes ces productions demeurent en lien avec le marché en ce sens qu'il y a peu d'autonomie, que la survie des ateliers dépend toujours de l'appui d'un public, plus ou moins averti, plus ou moins nanti.

En ce qui concerne la définition, durant cette période, on n'a qu'à ouvrir à peu près n'importe quel magazine ou revue de métiers d'art et de céramique pour constater qu'il y a presque toujours, dans les articles autant que dans les courriers des lecteurs, des textes qui portent sur la question de la définition des métiers d'art, de ce qui en fait la spécificité, de ce qui en fait la valeur, souvent par comparaison ou association avec les arts visuels ou le design, opposant la pièce unique à l'objet de série même réalisée en atelier, l'objet moderne au traditionnel. Selon les termes de Bourdieu, il s'agit de luttes de discours de définition, de luttes pour la distinction. La plupart des textes posent en fait la question de la définition du secteur et des pratiques : ce qui en fait partie, ce qui le

---

<sup>128</sup> Suzanne Lamy, et Laurent Lamy, *op. cit.*

caractérise, ce qui en fait la valeur, ce qui le justifie et ce qui constitue les manières légitimes de le pratiquer en tant que métiers d'art.

### Sommaire

Cette période voit une structuration du champ de production culturelle en général avec une reconnaissance surtout du domaine des arts visuels comme autonomes du marché<sup>129</sup>, alors que les métiers d'art sont analysés en termes de renaissance, pour les productions les plus exploratoires, indépendantes de la demande populaire, et qui sont associées aux démarches similaires dans le domaine des arts visuels, et de dégénérescence, pour les productions rurales et commerciales. Les métiers d'art professionnels demeurent étroitement liés à l'économique, et ces distinctions et oppositions s'établissent en relation avec les définitions des arts visuels. Entre les métiers d'art, les définitions et les distinctions se font en termes de professionnalisme, d'entreprise et d'industrie. On voit aussi des tensions entre un artisanat populaire, de loisir souvent, et les pratiques professionnelles, qui s'expriment dans la recherche de critères de qualité, et de définition de professionnalisme. Il s'agit d'une période générale de définition et d'oppositions.

Au niveau des institutions, en tant que lieux de définition et de légitimation, le positionnement des métiers d'art et de la céramique n'entraîne pas l'implantation d'institutions, mais plutôt un abandon, tant au niveau de la formation, avec la disparition de l'Institut des arts appliqués, qu'au niveau des productions, avec la vente aux enchères

---

<sup>129</sup> Selon le mode de professionnels du marché selon Williams.



de la collection de la Centrale d'artisanat. En termes de légitimation, les valeurs des métiers d'art et de la céramique ne sont pas celles promues dans le champ de production culturelle, dont les positions les plus valorisées deviennent surtout celles de l'art contemporain.

Dans une analyse selon le modèle de Bourdieu, où « les luttes de définition (ou de classement) ont pour enjeu des *frontières* (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre) et, par là, des hiérarchies »<sup>130</sup>, cette période est potentiellement la plus riche en enseignement en termes des luttes et des oppositions du second état, et justifierait sans doute une étude plus poussée. C'est selon moi l'époque où se sont manifestées avec acuité les luttes de définition et de légitimation des arts visuels comme champ autonome, et par homologie, les luttes de définition entre les arts visuels et les métiers d'art, et entre les pratiques des métiers d'art. Les positions se sont érigées autour d'oppositions communes, à partir de relations d'antagonisme. Les métiers d'art se sont définis selon les termes d'oppositions avec les arts visuels, et les positions des différentes pratiques des métiers d'art ont suivi la même structuration que les positions envers les arts visuels selon le principe d'homologie.

### ***Conclusion***

En résumé pour cette longue période qui va de la Colonie française jusqu'à la fin des années 1970, nous avons vu les relations des producteurs avec le marché évoluer à partir d'un mode artisanal (selon les termes de Williams), lié au commercial, avec un début de

spécificité culturelle. Puis nous avons vu la multiplication des lieux et événements commerciaux pour l'artisanat rural, destiné au grand public, souvent touristique, mais émerger la notion de professionnel, « gagne-pain » répondant à des objectifs socio-économiques. Nous avons vu aussi une diversification dans la diffusion, avec l'arrivée de professionnels ayant bénéficié de formation en arts appliqués, dont les productions poursuivaient aussi des objectifs de survie économique, mais s'adressaient, en plus du grand public, à un public plus restreint, plus cultivé, et mieux nanti. Ces productions étaient soumises à l'appréciation esthétique. On perçoit ici les tensions qui continueront de croître à la période suivante, et certaines luttes à l'interne entre les pratiques des métiers d'art, et à l'externe, par rapport aux arts visuels. Finalement, nous avons vu dans les années 1960 à 1980, les luttes d'oppositions entre les pratiques « dégénérées » d'un artisanat traditionnel, et les pratiques de pionniers, associées aux pratiques les plus autonomes du champ des arts visuels, en même temps que s'implantaient des institutions de légitimation du champ de production culturelle.

En conclusion pour l'histoire des métiers d'art et de la céramique jusqu'en 1980, si on considère les objectifs de la promotion et de la diffusion de l'artisanat pour cette période, on constate que l'intégration à l'économie constitue une constante, avec pour objectif de départ d'offrir une alternative à l'industrialisation et à des situations de difficultés économiques (crise économique, guerre) et de préserver ainsi le tissu social et les identités culturelles et nationales. On constate aussi la nécessité de former les artisans, ceux qui pratiquent déjà un artisanat traditionnel et les futurs artisans, en développant une

---

<sup>130</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 34.

production professionnelle, moderne, et esthétique. Les activités de diffusion visent à former le grand public dans l'appréciation des traditions et de la qualité du travail artisanal moderne, et à acquérir l'appréciation d'un public plus cultivé et mieux nanti.

Ainsi, alors même que Pellan, Borduas et des étudiants de l'École des beaux-arts et de l'École du Meuble s'apprêtent à prendre position contre l'art académique, contre la religion, contre une société conservatrice, et pour la liberté de l'art et de la création, l'artisanat est encore résolument axé sur le métier, la tradition, (ou un modernisme inspiré de la tradition), le populaire, et l'économique, et l'École du meuble forme des professionnels en arts appliqués. On peut considérer que c'est à l'École du meuble que se sont déroulées les premières luttes de distinction entre les arts visuels et les métiers d'art. C'est contre l'enseignement à l'École des Beaux-arts que s'est constitué le Refus global qui marque le début de l'affirmation de l'art pour l'art, et c'est à l'École du meuble qu'ont enseigné les artistes les plus contestataires et que de nombreux artistes ont étudié; c'est aussi à l'École du meuble, et autour de Jean-Marie Gauvreau et des nombreuses institutions et initiatives qu'il a contribué à mettre sur pied, que s'est constitué l'identité, la définition des métiers d'art au Québec, que ce soit au niveau de l'enseignement ou au niveau de la diffusion et de la commercialisation. Alors que Borduas, Pellan et leurs étudiants ébranlent la conception de l'art et de la société, contribuant, si on fait une analyse en fonction du modèle de Bourdieu, à la définition des arts visuels en tant que champ de production culturelle avec un sous-champ de production restreinte plus autonome, les métiers d'art sont toujours promus dans une dimension économique.

Pendant que se construisait un public plus restreint et plus averti, des discours et des institutions pour les artistes, selon le modèle de Bourdieu où les artistes en viennent à produire indépendamment du marché, et que s'implantaient des institutions de transmission et de légitimation, (universités enseignant les arts, Ministère de la culture) aptes à promouvoir, supporter et consacrer une avant-garde indépendante du marché, les métiers d'art demeuraient axés vers le grand public et l'économique.

Dans notre présentation et analyse des éléments de constitution de la céramique dans le champ de production culturelle, nous avons d'abord identifié les pratiques et la diffusion d'un artisanat et d'une industrie artisanale, avec une vocation économique et populaire, puis des pratiques et une diffusion plus cultivée, mais qui demeurent toujours liés à l'économique dans le respect des techniques et du métier, accordant toujours une grande importance au « fait-main ». On a pu constater l'existence de lieux et événements nombreux, destinés au grand public et à la vente, et de lieux et événements à caractère plus esthétique, destinés à des publics moins nombreux et plus avertis, mais le plus souvent encore liés à la vocation économique et sociale des métiers d'art.

Selon le modèle de Bourdieu, on peut parler pour cette période d'une évolution dans le premier état, la conquête de l'autonomie, où l'on constate la mise en place d'un champ de production culturelle, avec des productions culturelles dotées de valeurs symboliques dans l'ensemble du champ social. Cependant on constate que si les arts visuels contemporains en viennent à occuper, à la fin de la période, des positions correspondant à celles d'un sous-champ de production restreinte, les métiers d'art occupent toujours des

positions très proches du marché, non autonomes, et non dotées d'institutions. Cependant, contrairement au modèle de Bourdieu, si les oppositions sont nombreuses et marquées dans le discours, on constate aussi que plusieurs artistes et artisans circulent dans les deux milieux, et dans des positions diverses. À la fin de la période, on observe des composantes du second état, l'émergence d'une structure dualiste, principalement par les distinctions et oppositions qui ont lieu entre les pratiques des arts visuels et celles des métiers d'art, et parmi les pratiques des métiers d'art, entre le travail de pionnier, valorisées dans leur proximité aux valeurs des arts visuels, et l'artisanat commercial.

**Chapitre 3 – Situation actuelle de la céramique comme champ de production culturelle (1980 jusqu'à nos jours)**

*Le degré d'autonomie d'un champ de production culturelle se révèle dans le degré auquel le principe de hiérarchisation externe y est subordonné au principe de hiérarchisation interne : plus l'autonomie est grande, plus le rapport de forces symbolique est favorable aux producteurs les plus indépendants de la demande et plus la coupure tend à se marquer entre les deux pôles du champ, c'est-à-dire entre le sous-champ de production restreinte, (...) et le sous-champ de grande production, qui se trouve symboliquement exclu et discrédité.*

*Pierre Bourdieu<sup>131</sup>*

*(Troisième état d'un champ de production culturelle)  
(c'est moi qui souligne)*

Dans les années 1980, la mise en place des éléments d'un champ de production culturelle pour les métiers d'art, dans un second état, se poursuit avec des lieux et des événements de diffusion plus autonomes du marché, comme la Biennale nationale de céramique de Trois-Rivières en 1984, un retour de la formation, avec le *Plan national de formation pour les métiers d'art* en 1984, et la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*<sup>132</sup> en

---

<sup>131</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 302.

<sup>132</sup> Gouvernement du Québec, L. R. Q., c. S-32.01.

1988, qui reconnaît à la fois l'existence du domaine des arts visuels et de celui des métiers d'art, et le statut professionnel des artistes de ces domaines.

Dans ce chapitre nous présenterons l'espace des lieux et événements de diffusion selon la recherche effectuée dans les dossiers et portfolio des céramistes professionnels du Conseil des métiers d'art, et présenterons plus en détail trois événements, le Salon des métiers d'art du Québec, l'exposition 1001 Pots, la Biennale nationale de céramique de Trois-Rivières. Nous verrons quels changements sont survenus au niveau des définitions, de la légitimation et de la formation, et finalement, quelles pourraient être les bases de la constitution du troisième état du champ de production culturelle, tout en reconnaissant les limites du modèle utilisé.

### *3.1 – L'espace des lieux et événements de diffusion*

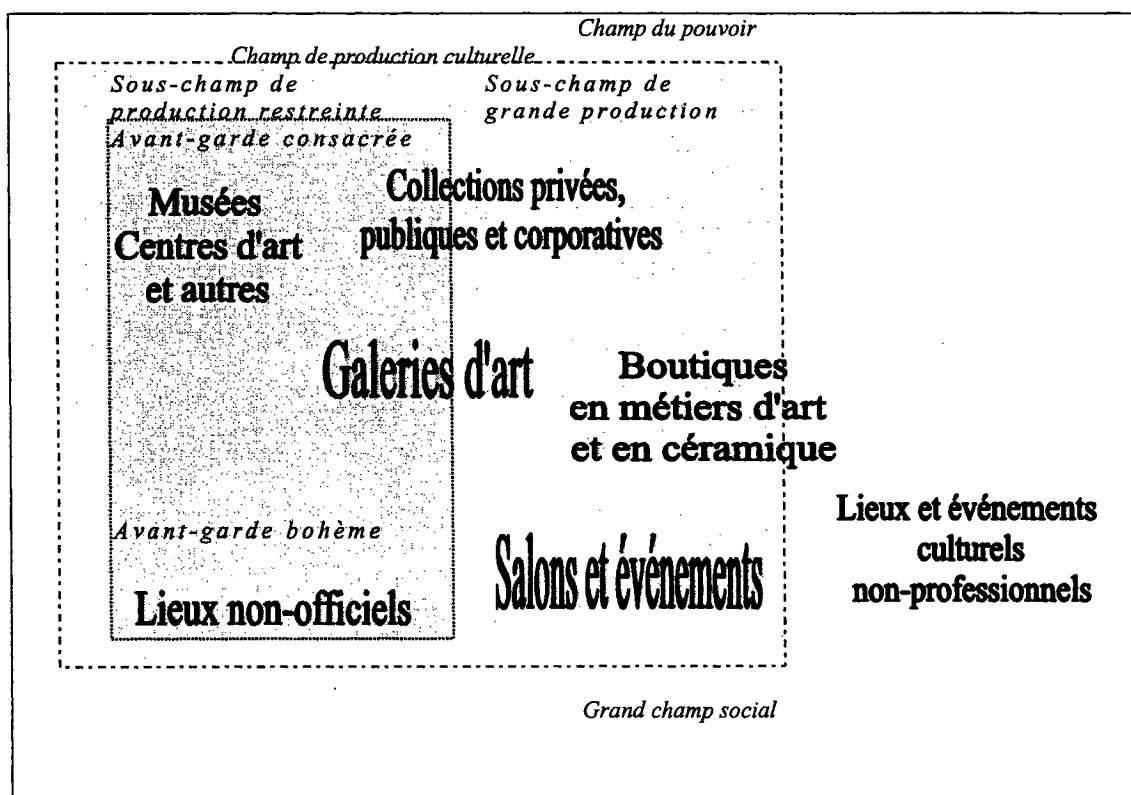
Dans l'expression « lieu de diffusion », je comprends la diffusion selon les termes de la *Loi sur le statut professionnel* (S-32.01)<sup>133</sup>, soit « la vente, le prêt, la location, l'échange, le dépôt, l'exposition, l'édition, la représentation en public, la publication ou tout autre utilisation de l'œuvre d'un artiste » (art. 3). Aux termes de la Loi, un diffuseur est « une personne, un organisme ou une société qui, à titre d'activité principale ou secondaire, opère à des fins lucratives ou non une entreprise de diffusion et qui contracte avec des artistes » (art.3).

---

<sup>133</sup> *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature, et sur leurs contrats avec les diffuseurs*, Gouvernement du Québec, 1988.

La première étape d'une telle enquête est le recensement des lieux et événements. Dans les dossiers des artisans professionnels, nous avons identifié un grand nombre de lieux et événements de diffusion. Selon le modèle de Bourdieu, nous allons les organiser en fonction de la distance au marché. La liste des lieux et événements de diffusion fréquentés par les artisans est présentée en Annexe 2 - Liste des lieux, événements et activités de diffusion, ce qui nous donne un inventaire des lieux et événements de diffusion fréquentés par les céramistes professionnels. L'espace des lieux et événements de diffusion ressemblerait alors au tableau suivant.

**Tableau 2 – Champ des lieux et événements de diffusion de la céramique au Québec**



*en italique : les structures de champ du modèle de Bourdieu.*



Les artisans diffusent leurs productions dans un très grand nombre de lieux et événements, et on constate qu'il existe toujours une grande variété des genres de relations producteurs et diffuseurs<sup>134</sup>, de la vente directe, toujours priorisée, à la relation avec des intermédiaires incluant le corporatif. On constate aussi une circulation des artisans qui présentent leur production dans divers types de lieux et événements, quelquefois la même production, quelquefois des productions différentes, adaptées au lieu et au mode de diffusion. Les artisans professionnels fréquentent même de nombreux lieux et événements culturels non professionnels, populaires. Parmi les lieux et événements de diffusion professionnels inclus dans le champ de production culturelle de Bourdieu, on trouve des lieux peu autonomes du marché, à but lucratif, tels les salons, les galeries et boutiques pour la vente au détail au grand public. Ce sont les lieux de loin les plus nombreux. Certains présentent de nombreuses disciplines des métiers d'art, d'autres sont spécialisés en céramique. Ainsi, le Salon des métiers d'art est par définition un lieu non –autonome du marché, puisqu'il présente à la veille de Noël des objets qui peuvent être offerts en cadeau; 1001 Pots, exposition-vente exclusivement de céramique s'adresse à un public de tourisme culturel estival. Il y a aussi des boutiques spécialisées ou non en métiers d'art et en céramique, par exemple la coopérative L'Empreinte qui tient un lieu de vente au détail dans le quartier touristique du Vieux-Montréal, les Boutiques et la Galerie du Conseil des métiers d'art du Québec, la Guilde des métiers d'art et sa galerie-boutique du centre ville, de nombreuses boutiques privées. Il y a également quelques galeries d'art pour public plus exclusif.

---

<sup>134</sup> incluant des modes de relations antérieurs et adaptés au marché, tels que discuté avec Williams.

Les lieux plus autonomes du marché, à but non lucratif, le plus souvent gouvernemental ou apparentés, tels les Musées, (Musée de la céramique de Trois-Rivières, Musée de Saint-Laurent, devenu Musée des Maîtres et Artisans du Québec), Biennales (Biennale nationale de Céramique de Trois-Rivières, Biennale du Grand prix des métiers d'art du Québec), centres d'exposition (Maisons de la culture et autres centres culturels des municipalités) sont également des lieux de validation dans le secteur culturel et dans le sous-champ de production restreinte. Il arrive qu'ils s'associent des lieux de diffusion moins autonomes, ou qui poursuivent des buts non moins autonomes, par exemple les boutiques de musées.

Les collections privées ou corporatives réfèrent encore à un autre mode de relation des artistes dans le champ social et dans le champ du pouvoir, s'adressant directement aux détenteurs du pouvoir et de la richesse économique, et suscitant ou sollicitant leur intérêt pour la valeur symbolique autant que pour la valeur économique potentielle future des biens culturels. Les collections privées ou corporatives peuvent se situer dans le champ de production culturelle, par exemple lorsqu'il s'agit de la collection d'une grande entreprise, ou dans le sous-champ de production restreinte, lorsqu'il s'agit d'une collection publique faisant aussi office d'instance de légitimation.

En ce qui concerne les producteurs et leurs productions, on trouve dans pratiquement tous les lieux de diffusion, une grande variété de produits, de genres et de styles<sup>135</sup>, qui

---

<sup>135</sup> Variables en fonction de l'utilité de l'objet (objet utilitaire, décoratif ou d'expression), du matériau ou de la technique de fabrication, de cuisson ou de décor (faïence, grès, porcelaine; cuisson primitive, raku,

poursuivent l'une ou l'autre des intentions d'expression, décorative ou utilitaire, et on constate qu'il y a une certaine circulation, puisque les artistes peuvent présenter leur production dans diverses positions du champ, quelquefois la même production, quelquefois une production différente. Dans le modèle de Bourdieu, cette circulation pourrait indiquer que les positions, qui tendent à être plus exclusives à mesure que les luttes de définition se font plus virulentes, ne sont pas très exclusives<sup>136</sup>.

Pour illustrer ces observations, nous allons analyser plus en détail trois événements soit le Salon des métiers d'art du Québec, l'exposition-vente 1001 Pots, et la Biennale de céramique de Trois-Rivières.

### 3.1.1 Le Salon des métiers d'art du Québec

Les Salons constituent un type d'événement hérité des premiers salons d'artisans du début de la valorisation des métiers d'art au Québec. L'objectif premier de ces événements était la valorisation du travail artisanal et le développement d'une activité gagne-pain basée sur l'économie domestique, le tout dans un contexte de lutte contre l'industrialisation, de survie et de développement de l'identité et des caractéristiques culturelles. Donc d'emblée, une vocation économique et sociale.

---

au sel, en réduction ou oxydation; décor sur cru, sur émail, ou troisième feu), et du style ou de la référence formelle (traditionnel, moderne, design, expressif, ou toute autre référence à l'histoire de la céramique ou des arts), le tout pouvant être utilisé en conjonction par un artisan.

<sup>136</sup> Ici il est aussi intéressant de référer à James Clifford, qui a analysé comment dans nos cultures capitalistes, la valeur symbolique est construite autour des objets, et comment ceux-ci circulent dans les

Le Salon des métiers d'art en était, en 2002 à sa 47<sup>ième</sup> édition.<sup>137</sup> C'est un événement annuel qui dure presque tout le mois de décembre avant Noël à Montréal, et qui vise fondamentalement la vente d'objets en métiers d'art en tant que cadeaux. Les thèmes des dernières années, « Art de vivre », « Art de décorer », et autres variations<sup>138</sup> valorisent la valeur symbolique des objets présentés par les artisans, en mettant l'accent sur la qualité de vie dont ils témoignent et qu'ils apportent, et sur l'appréciation de leur dimension « d'art ».

Le Salon s'adresse au grand public par une publicité dans le métro, des restaurants, des panneaux d'affichage. Selon le communiqué de presse final, « Le Salon des métiers d'art du Québec a connu une édition 2002 exceptionnelle [et] connaît un record d'assistance avec plus de 225 000 personnes soit une hausse de fréquentation de plus de 45 000 visiteurs (+25 %) par rapport à l'édition 2001. Il s'agit de la plus grande fréquentation depuis 1982 »<sup>139</sup>. À partir des enquêtes faites auprès des visiteurs<sup>140</sup>, on constate qu'il autant d'hommes (46,3%) que de femmes (53,7%), qu'ils sont âgés en moyenne de 44.6 ans, mais que la tranche d'âge 30-44 ans est la plus importante (29.2%) suivie de près des 55 ans et plus (27.8%). La clientèle du Salon est très scolarisée, 42.4% des visiteurs ont un diplôme universitaire ou l'équivalent et 37% ont un diplôme du CEGEP, alors que

---

divers milieux de la connaissance. "On Collecting Art and Culture", in *Out There : Marginalization and Contemporary Culture*, Russell Ferguson et al. (ed.), Cambridge, The MIT Press, 1990, pp. 141-169.

<sup>137</sup> L'actuel salon des métiers d'art est l'héritier des premiers salons d'artisans qui ont eu lieu en 1955. Voir entre autres Andrée-Anne de Sève, *op. cit.*

<sup>138</sup> « métiers d'art nouveau », « métiers d'art contemporain », « métiers d'art actuel », « métiers d'art moderne ». Voir le site web du SMAQ, [www.metiers-d-art.qc.ca](http://www.metiers-d-art.qc.ca). Par le passé, la publicité a mis l'accent sur les notions de fait main, bien fait, et cadeau significatif à faire ou à se faire.

<sup>139</sup> Voir le site du CMAQ, [www.metiers-d-art.qc.ca](http://www.metiers-d-art.qc.ca) pour les informations sur le Salon des métiers d'art.

20.6% indiquent le secondaire ou l'équivalent. Les visiteurs du Salon ont un revenu assez élevé, le quart ayant un revenu supérieur ou égal à 80 000 \$, et près de la moitié entre 40 000 \$ et 79 999 \$, alors que 30.7% ont moins de 40 000\$.

Les visiteurs viennent au Salon pour acheter (56.9%, avec une moyenne de valeur d'achat de 61\$) ou pour visiter (43.1%). Les achats se font surtout par les visiteurs âgés de plus de 55 ans, (soit 67.6%) qui achètent en moyenne pour une valeur de 91\$, alors que les acheteurs de moins de 30 ans, achètent en moyenne pour moins de 50\$. Les acheteurs les plus scolarisés achètent en moyenne pour 68\$, ceux dont le revenu est le plus élevé (80 000\$ et plus) en moyenne pour 98\$, alors que les gens qui gagnent entre 40 000\$ et 79 000\$ achètent en moyenne pour 50\$. Les meilleurs consommateurs sont donc les plus âgés, scolarisés, et ayant les revenus les plus élevés. Les ventes totales du Salon sont estimées à près de 6 millions<sup>141</sup>. En 2002, 58% des répondants de la famille céramique déclaraient avoir vendu entre 5 000\$ et 20 000\$<sup>142</sup>.

Certains visiteurs viennent au Salon avec des intentions autres ou complémentaires à l'achat de cadeaux. Le Salon offre donc des activités complémentaires, des expositions et des animations qui ne visent pas directement la vente, mais plutôt l'éducation du public et à susciter son intérêt et son appréciation : exposition du *Grand prix des métiers d'art*

---

<sup>140</sup> Conseil des métiers d'art du Québec, *Sondage auprès des visiteurs, Salon des métiers d'art du Québec 2002*, Montréal, Conseil des métiers d'art du Québec, 2002, <http://www.metiers-d-art.qc.ca/salonscma/index.html>, août 2003.

<sup>141</sup> 5,7 millions en 2000, Conseil des métiers d'art du Québec, *Étude d'impact économique du Salon des métiers d'art de Montréal*, Albert Juneau consultant, [http://www.metiers-d-art.qc.ca/centre de doc/études](http://www.metiers-d-art.qc.ca/centre_de_doc/etudes), mémoires, recherches, août 2003.

<sup>142</sup> 26% entre 20 000 et 30 000\$.

*du Québec*, exposition des costumes réalisés durant 30 ans par les artisans de Radio-Canada, exposition d'objets réalisés par des élèves du primaire et du secondaire dans leurs cours d'art. Des prix sont également attribués aux artisans, le plus important étant sans doute le *Prix Jean-Marie Gauvreau*, attribué chaque année à un artisan pour la qualité de l'ensemble de la production présentée au Salon. Une exposition d'œuvres des récipiendaires du prix depuis sa création en 1980<sup>143</sup> est présentée au Salon. Spécifiquement en céramique, il y a des présentations et démonstration par l'école-atelier de Céramique Bonsecours et de nouveaux artisans professionnels qui en émergent.

Les artisans exposant au Salon sont nombreux, plus de 450 au Salon de 2002, avec 89 céramistes, dont 45 regroupés sous un stand 1001 Pots. La sélection, qui est en fait l'acceptation des produits se fait par un comité d'évaluation composé de pairs. L'acceptation des produits est indépendante du fait que l'artisan professionnel soit un membre du CMAQ ou non.

Les produits, comme les techniques et les intentions sont variés. Par exemple, on trouve une poterie, des objets dont l'intention est de toute évidence utilitaire, vaisselle et autres, qui sont produits en série, parfois très près des traditions de vaisselle de la Colonie française (Dominique Didier et Diane Demers, Réjean Bérard, Robert McNeil), ou moderne dans les techniques de fabrication et le style (Louise Bousquet et sa vaisselle de porcelaine blanche tournée et moulée en atelier), ou encore décoratif (Diane Marier, Christiane Paquin). On trouve aussi des productions, toujours utilitaires, d'objets

---

<sup>143</sup> Andrée-Anne de Sève, *op. cit.*, p. 33.

décoratifs (Pasquale Girardin - vaisselle et lampes, Atelier Proux-Poulin - brûle-parfum et accessoires décoratifs, Daniel Martineau – figurines en cuisson primitive, Susan Meindl - figurines, Jocelyne Saint-Denis – masques, Cercle de créativité Terra avec Gregory Schrybert et Serge Roy – personnages en céramique), ainsi que des bijoux (Huot et Beaudet, Agnès Zoni). Finalement, on trouve aussi des œuvres dont l'intention est d'abord d'expression, pièces uniques ou de série limitée, sculptures et œuvres uniques (Francine Paquin et Bernard Frenette - gravure sur argile). Certains artisans ont des productions diverses (Simoneau-Bonmatin – vaisselle et pièce unique, Atelier Thermic – figurines, bijoux et vaisselle).

Finalement, le Salon des métiers d'art ne prétend pas à l'événement d'art, et présente peu de texte ni d'analyse des productions sauf sous l'angle de ses objectifs premier et secondaire, la vente des objets et l'appréciation des métiers d'art, offrant au public visiteur non seulement la possibilité de l'achat d'un cadeau, mais le plaisir d'acheter un cadeau chargé d'une valeur symbolique, en particulier par rapport à l'objet industriel ou l'objet de consommation acheté à l'extérieur du champ culturel des métiers d'art<sup>144</sup>.

En tant qu'événement et organisation, le SMAQ est un organisme à but non lucratif (OBNL) financé par les exposants et ses opérations, et soutenu par le CMAQ, lui-même OBNL soutenu en partie par la Société de développement des entreprises culturelles

---

<sup>144</sup> Le Conseil des métiers d'art du Québec publie cependant un Magazine des métiers d'art qui présente une image plus diversifiée des pratiques.

(SODEC). Le SMAQ ne reçoit aucune aide financière de ministères ou organismes culturels.

En conclusion, le SMAQ est un événement qui se situe dans le sous-champ de grande production (culturelle), peu autonome du marché, et qui opère davantage en terme d'économie régulière qu'en terme d'économie symbolique, bien que celle-ci contribue au positionnement de l'événement.

### 3.1.2 1001 Pots

1001 Pots existe depuis 1988<sup>145</sup>, et est une exposition vente spécialisée en céramique. Initié par le céramiste Kynia Ishikawa, 1001 Pots se déroule en juillet et août de chaque année à Val David, en plein air, dans les jardins de *L'Atelier du Potier*. Au cours des années, des éditions de 1001 Pots ont eu lieu à Québec, à Montréal, et lors du Salon des métiers d'art du Québec (2001 et 2002).

La mission de 1001 Pots est de « répondre à un besoin collectif de distribution des céramistes du Québec ». Il a donc, comme le SMAQ une mission d'emblée commerciale. L'événement est présenté comme « la plus grande exposition de céramique en Amérique du Nord à Val-David »<sup>146</sup> sous les couleurs d'un attrait régional en tourisme culturel estival, qui permet au visiteur de découvrir une région à travers ses différents aspects culturels et artistiques.

---

<sup>145</sup> Site web de 1001 Pots, <http://www.1001pots.com/index.htm>, août 2003.



Le public de 1001 Pots est composé de touristes, d'amateurs de céramique, et de spécialistes. Il s'agit donc d'un public similaire au public du SMAQ, bien qu'un peu plus spécialisé puisqu'amateur spécifiquement de céramique. Il présente différentes sections, dont une galerie, et des activités telles des ateliers et des conférences, et se joint à des activités d'animation culturelle de Val-David<sup>147</sup>. En 1998, plus de 120 céramistes ont participé à 1001 Pots, avec « au-delà de 25 000 pièces »<sup>148</sup> présentées à plus de 110 000 visiteurs.

Comme au SMAQ, les objets présentés couvrent toute la gamme des objets, de l'utilitaire à l'objet d'expression, de la série à la pièce unique, avec un large gamme de techniques et de genres. Cette large gamme témoigne à nouveau de la diversité et de la circulation qui existent au sein des métiers d'art et de la céramique, et que les oppositions basées sur les styles et les genres ne sont pas très opérantes à tout le moins dans ces lieux de diffusion. On y retrouve des exposants du SMAQ, mais aussi un très grand nombre de céramistes qui n'exposent pas au SMAQ, (à l'exception des exposants du stand collectif 1001 Pots en 2001 et 2002). En termes de légitimation, 1001 Pots présente peu de textes sur les productions et les artisans.

---

<sup>146</sup> Site web de 1001 Pots, <http://www.1001pots.com/index.htm>, août 2003.

<sup>147</sup> Site web de 1001 Pots, <http://www.1001pots.com/index.htm>, août 2003.

<sup>148</sup> Site web de 1001 Pots, <http://www.1001pots.com/index.htm>, août 2003.

1001 Pots est aussi un organisme à but non lucratif (OBNL), dont le financement est assuré par des organismes de promotion économique et touristique : Val-David, Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), et Tourisme Québec.

En conclusion, selon notre modèle, 1001 Pots, comme le SMAQ se situe dans le sous-champ de grande production (culturelle), peu autonome du marché, et opère davantage en terme d'économie régulière qu'en terme d'économie symbolique. Cependant, 1001 Pots s'adresse à un public un peu plus spécialisé, amateur et connaisseur de céramique.

### 3.1.3 La Biennale nationale de céramique de Trois-Rivières

La Biennale nationale de Céramique de Trois-Rivières (BNCTR) existe depuis 1982, et a connu 10 éditions depuis sa première édition en 1984. L'exposition est présentée les étés pairs à la Galerie d'art du Parc, puis voyage au Canada et à l'étranger. La mission de la BNCTR est « de servir le développement et la reconnaissance de l'argile comme support à la création artistique. L'organisation, au fil des événements réalisés, s'est toujours fixée comme défis de favoriser l'excellence et de susciter la recherche et l'innovation. Chacune des expositions a contribué, à sa façon, à l'histoire de la céramique québécoise »<sup>149</sup>. Jusqu'en 2002, la BNCTR comportait deux volets : une « exposition-concours ouvert à tous les artistes qui travaillent l'argile », et une « exposition-invitations d'artistes canadiens ou étrangers reconnus pour leur professionnalisme et l'excellence de leur

---

<sup>149</sup> Les citations de cette section, proviennent du site de la Galerie d'art du Parc, section de la Biennale nationale de céramique de Trois-Rivières, <http://www.galeriedartduparc.qc.ca/biennale/biennale.html>, août 2003.

travail, à laquelle s'ajoute une exposition hommage à un artiste québécois ». La sélection des œuvres présentées, « parmi les quelques centaines inscrites au concours » et des œuvres primées était faite par « un comité de sélection de trois personnes spécialisées dans le monde des arts visuels (différent à chaque Biennale) ». En 2002,

« pour célébrer sa dixième édition et ses 20 ans d'existence, le comité organisateur de la Biennale nationale de céramique 2002 s'est fixé un nouveau défi en modifiant les structures de l'événement. L'exposition-concours est remplacée par l'exposition avec commissaires et un forum virtuel est ajouté. Les 29 céramistes invités provenant de partout au Canada proposent une lecture de l'art céramique actuel à travers leur œuvre inspirée du thème autoportrait. »

Le public de la BNCTR est double : le milieu de la céramique, qui fréquente les expositions et les musées, et le public de tourisme culturel « provenant de partout au pays et de l'étranger ».

Nous avons vu que les œuvres ont été sélectionnées jusqu'en 2002 par un comité d'art visuel, remplacé en 2002 par un commissaire. Deux expositions ont aussi été présentées, celle des céramistes Denise Goyer et Alain Bonneau, (dont la formation a été acquise à l'Institut des arts appliqués), et celle de Jean-Pierre Laroque. La Biennale a toujours présenté des artistes du Québec, d'autres provinces du Canada, et pour certaines éditions, d'autres pays. Les objets présentés à la Biennale, comme pour les autres événements, couvrent la gamme entre les objets utilitaires, les objets décoratifs et les objets d'expression ou de recherche dans ce cas-ci, en pièce unique ou en série. En 2002, parmi les vingt-six exposants, on retrouve des membres du CMAQ, des exposants du SMAQ ou

de 1001 Pots, mais ici aussi plusieurs céramistes qui ne participent pas à ces autres événements<sup>150</sup>.

Ayant pour objectif la promotion de l'excellence et de la recherche artistique, un catalogue d'exposition est produit à chacun des événements et distribué à travers le Canada et à l'étranger.

La Biennale est soutenue et financée par le Ministère de la Culture et des Communications, et par divers autres ministères et organismes publics<sup>151</sup>. La BNCTR est associé à la Galerie d'art du Parc

Depuis sa fondation en 1972, la Galerie d'art du Parc a présenté les œuvres de plus de 1650 artistes à travers près de 300 expositions. (...) La Galerie présente une dizaine d'expositions autant régionales que nationales et internationales. Différents domaines des arts visuels y sont présentés, comme la peinture, le dessin, l'aquarelle, l'estampe, la photographie, la vidéo, la sculpture, les installations, les mixtes médias et la performance. La galerie est associée à des événements réalisés à Trois-Rivières: la Biennale nationale de céramique présentée aux étés pairs depuis 1984 et la Biennale internationale de l'estampe contemporaine présentée aux étés impairs depuis 1999.

En conclusion, la Biennale est un tout autre type d'événement que le Salon ou 1001 Pots, dès l'exposé de sa mission. La Biennale ne vise aucun objectif commercial, mais bien un objectif artistique, et s'est identifiée et associée aux arts visuels. Elle se situe dans le sous-champ de production restreinte, constituant une consécration institutionnelle,

---

<sup>150</sup> Cette recherche nous a permis de constater qu'il existe ainsi un grand nombre de céramistes qui exercent professionnellement, et participent à divers degrés aux événements les plus connus. Il existe aussi tout un réseau de lieux et événements moins visibles. La diffusion sur internet et via les organismes de promotion régionale a de plus, créé un autre canal de diffusion que privilégient certains artisans.

<sup>151</sup> Ministère de la culture et des communications, Conseil des arts et des lettres du Québec, Patrimoine canadien, Développement des ressources humaines du Canada, Ville de Trois-Rivières.

surtout pour les récipiendaires de prix, dans une position autonome du marché, dont la valeur symbolique dépasse la valeur économique. Bien que la Biennale conserve un lien avec le grand public en étant associée à un ensemble de tourisme culturel, cette association se fait dans un contexte muséal et institutionnel distinct du commerce.

### *3.2 – Les métiers d’art dans le champ de production culturelle*

Nous avons vu à la période précédente que les relations des métiers à l’économique sont toujours prédominantes, et qu’ils disposent de peu de capital symbolique, et de peu de lieux de formation et de validation. Dans les années 1980, des changements importants voient le jour sur ces aspects. On verra en 1984 l’implantation du *Plan national de formation sur les métiers d’art*, avec l’instauration d’un Diplôme d’études collégiales – Techniques de métiers d’art (DEC), et en 1989 la *Loi sur le Statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d’art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*.

C’est en 1984 que le *Plan national de formation* déploie à nouveau la formation en métiers d’art dans deux CEGEPS, qui l’administrent par deux centres désignés, l’Institut des métiers d’art - CÉGEP du Vieux-Montréal, et le Centre de formation et de consultation en métiers d’art - CÉGEP de Limoilou à Québec. L’enseignement des métiers est dispensé par contrat dans des écoles-ateliers spécialisées, qui sont des corporations autonomes. Durant la période précédente, après l’intégration au CEGEP de l’Institut des Arts appliqués, la formation donnant lieu à un diplôme officiel en céramique

---

s'est donnée au CEGEP du Vieux Montréal. Le Centre de céramique Bonsecours a aussi dispensé un cours menant à un DEP (diplôme d'études professionnelles, de niveau secondaire). Avec la *Plan national de formation en métiers d'art*, la céramique est enseignée à Montréal au Centre de céramique Bonsecours, et à Québec, à l'école-atelier de céramique (anciennement La Maison du potier) qui fait maintenant partie de la Maison des métiers d'art, qui opère également une galerie, Materia.

Si on regarde les lieux et modes de formation des céramistes professionnels, (voir en Annexe 3 – la liste des lieux et modes de formation) on constate qu'une majorité (59%) des céramistes ont acquis leurs compétences dans des institutions menant à un diplôme de niveau secondaire, collégial ou universitaire. L'Annexe 4 – présente la Liste des institutions canadiennes de formation mentionnées dans les dossiers. On constate que les horizons de formation sont diversifiés, en termes de contenu et de lieux. À partir du nombre de mentions des lieux de formation, on constate environ 18% de formation diplômée dans un domaine relié, soit arts visuels, design, histoire de l'art, enseignement des arts, graphisme, cinéma, illustration. Ces diplômes peuvent avoir été obtenus à l'extérieur (8%) du Québec. Un certain nombre (12.5%) ont une formation uniquement autodidacte. On observe également que la plupart des artisans combinent les lieux et modes d'acquisition des compétences, parfois sur plusieurs années, et certains combinent plusieurs diplômes. Plusieurs poursuivent leur formation par des ateliers tout au long de

leur carrière<sup>152</sup>, et les artisans entreprennent des activités de formation, de tout ordre, à tous âges.

En 1988 par la Loi S-32.01 – *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature, et sur leurs contrats avec les diffuseurs*<sup>153</sup> consacre légalement l'existence de domaines distincts des arts visuels et des métiers d'art, et le statut professionnel des artistes de ces domaines. Avec la Loi S-32.01, les métiers d'art, comme les arts visuels ont été reconnus comme domaine, et les artistes ont obtenu le statut de professionnels. Une loi ne définit pas un secteur, en fait ici elle délimite un domaine, mais son existence témoigne d'une officialisation et d'une légitimation. Cette étape s'est faite au Québec relativement récemment, puisque la loi n'a été adoptée qu'en 1988. Dans les termes du modèle de Bourdieu, le niveau de législation d'un champ, sa capacité de légiférer officiellement sur ses valeurs constitue un indicateur de son état. Les métiers d'art font partie du champ de production culturelle. Ils sont également en soi un champ de production culturelle, certainement selon les caractéristiques du premier état avec des praticiens qui s'en réclament et qui sont reconnus comme professionnels.

La loi définit ainsi l'artiste professionnel pour chacun des trois domaines visés :

- 1) celui qui satisfait à chacune des quatre conditions suivantes :

---

<sup>152</sup> Ce type de formation, même dispensée dans le système de formation professionnelle officiel, relevant de Emploi-Québec (Ministère de la main-d'œuvre, de la sécurité du revenu et de la famille) ne donne pas de reconnaissance officielle.

<sup>153</sup> *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature, et sur leurs contrats avec les diffuseurs*, Gouvernement du Québec, L. R. Q., c. S-32.01, 1988. Le statut professionnel des artistes d'autres domaines sont régis par la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*, Gouvernement du Québec, L.R.Q., c. S-32.1.

- il se déclare artiste professionnel,
- il crée des œuvres pour son propre compte,
- ses œuvres sont exposées, produites, publiées, mises en marché ou diffusées de quelque façon que ce soit,
- il a reçu de ses pairs le témoignage qu'ils le tiennent pour un artiste professionnel, par exemple par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, par sa nomination à un jury, par la sélection de ses œuvres pour un salon ou par tout autre moyen de même nature;

ou

- 2) qui est membre d'une association d'artistes professionnels reconnue<sup>154</sup>.

La loi définit ainsi le domaine des métiers d'art,

La production d'œuvres originales, uniques ou en multiples exemplaires, destinées à une fonction utilitaire, décorative ou d'expression et exprimées par l'exercice d'un métier relié à la transformation du bois, du cuir, des textiles, des métaux, des silicates ou de toute autre matière; (art. 2).

Une loi ne définit pas comme tel un secteur complet ou toutes ses pratiques. Tout au plus, il s'agit de la formulation de ce qui est accepté, et comme tel, représente un certain consensus social. Par comparaison, et puisque les champs se constituent par opposition aux champs voisins, la définition du domaine des arts visuels en tant que pratique artistique est :

la production d'œuvres originales de recherche ou d'expression, uniques ou d'un nombre limité d'exemplaires, exprimées par la peinture, la sculpture, l'estampe, le dessin, l'illustration, la photographie, les arts textiles, l'installation, la performance, la vidéo d'art ou toute autre forme d'expression de même nature; (art. 2).

---

<sup>154</sup> La reconnaissance des associations professionnelles se fait par la *Commission de reconnaissance des associations d'artistes*. Un seul organisme peut être reconnu par domaine. Le CMAQ est l'association professionnelle reconnue pour les métiers d'art.



Il s'agit d'une définition légale à la fois de chaque domaine en soi et l'un vis-à-vis de l'autre. On y constate d'emblée les distinctions entre métiers d'art et art visuel en ce qui concerne la fonction de l'objet, le volume de production, l'importance des techniques et matériaux.

Au niveau des institutions et de l'organisation des artisans, en 1989 l'actuel Conseil des métiers d'art du Québec était fondé par la fusion de corporations régionales existantes dont celles de Montréal et de Québec, devenant l'association professionnelle reconnue au Québec selon les termes de la loi, et assumait le rôle de représentation nationale. Certaines corporations régionales<sup>155</sup> ont continué leurs activités malgré le retrait partiel ou total du soutien gouvernemental antérieurement attribué.

### *3.3 – Tensions et unification en céramique*

Durant cette période, on peut constater des changements dans la vision de l'évolution et de la résolution des oppositions. Nous retiendrons deux exemples, l'exposition de Paul Bourassa et la brochure qui l'accompagne *Trajectoire, la céramique au Québec des années 1930 à nos jours*<sup>156</sup>, et un récent texte de Paul Mathieu *Toward a Unified Theory of Crafts, the reconciliation of differences*<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> voir Louise Saint-Pierre, *op. cit.*, p. v, vi.

<sup>156</sup> Paul Bourassa, et Julie Leclerc, *Trajectoires, la céramique au Québec des années 1930 à nos jours*, Brochure accompagnant l'exposition, Musée du Québec, Québec, 1999, 25 p.

<sup>157</sup> Paul Mathieu, «Toward A Unified Theory of Craft, The reconciliation of differences », in *Artichoke*, vol. 13, no. 1, Spring 2001, pp. 12-19.

Dans *Trajectoires* Paul Bourassa présente une vision de l'histoire de la céramique de 1930 à nos jours<sup>158</sup>. Il retrace l'histoire des petites industries<sup>159</sup> et des ateliers indépendants<sup>160</sup> (début des années 1940), la céramique d'art<sup>161</sup> (fin des années 1940 et 1950), la céramique d'atelier<sup>162</sup> (*studio pottery* - 1960-1970), et finalement les nouvelles trajectoires<sup>163</sup> (1980-1990). Parmi ces nouvelles trajectoires, il identifie des recherches sur la céramique objet, la céramique sculpture, incluant l'architecture, la céramique histoire, et la céramique concept qui, selon lui, constitue la céramique comme un « art autonome », parce qu'elle est la première à ne s'intéresser qu'aux concepts<sup>164</sup> : « Le contenu de la céramique ne se situe plus simplement dans sa capacité à effectivement contenir un produit, ni uniquement dans sa matière ou sa forme, mais dans son pouvoir à

---

<sup>158</sup> On peut aussi voir l'exposition permanente au Musée du Haut-Richelieu à Saint-Jean-sur-Richelieu et le catalogue d'exposition par Nicole Deutsch, *op. cit.*

<sup>159</sup> dont la Coopérative La Poterie du Saguenay à laquelle Jean-Jacques Spénard collabora, le Syndicat des céramistes paysans de la Beauce, avec Willy Chochard, La Maîtrise d'art, déjà mentionnée. *Trajectoires*, p. 5. Voir aussi Nicole Deutsch, *op. cit.* pour les productions industrielles où ont collaboré les artisans, par exemple la Poterie Vandasca, avec Bertrand Vanasse, Maurice Desrochers, et Guy Casavant, p. 66. Voir aussi Gloria Lesser, *op. cit.*

<sup>160</sup> William Hutchison, Jean-Jacques Spénard, Aurèle Bouchard, et les débuts de Gaétan Beaudin, encore étudiant avec la Faïencerie d'art. *Trajectoires*, p. 6-7.

<sup>161</sup> Gaétan Beaudin, Louis Archambault, Maurice Savoie, Claude Vermette, Jacques Garnier, en collaboration avec Jordi Bonet, Denyse Beauchemin, p. 7-10.

<sup>162</sup> Paul Lajoie, Gaétan Beaudin, Dean Mullavey, Marcel Beaucage, Julien Cloutier, Rosalie Namer, Louise Doucet- Sathosi Saito, Pierre Legault, Monique Bourbonnais. Claude Vermette, Jacques Garnier, et d'autres, collaborent à des projets architecturaux. Les réalisations des petites industries se poursuivent avec le Syndicat des céramistes de Beauce qui s'associe Jacques Garnier, puis Jean Cartier, SIAL de Gaétan Beaudin, Pierre Legault, Bertrand Vanasse, *Trajectoires*, p. 13.

<sup>163</sup> Dont Georget Cournoyer, Roselyne Delisle, Gilbert Poissant, Yves Louis-Seize, Christiane Paquin, certaines œuvres de Maurice Savoie, Monique Giard, Jeannot Blackburn, Richard Millette, Léopold L. Foulem, Paul Mathieu. *Trajectoires*, p. 16. Roselyne Delisle est décédée en 2003. Dans l'article de *La Presse* du mercredi 3 décembre 2003, Arts et spectacles p. 6, on rapporte qu'un critique d'art du *Los Angeles Times* a déjà écrit « qu'elle avait perverti l'artisanat pour en faire de l'art ».

<sup>164</sup> Autonomie et trajectoires sont des termes de Bourdieu, trajectoire étant utilisé pour nommer les changements de position d'un individu dans le champ social. Il ne semble pas que Bourassa les utilise en référence avec le modèle de Bourdieu. Cependant on peut noter que pour Bourdieu, la réflexivité présente dans ces nouvelles trajectoires est un indice de l'autonomie d'un champ, voir *Les Règles de l'art*, p. 148.

soutenir une idée, un concept ». <sup>165</sup> La céramique concept, selon Bourassa constitue un « art autonome » <sup>166</sup>. L'histoire et l'analyse détaillées de ces productions, selon le modèle de Bourdieu ou un autre, reste à faire, avec toutes les interpénétrations entre les ateliers indépendants, les productions d'art, les ateliers, grands et petits, ainsi que les tensions et les liens entre les réalisations et genres artistiques et leurs intégrations dans le monde économique et social.

La démarche de Bourassa est importante, puisqu'elle permet, d'une certaine façon, de réintégrer l'ensemble des productions des métiers d'art à l'histoire de l'art, non pas comme une catégorie distincte, mais dans une vision commune de la valeur symbolique, c'est-à-dire mesurée selon les mêmes valeurs que les positions les plus autonomes du sous-champ de production restreinte.

Paul Mathieu pour sa part publiait en 2001 un article proposant une théorie unifiée des métiers d'art, soulignant l'absence de théorie en métiers d'art, et la contribution possible d'une telle théorie à la réflexion sur les arts visuels. La réflexion de Mathieu rejoint des préoccupations qui ont été formulées par d'autres par exemple Pamela Johnson <sup>167</sup> en Angleterre, qui soulignait l'absence des métiers d'art dans les histoires et les théories modernes, et Sandra Alfoldy <sup>168</sup> qui soulignait la résistance du milieu des métiers d'art envers les théories de l'art, en particulier l'art moderne qui a fait si peu de place à des

---

<sup>165</sup> Paul Bourassa, *op. cit.*, p. 17.

<sup>166</sup> Paul Bourassa, *ibid.*

<sup>167</sup> Pamela Johnson, "Critical Consensus", in *Crafts*, no. 134, May/June 1995, p. 62. Voir aussi "Naming of Parts", in *Crafts*, no. 134, May/June, p. 42, et "Positive Thinking", in *Crafts*, no. 135, July/August, 1995, p. 14.

<sup>168</sup> Sandra Alfoldy, "*Theory and Craft : a case study of the Kootenay Christmas Faire*", Master's Degree Thesis, Art History, Montreal, Concordia University, 1997, 108 p.

préoccupations autres que conceptuelles. Mathieu situe très clairement comment la définition des métiers d'art par rapport aux arts visuels s'est constituée par oppositions, et propose le principe d'une base conceptuelle pour la céramique, avec le contenant comme concept de base. Ce qui est très intéressant ici, et qui, d'une certaine manière nous fait sortir du modèle du champ de production culturelle de Bourdieu, c'est cette recherche d'unification. Bien qu'elle pose toujours les questions de la définition et de l'identité, de la légitimité des métiers d'art envers les arts visuels, elle suppose d'emblée la possibilité d'un principe commun entre des pratiques autrement perçues comme distinctes par vocation.

### ***Conclusion***

Nous avons vu que selon le modèle de Bourdieu, le champ de production culturelle s'est constitué à partir de la rupture fondatrice qu'est l'opposition entre production pure et grande production (culturelle), valorisant l'art pour l'art, autonome des demandes du marché, au détriment du commercial et de l'utilitaire. Cette opposition place dans des situations d'homologie tout type de production culturelle qui se réclame des mêmes valeurs. Ainsi, le théâtre d'avant-garde ou expérimental est homologue à la musique de même type. Le champ des arts visuels s'est en partie constitué en établissant sa supériorité symbolique sur les autres pratiques, au nom de ses pratiques les plus autonomes, les plus auto-définies. En relation avec les métiers d'art, c'est « l'artiste qui se définit par opposition à l'artisan »<sup>169</sup>. Dans la dialectique de la distinction, les artistes en métiers d'art vont entrer en lutte afin de modifier leur position propre, celle d'une

partie du secteur, en y développant des pratiques, des positions autonomes du marché, selon les mêmes valeurs de l'autonomie que les arts visuels. Cependant ces positions, réalisées si récemment dans les métiers d'art, permettant la perception du champ comme une entité en soi et en fait, elle constitue moins une opposition entre des pôles (ce qu'elle pouvait être dans la période antérieure), qu'une ré-appropriation par le secteur.

Dans les rapports et les relations de force entre champs voisins, les métiers d'art occupent traditionnellement, en relation avec les arts visuels, des positions symboliquement inférieures dans le champ de production culturelle, pour des raisons historiques de constitution même du champ. Certaines pratiques se sont alors définies selon les valeurs les plus valorisées symboliquement, et se sont distinguées par des positions plus autonomes du marché, par homologie avec le champ des arts visuels. Ceci a donné les pratiques et les lieux et événements de diffusion qui se veulent non commerciaux, ce qu'illustre la Biennale, et l'exploration des pionniers selon Lamy, et la céramique concept selon Bourassa. Certains artistes, certaines pratiques se sont fait reconnaître selon les valeurs symboliques en cours dans le champ de production culturelle, et même dans le sous-champ de production restreinte occupé par les pratiques des arts visuels.

L'histoire des métiers d'art, et l'histoire des luttes dont résultent les positions dans un champ nous apprennent que tant par nécessité que par nature, les métiers d'art sont associés au technique, à l'utilitaire, et au socio-économique. Partie prenante des métiers

---

<sup>169</sup> Pierre Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*, p. 49.

d'art sont le matériau et ses techniques de transformations, le savoir-faire. Historiquement perçus comme un outil d'action socio-économique contre l'industrialisation, les métiers d'art n'ont jamais perdu leurs liens avec le populaire, comme en témoigne entre autres la survie et le succès du Salon qui dépend entièrement du soutien d'un large public, et 1001 Pots qui dépend du soutien d'un public intéressé à la céramique.

Enfin, dans le troisième état du champ de production culturelle, l'existence d'une avant-garde consacrée, reconnue par des institutions, dont les écoles et les divers lieux de formation, qui sont aussi les lieux de légitimation de la culture, sont tournées vers la légitimation des valeurs symboliques du sous-champ de production restreinte. Les métiers d'art occupent donc une position bénéficiant de peu de légitimation, ni de valeur symbolique « consacrée », bien que bénéficiant de valeur culturelle. L'absence de formation supérieure en est une manifestation importante. C'est un des grands défis des pratiques contemporaines en métiers d'art, dans une lutte pour la légitimité qui s'obtient notamment par la reconnaissance institutionnelle.

### **Conclusion générale**

Cette recherche a porté sur les pratiques en métiers d'art, telles qu'illustrées par la céramique, et sur leur constitution en champ de production culturelle, incluant les différentes positions qu'elles peuvent y occuper et leurs relations avec d'autres champs et positions homologues, en particulier celui des arts visuels. L'hypothèse était qu'elles constituent maintenant un champ de production culturelle, mais que le modèle de la hiérarchie des beaux-arts y est toujours actif, et que le champ des métiers d'art reste structuré selon le modèle du champ des arts visuels. En particulier dans les positions les plus autonomes de la céramique, la définition et les valeurs y sont celles du champ des arts visuels, où l'art contemporain est un modèle à l'œuvre.

Posée autrement, notre question de recherche aurait pu se formuler ainsi : est-ce que les métiers d'art sont une forme non évoluée des arts visuels, de sorte que les pratiques les plus modernes, les plus autonomes du marché, sont identifiables aux arts visuels, et que les pratiques contemporaines en métiers d'art doivent être analysées selon les critères de ce champ ?

Les discours ont été longtemps des discours de différenciation, de distinction dirait Bourdieu, visant à établir et maintenir les identités et les positions, basées sur les dichotomies, entre art ou métiers d'art, conceptuel ou technique, artistique ou utilitaire, pièces uniques ou production, objet de contemplation ou objet de consommation. Dans la lutte pour la distinction, les discours dans les lieux autonomes du marché se sont développés selon les discours des arts visuels, avec des valeurs opposées aux valeurs

dominantes du secteur, soit le technique, l'utilitaire, l'intégration à l'économique, et le lien avec un large public.

Les pratiques contemporaines professionnelles en céramique constituent bien un champ de production culturelle au Québec. Cependant on constate que les positions les plus autonomes du marché sont définies selon les critères d'un autre champ, celui des arts visuels contemporains. On pourrait dire que malgré la présence de certains éléments, le champ n'a pas complètement atteint l'état du marché des biens symboliques, le troisième état selon Bourdieu, avec la constitution d'une avant-garde consacrée à l'intérieur d'un sous-champ de production restreinte, c'est-à-dire une avant-garde autonome du marché, reconnue et supportée par des institutions. En particulier, on note l'absence presque totale d'institutions et de lieux de définition et de validation que sont les lieux de formation de niveau supérieur et les lieux d'expositions, avec leurs supports que sont les écrits et les textes critiques. Selon le modèle de Bourdieu les lieux de formation sont les lieux de reproduction de la culture, et de sa légitimation immédiate et dans l'histoire. Pour appartenir à l'histoire, il faut être en lien avec une institution, et en particulier les institutions de formation. Ce sont les institutions qui amènent les manifestations les plus pertinentes, dans une optique d'arts visuels contemporains, de la forme culturelle, celles qui seront analysées par l'histoire de l'art<sup>170</sup>.

Nous avons vu qu'au Québec, le gouvernement a commencé à implanter des écoles spécialisées dès le début du 20<sup>ième</sup> siècle, écoles qui ont été suivies de lieux de formation



spécialisés, Écoles des beaux-arts, École du meuble, puis Institut des arts appliqués. Elles ont produit les céramistes dont le travail a eu un impact sur l'évolution du secteur, et c'est le travail souvent diversifié des céramistes de ces écoles que l'histoire de la céramique, artistique, artisanale et industrielle s'est construite.

Le principe de l'homologie structurale et fonctionnelle invite à considérer que toute pratique et production culturelle peut être analysée selon la dynamique de la constitution d'un champ de production culturelle. En métiers d'art et en céramique, nous avons vu se constituer des tensions considérables entre les œuvres uniques, pièces de recherche et d'expression et les objets de production, utilitaires et de série, au point où les producteurs et promoteurs des œuvres uniques, poursuivant des objectifs de recherche similaires à ceux des arts visuels, ont été davantage associés aux arts visuels qu'aux métiers d'art. Ce sont des luttes qui correspondent à l'établissement d'une structure dualiste (second état), mais qui se fait dans le contexte d'une lutte entre des champs, celui des arts visuels, et celui, en voie de constitution, des métiers d'art, pour le positionnement dans le grand champ de production culturelle.

C'est ainsi que nous concluons que le champ de la céramique actuelle en métiers d'art se situe au deuxième état de constitution en tant que champ de production culturelle, que les positions les plus autonomes du marché fonctionnent toujours par homologie avec les positions similaires du champ des arts visuels qui domine dans la définition du champ de production culturelle en général.

---

<sup>170</sup> Voir Suzanne Lamy, *op. cit.*, Paul Bourassa, *op. cit.*

Au niveau de la valeur, on pourrait formuler trois grandes positions : on définit le secteur et on le justifie par ce qu'il a de différent des autres secteurs en particulier celui des arts visuels, et du design. Ou bien on le définit et on le justifie par la similitude, tentant de démontrer qu'il est aussi performant que les autres secteurs selon leurs propres critères, qu'il peut tout à fait leur être comparé, ou les intégrer, qu'il est capable de réalisations qui peuvent être valorisées dans ces champs. Ou finalement, que c'est un secteur qui présente ses propres caractéristiques, ni radicalement différentes, ni identiques, mais avec sa propre histoire et évolution.

Bien que le discours de valorisation de certaines pratiques des métiers d'art et de la céramique se poursuive dans le champ des arts visuels, on observe récemment l'émergence d'un nouveau discours sur l'histoire et le discours. Par exemple avec Pamela Johnson<sup>171</sup> qui dit essentiellement que les discours sur les métiers d'art et surtout les discours modernes, (notamment ceux du *Arts and Crafts Movement*, de Williams Morris et de Bernard Leach), ont exclu des métiers d'art une grande partie des productions et des problématiques et amputé le secteur de sa réflexion critique, en refusant la théorie et la critique et en valorisant des valeurs traditionnelles. Sandra Alfoldy<sup>172</sup> a pour sa part réfléchi sur la méfiance des artisans des métiers d'art envers la théorie, surtout celle de l'art moderne, telle qu'illustrées par les pratiques d'artisans de l'Ouest du Canada. Le récent texte de Paul Mathieu<sup>173</sup> cherchant un concept unificateur pour la céramique participe selon moi de la même démarche. Qu'on soit d'accord ou non sur le concept

---

<sup>171</sup> Pamela Johnson, *op. cit.*

<sup>172</sup> Sandra Alfoldy, *op. cit.*

proposé, celui du contenant, ce qui retient mon attention ici, c'est la recherche même d'un concept unificateur, plutôt que de critères de distinction, ou l'établissement de frontières. Contrairement au modèle de Bourdieu, les positions les plus symboliques des métiers d'art, après avoir été associées à celle des arts visuels peuvent maintenant s'identifier aux métiers d'art.

À la question de savoir si les métiers d'art deviendront vraiment un jour un champ aussi autonome que celui des arts visuels, avec un sous-champ de production restreinte constitué selon le modèle, on peut se demander jusqu'où les hypothèses de Bourdieu sur les champs de production culturelle permettent d'expliquer l'évolution de pratiques et de productions culturelles pour lesquelles l'autonomie au marché n'est jamais vraiment devenue un idéal de distinction. Bourdieu propose son modèle comme analyse de la constitution du champ de production culturelle dans son entier. On peut prendre pour appui le fait qu'il existe maintenant un champ de production culturelle général constitué selon l'état du marché des biens symboliques, et dont fait partie le marché de l'art; on y trouve des positions très autonomes, une valorisation institutionnelle et une conversion dans le temps de l'économie symbolique en économie régulière; on y constate une hiérarchie basée sur l'accumulation de capital symbolique susceptible de se convertir à plus ou moins long terme en capital économique.

Selon Bourdieu, l'autonomie du sous-champ de production culturelle et la logique des deux marchés (symbolique et économique) sont menacées par la mainmise et le contrôle

---

<sup>173</sup> Paul Mathieu, *op. cit.*

que le champ du pouvoir exerce sur les industries culturelles<sup>174</sup>, et « l'interpénétration de plus en plus grande entre le monde de l'art et le monde de l'argent »<sup>175</sup>, en particulier dans les pays industrialisés et post - industrialisés. Pour Bourdieu, la culture de la classe moyenne constitue un « art moyen », du moins dans les sociétés stratifiées de l'Occident européen. Cet art moyen tire par définition son contenu de la culture savante, qu'il transforme en une culture de marque, une culture en simili, et une culture de masse, dont les œuvres se classent par la qualité des publics<sup>176</sup>, de plus en plus nombreux, donc de moins en moins distingué, et dont les productions, dans le champ de production culturelle ne sont jamais autonomes du marché. Les vastes unités de production culturelle (radio, télévision, journalisme) et les pratiques en voie de légitimation ne peuvent échapper à ce classement par la qualité et le volume du public<sup>177</sup>, positions dominées dans le champ de production culturelle et dans le champ du pouvoir. Comme le design, la mode, le cinéma entre autres, les métiers d'art sont peu susceptibles d'atteindre l'autonomie complète du marché.

La proximité des arts visuels et des métiers d'art, histoire commune, proximité des relations au marché, proximité des objets et des intentions, rendent l'analyse plus complexe et intéressante, questionnant l'analyse même à l'intérieur du champ. Des relations complexes ont façonné et façonnent encore les milieux des arts et des métiers d'art, faites de luttes qui comportent des enjeux symboliques et des enjeux économiques pour l'un et pour l'autre, mais où des positions autonomes du marché constituent l'idéal

---

<sup>174</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 461-472.

<sup>175</sup> Pierre Bourdieu, *ibid*, p. 468.

de distinction. On constate maintenant, à l'encontre des tensions et des luttes de distinction entre les productions qui voulaient se distinguer totalement des productions traditionnelles et utilitaires, une recherche de rapprochement, d'unification entre ces positions limites.

On peut remarquer qu'entre Jean-Marie Gauvreau, qui a toujours promu un artisanat professionnel intégré à l'économie, et Lamy qui valorise les producteurs qui poursuivent d'autres buts que les buts commerciaux, et même Bourassa, qui présente l'ensemble des productions, avec au sommet, tant historique que symbolique, les productions les plus autonomes au niveau du concept, l'évolution des métiers d'art qui est présentée suit la ligne de l'évolution de l'histoire de l'art, qui retient les manifestations les plus autonomes, les plus conceptuelles. Toute une partie des pratiques professionnelles est occultée, et ne fait que depuis récemment l'objet de l'histoire. À ce titre, d'autres modèles pourraient compléter ou contredire le modèle de Bourdieu<sup>176</sup> On peut aussi le constater par le peu de recherches sur les artisans et leurs productions, sur l'histoire des corporations et des regroupements d'artisans, sur les diverses institutions de formation et de promotion, sur les salons, les boutiques, les galeries et les expositions. Selon moi, le portrait jusqu'à maintenant présenté de l'évolution des métiers d'art et de la céramique au Québec n'est pas inexact, il est incomplet. Il y a tout un pan qui est non-

---

<sup>176</sup> Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », p. 85-89.

<sup>177</sup> Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 101-102.

<sup>178</sup> Par exemple celui des mondes de l'art de Howard S. Becker qui analyse les modes selon lesquels la collaboration, plutôt que les luttes, contribuent à constituer les mondes que l'on convient de considérer comme de l'art dans des sociétés postindustrielles, en intégrant les industries culturelles. Ce modèle repose moins sur des hiérarchies de genres et de classes. Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, trad.

visible, celui des métiers d'art professionnels, des artisans, de leurs recherches, de leurs réalisations, de leurs productions et de leurs marchés, soit leur cheminement dans le monde culturel et artistique du Québec actuel.

## Bibliographie

- Alfoldy, Sandra, "Theory and Craft : a case study of the Kootenay Christmas Faire", Master's Degree Thesis, Art History, Montreal, Concordia University, 1997, 108 p.
- Barbeau, Marius, "Backgrounds in Canadian Art", in *Transactions of the Royal Society of Canada*, Third Series, Section II, volume XXXV, 1941, pp. 29-63.
- Barbeau, Marius, « Notre tradition, que devient-elle? », in *Culture*, Québec, 1941, II, p. 4-12.
- Barbeau, Marius, « Potiers canadiens », in *Mémoires de la société royale du Canada*, Troisième série, 1941, Tome XXXV, pp. 13-21.
- Barbeau, Marius, *Maîtres artisans de chez-nous*, Montréal, Les éditions du Zodiaque, Librairie Déom Frères, 1942, 220 p.
- Becker, Howard Saul, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, Série Art, Histoire, Société dirigée par Pierre-Michel Menger et Alain Mériot, 1988, 379 p., Édition originale *Art Worlds*, The University of California Press, 1982.
- Beaudry-Dion, Jacqueline et Jean-Pierre Dion, *La poterie des Dion*, Saint-Lambert, 1984, 32 p.
- Bourassa, Paul, et Julie Leclerc, *Trajectoires, la céramique au Québec des années 1930 à nos jours*, Brochure accompagnant l'exposition, Québec, Musée du Québec, 1999, 25 p.
- Bourdieu, Pierre, « Le marché des biens symboliques », in *L'année sociologique*, vol. 22, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 49-126.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979, 970 p.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions de Minuit, 1998, 567 p.
- Bourdieu, Pierre, et Randal Johnson (ed.) *The field of cultural production : essays on art and literature*, Cambridge, Polity Press, 1993, 322 p.
- Canadian Guild of Potters, *Canadian ceramics / Céramiques canadiennes, 1959*, Catalogue of an exhibition held February 12-March 1, Museum of Fine Art, Montreal, and May 5-31, Royal Ontario Museum, Toronto, 1959.
- Canadian Guild of Potters, *Canadian ceramics '65. Céramiques canadiennes '65*. Catalog of the 6th biannual exhibition of Canadian ceramics, Toronto, 1965.

- Chouinard, Louise, « L'École du meuble de Montréal: 1935-1958 : son histoire et sa production de mobilier », Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1988, Publications officielles; Thèses, 156 feuillets.
- Clifford, James, "On Collecting Art and Culture", in *Out There : Marginalization and Contemporary Culture*, Russell Ferguson et al. (ed.), Cambridge, The MIT Press, 1990, pp. 141-169.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture : twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988, 381 p.
- Collard, Elizabeth, *Nineteenth-Century Pottery and Porcelain in Canada*, Montréal, McGill University Press, 1967, 441 p.
- Conseil des métiers d'art du Québec, *Rapport d'activité 2002-03*, disponible sur le site [www.metiers-d-art.qc.ca/CMA/rapports](http://www.metiers-d-art.qc.ca/CMA/rapports) d'activité. Conseil des métiers d'art du Québec, *Étude d'impact économique du Salon des métiers d'art de Montréal 2000*, Albert Juneau consultant, Montréal, Conseil des métiers d'art du Québec, 2002, [http://www.metiers-d-art.qc.ca /centre de doc/études](http://www.metiers-d-art.qc.ca/centre%20de%20doc/etudes), mémoires, recherches, août 2003.
- Conseil des métiers d'art du Québec, *Sondage auprès des visiteurs, Salon des métiers d'art du Québec 2002*, Montréal, Conseil des métiers d'art du Québec, 2002, <http://www.metiers-d-art.qc.ca/salonscma/index.html>, août 2003.
- Deutsch, Nicole, et Hervé Gagnon, *Carrefour, Le Haut-Richelieu des origines à nos jours*, catalogue d'exposition, Saint-Jean-sur-Richelieu, Musée du Haut-Richelieu, 2003, 72 p.
- Gauvreau, Jean-Marie, *Artisans du Québec*, Trois-Rivières, Les Éditions du bien public, 1940, 233 p.
- Gauvreau, Jean-Marie, « L'artisanat du Québec », in *Mémoires de la Société Royale du Canada*, Tome XLIII, Troisième série, juin 1949, première section, pp. 23-38.
- Gauvreau, Jean-Marie, *L'École du meuble*, Montréal, Éditions Revue « Technique », juin 1943, s. p. Parution originale in *Technique*, juin 1943.
- Gauvreau, Jean-Marie, « La céramique du Québec », in *La Société artistique présente une exposition d'art de la province de Québec dans le hall d'honneur de l'Université de Montréal*, Montréal, Comité des expositions de l'université de Montréal, 1956 et 1957.
- Gauvreau, Jean-Marie, « L'École du meuble, son esprit - son but », in *Mémoires de la Société royale du Canada*, Tome XVIV, Troisième Série, 1950, section I, 1950, pp. 19-26.



- Gauvreau, Jean-Marie, *La petite industrie en regard de l'enseignement spécialisé*, Québec, Office des cours par correspondance du ministère du Bien-être Social et de la Jeunesse, 1950, 28 p.
- Groupe de travail sur les métiers d'art, *Plan d'action stratégique pour le développement économique des métiers d'art*, Montréal, Société de développement des entreprises culturelles, 1999.
- Haskins, Victoria Heather, *Bending the rules : The Montreal Branch of the Woman's Art Association of Canada, 1894-1900*, Thesis, Art History Department, Montréal, Concordia University, 1995.
- Johnson, Pamela, "Critical Consensus", in *Crafts*, May/June 1995, p. 62.
- Johnson, Pamela, "Naming of Parts", in *Crafts*, May/June, 1995, p. 42.
- Johnson, Pamela, "Positive thinking", in *Crafts*, July/August 1995, p. 14.
- Johnson, Pamela, ed., "Ideas in the making", Papers from the University of East Anglia Fellowship in *Critical Studies in Contemporary Crafts*, London, Crafts Council.
- Lacroix, Laurier, « Gérard Morisset et l'histoire de l'art au Québec », in Ministère des Affaires culturelles, *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, pp. 131-149.
- Lambart, Helen H., *Two Centuries of Ceramics in the Richelieu Valley, A documentary history*, National Museum of Man, Publications in History, No. 1, 1970, 35 p.
- Lambart, Helen H., *Les potiers et leurs rivières, Les ateliers de poterie de Saint-Charles et de Cap-Rouge à la fin du dix-neuvième siècle*, traduit par Daniel Mitre, Musée national de l'Homme, Publications d'histoire, no. 2, 1975, 27 p.
- Lamy, Suzanne et Laurent Lamy, *La renaissance des métiers d'art au Canada français*, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1967, 84 p.
- Lanctôt, Gustave, « Regards sur l'histoire canadienne », in *Mémoires de la Société Royale du Canada*, tome XLII, Troisième série, mai 1948, pp. 97-107.
- Lessard, Michel et Huguette Marquis, *Encyclopédie des antiquités du Québec: trois siècles de production artisanale*, Montréal : Éditions de l'Homme , 1971, 526 pages.
- Lesser, Gloria, « Jean-Marie Gauvreau et l'art déco », in *Vie des arts*, no. 110, vol 27, mars - mai 1983, pp.37-9; 78-9.
- Lesser, Gloria, *L'École du meuble, 1930-1950, La décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal*, Montréal, Château Dufresne, Musée des arts décoratifs de Montréal, 1989, 119 p.

- Linteau, Paul-André, *Histoire du Canada*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je?, 1994.
- Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II - Le Québec depuis 1930*, nouvelle édition révisée, Boréal, 1989.
- Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain, Tome I - de la Confédération à la crise (1867-1929)*, nouvelle édition refondue et mise à jour, Boréal, 1989.
- Mathieu, Paul, "Toward A Unified Theory of Crafts : The Reconciliation of Differences", in *Artichoke*, Spring 2001, Vol. 13, no. 1, pp. 12-19.
- McLeod, Ellen Mary Easton, "In Good Hands, the Women of the Canadian Handicrafts Guild", Thesis, Carleton, Carleton University Press, 1999, 361 p.
- Morisset, Gérard, « Essai sur l'art moderne », in *Mémoires et Comptes rendus de la Société royale du Canada*, Troisième série, Tome XLIV, séance de juin 1950, pp. 55-66.
- Morisset, Gérard, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle - France*, Québec, (à compte d'auteur), 1941, 170 p.
- Riou, Paul, et Jean-Marie Gauvreau, « Les formes de l'activité artisanale », in *Mémoires de la Société Royale du Canada*, Tome XLI, Troisième série, mai 1947, première section, pp. 69-87.
- Saint-Pierre, Louise, *Bibliographie québécoise de l'artisanat et des métiers d'art (1689-1985)*, Québec, Centre de formation et de consultation en métiers d'art (CFCMA), 1966, 205 p.
- Sève, Andrée-Anne de, *Hommage à Jean-Marie Gauvreau*, Montréal, Conseil des métiers d'art du Québec, 1995, 37 p.
- Sibun, Piers Seton, "Ceramics in Québec, Past, Present, Projected", Thesis, Master of Arts, Art Education, Montréal, Concordia University, 1976.
- Williams, Raymond, *The Sociology of Culture, with a new foreword by Bruce Robbins*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, 249 p. Publié auparavant sous le titre *Culture*, London, Fontana, 1981. (Fontana new sociology (sic)).
- Williams, Raymond, *Resources of Hope*, New York, Verso, 1989.
- Webster, Donald, *Early Canadian Pottery*, Toronto/Montréal, McClelland et Stewart Limited, 1971, 256 p.

## ANNEXE 1 - ARTISANS, ÂGE ET SEXE

## Répartition selon l'âge

Nombre	Pourcentage	Année de naissance	Âge en 2002
5	4,35	avant 1930	+ 72 ans
6	5,22	1930-1939	63-72 ans
30	26,09	1940-1949	53-62 ans
30	26,09	1950-1959	43-52 ans
19	16,52	1960-1969	33-42 ans
7	6,09	1970-1979	23-32 ans
		1980 et après	
97		Sous - total	
18	15,65	Inconnu	
115		TOTAL	

## Répartition selon le sexe

Femme	Homme
73	41
64%	36%
TOTAL	114

## ANNEXE 2 - LISTE DES LIEUX, ÉVÉNEMENTS ET ACTIVITÉS DE DIFFUSION

## Vente directe

- SMAQ - Salon des métiers d'art du Québec
- PAQ - Plein art Québec
- One-of-a-kind
- nombreux salons régionaux et locaux.
- 1001 Pots (spécialisé céramique)

## Intermédiaire de vente

- Boutiques et galeries, privées, collectives ou publiques (environ 300 au Québec).
  - Galerie des métiers d'art (Montréal)
  - Boutique des métiers d'arts de la table (Montréal)
  - Boutique du bijou (Montréal)
  - Boutique des métiers d'art (Québec)
  - Coopérative L'Empreinte (Montréal)
  - Canadian Guild of Handicrafts / Guilde canadienne des métiers d'art
- Lieux, événements et activités destinées à des intermédiaires
  - SOFA - Sculpture, Object and Functional Art. Chicago, New York. (Vente directe aux collectionneurs exclusivement par des galeries).
  - Philadelphia Buyers' Market, (Vente à des galeries et boutiques pour revente).
  - Salons du cadeau, sections Handmade ou Métiers d'art au Canada, aux États-Unis, et en Europe.
  - Design : SIDIM - Salon international du design intérieur de Montréal.

## Non - orientés vers la vente

- BGPMA (métiers d'art) - Biennale du Grand prix des métiers d'art.
- BNCTR (Spécialisé céramique) - Biennale nationale de Céramique de Trois-Rivières.
- Musées :
  - Musée du Québec,
  - Musée d'art de Saint-Laurent,
  - Musée des beaux-arts de Montréal.
  - 
  - Musée canadien des civilisations, (incluant la Collection Saidye Bronfman, Fondation privée associée au Conseil des arts du Canada pour le Prix Saidye Bronfman).
  - Musée de la céramique du Richelieu.
- NCECA (Spécialisé céramique) - National Conference on Education for the Ceramic Arts, États-Unis.
- Collections privées et d'affaires.
- Collections publiques autres que Musées.

## ANNEXE 3 - LIEUX ET MODES DE FORMATION

Secondaire	CEGEP	Université	Ateliers et Autodidacte	Formation diplômée spécialisée acquise hors Québec	Total
16	37	32	42	13	144 mentions
11%	26%	22%	29%	9%	artisans

18 (12.5%) ne déclarent aucun autre mode de formation que des ateliers ou une acquisition exclusivement autodidacte des compétences.

28 (19%) déclarent deux modes de formation,

9 ( 6%) déclarent entre 3 et 5 modes de formation,

9 ( 6%) détiennent des diplômes de plusieurs institutions, de niveaux différents ou de même niveau.

30 (21%) artisans sont nés hors Québec,

12 ( 8%) déclarent avoir acquis leur formation spécialisée hors Québec,

6 ( 4%) ne déclarent aucune autre formation au Québec.

21 (15%) déclarent avoir acquis une formation diplômée, ou à tout le moins fréquenté, des institutions spécialisées en céramique ou en art hors Québec.

26 (18%) déclarent des formations dans des disciplines connexes : arts visuels, design, histoire de l'art, enseignement des arts, graphisme, cinéma, illustration.

22 (15%) n'ont fourni aucune information sur leur formation.

J'ai retenu les catégories suivantes, en incluant toutes les formations indiquées dans les dossiers et portfolio, qu'il s'agisse de formation en métiers d'art, céramique, arts décoratifs, ou encore dans les disciplines connexes telles arts visuels, design, histoire de l'art, enseignement des arts, graphisme, cinéma, illustration.

- La formation spécialisée en céramique ou disciplines connexes menant à un diplôme et acquise dans des institutions hors Québec. Comme je ne suis pas en mesure d'évaluer le niveau de ces formations et diplômes, je les ai regroupés sous Formation spécialisée Hors Québec
- Toutes les formations ne menant pas à un diplôme, peu importe le niveau ou la durée. Ceci inclut tous les ateliers, *workshops*, séminaires, session de recherche, et cours publics de diverses institutions, ont été regroupées sous Ateliers et autodidacte, y compris les scolarités effectuées sans que le diplôme ait été obtenu.
- Finalement, trois catégories pour les formations au Québec avec obtention d'un diplôme : les formations de niveau secondaire, (Diplôme d'études professionnelles), celles de niveau collégial (Diplôme ou Certificat d'études collégiales), et celles de niveau universitaire (Baccalauréat, Maîtrise ou Doctorat).

## ANNEXE 4 - LISTE DES INSTITUTIONS CANADIENNES DE FORMATION

Les institutions canadiennes mentionnées dans les dossiers sont, selon le niveau d'enseignement

### **Secondaire**

Centre de céramique Bonsecours (cours de niveau professionnel) : DEP (voir aussi CEGEP et Ateliers)

### **Collégial**

Collège John Abbott

Institut des arts appliqués (considéré de niveau collégial, parce qu'il a été intégré au CEGEP du Vieux-Montréal par la suite)

CEGEP du Vieux-Montréal - Institut des métiers d'art - Centre de Céramique Bonsecours

CEGEP Sainte-Foy

CEGEP Limoilou - Centre de formation et de consultation en métiers d'art - Maison du potier

Collège Saint-Jean sur Richelieu

Cours classique

CEGEP de Joliette

CEGEP Ahuntsic

CEGEP de Trois-Rivières

Ontario College of Art and Design

### **Universitaire**

Université Laval

Université du Québec à Montréal

Université du Québec à Trois-Rivières

Université de Montréal

Concordia University et Sir George Williams

University of Toronto

Acadia University Nova Scotia

University of Ottawa

École des Beaux-arts de Montréal

École du meuble

### **Ateliers :**

Banff

École du Musée des beaux-arts de Montréal

Centre des arts visuels

Centre des arts Saidye Bronfman

Centre de céramique Bonsecours (ateliers)

Atelier de céramique Saint-Elme, Beauport

Atelier de céramique Julien, Québec

### **Ateliers et stages avec des maîtres artisans (par exemple)**

Maurice Savoie

Wanda Rozinska

Jean Cartier

Gaétan Beaudin

Pierre Legault