# Trajectoires fluides et croisements lumineux : histoire du verre d'art au Québec dans le contexte d'Expo 67

Bruno Victor Andrus

Thèse
présentée
au
Département d'Histoire de l'art

comme exigence partielle au grade de
Philosophae Doctor (Ph. D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mai 2017

© Bruno Andrus, 2017

**CONCORDIA UNIVERSITY**
**SCHOOL OF GRADUATE STUDIES**

This is to certify that the thesis prepared

By: Bruno Victor Andrus

Entitled: Trajectoires fluides et croisements lumineux : histoire du verre d'art au Québec dans le contexte d'Expo 67

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Philosophae Doctor (Ph. D.)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

Gilbert Émond — Chair

Caroline Gagnon — External Examiner

Martin Racine — External to Program

Catherine Mackenzie — Examiner

Suzanne Paquet — Examiner

Johanne Sloan — Thesis Supervisor

Approved by

Chair of Department or Graduate Program Director

Elaine Cheasley Paterson

Dean of Faculty

RÉSUMÉ

**Trajectoires fluides et croisements lumineux: histoire du verre d'art au Québec dans le contexte d'Expo 67**

**Bruno Andrus, Ph. D.**
**Concordia University, 2017**

Le principal objectif de cette thèse est de proposer une première trame narrative historique et contextuelle de la pratique artistique du verre soufflé au Québec. Cette analyse débute en 1960, avec la fondation de manufactures de verre soufflé à Montréal par des verriers vénitiens et se termine en 1990, alors que débute la formation collégiale en travail du verre à chaud à Espace verre. Expo 67 a été un événement majeur pour le développement de ce champ culturel au Québec, mais aussi, plus largement, en Amérique du Nord et en Europe. En effet l'Exposition universelle de Montréal a joué un rôle central en ce qui concerne production, la diffusion, la réception, l'utilisation, l'enseignement et l'institutionnalisation du verre d'art au Québec comme ailleurs. C'est dans cette optique que cette thèse trace différentes trajectoires d'acteurs et de réseaux d'acteurs composés de personnes, d'objets et de pratiques dont les croisements sont liés à Expo 67, ainsi que les effets subséquents de ces croisements sur le développement de la pratique artistique du verre. Au Québec tout particulièrement, le verre soufflé artistique apparaît dans le contexte de la Révolution tranquille et surtout sous l'initiative du milieu des métiers d'art. Dans ce paysage socioculturel, les productions artisanales sont investies de valeurs liées à la négociation entre différents statuts et identités. Au niveau théorique, cette thèse cherche à démontrer que le développement du champ culturel du verre soufflé au Québec s'est articulé à travers une négociation statuaire entre différentes catégories comme les métiers d'art, le design, les arts visuels, l'industrie, l'artisanat et l'architecture. En fait, c'est l'aspect hybride des productions et pratiques, ainsi que les espaces de convergence entre ces catégories qui sont surtout mises de l'avant dans l'analyse. Le champ culturel du verre d'art au Québec étant ambigu, il a été nécessaire de développer un modèle théorique interdisciplinaire qui permette de rendre compte de ce fait. Ce dernier est notamment influencé par les perspectives théoriques offertes par Arjun Appadurai et Igor Khopytoff (la théorie de la biographie culturelle des objets), de Bruno Latour (la théorie de l'acteur-réseau) ainsi que du sociologue Pierre Bourdieu.

ABSTRACT

**Trajectoires fluides et croisements lumineux : histoire du verre d'art au Québec dans le contexte d'Expo 67**

**Bruno Andrus, Ph. D.**
**Concordia University, 2017**

The main objective of this thesis is to propose the first historical account and contextual narrative of the artistic practice of glassblowing in Québec. The analysis begins in 1960, with the founding of industrial units in Montréal by Venetian glassblowers and ends in 1990, with the establishment of the college-level glass program at Espace verre. Expo 67 was a major event in the development of this field of cultural production in Québec but also, more widely, in North America and in Europe. Indeed the world's fair held in 1967 in Montréal played a crucial role with regard to the production, distribution, reception, teaching and institutionalization of glass art in Québec and internationally. This thesis thus traces the biographies of actors and networks of actors – consisting of people, objects and practices – all of which are connected in some way to Expo 67, as well as the effect of these intersecting trajectories on the subsequent development of glass. In the particular social context of Québec during and following the Quiet Revolution, artistic glassblowing mostly emerged within the larger category of *métiers d'art*. In this shifting socio-cultural landscape, artisanal productions were invested with different values, linked to the negotiation of status and identity. In a theoretical sense this thesis shows how the development of the field of artistic glassblowing was articulated through the shifting status of categories such as *métiers d'art*, design, industry, architecture, and the visual arts. In fact, the hybrid practices and spaces of convergences between these categories are emphasized in this account. The ambiguous cultural status of glassblowing in Québec necessitated an interdisciplinary approach, drawing on the scholarship of Arjun Appadurai and Igor Kopytoff (the biography of things), Bruno Latour (the actor-network theory), as well as that of sociologist Pierre Bourdieu.

# REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidé pendant l'élaboration de cette thèse et tout particulièrement ma directrice de recherche, Dre Johanne Sloan, pour son intérêt et son soutien, son ouverture d'esprit, sa rigueur, sa patience ainsi que ses nombreux conseils.

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien financier du département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. À ce titre, je voudrais aussi remercier mes parents, Lise Chartrand et Garry Andrus, la famille Gisèle et Robert Benoit ainsi que Jean-Guy Plante, qui m'ont permis, par leur généreux support, de me consacrer plus sereinement à l'élaboration de ma thèse.

Mes nombreuses discussions avec Pierre Wilson au cours des dernières années ont également grandement contribué à ma compréhension de mon objet d'étude. Ma gratitude à tous ceux qui ont supporté mon projet dans le monde académique montréalais, et en particulier Monique Lanthier et Dre Suzanne Paquet de l'Université de Montréal, ainsi que Dr Denis Longchamps, Dre Catherine Mackenzie et Dr Jean Bélisle de l'Université Concordia. J'ai une pensée particulière pour Dr François-Marc Gagnon, qui a été une grande inspiration et un modèle pour moi. Je le remercie pour la confiance qu'il m'a témoignée. Je dois aussi mentionner la contribution et le support de Christian Poulin et, plus largement du personnel d'Espace verre dans l'élaboration de cette thèse. Aussi, je ne pourrais passer sous silence la contribution des artistes et autres acteurs du milieu du verre d'art au Québec que j'ai eu l'occasion et le plaisir de rencontrer, je pense notamment à Sabatino De Rosa, Dr Gilles Désaulniers, Toan Klein, Ronald Labelle, Michèle Lapointe, Elena Lee, Ronald Lukian, Jean Michel, Michel Vincent, Susan Edgerley et Élisabeth Marier, pour ne mentionner que ceux-là. Finalement, ce travail n'aurait pu être mené à bien sans l'exceptionnelle contribution de Louise Chapados.

Au terme de ce parcours, je remercie enfin celles et ceux que j'ai quelque peu délaissés pour achever ce projet que je tenais à réaliser.

# TABLE DES MATIÈRES

**LISTE DES FIGURES** ..... VIII

**CHAPITRE 1 - INTRODUCTION** ..... 1

1. Mise en contexte : Le verre d'art et Expo 67 : une révélation ..... 1
2. Problématique et objectifs ..... 21
3. État de la question ..... 22
4. Cadre théorique et méthodologique ..... 49
5. Structure de la thèse ..... 66

**CHAPITRE 2 - LE VERRE SOUFFLÉ VÉNITIEN AU CANADA** ..... 70

1. Introduction ..... 70
2. Mise en contexte ..... 71
   - *2.1. Approche théorique et méthodologique : une démonstration* ..... *71*
   - *2.2. Histoire du verre industriel au Québec et au Canada* ..... *78*
3. Le verre soufflé vénitien au Canada ..... 82
   - *3.1. Murano Glass / Chalet Artistic Glass* ..... *84*
   - *3.2. Venetian Art Glass / Edage* ..... *94*
   - *3.3. Lorraine Glass Industries* ..... *95*
   - *3.4. Du free formed glass à la contre-culture* ..... *103*
   - *3.5. De moderne, à kitsch, à vintage* ..... *106*
4. Études de cas ..... 115
   - *4.1. La politique spectaculaire du langage visuel* ..... *115*
   - *4.2 Analyse de la fabrication de l'objet d'étude* ..... *128*
   - *4.2.1 Environnement de travail et contexte de production* ..... *130*
   - *4.2.2 Procédé de fabrication de l'objet d'étude:* ..... *133*

**CHAPITRE 3 - LE *AMERICAN STUDIO GLASS MOVEMENT* ET LE VERRE D'ART TCHÉCOSLOVAQUE** ..... 139

1. Introduction ..... 139
2. Modernité, verre d'art et expositions universelles ..... 140
   - *2.1. Verre d'art et expositions universelles (1851-1937) : De l'Art nouveau à l'Art déco* ..... *140*
   - *2.2. Verre d'art et expositions universelles (1958-71) : Le verre d'art tchécoslovaque* ..... *145*
3. The American Studio Glass Movement ..... 159
   - *3.1. Le Studio Glass Movement : formalisme et verre soufflé* ..... *159*
   - *3.2. La rencontre tchécoslovaque et étasunienne à Expo 67* ..... *171*
   - *3.3 Le Studio Glass américain et la contre-culture* ..... *178*
4. Le Studio Glass Movement et la contre-culture au Québec et au Canada ..... 184
   - *4.1. Le Studio Glass Movement et la contre-culture au Canada* ..... *184*
   - *4.2. Le Studio Glass Movement et la contre-culture au Québec* ..... *190*
5. Gilles Désaulniers et la section verre de l'Université du Québec à Trois-Rivières ..... 199
6. Le Studio Glass Movement au Québec : formalisme et verre soufflé ..... 207
   - *6.1. Galerie Elena Lee* ..... *207*
   - *6.2. François Houdé* ..... *215*
   - *6.3. Le retour du verre d'art tchèque à Montréal, Les quatre chevaliers de l'apocalypse* ..... *218*

**CHAPITRE 4 - ENTRE RUPTURES ET CONTINUITÉS : LA CONTRIBUTION DES AUTOMATISTES À L'HISTOIRE DE L'ART DU VITRAIL AU QUÉBEC** ..... 225

1. Introduction ..... 225
2. L'École du meuble et l'art du vitrail au Québec ..... 226

*2.1. Naissance et renaissance de l'artisanat moderne au Québec* ..... *226*
*2.2 Clérico-nationalisme, beaux-arts et artisanat* ..... *229*
*2.3 Paul-Émile Borduas : art liturgique et vitrail* ..... *236*
3. De l'art religieux à l'art civique ..... 246
*3.1. Arts sacrés et modernité artistique* ..... *246*
*3.2. Les vitraux de Jean-Paul Mousseau : verre, fibre de verre et thermoplastiques* ..... *252*
*3.4. Marcelle Ferron : le pavillon du Centre du Commerce international à Expo 67 et la station de métro Champs-de-Mars* ..... *278*
5. Arts visuels ou métiers d'art ? ..... 286
**CHAPITRE 5 - MÉTIERS D'ART, QUÉBÉCITUDE ET VERRE SOUFFLÉ ..... 291**
1. Introduction ..... 291
2. Les métiers d'art à Expo 67 ..... 292
3. L'industrie artisanale ..... 304
*3.1. L'Institut des arts appliqués* ..... *304*
*3.2. Métiers d'art du Québec et le Salon des métiers d'art* ..... *318*
*3.3. Industrie artisanale, métiers d'art et design* ..... *331*
4. La verrerie artisanale française et les métiers d'art québécois ..... 336
*4.1. Claude Morin au Salon des métiers d'art du Québec* ..... *336*
*4.2. Études de cas* ..... *346*
5. De l'industrie artisanale au statut professionnel de l'artiste ..... 375
*5.1. Ronald Labelle : design et functional art* ..... *382*
**CHAPITRE 6 - LE CENTRE DES MÉTIERS DU VERRE DU QUÉBEC / ESPACE VERRE ..... 394**
1. Introduction ..... 394
2. L'enseignement des métiers d'art au Québec ..... 394
*2.1. Mise en contexte* ..... *394*
*2.2. Les Techniques collégiales en métiers d'art* ..... *396*
3. Le CMVQ / Espace verre et la Technique collégiale en métiers d'art - option verre ..... 406
*3.1. Deux fondateurs, deux trajectoires* ..... *406*
*3.2 Deux fondateurs, une école* ..... *410*
*3.3 Postface: Espace verre : 1990-2015* ..... *436*
**CHAPITRE 7 -CONCLUSION ..... 437**
1. Épilogue : Retour sur Chihuly au Musée des beaux-arts de Montréal ..... 437
2. Portrait de la situation actuelle ..... 463
**BIBLIOGRAPHIE ..... 468**

# LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Dale Chihuly, *The Sun / Le Soleil*, 2013 ....2
Figure 1.2 Bruno Andrus, Diagramme: Les 2 continnuums et les quatre approches aux métiers d'art, 2015. ....35
Figure 2.1 Chalet Artistic Glass, page d'un catalogue de produits, vers 1970 ....98
Figure 2.2 Lorraine Glass Industries, page d'un catalogue de produits, vers 1970 ....98
Figure 2.3 Lorraine Artistic Glass, récipient en forme d'oiseau ....99
Figure 2.4 Toan Klein, presse-papiers, vers 1976 ....104
Figure 2.5 Chalet Artistic Glass, feuillet promotionnel, vers 1967 ....108
Figure 2.6 Chalet Artistic Glass, *Expo 67 Special Limited Edition Maple Leaves*, 1967 ....111
Figure 2.7 Sabatino De Rosa à Espace verre ....114
Figure 2 8 Chalet Artistic Glass, Expo 67 Special Limited Edition Maple Leaves, 1967 ....116
Figure 2.9 Chalet Artistic Glass, *Feuilles d'érable* ....120
Figure 2.10 Chalet Artistic Glass, page d'un catalogue promotionnel, 1971 ....120
Figure 2.11 *Canadian Red Ensign* ....122
Figures 2.12 Julien Hébert, *Logo d'Expo 67*, 1963 ....122
Figure 2.13 Stuart Ash, *Logo du Centenaire de la Confédération canadienne*, 1963 ....126
Figure 2.14 Alan Beddoe, Suggestion pour un drapeau du Canada ou *Pearson Pennant*, 1964 ....126
Figure 2.15 Vue extérieure des ateliers de Chalet Artistic Glass à Cornwall, vers 1962-1965 ....130
Figure 2.16 Fournaise de fusion du cristal, Chalet Artistic Glass, vers 1962 ....130
Figure 2.17 Luidgi Tedesco au travail chez Chalet Artistic Glass, Cornwall Ontario, vers 1962 ....131
Figure 2.18 Chalet Artistic Glass. *A Master demonstrates his artistic techniques* ....131
Figure 2.19 Chalet Artistic Glass. *Maestro Giulio Gatto applying the finishing touches* ....131
Figure 2.20 Screenshots from *Here is Canada*, National Film Board of Canada, 1972 ....132
Figure 2 21 Sabatino de Rosa et Bruno Andrus, Reproductions des feuilles d'érable, 2016 ....138
Figure 3.1 Émile Gallé, Pavillon de la cour d'honneur, Exposition universelle de Paris, 1889 ....142
Figure 3.2 Émile Gallé, Reconstitution d'un four de verrerie, Exposition universelle de Paris, 1900 ....142
Figure 3.3 René Roubíček, *Glass Fountain*, 1966- 67 ....153
Figure 3.4 René Roubíček, *Glass Forest* (détails), 1966-67 ....154
Figure 3.5 Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová, *Blue concretion* (détails), 1966 ....154
Figure 3.6 Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová. *Sun of Centuries*, 1966-1967 ....155
Figure 3.7 Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová. Big Conus (*Pyramid / Column*), 1966-67 ....156
Figure 3.8 Harvey Littleton lors du stage à Toledo, 1962 ....162
Figure 3.9 Atelier de Harvey K. Littleton, vers 1965 ....162
Figure 3.10 Dominick Labino, *Footed Tumbler,* 1965 ....164
Figure 3.11 Erwin Eisch, *3 Glasplastiken*, 1968 ....164

Figure 3.12 Harvey K. Littleton. Three pieces for the1964 Milan Triennale, 1964 .....175
Figure 3.13 Harvey K. Littleton. *Blown form; Amethyst vase; Triumph*, 1962 à 1970 .....175
Figure 3.14 Pilchuck, vue de l'atelier de verre à chaud, 1971 .....182
Figure 3.15 Dale Chihuly travaillant sur une installation (première manifestation de la série *Floats* .....182
Figure 3.16 Jamie Carpenter, Robert Hendrickson, Dale Chihuly à Pilchuck, 1971 .....183
Figure 3.17 *Buster Simpson's treehouse* à Pilchuck .....183
Figure 3.18 Martin Demaine, pichet, 1976 .....190
Figure 3.19 Martin Demaine, *The Four Faces Of The Moon,* 1972 .....190
Figure 3.20 Atelier de Ronald Lukian à Lac-des-Seize-Îles, 1972 .....193
Figure 3.21 Ronald Lukian et Gail Hall, 1974.....193
Figure 3.22 Ronald Lukian travaillant dans son atelier de Rawdon; vers 1974.....194
Figure 3.23 Fournaise de Ronald Lukian dans son atelier de Rawdon; vers 1974 .....194
Figure 3.24 Atelier de Toan Klein au centre-ville de Montréal, vers 1976 .....198
Figure 3.25 Toan Klein dans son atelier de Montréal, 1976 .....198
Figure 3.26: Toan Klein. *Toansmen Vase*, 1976.....198
Figure 3.27 Gilles Désaulniers, *Galaxie*, 1971 .....203
Figure 3.28 Gilles Désaulniers, *Cube*, 1971 .....203
Figure 3.29 Gilles Désaulniers. Service à boire, 1971 .....203
Figure 3.30 Elena Lee et Verre Art Glass, 1454, rue Mac Kay, Montréal, 1979 .....210
Figure 3.31 Verre Art Glass, démonstration publique de verre soufflé, rue Sherbrooke à Montréal, 1979.....210
Figure 3.32 Verre Art Glass, démonstration publique de verre soufflé, rue Sherbrooke à Montréal, 1979.....211
Figure 3.33 Galerie Elena Lee, 1428 Sherbrooke Ouest, Montréal, vers 1992 .....214
Figure 3.34 Galerie Elena Lee 1476 Sherbrooke Ouest, Montréal, vers 2000 .....214
Figure 3.35 Francois Houdé, 2 oeuvres de la série *Sphères*, 1980.....216
Figure 3.36 François Houdé. *Four Horsemen / Les quatre chevaliers de l'apocalypse*, 1989 .....224
Figure 4.1 Paul-Émile Borduas. *Projet de décoration d'une chapelle de château (L'Annonciation)*, 1927 .....243
Figure 4.2 Paul-Émile Borduas, *L'Annonciation*, 1929.....244
Figure 4.3 Charles Daudelin, *Objets liturgiques pour l'église St-Jean de Pointe St-Charles*, 1964 .....251
Figure 4.4 Jean-Paul Mousseau, *Lumière et mouvement dans la couleur*, 1961-1962 .....254
Figure 4.5 Jean-Paul Mousseau, *Vitrail de l'église Saint-Maurice de Duvernay*, 1963 .....258
Figure 4.6 Jean-Paul Mousseau, *Vitrail de l'église Saint-Gérard-Majella*, 1962-63 .....262
Figure 4.7 Maurice Savoie, *Murale de la Station de métro McGill*, 1966.....272
Figure 4.8 Jean-Paul Mousseau,. *54 cercles* (Murale de la station Peel), 1964-1966.....275
Figure 4.9 Marcelle Ferron, Vitraux du pavillon du Centre du commerce international à Expo 67, 1966-67.....283
Figure 4.10 Marcelle Ferron, *Verrière du métro Champ-de-Mars*, 1966-1967.....285
Figure 5.1 Maurice Savoie, Écran d'objets en grès liés par des filins d'acier au Pavillon du Québec, 1967 .....298

Figure 5.2 Claude Morin dans son kiosque au SMAQ, décembre 1974 ..... 339
Figure 5.3 Claude Morin, vases, bouteille et bol, vers 1974 ..... 340
Figure 5.4: Métiers d'art du Québec, *Métiers d'Art Informe (MAI)* (bouteilles de Claude Morin), 1975 ..... 340
Figure 5.5 Ronald Labelle, photographies du stage de Claude Morin à l'UQTR, 1976 ..... 345
Figure 5.6 La Verrerie des Forges, ensemble à Porto et verre à boire, vers 1981 ..... 348
Figure 5.7 Jean Vallières au travail à l'atelier La Mailloche, vers 1979 ..... 356
Figure 5.8 Jean Vallières (Atelier La Mailloche), verre et vases ..... 356
Figure 5.9 Ronald Labelle, Les Ateliers du Manoir, vers 1980 ..... 369
Figure 5.10 Ronald Labelle et François Turbide aux Ateliers du Manoir, vers 1980 ..... 369
Figure 5.11 Ronald Labelle et Jean Vallières aux Ateliers du Manoir, vers 1980 ..... 369
Figure 5.12 Ronald Labelle. Vases, vers 1981 ..... 370
Figure 5.13 Ronald Labelle. Abat-jour et vases, vers 1981 ..... 371
Figure 5.14 Ronald Labelle. *Cageot no.1*, 1989 ..... 388
Figure 5.15 Ronald Labelle. *Galiléo*, 1995 ..... 388
Figure 5.16 Ronald Labelle. *Montreal Manhole 2*, 2004 ..... 389
Figure 5.17 Ronald Labelle. *Construction # 28* et *Construction # 44*, vers 1995 ..... 391
Figure 6.1 Stage de Jane Bruce au CMVQ / Espace verre, 21 septembre au 2 octobre 1987 ..... 416
Figure 6.2 Élisabeth Marier, *Courbe légère*, 1985, et *Plan courbe*, 1988 ..... 420
Figure 6.3 Élisabeth Marier, *Antennes*, 1991 ..... 420
Figure 6.4 Susan Edgerley, *Wish*, 1994 ..... 421
Figure 6.5 Susan Edgerley, *Cluster*, 1994 ..... 421
Figure 6.6 Donald Robertson, *Perséphonê I*, 1985 ..... 422
Figure 6.7 Donald Robertson, *Carapace II*, 1999 ..... 422
Figure 6.6 Espace Verre, façade, vers 2008 ..... 435
Figure 6.7 Espace verre, atelier de verre en fusion, vers 2005 ..... 435
Figure 6.8 Espace verre, atelier de verre en fusion, cous de coulage du verre, vers 2008 ..... 436
Figure 6.9 Espace verre, atelier de polissage, parachèvement et gravure, vers 2008. ..... 436
Figure 7.1 Dale Chihuly, *Red Pineapple chandelier / Lustre rouge rubis*, 2013 ..... 447
Figure 7.2 Jeff Koons, *Blow Job (Kama Sutra)*, série de trois « Made in Heaven », 1991 ..... 459
Figure 7.3 Jeff Koons, *lona on Top - Outdoors (Kama Sutra)*, série de trois « Made in Heaven », 1991 ..... 459
Figure 7.4 Dale Chihuly, *Persian Ceiling* (installation au Musée des beaux-arts de Montréal), 2013 ..... 459
Figure 7.5 Dale Chihuly, Gilded Kneeling Putti and Rabbit (#95), 1995 ..... 459
Figure 7.6 Dale Chihuly, *Persians*, grand escalier du pavillon Liliane et David M. Stewart du MBAM, 2013 ..... 460
Figure 7.7 Jeff Koons, *Mound of Flowers*, série de trois 1989 ..... 460
Figure 7.8 Dale Chihuly, *The Sun / Le Soleil*, 2013 ..... 461
Figure 7.9 Chalet Artistic Glass, récipients, verre soufflé. ..... 461

# CHAPITRE 1 - INTRODUCTION

## 1. MISE EN CONTEXTE : LE VERRE D'ART ET EXPO 67 : UNE RÉVÉLATION

Depuis 2013, au centre du grand escalier menant aux majestueuses portes d'entrée principales du pavillon Liliane et David M. Stewart du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), se trouve une installation artistique qui ne passe pas inaperçue devant le bâtiment sobre de tradition Beaux-arts datant de 1912. *The Sun*, ou *Le Soleil*, par Dale Chihuly prend la forme d'une grosse sphère constituée d'un assemblage tentaculaire de tiges allongées et sinueuses fabriquées en verre soufflé, dans des tons chauds qui contrastent avec la dominante de gris du pavillon; le MBAM en offre la description suivante :

> Dans l'espace public de la métropole, rue Sherbrooke, Chihuly nous accueille dès l'escalier extérieur. L'œuvre monumentale *Le Soleil* forme une tour arrondie de plus de quatre mètres de diamètre émettant des rayons composés de vrilles de couleurs primaires – deux teintes de jaune – avec plusieurs éléments bleus ou rouges.[1]

Apparue pour la première fois dans le cadre de l'exposition *Chihuly : Un univers à couper le souffle* présentée au MBAM de juin à octobre 2013, *The Sun* / *Le Soleil* (figure 1.1) a été acquise suite à une levée de fonds. Un mécène montréalais, Sebastian Van Berkom, devient le principal et dernier contributeur à l'acquisition de l'œuvre : « It's become a real symbol of Montreal. I

[1] Musée des beaux-arts de Montréal. « Un univers à couper le souffle », consulté octobre 2016, http://www.acouperlesouffle.ca/

walked by it all summer in front of the museum. You could see the reaction it caused. People were constantly taking pictures of it. I thought "it's got to stay here. That's its place[2]" ».

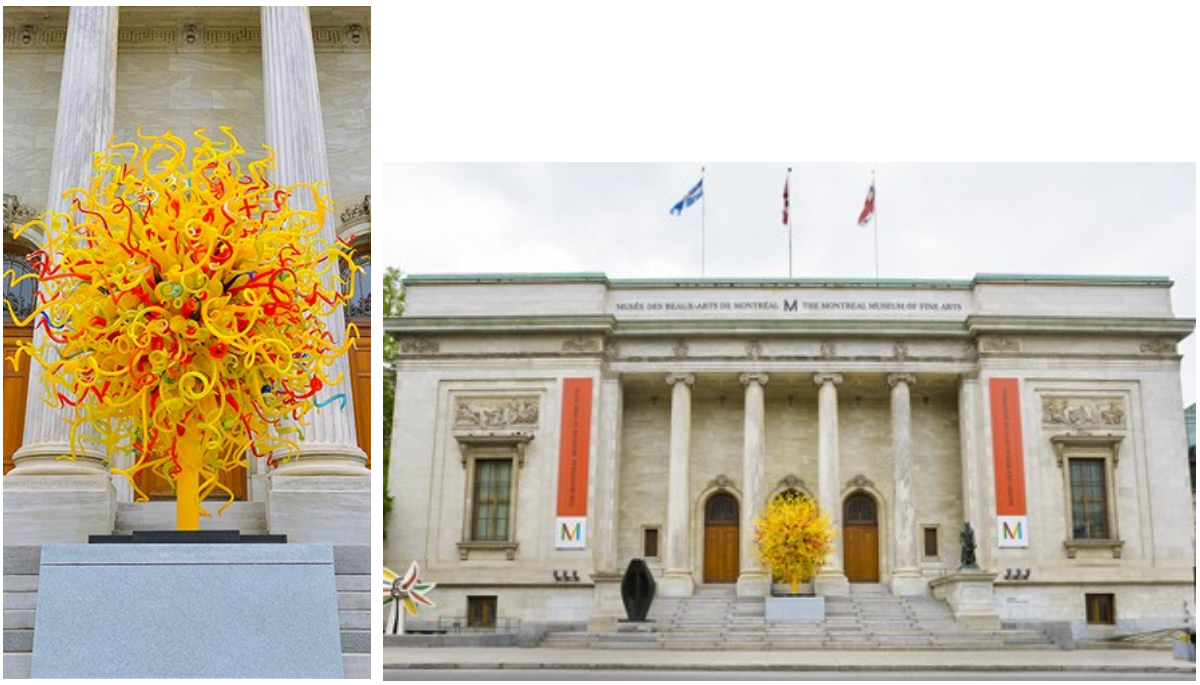


Figure 1.1
Dale Chihuly, *The Sun / Le Soleil*, 2013
Verre soufflé et métal, H 4,3 m; L 4,3 m; P 4,3 m.
Montréal, collection du Musée des beaux-arts de Montréal.
Source: Musée des beaux-arts de Montréal.
Vue devant le pavillon Liliane et David M. Stewart du MBAM.

[2] Paul Delean. « The Sun is staying in Montreal, thanks to Sebastian Van Berkom », *Montreal Gazette* (12 novembre 2014), consulté en octobre 2016, http://montrealgazette.com/news/local-news/glass-sun-will-shine-on-in-montreal

Cette exposition obtient un énorme succès populaire, attirant plus de 277 000 visiteurs, « ce qui en fait le plus important succès populaire en 10 ans pour le MBAM et le quatrième en 50 ans[3] ». Outre *The Sun*, l'exposition *Un univers à couper le souffle* proposait un ensemble d'œuvres monumentales intégrées à l'environnement intérieur du pavillon Liliane et David M. Stewart. De fait, en parcourant les différentes salles, le spectateur découvrait une accumulation de différentes séries du corpus de l'artiste développées au cours des 30 dernières années de sa carrière. Un article intitulé « Blown Away at Musée Des Beaux-Arts Montréal : Chihuly Un Univers à Couper Le Souffle » et publié dans le journal *The Métropolitan*, offre une description détaillée et positive de cette exposition spectaculaire; à l'image de nombreux autres témoignages qu'on m'a personnellement relatés et d'une grande partie de la couverture médiatique, l'auteur de l'article parle de la visite comme étant une expérience empreinte d'émerveillement :

> Your introduction to Chihuly is with "Persian Ceiling". Steel girders and glass act as a base for a ceiling display of wild and wonderful glass objects. Whimsical yes but technically marvelous glass blowing. Imagine scuba diving in clear blue seas with psychedelic cones, balls, cherubs jelly fish and stingrays over your head. Bean bags are available for the dramatic types that get a thrill looking silly on the floor observing "Persian Ceiling". Bad […] "Chandeliers and Towers" features more otherworldly chandeliers which were inspired by Chihuly's European travels. […] "Boats" are boats full of strange glass objects. One boat has glass balls and globes while the other has plant looking creations such as tendrils and irregularly shaped flower stem forms. […] Perhaps the most spectacular is "Mille Fiori" a glass garden that only requires Grace Slick singing about Alice and

[3] Radio-Canada. « Le soleil de Dale Chihuly restera à Montréal », *Ici Radio-Canada Nouvelles, Arts et spectacles*, consulté en octobre 2016, http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2014/11/13/001-le-soleil-dale-chihuly-a-montreal.shtml

> Magic Mushrooms in was it « White Rabbit »? This is a huge masterpiece full of lots "of plant looking things" […] Go see this![4]

La réponse positive du public Montréalais au travail de Chihuly exposé au MBAM en 2013, permet de mettre en lumière l'intersection entre l'histoire de la ville avec celle de l'évolution de la démarche artistique de l'artiste maintenant connu mondialement. Lors de l'ouverture de son exposition, Dale Chihuly a offert une conférence au MBAM suivie d'une courte période de questions. J'ai donc profité de l'occasion pour lui demander de parler de sa dernière visite à Montréal; affichant un large sourire, il répondit sans hésitation :

> The last time I came to Montreal was to visit Expo 67. That's when I first saw the work of Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová, as well as the glass columns by René Roubíček. What impressed me the most was the quality and the scale of the work. It had a huge influence on my own work.[5]

Chihuly avait d'ailleurs tenu des propos similaires quelques années plus tôt en entrevue avec l'historienne de l'art Tina Oldknow, pour son livre-phare *Pilchuck : A Glass School*, livre portant sur ce projet d'abord expérimental aux allures de commune contre-culturelle, devenu depuis une institution mondialement reconnue, cofondé par un jeune Chihuly au début des années 1970 :

> I first saw the work of Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová in 1967 at the world's fair in Montréal. They had produced, without a doubt, the most

---

[4] Robert K. Stephen. « Blown Away at Musée Des Beaux-Arts Montréal: "Chihuly Un Univers à Couper Le Souffle". », *The Metropolitain* (juillet 2013), consulté octobre 2016, http://www.themetropolitain.ca/articles/view/1310

[5] Dale Chihuly. Conférence donnée au MBAM lors de l'ouverture de l'exposition *Un univers à couper le souffle* (juin 2013).

> extraordinary installation of the entire fair. As a glass student, it was the most impressive thing that I had ever seen.[6]

En effet, à Expo 67, Dale Chihuly et quelques autres artistes américains du Studio Glass découvrent avec stupéfaction le pavillon de la Tchécoslovaquie. Apparu dans un contexte académique aux États-Unis au début des années 1960, le *Studio Glass Movement* américain privilégiait une approche artistique expressionniste et formaliste au verre soufflé en favorisant l'expression personnelle. Avec le Studio Glass Movement, le verre soufflé, en tant que matière et pratique, change de trajectoire en passant de l'usine à l'atelier (*studio*) de l'artiste-verrier - un mouvement qui s'étendra au Québec, au Canada et internationalement. Harvey K. Littleton, professeur à l'Université du Wisconsin, est considéré comme le père fondateur du Studio Glass Movement; dans son livre-manifeste *Glassblowing: A Search for Form (1971),* il théorise sur cette nouvelle approche en l'ancrant explicitement dans le cadre des pratiques de l'avant-garde artistique formaliste américaine des années 1950 et 1960. Dans les premiers temps, pour Littleton, c'est l'expression personnelle directe et immédiate de l'artiste qui compte, pas la technique permettant la répétition du même objet comme dans un cadre industriel; Littleton est d'ailleurs à l'origine d'une expression devenue emblématique du personnage : « technique is cheap ». Toutefois, très rapidement ses étudiants de la génération de la contre-culture, dont Dale Chihuly, brouilleront les perspectives en favorisant à la fois une approche artistique, artisanale et architecturale du verre soufflé. Harvey K. Littleton accompagnait d'ailleurs Chihuly à Expo 67[7]. Dans une lettre adressée à René Roubíček suite à la visite, Littleton déclarait d'ailleurs :

> Dear René [...] we looked forward with great interest to Expo 67 and the project for the Czech Pavilion. I attended opening day of Expo 67 in Montreal and

---

[6] Tina Oldknow. *Pilchuck: A Glass School* (Seattle: Washington Press, 1996).
[7] Harvey K. Littleton. *Glassblowing – A Search for Form* (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1980; première edition, 1971).

> viewed your work there in person. [...] Later, I received slides of the building taken by Dale Chihuly, who was also impressed as we had never seen glass on such a scale. It was one of his slides I used in my book, *A Search for Form.*[8]

Ces acteurs majeurs du Studio Glass américain ne sont pas les seuls à invoquer l'effet « révélatoire » que l'exposition de verre du pavillon de la Tchécoslovaquie a produit sur plusieurs personnes. Par exemple, depuis l'Ouest canadien, Ione Thorkelsson, qui a commencé le soufflage du verre en 1971 après des études en architecture, affirme que : « The large contemporary cast sculptures of Libenský and Brychtová were revelatory. Never in my wildest dreams did I imagine anyone could do something like that, in particular the uninhibited use of the material[9] ».

Au Québec, Gilles Désaulniers, fondateur en 1971 de la section verre de l'Université du Québec à Trois-Rivières, explique que : « Montréal a vécu, en 1967, une Exposition universelle. J'y ai visité le pavillon de la Tchécoslovaquie. J'avais trouvé ma réponse. Il me fallait aller en Bohême et y apprendre à fabriquer du verre[10] ». Quelques années plus tard, François Houdé, figure montante du verre d'art canadien durant les années 1980 et cofondateur, en 1983, du Centre des métiers du verre du Québec / Espace verre (CMVQ / Espace verre) s'exprime dans le même sens : « J'ai pris contact avec le verre d'art lors de l'Expo 67 à Montréal. J'ai été particulièrement

---

[8] The Studio Glass Gallery. *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* (London: The Studio Glass Gallery, 1999) : 44.

[9] Julia Krueger. « Shattering the Canon: Spinning a Discourse », *Cahiers métiers d'art : Craft Journal* vol. 6, no 2 (été 2013) : 92.

[10] Gilles Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec », *Cahiers métiers d'art : Craft Journal* vol. 6, no 2 (été 2013) : 68.

impressionné par l'exposition du verre au pavillon de la Tchécoslovaquie. C'est à ce moment que j'ai rêvé, un jour, d'être verrier[11] ».

De surcroît, l'intérêt pour le pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67 ne se limite pas aux verriers et aux artistes : au palmarès des pavillons les plus populaires, il occupe la 5e place. Comme le souligne Robert Fulford dans *Portrait de l'Expo*, publié en 1968 dans les suites immédiates de l'événement :

> L'Expo n'était âgée que de quelques semaines que déjà le pavillon de la Tchécoslovaquie était devenu le préféré des visiteurs. Il y avait des attentes de deux ou trois heures, et ces longues files d'attente de gens bloquaient parfois l'accès aux pavillons voisins. [...] À la fin de l'Expo, il y était passé sept millions de visiteurs.[12]

En effet, la Tchécoslovaquie ne proposait toutefois pas seulement des démonstrations exceptionnelles de la qualité, de l'originalité et de la monumentalité de leurs productions dans le domaine du verre d'art. Le Pavillon de la Tchécoslovaquie, tout en proposant des productions culturelles traditionnelles, proposait aussi à ces visiteurs un ensemble de spectacles hautement technologiques mêlant projections lumineuses, d'images et de films avec la participation d'acteurs: « [...] Le spectacle avait quelque chose de d'hallucinant [...]. Dans ce chaos, au son d'une musique étrange, se dégageait, sous le titre de *Symphonie,* un message : l'industrie tchèque est hautement diversifiée. » [13] En 2015, l'artiste-verrier Michèle Lapointe, auteure d'œuvres

---

[11] Julia Krueger et Yolande Krueger. « François Houdé : Breaking the Boundaries », *Contemporary Canadian Glass* (Glass Art Association of Canada Magazine*)* vol. 5, no 4 (hiver 2007) : 14.
[12] Robert Fulford. *Portrait de l'Expo* (Toronto : McClelland and Stewart, 1968) : 126.
[13] Fulford*, id.* : 146.

monumentales et publiques, professeur et acteur important à Espace Verre, témoignait de l'impact du Pavillon de la Tchécoslovaquie sur sa pratique artistique:

> C'est à l'exposition universelle de 67 à Montréal que j'ai découvert les particularités de l'art tchèque. À l'époque, c'est davantage le théâtre et le cinéma d'animation qui m'avaient fascinée. Influences inconscientes et cascades d'images laissées en arrière-plan de ma pensée, ce sont les dessins de Trnka, les marionnettes de Pojar, les gravures animés de Zeman et autres merveilleux animateurs de l'école tchèque qui m'ont habitée, au début dans mes dessins, plus tard dans mes créations de contes imaginaires avec le verre comme support, sans oublier ma découverte plus récente de Jan Svankmayer.[14]

Fulford offre une bonne description de l'effet que pouvait produire le pavillon et les œuvres en verre sur le visiteur, dès son entrée dans la structure architecturale :

> L'entrée avait été soigneusement conçue : d'un côté il y avait les restaurants qui mettaient une note d'élégance; un vaste foyer accueillait le visiteur. Les œuvres d'art exposées au rez-de-chaussée étaient assez nombreuses pour séduire le visiteur sans le déconcerter. [...] Ils ont exposé une sculpture de verre très abstraite, de quatorze pieds de haut et taillée avec une étonnante virtuosité, ainsi qu'une incroyable fontaine de trois tonnes en verre soufflé. [...] le charme de la Tchécoslovaquie était toute fantaisie. Tout ce cristal : fontaines, piliers, murs, sculptures de cristal; ce cristal moulé et étiré en une infinité de formes merveilleuses où jouait de la lumière, avait quelque chose d'étrangement hypnotique. Il y avait aussi la magie de découvrir qu'une verrerie peut devenir un spectacle magique.[15]

---

[14] Correspondance de Michèle Lapointe avec l'auteur (5 décembre 2015).
[15] Fulford. *Portrait de l'Expo* : 125, 135.

Plusieurs artistes tchécoslovaques y exposaient des œuvres en verre, mais ce sont les œuvres sculpturales de René Roubíček et celles de Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová qui ont surtout retenu l'attention. Les visiteurs ne pouvaient pas ignorer la présence du travail de Roubíček, qui se déployait à la fois à l'extérieur, devant le pavillon, et à l'intérieur de celui-ci. Les colonnes étaient ancrées dans le plancher du pavillon et dans un bassin d'eau qui se déployait aussi à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice. À l'intérieur de l'édifice, l'artiste proposait une installation consistant en 20 colonnes de métal enveloppées d'éléments extravagants soufflés et travaillés à chaud, qui variaient en formes et en textures; selon Roubíček :

> [...] up to the Expo '67 in Montreal, a whole series of original sculptures emerged; these were first blown, and then made from hot liquid glass, as studies of possibilities. From these emerged the glass columns. [...] they were accorded a place in the Czech glass exposition at the world Expo '67 exhibition in Montreal, where they could be expanded fully.[16]

À l'extérieur, Roubíček proposait une installation comprenant un assemblage de colonnes et de structures plus massives et de jeux d'eau. Les deux œuvres formaient un ensemble qui était visible de part et d'autre du pavillon, grâce au mur vitré sous lequel l'eau circulait librement[17]. À part ces installations, Roubíček exposait aussi des objets sculpturaux autonomes de plus petites dimensions, qui étaient exposés dans des cabinets vitrés parmi le travail d'autres artistes.

---

[16] The Studio Glass Gallery. *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* : 61.

[17] Verena Wasmuth. « Czech Glass in the limelight: The Great Exhibitions Abroad », dans *Czech Glass 1945-1980: Design in an Age of Adversity*, dir. Helmut Ricke (New York and Dusseldorf: CMOG and Museum Kunstpalast in Dusseldorf, 2005): 99.

Le duo composé de Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová proposait trois œuvres en verre massif coloré qui avaient été moulées en haut-relief et montées sur des supports de métal. L'épaisseur et la texture variables du verre régulaient la pénétration et la diffraction de la lumière pour produire un effet que les artistes appelaient « colour in space ». Selon l'historienne de l'art Susanne K. Frantz :

> Libenský and Brychtová designed three multi-part sculptures of coloured glass, modeled in high relief and mounted on metal supports. [...] *Sun of the Centuries* depicted the stages of a sunrise in tones ranging from gray-green to yellow, and was officially described as symbolizing « the different stages of social development in Czechoslovakia [...] the upper part (the suns) break into rays, to represent the optimistic perspective of the present. A giant pylon, *Big Conus* (or *Pyramid*) was created from stacked blocks of glass, was modeled so that the subtle color shifted from brownish-grey to violet. It stood next to *Blue Concretion*. [...] In the new sculptures, the artists believed glass was changed into a completely new substance which they called "colour in space". The double relief made of twenty-four sections of deep blue gray glass. Assembled on their metal frames, they formed two facing sculptured panels approximately two meters square. The varying thickness of the glass in this work - and in *Pyramid* and *Sun of the Centuries* - regulated the penetration and refraction of light, causing the color to change in appearance.[18]

Le projet d'exposition offrait une occasion exceptionnelle pour les artistes tchèques du verre d'exposer leur travail à l'extérieur du bloc soviétique et dans le cadre de commandes monumentales financées par l'État. Dans le contexte de la Guerre froide, Expo 67 a donc créé un contexte unique et exceptionnel où différentes trajectoires personnelles, artistiques, techniques et culturelles se sont croisées et, ce faisant, se sont mutuellement transformées. L'Exposition

---

[18] Susanne K. Frantz. « A Collaboration in Glass », dans *Stanislav Libensky and Jaroslava Brychtova: A 40-Year Collaboration in Glass*, dir. Susanne K. Frantz (Munich and New York: Prestel, 1995): 43.

universelle de Montréal a aussi été l'initiatrice de différentes vocations et trajectoires personnelles, professionnelles, artistiques, matérielles et institutionnelles liées au verre d'art. En ce sens, Expo 67 est un moment biographiquement marquant pour plusieurs acteurs importants du verre d'art depuis les années 1960 jusqu'à maintenant. Au Québec comme ailleurs, depuis Expo 67, plusieurs de ces acteurs ont été à l'origine de la fondation d'institutions vouées à la promotion du verre d'art.

En effet, l'Exposition universelle tenue à Montréal en 1967 a joué un rôle central dans le développement, la promotion, la diffusion, la réception, l'enseignement et l'utilisation du verre comme matière d'expression artistique, industrielle, artisanale et architecturale au Québec. De plus, l'apparition du verre d'art au Québec au cours des années 1960 et son développement au cours des années 1970, s'effectuent en rapport aux valeurs modernistes, humanistes et utopistes véhiculées par Expo 67. Toutefois, malgré l'impact et la popularité de l'exposition de verre d'art au pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67, ce n'est qu'à la fin des années 1980 qu'on assiste au retour d'artistes verriers de la Tchécoslovaquie à Montréal. Durant ce temps, le verre d'art au Québec se sera développé de manière distinctive, en fonction des spécificités culturelles et des événements historiques qui lui sont propres.

Comme nous le verrons au cours de cette thèse, la fondation d'écoles, de départements universitaires et de centres d'apprentissage est une composante importante du développement du verre d'art depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui. Expo 67 a agi comme point de rassemblement pour un ensemble d'acteurs et a dynamisé les échanges entre différentes traditions nationales et visions du verre d'art et tissé, pour progresser vers le réseau de centres des arts verriers international actuel. En 1967, après avoir rencontré Libenský à Montréal, Littleton se rendra à Prague pour le rencontrer à l'École des arts appliqués; en 1969, Chihuly fera de même. Plus tard la même année, Chihuly met sur pied le programme de verre au Rhode Island School of Design; en 1971 il cofonde l'école de verre Pilchuck, qui fait office de commune contre-culture et centre d'expérimentation des arts verriers dans l'Ouest étasunien. Au Québec, le département de verre de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) est fondé par Gilles

Désaulniers en 1971, suite à son retour de Tchécoslovaquie où il a étudié à Prague sous Libenský, et obtenu son doctorat. Le stage du souffleur de verre Claude Morin, qui se déroulera à l'UQTR en 1976, ainsi que la fondation, par les verriers François Houdé et Ronald Labelle, du CMVQ / Espace verre en 1983 à Montréal, participent à ce processus. En 1988, François Houdé se rendra à un symposium en Tchécoslovaquie ; l'année suivante on verra, pour la première fois depuis Expo 67, des artistes du verre d'art tchèques venir à Montréal. Pendant une semaine, ces derniers donneront un stage au CMVQ / Espace verre, sous l'initiative de François Houdé. Malheureusement, Houdé est décédé prématurément en 1991, après avoir complété *Four Horsemen*, aussi nommée, selon les sources, *Les quatre chevaliers de l'apocalypse* et datée de 1989, pour la bibliothèque Vanier de l'Université Concordia à Montréal. Cette œuvre architecturale monumentale, œuvre majeure dans son corpus, combine composantes industrielles et éléments fabriqués en série en atelier, n'est pas sans rappeler les œuvres découvertes par Houdé à Expo 67.

Le pavillon de la Tchécoslovaquie n'était toutefois pas le seul lieu à proposer des manifestations spectaculaires de verre d'art architectural au public dans le contexte d'Expo 67. Par exemple, l'artiste cosignataire de *Refus Global*, Marcelle Ferron, est l'auteure de vitraux monumentaux pour le Centre du commerce international sur le site de l'exposition universelle et, l'année suivante, à la station de métro Champs-de-Mars (1968). Sa rencontre à Paris avec le verrier Michel Blum vers 1963-64 a marqué un tournant dans sa vie : « Pour moi, c'était une révélation[19] ». Le travail du verre par thermoformage et par le vitrail lui permettra d'explorer à fond la lumière et les couleurs qui constituent déjà le fondement de sa peinture. Rappelons que le développement du métro est en relation directe avec l'exposition universelle, autant

[19] Gunda Lambton. *Stealing the Show: Seven Women Artists in Canadian Public Art* (Montréal: McGill-Queen's University Press – MQUP, 1994): 23.

matériellement, structurellement que symboliquement. À cet égard, il y a des liens manifestes pouvant être tracés entre le verre monumental, architectural et abstrait présenté par Ferron à Expo 67 et à la station Champs-de-Mars et les productions similaires des Tchèques dans leur pavillon national. Les travaux de Ferron, signataire du manifeste *Refus Global*, sont apparentés à des travaux similaires et contemporains dans le domaine du vitrail par Jean-Paul Mousseau, un autre signataire du manifeste de Paul-Émile Borduas. Mousseau, en association avec le céramiste Claude Vermette, est également l'auteur de plusieurs œuvres pour le métro de Montréal. Le métro est un symbole important de la modernisation de cette ville. La construction des stations donne l'occasion d'imaginer et de réaliser des œuvres d'une envergure nouvelle et dans un nouveau contexte : celui d'un art public, lui-même symbole, comme le métro qui lui sert de support, de cette modernité. Durant la Révolution tranquille, l'État remplacera en grande partie l'Église dans plusieurs fonctions sociales. C'est dans ce contexte que le vitrail, abondamment utilisé dans la décoration d'églises, sera intégré au réseau du métro de Montréal.

Historiquement, le champ des arts et métiers est étroitement lié à la production d'objets liturgiques et, pendant longtemps, l'Église fut l'un des principaux commanditaires d'objets de luxe. L'Église elle-même subit un abrupt mouvement de modernisation à partir du concile Vatican II en 1962; plusieurs figures emblématiques de la modernité artistique, telles que Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau y participent pour un temps, en introduisant notamment l'abstraction en remplacement de la figuration dans les représentations religieuses. Toutefois, avec la modernisation du Québec et l'abandon de la pratique religieuse par la majorité de la population, s'instaure l'idée d'une appartenance à la cité. C'est ainsi que Ferron et Mousseau, après avoir réalisé des vitraux dans des églises modernistes construites autour de 1963 dans les suites de Vatican II, seront impliqués quelques années plus tard dans différents projets entourant Expo 67. Cette transition du verre d'art monumental au Québec, de l'Église à l'urbanisme, est un point saillant de la modernisation de la culture québécoise, une modernisation qui manifeste les valeurs modernistes, humanistes et utopistes véhiculées par Expo 67. Fait intéressant à souligner, malgré la nature ambiguë du travail effectué par Ferron et Mousseau, qui transpose en vitrail des principes développés dans la peinture abstraite issue de l'automatisme, des acteurs importants du milieu des métiers d'art réclament ces œuvres, dès l'époque de leur production, comme des

exemples de la modernisation des pratiques artisanales en les situant dans le cadre de la « renaissance » des métiers d'art. Notons toutefois que dans une partie de la littérature de l'époque et dans la majorité de la documentation actuelle, on a davantage tendance à les aborder dans le cadre de l'avant-garde artistique québécoise. Cette négociation statutaire, qui se poursuit toujours cinquante ans après les faits, est d'ailleurs une caractéristique fondamentale de la mise en spectacle proposée à Expo 67.

Cette négociation entre traditions, modernité et utopies fait aussi partie intégrante de l'histoire des métiers d'art au Québec, histoire dont fait aussi partie celle du verre d'art. En effet, l'École du meuble de Montréal, fondée et dirigée par Jean-Marie Gauvreau à partir de 1935, est une institution qui est le berceau non seulement de l'Automatisme, mais aussi des métiers d'art et du design au Québec. Rappelons que dans les années 1940, Paul-Émile Borduas, formé comme peintre-décorateur d'églises, y enseignait. Les métiers d'art sont issus des activités de l'École du meuble de Montréal d'abord, puis de l'Institut des arts appliqués qui proposait, sous l'influence de professeurs comme Julien Hébert, un modèle inspiré davantage de celui du Bauhaus, alliant pratiques artisanales, design industriel et design environnemental. Le rôle de Hébert, qui est notamment l'auteur du logo d'Expo 67, est central dans le processus de développement du design au Québec et, par extension, celui des métiers d'art : c'est sous son influence, au cours des années 1960, que le design industriel vient à éclipser les métiers traditionnels dans le curriculum de l'Institut des arts appliqués[20]. C'est dans ce contexte que le champ culturel des arts appliqués se scinde en deux : celui du design et celui des métiers d'art. Expo 67, notamment à travers la participation de Julien Hébert à de nombreux aspects de l'événement, agira comme un processus de légitimisation du design. À Expo 67, la créativité et la qualité du design québécois

[20] Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » (Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008).

sont mises en spectacle aux yeux du monde entier sur l'ensemble du site, et ce, de plusieurs manières.

Pour parler en termes précis, le champ culturel des métiers d'art au Québec se développe surtout au cours des années 1960, dans le contexte immédiat d'Expo 67. C'est en effet en 1965 que le terme est utilisé pour la première fois comme désignation officielle lorsque le Salon de l'Artisanat devient le Salon des métiers d'art du Québec (SMAQ). Il s'agit, pour les acteurs du milieu de l'époque, de proposer une nouvelle catégorie pouvant rendre compte, et par le fait même assurer, la modernisation des pratiques artisanales et des métiers traditionnels. Un article paru dans *La Presse* mentionnait que le changement de vocable visait à « établir une nette démarcation entre l'art et l'artisanat[21] ». Un article dans *Le Devoir* intitulé « Promenade au Salon des métiers d'art » propose : « Nous dirons donc Métiers d'art, puisqu'en effet le terme artisanat est un peu déconsidéré dans l'esprit ordinaire[22] ». Comme nous le verrons en détail au cours de la thèse, le SMAQ jouera un rôle majeur dans le développement du verre d'art au Québec, à partir du début des années 1970 et jusqu'à maintenant. Expo 67 est acteur majeur dans le processus de légitimisation du nouveau champ culturel des « métiers d'art », ne serait-ce que par la reprise du terme « métiers d'art » dans son vocabulaire. Le pavillon du Québec qui, dans les mots de son commissaire Jean Octeau « constitue une véritable révélation[23] » offrait effectivement une exposition d'objets métiers d'art dans une exposition d'arts visuels. Aussi, l'exposition *Canadian Fine Crafts / Les métiers d'art au Canada* du pavillon du Canada, ainsi que l'exposition de métiers d'art dans le pavillon du Québec, auront un impact majeur sur le développement de ce

---

[21] Denis Longchamps. « Les métiers d'art au Québec (1950-2075). Du Salon des arts culinaires au Salon des métiers d'art », dans *Itinéraire. Rendez-vous en métiers d'art. Actes de Colloque.* (Cahiers métiers d'art : Craft Journal, 2010) :13.

[22] Longchamps, *ibid.*

[23] Pauline Curien. « L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67) ». (Thèse de doctorat, Université Laval, 2003) : 210.

secteur culturel. Toutefois, à la fin des années soixante, alors que le design et les arts visuels deviennent des pratiques universitaires, les métiers d'art sont laissés en plan par les structures gouvernementales. Dans le cadre de la modernisation du Québec, les autorités politiques ne jugent pas pertinent de promouvoir les métiers traditionnels. Dans le contexte, c'est surtout le secteur privé qui sera le principal promoteur des métiers d'art pendant plus de 25 ans, surtout à travers les activités de la corporation d'abord connue sous l'appellation de l'Association des Artisans Professionnels du Québec, devenue en 1970 Métiers d'art du Québec (MAQ) (puis MAQAM et finalement en 1989, le Conseil des métiers d'art du Québec). Il faudra, par exemple, attendre en 1989 pour que les métiers d'art bénéficient d'un programme d'enseignement structuré, au niveau collégial. Ce qui amènera, pour le cas qui nous concerne, au programme de technique collégiale option verre, qui sera offert au CMVQ / Espace verre par l'entremise du Cégep du Vieux-Montréal à partir de 1989. En 2017, il n'existe toujours pas d'enseignement universitaire dans ce domaine au Québec.

L'exposition *Canadian Fine Crafts / Les métiers d'art au Canada* du pavillon du Canada, ainsi que l'exposition de métiers d'art dans le pavillon du Québec proposait quelques exemples de vitraux, mais pas d'autres formes de verre d'art[24]. Comme mentionné précédemment, le premier stage de verre soufflé artisanal offert au Québec sera donné par le verrier français Claude Morin à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) en 1976. Ce stage est une initiative de Métiers d'art du Québec et de Gilles Désaulniers. Le modèle proposé par Morin rejoignait en effet le modèle entrepreneurial que les acteurs de MAQ souhaitent voir s'implanter au Québec. Au cours des années 1970, c'est sous l'influence combinée de la contre-culture et du nationalisme que se développera le secteur des métiers d'art. Au même moment que se

[24] Pavillon du Canada (Expo 67, Montréal, Québec). *Les métiers d'art au Canada : une exposition choisie par Moncrieff Williamson*, collection « Le pavillon du Canada, Expo 67 », catalogue d'exposition (Ottawa : Roger Duhamel Imprimeur de la Reine, c1967) : 3-12.

généralise l'utilisation de l'expression « métiers d'art » au détriment de « artisanat », les citoyens du Québec adoptent le terme « québécois » au lieu détriment de « canadiens-français » pour se désigner collectivement; les métiers d'arts participeront activement à l'affirmation de la « québécitude ». S'inscrivant dans le contexte de la Révolution tranquille, Expo 67 aura un rôle déterminant dans le développement d'un sentiment d'appartenance des citoyens du Québec à une nation[25]. Alors que l'exposition universelle devait servir principalement à marquer et à célébrer l'idée d'une nation canadienne dans le cadre du centenaire de la Confédération canadienne, pour plusieurs Québécois, s'est surtout l'idée, le rêve et l'utopie de l'accession du Québec au statut de pays participant au concert des nations qui s'y développe avec une négociation identitaire qui se prolongera dans la décennie à venir. D'ailleurs, à ce titre, le pavillon tchèque, par la richesse de son contenu matériel et symbolique, semble avoir marqué les esprits en proposant une image de force, de richesse et de puissance pour un « petit » pays. Le pavillon de la Tchécoslovaquie est parmi ceux qui ont coûté le plus cher à construire et il rivalise avec les pavillons de « grands » pays comme les États-Unis et l'URSS. Une charge symbolique qui trouve écho dans les aspirations d'autonomie nationale des Québécois francophones de l'époque. Le champ culturel des métiers d'art, qui se développe dans ce contexte et qui connaîtra sa période de gloire au cours des années 1970, est fortement associé à l'expression identitaire québécoise.

L'année 1967 est aussi celle de l'emblématique « Summer of Love » à San Francisco. Ronald Lukian, anglophone originaire de Montréal, s'y trouvait. Il fait, la même année, la découverte du verre soufflé et il sera le premier québécois à fonder un atelier de verre soufflé artisanal, au sommet d'une montagne, dans les Laurentides. Les deux villes, San Francisco et Montréal, deviennent des pôles qui attirent, aux deux extrémités du continent nord-américain, une partie

[25] Curien, « L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67) ».

d'une jeunesse québécoise en migration et en recherche de nouveaux repères. Expo 67 a donc contribué à la diffusion, dans la culture populaire du Québec, des valeurs de la contre-culture américaine. Il en va ainsi, par exemple, pour Raoul Duguay, poète et musicien emblématique de la contre-culture des années 1970 : « Au Québec, les années 1970 ont vraiment commencé en 1967, avec l'Exposition universelle de Montréal[26] ». En plus de prendre contact avec de nouvelles idées et modes de vie, ce dernier y rencontrera le musicien Walter Boudreau avec qui il fondera l'ensemble expérimental l'Infonie. C'est ainsi que se croisent et se développent, à travers la médiation d'Expo 67, de nouveaux réseaux d'influences et de relations. De plus, Expo 67 proposait une mise en spectacle de nouveaux modes et styles de vie offerts - ou imaginables - par la modernité et la génération de la contre-culture qui était aussi à la recherche de styles et modes de vie alternatifs, souvent teintés d'une nostalgie pré-moderne et d'utopisme[27]. C'est ainsi qu'au Québec, les modes de vie alternatifs proposés par l'artisanat et les métiers d'art, ainsi que la possibilité de gagner sa vie indépendamment des structures dominantes, devenaient hautement désirables. D'autant plus que les métiers d'art en vinrent à développer une charge fortement identitaire durant cette période au Québec : pour plusieurs acteurs, pratiquer un métier ancien, c'était maintenir un lien avec la communauté culturelle d'origine française. C'est ainsi que, dans le contexte d'Expo 67, apparaîtra l'idée d'une renaissance des « métiers d'art », alors que, comme nous venons de le souligner, l'utilisation du terme métiers d'art pour décrire les pratiques artisanales date de la même période. Un ouvrage tel

---

[26] *La contre-culture en panorama*, film avec Raoul Duguay et André Fortin, produit par Université de Montréal, 2016, diffusé sur Canal Savoir, 2016. Comporte des extraits d'archives du colloque Contre-culture : existence et persistance organisé par le département de littérature comparée, Université de Montréal, 15 au 18 octobre 2015 http://www.canalsavoir.tv/videos_sur_demande/contre_culture_panorama

[27] Elissa Auther et Adam Lerner (dir.). *West of Center – Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977* (Minneapolis: University of Minnesota Press: 2012).

que *La Renaissance des métiers d'art au Canada-français*[28], publié en 1967, est emblématique de ce phénomène et participe, durant cette période, à la promotion de cette vision des métiers d'art en général, et du verre d'art en particulier.

Toutefois, comme nous le verrons au cours de la thèse, durant les années 1980, le milieu des métiers d'art s'éloigne de l'expression identitaire et du modèle de développement du milieu centré sur l'industrie artisanale, et se réoriente davantage vers celui des arts visuels. L'adoption de la loi sur le statut de l'artiste professionnel en 1989 officialisera en quelque sorte cette tendance générale. Elena Lee (fondatrice de la première galerie de verre d'art au Canada, en 1976 à Montréal) et François Houdé (formé en Ontario au Sheridan College et aux États-Unis) seront au cours de cette période, des acteurs majeurs de ce mouvement de réorientation du champ culturel du verre d'art vers celui des arts visuels, une réorientation qui touche l'ensemble du secteur des métiers d'art. Un autre exemple qui sera abordé à cet égard au cours de la thèse est une réorientation dans la production de Ronald Labelle qui passe, dans les années 1980, d'objets artisanaux en verre soufflé à des objets sculpturaux complexes alliant plusieurs techniques différentes, des objets qui trouveront surtout preneurs aux États-Unis.

Dans les années 1980, la fondation du CMVQ / Espace verre amènera différents acteurs et différentes trajectoires à se croiser, dont celle de Ronald Labelle, issu de la culture des métiers d'art et celle de François Houdé, issu de la culture du Studio Glass Movement. Alors que la perspective de Labelle est d'abord ancrée dans le modèle de la verrerie artisanale française telle que promue par Métiers d'art du Québec, la perspective de Houdé est ancrée dans la trajectoire artistique formaliste du Studio Glass américain, soutenue par la Galerie Elena Lee. En effet, la

---

[28] Laurent Lamy et Suzanne Lamy. *La Renaissance des métiers d'art au Canada français* (Québec, ministère des Affaires culturelles, 1967).

fondation du CMVQ / Espace verre institutionnalisera ces différentes visions du verre d'art au sein d'un même organisme, et par le fait même, la négociation permanente entre ces visions, négociation qui est toujours en cours. Tout comme Expo 67, la fondation du CMVQ / Espace verre donnera lieu à une nouvelle négociation du verre d'art comme matière d'expression industrielle, architecturale, artistique et artisanale au Québec.

Mentionnons, pour terminer cette introduction, le cas qui sera développé dans le premier chapitre, celui des verreries italiennes fondées à Montréal au cours des années 1960. En effet à Expo 67, le pavillon de l'Ontario proposait du verre d'art d'un autre type que celui proposé par les verriers tchèques ou par l'avant-garde artistique québécoise, en offrant aux visiteurs des récipients décoratifs en forme de feuilles d'érable produits par Chalet Artistic Glass. Cette verrerie, fondée à Montréal en 1960 (puis relocalisée à Cornwall, Ontario en 1963) et où travaillaient des immigrants récents d'origine italienne, avait reçu une commande de la part d'autorités politiques fédérales pour une production d'objets en vue d'une mise en exposition au pavillon de l'Ontario. De plus, le film officiel du pavillon de l'Ontario, *A Place to Stand*, proposait une courte séquence représentant des verriers de Chalet Artistic Glass au travail. Des versions, en plus petit format, des objets auraient aussi été disponibles pour la vente au détail sur le site. Certains de ces objets ont aussi été mis en circulation de manière prestigieuse, prenant la forme de cadeaux de la part du gouvernement fédéral aux dignitaires étrangers en visite à l'Exposition universelle. Au-delà de cette mise en exposition particulière à Expo, les objets produits par les verreries vénitiennes établies à Montréal font partie du paysage culturel de l'époque. À partir de 1962, après l'ouverture de Chalet Artistic, deux autres verreries similaires opéreront à Montréal : Lorraine Glass Industries et Venetian Art Glass (Edage). Très populaires au Québec et au Canada et vendus partout au monde pendant plus d'une décennie, puis largement relégués dans la catégorie du kitsch par la suite, les objets produits par ces compagnies étaient fortement ambigus quant à leur statut à la fois, ou selon le cas, artistiques, artisanaux, industriels, traditionnels ou modernes. Le récent regain d'intérêt pour ces objets et leur déplacement dans la catégorie du « vintage » ne font que complexifier ce phénomène. Ce cas est particulièrement intéressant en soi. Mais il l'est d'autant plus dans la mesure où, bien que les pratiques et les objets associés à ces verreries semblent s'inscrire tout à fait dans la catégorie des

métiers d'art, et notamment dans la vision de l'industrie artisanale, pour des raisons symboliques et culturelles, ils en seront en fait complètement exclus. Qui plus est, Lorraine Glass Industries sera un acteur institutionnel important dans le développement du Studio Glass au Québec, à travers les figures contre-culturelles de l'américain Toan Klein et du montréalais Ronald Lukian, par la suite fondateurs des premiers ateliers de verre soufflé au Québec. C'est ainsi que se côtoieront, dans le même environnement de travail, des visions bien différentes du même métier, celui de verrier.

## 2. PROBLÉMATIQUE ET OBJECTIFS

Cette thèse cherche d'abord à démontrer que, de 1960 à 1990, le développement du champ culturel du verre soufflé au Québec s'est articulé à travers une négociation statuaire entre différentes catégories telles que les métiers d'art, les arts visuels, l'industrie, l'artisanat et l'architecture. Ensuite, que l'Exposition universelle tenue à Montréal en 1967 (Expo 67) a joué un rôle central et déterminant en ce qui concerne la diffusion, la réception, l'utilisation, l'enseignement et l'institutionnalisation du verre comme matière d'expression artistique, au Québec, comme ailleurs.

Les principaux objectifs de cette thèse sont : 1) De proposer la première trame narrative historique et socioculturelle du champ culturel du verre soufflé au Québec, et ce, à partir d'enquêtes orales, de documentation primaire, de documents d'archives et d'objets. 2) De démontrer que la pratique artistique du verre soufflé est fondamentalement ambiguë et qu'elle engage, simultanément ou alternativement, différentes catégories centrales à ma thèse: les métiers d'art, les arts visuels, l'industrie, l'artisanat et l'architecture. 3) De démontrer comment Expo 67 a été un événement majeur et central pour le développement de ce champ culturel au Québec de 1960 à 1990, mais aussi, plus largement, en Amérique du Nord et en Europe. 4) D'illustrer comment, dans le paysage socioculturel particulier du Québec de cette période, tout comme à Expo 67, les valeurs symboliques investies dans des pratiques et objets comme celle du

verre soufflé sont liées à l'expression et la négociation de différents statuts et identités, qu'ils soient traditionalistes, modernistes ou utopistes. 5) De tracer différentes trajectoires d'acteurs et de réseaux d'acteurs composés de personnes, d'objets et de pratiques, dont les croisements sont tributaires d'Expo 67, ainsi que les effets subséquents sur le développement de la pratique du verre soufflé au Québec. 6) De souligner que les champs culturels du verre d'art et de la céramique d'art sont étroitement liés aux aspects historiques, technologiques, techniques, biographiques, et symboliques.

## 3. ÉTAT DE LA QUESTION

Par son caractère transdisciplinaire, mon sujet de recherche engage un ensemble d'autres disciplines que l'histoire de l'art, comme l'histoire du design, l'histoire de l'architecture, l'histoire de l'artisanat, les études en culture matérielle et la sociologie par exemple. Au niveau méthodologique, la collecte et l'organisation des données, dont plusieurs entrevues avec des acteurs importants liés au sujet d'étude, ont été informées par l'anthropologie culturelle. Aussi, les objets d'études ont été abordés de manière symétrique, qu'il s'agisse de marchandises, de produits d'artisanat ou d'objets d'art, en évitant sciemment de considérer les productions dites « artistiques » comme des formes d'expressions culturelles isolées et supérieures aux autres. En fait, c'est l'aspect hybride des productions et les espaces de convergence entre ces catégories qui sont mises de l'avant dans l'analyse.

En ce qui concerne l'histoire du verre soufflé artistique au Québec, avant d'entreprendre mes recherches vers 2006, ce champ d'études était surtout composé de données primaires : des objets, des choses, des personnes, des livres, des catalogues d'exposition, des articles promotionnels, des discussions, des rumeurs, etc. En effet, la succession des événements menant à l'apparition et au développement de la pratique artistique du verre au Québec ne jouissait pas d'une trame narrative historique établie. Le travail de recherche, de documentation et d'analyse entrepris dans le cadre de la rédaction de cette thèse vise donc à proposer une histoire générale du verre soufflé

artistique au Québec par la combinaison de la documentation et de l'expertise existante avec de nouvelles informations obtenues à partir d'enquêtes orales et de matériel d'archives inédit, et il vise à en offrir une synthèse. Ce travail de terrain a été ajouté d'analyses contextuelles historiques, culturelles et théoriques. Ce projet vise donc à parachever ce qui est déjà établi par du nouveau matériel, ainsi que par de nouvelles perspectives théoriques et méthodologiques qui seront présentées dans la section suivante de cette introduction. Ces nouvelles perspectives engagent la négociation entre différentes catégories de productions culturelles comme le verre d'art, les métiers d'art, l'industrie, les arts visuels, l'artisanat et l'architecture, tout en reconnaissant que ces catégories en engagent aussi d'autres, comme les arts décoratifs, les arts appliqués, le design environnemental, le design industriel, et bien d'autres.

Au Québec, la littérature académique sur le verre soufflé artistique est quasi inexistante, à quelques exceptions près, comme le mémoire de maîtrise de Martine Grenier intitulé. *Le verre sculptural au Québec*, publié en 2001[29]. Cet ouvrage offre un état des lieux du milieu du verre d'art au moment de sa rédaction en se concentrant sur les personnes et organismes. Il s'agit d'un document qui s'est avéré utile en offrant de l'information surtout biographique et complémentaire à celle recueillie au cours des recherches de terrain. À ce titre, la section portant sur la carrière de Jean Vallières a été particulièrement bénéfique dans la mesure où ce dernier est malheureusement décédé avant que les entrevues prévues aient pu être réalisées. Toutefois, outre les descriptions biographiques et le contenu descriptif que le mémoire de Garnier contient, ce document n'offre pas vraiment de perspectives analytiques ou historiques globalisantes. Le CMVQ / Espace verre a aussi contribué à la documentation des activités de la communauté des verriers du Québec depuis sa fondation.

---

[29] Martine Garnier. « Le verre sculptural au Québec » (Thèse de maîtrise, Université de Montréal, 2001).

L'art du vitrail est beaucoup plus documenté que celui du verre soufflé. Outre les ouvrages techniques qui proposent souvent des éléments historiques généraux, les liens entre le vitrail traditionnel, religieux ou profane, et celui de la peinture figurative ont amené des historiens de l'art à aborder le vitrail dans une optique iconographique, sans toutefois s'y limiter. Au Québec, l'historienne de l'art Ginette Laroche, auteur d'une thèse de doctorat publiée en 1990 portant sur l'iconographie religieuse, a développé une expertise en la matière[30]. Cette dernière a également rédigé des articles sur l'histoire du vitrail québécois, notamment le bien nommé « L'art du vitrail au Québec » paru en 1990 dans la revue Continuité et republié en 2000 dans la revue *Métiers d'art*, une publication du Conseil des métiers d'art du Québec (CMAQ), sous un numéro spécial portant sur le « verre d'art », selon le terme utilisé dans la publication[31]. L'histoire des figures emblématiques du mouvement automatiste, et en premier celle de Paul-Émile Borduas, a fait l'objet d'un grand nombre de publications dans le monde académique et, dans ce domaine, François-Marc Gagnon demeure, depuis une quarantaine d'années, une des principales figures de référence. L'important travail de documentation entrepris par Gagnon de l'œuvre et des archives personnelles de Borduas nous permet notamment d'avoir accès à des sources primaires qui démontrent que Borduas est associé à la réalisation de plusieurs vitraux au Québec et en France. Ayant travaillé dans les dernières années comme assistant de cours et assistant de recherche pour Gagnon, notamment en ce qui concerne la constitution du catalogue raisonné de Borduas, j'ai eu un accès privilégié à des données qui ne sont pas toujours mises de l'avant dans l'analyse de son œuvre[32]. En effet, aucune étude n'aborde l'automatisme sous l'angle du vitrail même si plusieurs, dont Borduas, Jean-Paul Mousseau et Marcelle Ferron en premier lieu, incluent cette

---

[30] Ginette Laroche. « L'iconographie jésuite et ses implications culturelles dans l'art et la religion des Québécois (1842-1968) » (Thèse de doctorat, Université Laval, 1990).

[31] Ginette Laroche. « L'art du vitrail au Québec », *Continuité*, numéro 46 (hiver 1990) : 24-28. Et Ginette Laroche. « L'art du vitrail au Québec », *Métiers d'art*, vol. 13, no 1 (Conseil des métiers d'art du Québec : septembre 2000) : 7-8.

forme d'art dans leur pratique. En ce qui concerne la documentation historique des vitraux de Jean-Paul Mousseau, il faut souligner la contribution du mémoire de maîtrise de Judith Bradette Brassard, « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse Spathèque de Montréal » publiée en 2008[33].

Quant à Marcelle Ferron, de par son association au groupe des Automatistes, de par ses nombreux travaux d'art public, et en premier lieu ses vitraux monumentaux intégrés dans l'architecture de la station Champs-de-Mars du métro de Montréal, son travail en verre est un des plus documentés. Mentionnons à cet égard l'article de Rose-Marie Arbour « Arts visuels et espace public. L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron » publiés dans *Recherches féministes* en 1989[34]. Il est toutefois peu souligné que Marcelle Ferron est l'auteure de vitraux pour le Centre du commerce international sur le site de l'exposition universelle, lesquels furent conçus et réalisés quelques mois avant ceux de la station de Metro Champs-de-Mars. La disparition de ces vitraux dans les suites immédiates de la fermeture du Centre à l'Expo 67 en est probablement la cause, selon le témoignage de sa fille Babalou Hamelin, importante source de renseignements dans mes recherches.

---

[32] François-Marc Gagnon, « Paul-Émile Borduas. Catalogue raisonné », (Institut de recherche en Art canadien Gail and Stephen A. Jarislowsky, 2008), http://borduas.concordia.ca/

[33] Judith Bradette Brassard. « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse spacthèque de Montréal. » (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2008).

[34] Rose Marie Arbour. « Arts visuels et espace public. L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron », *Recherches féministes*, vol. 2, no 1 (1989) : 33-50.

De manière plus générale, au Canada, la documentation et l'étude académique du verre soufflé artistique restent aussi, à ce jour, assez limitées. Les comptes-rendus historiques ont souvent été le résultat du travail dans le secteur privé, notamment par les artistes eux-mêmes et par certaines galeries d'art, comme la Galerie Elena Lee de Montréal, qui a collaboré dans le passé avec les historiennes de l'art Yolanda et Julia Krueger[35]. Je pense particulièrement aux articles « A Brief History of Glass Education in Canada » (2006) et « François Houdé: Breaking the Boundaries », *tous deux publiés dans la revue Contemporary Canadian Glass*. Elena Lee, à travers les activités de sa galerie, a substantiellement contribué à la documentation des activités du milieu et des artistes qu'elle a représentés au cours des années, en particulier François Houdé. Les recherches et travaux effectués dans le contexte de cette thèse ont permis la mise à jour et la digitalisation des archives de la Galerie. En plus d'assurer la préservation de cette importante source de documentation primaire, les archives ont aussi servi à la constitution de la thèse.

En ce qui concerne l'histoire du verre industriel, et en particulier le verre soufflé, les recherches et les publications sont plus abondantes et ont été souvent soutenues par l'état et des institutions muséales. Outre le travail des archéologues, le travail le plus substantiel est celui de l'œuvre de passionnés et historiens autodidactes comme Thomas B. King et Gerald Stevens, ce dernier ayant publié plusieurs ouvrages entre 1957 et 1982, et notamment celui de son opus final *Glass in Canada -The First One Hundred Years*[36]. L'approche de Stevens consistait surtout à identifier et documenter les objets, les producteurs et les sites de production dans une perspective de collection; plusieurs de ses ouvrages s'adressent ainsi directement aux collectionneurs de

---

[35] Julia Krueger et Yolande Krueger. « A Brief History of Glass Education in Canada », *Contemporary Canadian Glass*, vol. 5, no 3 (hiver 2006): 24-27, 31; Julia Krueger et Yolande Krueger. « François Houdé : Breaking the Boundaries. », *Contemporary Canadian Glass*, vol. 5, no 4 (hiver 2007): 12-19, 27.

[36] Gerald Stevens. *Glass in Canada - The First One Hundred Years* (Toronto: Methuen, 1982).

« canadiana ». À la fin des années 1960, dans le contexte des activités de mise en valeur du patrimoine entourant les célébrations du centenaire de la Confédération du Canada, Thomas B. King a reçu du financement et a fondé l'organisme *Glasfax*, ainsi qu'une revue bilingue du même nom. Gilles Désaulniers, fondateur de la section verre de l'Université du Québec à Trois-Rivières, y sera d'ailleurs responsable de la traduction pendant de nombreuses années. La revue a cessé ses publications en 1984, mais Glasfax a repris récemment repris ses activités par l'entremise de son site internet[37]. En 1987, Thomas B. King a publié *Glass in Canada*. Selon son auteur, le but de son ouvrage était de mettre en valeur « the important part the industry has played in the development of our great country[38] ». L'approche de King a consisté à compiler des sources primaires et secondaires pertinentes pour dresser un portrait historique du développement de l'industrie du verre au Canada en se concentrant surtout sur le contexte économique, les manufactures et usines, les travailleurs et les productions. D'autre part, les activités du Glass Art Association of Canada (GAAC) ont aussi contribué à des publications intéressantes provenant de membres de la communauté des verriers d'art au Canada, publiés d'abord dans la revue de l'organisme et, plus récemment, sur le site internet.[39]

Comme mentionné précédemment, depuis dix ans, mes propres activités de recherche, de publication et d'édition sur l'histoire du verre soufflé artistique au Québec et au Canada ont grandement contribué au développement de ce champ de recherche. Plus spécifiquement, outre des articles de différentes natures pour des publications spécialisées, j'ai agi à quelques reprises comme auteur et éditeur pour des publications académiques, notamment le *Craft Journal :*

---

[37] http://www.glasfax.ca/index.html
[38] Thomas B King. *Glass in Canada* (Erin, Ontario: The Boston Mills Press, 1987).
[39] http://www.glassartcanada.ca/

*Cahier métiers d'art*, sous la direction de l'historien de l'art Denis Longchamps[40]. Ce travail d'édition a notamment incité plusieurs auteurs à produire du matériel de niveau académique concernant mon sujet d'étude, par exemple les articles des historiennes de l'art Julia Krueger « Shattering the Canon: Spinning a Discourse[41] », portant sur la contre-culture et le verre soufflé au Canada, ainsi que le texte de Carole Charette « Mémoire vive[42] », qui offre des extraits de documents personnels et inédits de François Houdé. Mon mémoire de maîtrise proposait la première histoire générale du développement du verre soufflé au Québec[43] et suite à sa publication en 2010, j'ai aussi agi à titre de commissaire pour une exposition sur le même sujet au Musée des maîtres et artisans du Québec (MMAQ) à Montréal. Dans le cadre de cette exposition, un catalogue d'exposition a été publié : *Chaud devant! Naissance du verre d'art au Québec / It's Hot! The Dawn of Glass Art au Québec (1945-1985)*[44]. Tout récemment, j'ai aussi travaillé à titre de conseiller scientifique et de commissaire pour des expositions sur l'histoire des métiers d'art au Musée de l'Amérique francophone de Québec (qui fait partie du Musée de la Civilisation) et au MMAQ. Un catalogue dont j'ai rédigé le texte central a été publié par le Musée de la civilisation du Québec[45]. Ces différentes activités d'édition, de commissariat et

---

[40] Bruno Andrus (dir.). « Le verre d'art / Glass Art », dans *Cahiers métiers d'art : Craft Journal* vol. 6, no 2 (été 2013); Bruno Andrus (dir.), « Hommage à Ronald Labelle / Tribute to Ronald Labelle », *Cahiers métiers d'art : Craft Journal* vol. 8, no 1 (automne 2015).

[41] Julia Krueger. « Shattering the Canon: Spinning a Discourse », dans *Cahiers métiers d'art : Craft Journal* vol. 6, no 2 (été 2013) : 88-101.

[42] Carole Charrette. « Mémoire vive », *Cahiers métiers d'art : Craft Journal*, vol. 6, no 2 (été 2013) : 39-45.

[43] Bruno Andrus. « Le développement de la pratique artistique du verre soufflé au Québec » (Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2010).

[44] Bruno Andrus. *Chaud devant ! Naissance du verre d'art au Québec / It's Hot! The Dawn of Glass Art au Québec (1945-1985),* catalogue d'exposition, (Montréal : Musée des maîtres et artisans du Québec, 2010).

[45] Bruno Andrus. « Métiers d'art et modernité », dans *Mutations - Les métiers d'art au Québec depuis 1930*, catalogue d'exposition (Québec : Musées de la civilisation du Québec [Musée de l'Amérique francophone] et Montréal : Musée des maîtres et artisans du Québec, 2015).

d'écriture ne sont pas étrangères à la constitution de la présente thèse. Plusieurs heures d'enregistrements sonores provenant d'enquêtes orales effectuées auprès de verriers québécois ont été nécessaires à la constitution de cette thèse; une grande partie de ces enregistrements a été retranscrite. Étant souffleur de verre au Québec et, à ce titre, acteur dans le champ culturel que je cherche à étudier, il m'a été possible d'entretenir une relation de proximité avec les autres acteurs et de « parler le même langage ». Le matériel consulté, documenté et utilisé provient d'archives personnelles de plusieurs acteurs du milieu du verre d'art, dont les archives des artistes, de la Galerie Elena Lee, du CMVQ / Espace verre et du Conseil des métiers d'art du Québec.

Ailleurs qu'au Québec et au Canada, par exemple aux États-Unis, en Tchécoslovaquie, en France et en Italie, la documentation scientifique sur l'histoire du verre d'art est plus abondante, sans qu'elle soit nécessairement académique. En fait, plusieurs chercheurs, toutes nationalités confondues, ayant exploré le *Studio Glass* international ont surtout publié des textes dans des catalogues d'exposition souvent, de près ou de loin, associés au Corning Museum of Glass (CMOG), situé à Corning, New York. L'historienne de l'art Tina Oldknow, longtemps commissaire du verre moderne au CMOG, est reconnue dans le milieu comme la spécialiste mondiale du Studio Glass. Elle est associée à plusieurs projets d'exposition et de publication, dont *Pilchuck : A Glass School* (1996)[46]. Oldknow est aussi associée au projet *Czech Glass 1945-1980 : Design in an Age of Adversity* (2005-2006) en collaboration avec Helmut Ricke et Susanne K. Frantz, deux spécialistes du verre d'art moderne européen, notamment italien et tchécoslovaque[47]. Frantz est l'auteure d'une importante monographie sur Libenský et

[46] Tina Oldknow. *Pilchuck: A Glass School*.
[47] Helmut Ricke (dir.). *Czech Glass 1945-1980: Design in an Age of Adversity* (New York et Dusseldorf: CMOG and The Museum Kunstpalast in Dusseldorf, 2005).

Brychtová (1994)[48]. Pour sa part, Ricke a aussi publié un important ouvrage sur le verre d'art en Italie (1997)[49]. Ces travaux mentionnent l'importance d'Expo 67 dans les carrières d'artistes qu'ils abordent respectivement, tels que Harvey K. Littleton, Dale Chihuly, Stanislav Libenský et René Roubíček. Dans cette mesure, ils mettent en lumière le rôle de l'événement dans le développement du verre d'art et ont été indispensables à la rédaction de cette thèse. Toutefois, mon ouvrage est le seul à placer Expo 67 au centre du développement international et local du verre soufflé artistique, et, dans ce sens, offre une perspective nouvelle et originale, complémentaire aux travaux de ces spécialistes reconnus. De plus, ce travail permet d'inclure le champ culturel du verre d'art au Québec dans la grande trame historique du verre d'art établie au niveau international par ces spécialistes.

En plus de la documentation spécialisée disponible sur le verre d'art au Canada, la littérature académique portant sur les *fine crafts* au Canada a été très utile. Les recherches de Dre Sandra Alfoldy, auteure de plusieurs ouvrages, dont *Crafting Identity : the development of professional fine craft in Canada (2005)*[50] est une ressource majeure pour mon projet. Ce dernier livre est une publication issue de sa thèse de doctorat, *An Intricate Web(b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974*[51]*,* qui se concentre sur la période 1964-1974, et qui inclut donc Expo 67 dans son analyse. Dans sa thèse, comme son titre l'indique, Alfoldy propose une analyse détaillée de l'importante influence américaine dans le développement et la professionnalisation de « craft community » au Canada. Dans ses publications, Alfoldy souligne

---

[48] Susanne K. Frantz. « A Collaboration in Glass ».
[49] Helmut Ricke. « Muranese Art Glass – Creative Foundations and Self Image », dans Helmut Ricke and Eva Schmitt, *Murano-Milan 1930-1970* (Munich and New York: Prestel, 1997).
[50] Sandra Alfoldy. *Crafting Identity: The Development of Professional Fine Craft in Canada* (Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2005).
[51] Sandra Alfoldy. « An Intricate Web(b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 », Thèse de doctorat. Concordia University, 2001).

aussi les différences perçues et réelles entre les traditions artisanales et leur expression moderne au Québec francophone et au Canada anglophone pour la période entourant Expo 67. Dans la même perspective, mon approche théorique distingue les « fine crafts », issus de la tradition anglo-saxonne du mouvement Arts and Crafts au Canada et les « métiers d'art », issus de la tradition européenne continentale (surtout française) des arts et métiers au Québec; même si ces catégories se rejoignent sur plusieurs aspects, elles ne sont pas tout à fait équivalentes. Alors qu'au Canada anglais le système pancanadien des « guilds » sera le principal véhicule à travers lequel évoluera le secteur des Arts and Crafts, le milieu des métiers d'art au Québec se développera à travers d'autres initiatives qui révéleront son caractère culturellement distinct, principalement dans les contextes de la Révolution tranquille et de ses suites. De plus, l'impact important de l'approche américaine sur les « fine crafts » au Canada et des métiers d'art au Québec se fera ressentir à des époques différentes. Au Canada, l'appellation « fine crafts » a été adoptée et popularisée au même moment que l'appellation « métiers d'art »; Il faut toutefois noter que récemment le terme plus générique de « crafts » est revenu en faveur chez les anglophones du Canada, le terme « métiers d'art » est maintenant utilisé au Québec et au Canada en remplacement d'artisanat, perdant une partie de sa charge symbolique de forme d'artisanat supérieure qui avait amené son introduction au départ.

Les recherches académiques portant spécifiquement sur les métiers d'art au Québec sont aussi quasi-inexistantes, à quelques exceptions près; par exemple, le livre publié en 1989 par Gloria Lesser, conservatrice-invitée au Musée des arts décoratifs de Montréal, *École du Meuble 1930-1950*[52]. Bien que cet ouvrage de référence soit daté de plus de 25 ans, il demeure une référence majeure dans le domaine. Louise Chapados, un acteur important du milieu des métiers d'art

[52] Gloria Lesser. *École du meuble (1930-1950),* collection « La décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal », Montréal : Château Dufresne – Musée des arts décoratifs de Montréal, 1989.

travaillant depuis 1988 au sein du CMAQ, a déposé en 2003 un mémoire de maîtrise au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia intitulé *Les Pratiques professionnelles en métiers d'art comme champ de production culturelle : l'exemple de la céramique*[53]. Ce document est très intéressant dans la mesure où l'analyse utilise les notions de Pierre Bourdieu, comme nous le verrons sous peu. Notons que Louise Chapados est aussi l'auteure d'un autre mémoire de maîtrise en 1992, intitulé *L'Entrepreneurship en métiers d'art. Le profil des artisans en métiers d'art de la Côte-Nord*, déposé à la faculté de l'administration de l'Université de Chicoutimi[54]. Dans *Les pratiques professionnelles en métiers d'art comme champ de production culturelle : l'exemple de la céramique* (2003) Chapados avance que :

> 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 du même champ.[55]

Plus loin, Chapados ajoute :

> 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, utilitaire et de série, au point où les producteurs et promoteurs des œuvres uniques, poursuivant des objectifs de recherche similaire à

---

[53] Louise Chapados. « Les pratiques professionnelles en métiers d'art comme champ de production culturelle : l'exemple de la céramique » (Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2003).

[54] Louise Chapados. « L'Entrepreneurship en métiers d'art. Le profil des artisans en métiers d'art de la Côte-Nord » (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi : Faculté de l'administration, 1992).

[55] Chapados. « Les pratiques professionnelles en métiers d'art comme champ de production culturelle : l'exemple de la céramique » : 94.

> ceux des arts visuels, ont été davantage associés aux arts visuels qu'aux métiers d'art.[56]

Cette analyse s'inscrit et s'articule selon un rapport binaire qui est souvent véhiculé dans le champ des métiers d'art en général et celui du verre d'art et en particulier, celui de l'art versus l'artisanat. En ce sens, elle évoque « [...] des discours de différentiation, de distinction dirait Bourdieu, visant à établir et maintenir les identités et les positions, basées sur des dichotomies, entre art ou métiers d'art [...][57] ». D'autres chercheurs spécialisés dans les métiers d'art et les *craft studies*, comme Denis Longchamps et Elaine Cheasley Patterson offrent des perspectives orientées dans le même sens : « Ces affiliations institutionnelles impliquent un statut plus élevé pour les beaux-arts que pour les métiers d'art, alors que le premier est enseigné au premier cycle de l'université et le dernier au niveau collégial […][58] ». Cette position est intéressante puisqu'elle engage une perception largement répandue dans le champ des métiers d'art et le sous-champ du verre d'art. De plus, c'est une perception qui semble renforcée par la loi sur le statut de l'artiste professionnel, qui unit et oppose à la fois « l'artiste en métiers d'art » et « l'artiste en arts visuels ».

Toutefois, je propose qu'il serait plus juste d'affirmer que le verre soufflé artistique, et les métiers d'art plus généralement, se sont développés en engageant non pas deux, mais un ensemble de champs de productions culturels apparentés avec lesquels le champ culturel des métiers d'art est en constante négociation, notamment : l'industrie, l'artisanat, l'art,

---

[56] Chapados. « Les pratiques professionnelles en métiers d'art comme champ de production culturelle : l'exemple de la céramique » : 98.
[57] Chapados, id. : 99.
[58] Denis Longchamps et Elaine Cheasley Paterson. *Savoir re-faire la tradition* (Montréal : Cahier métiers d'art : Craft Journal et Musée des maîtres et artisans du Québec, 2006) : 11-12.

l'architecture/design environnemental. En fait, il serait préférable, si l'on veut donner une définition opératoire du verre soufflé artistique, et plus largement des métiers d'art, d'aborder ce champ en fonction de différentes approches et non pas de catégories au sens traditionnel du terme. Cette perspective dynamique – basée sur des approches et non des catégories fixes – permet de sortir de l'opposition binaire entre art et artisanat, en proposant non pas deux, mais des pratiques qui se rejoignent pour former un ensemble cohérent d'objets, pratiques et personnes qui demeurent ainsi mobiles et peuvent, à la fois être envisagés en fonction d'une approche ou d'une autre : l'approche industrielle, l'approche artisanale, l'approche artistique, l'approche environnementale/architecturale. Dans le diagramme ci-joint proposé à titre d'exemple (figure 1.2), on remarquera deux continuums : un premier (axe vertical) reliant le champ culturel du design industriel à celui de l'artisanat domestique, et un second (axe horizontal) reliant le champ culturel des arts visuels à ceux du design environnemental et de l'architecture. Le champ culturel des métiers d'art, défini comme un ensemble d'approches reliées aux quatre champs culturels précédemment mentionnés, est représenté par le cercle central. Le premier continuum est basé sur la notion de procédé de fabrication. En industrie, on favorise la production en très grand volume et la mécanisation des moyens de production; le fabricant a donc peu d'influence sur le mode de production. Dans l'artisanat, on favorise la production en petit volume et le fabricant peut facilement intervenir sur le mode de production et modifier individuellement les objets produits. Le deuxième continuum est basé sur la notion de fonction. Les arts visuels favorisent la production d'objets à fonction symbolique plutôt qu'utilitaire. Le design environnemental (design d'intérieur/décoration) et l'architecture favorisent l'utilisation et l'intégration d'objets à caractères artistiques dans l'environnement bâti : intégration d'œuvres à l'architecture et aux espaces publics, objets ayant une fonction décorative ou fonctionnelle dans l'environnement bâti comme du mobilier, des lampes, des vitraux, des éléments architecturaux, comme des briques et des carreaux de céramique, etc. Cette catégorisation dynamique demeure très souple, dans la mesure où elle admet l'hybridité et les déplacements entre les catégories invoquées. L'essentiel est d'offrir un modèle qui rend compte de l'ambiguïté des catégories et des mutations subies par le milieu dans le temps et dans l'espace.

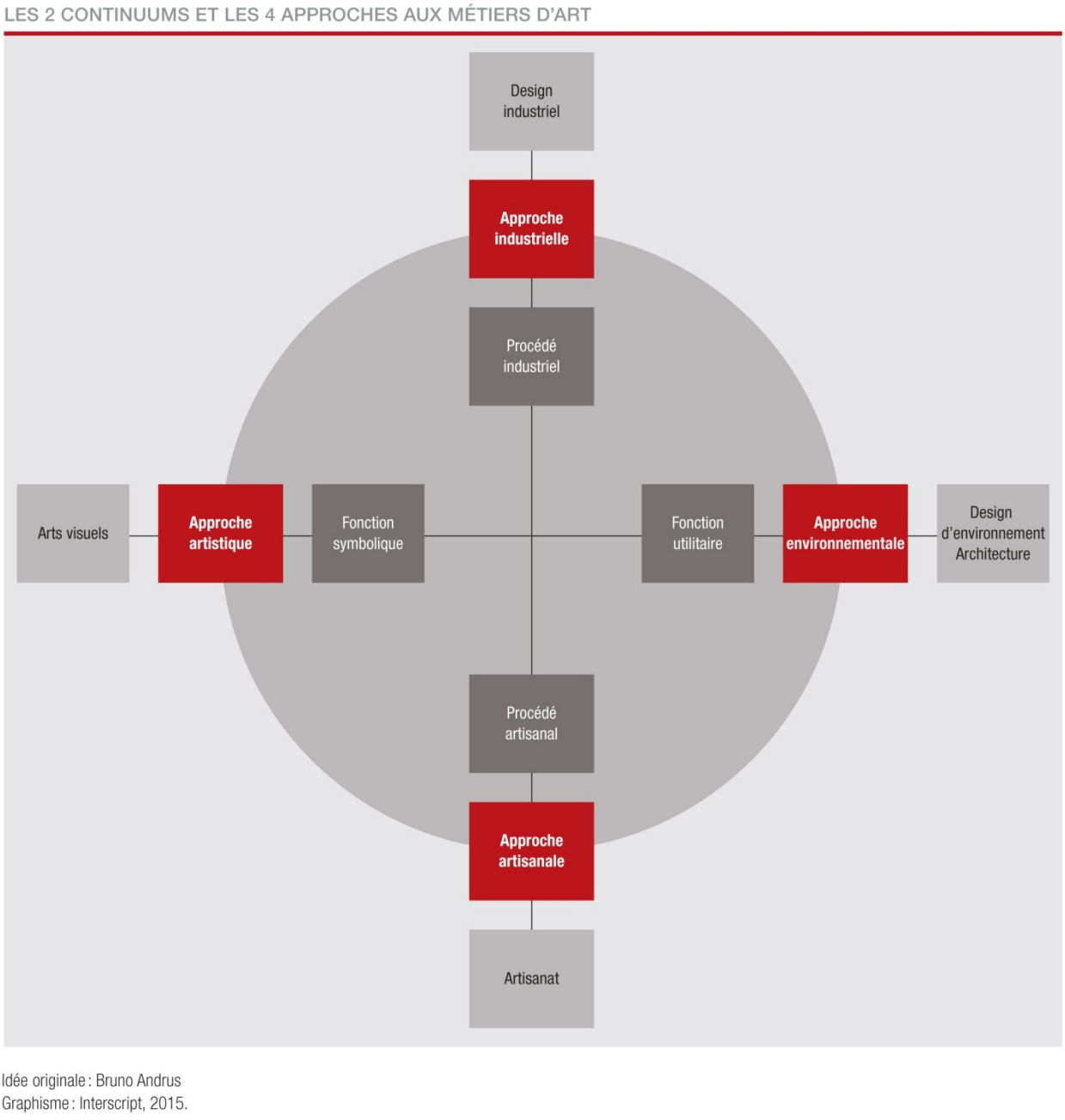



Figure 1.2
Bruno Andrus, Diagramme: Les 2 continnuums et les quatre approches aux métiers d'art, 2015.
Graphisme: Interscript, 2015.
Source: Musées de la civilisation du Québec

Tout particulièrement, les champs culturels du design et celui des métiers d'art au Québec sont intimement liés, principalement en ce qui concerne celui des arts appliqués. Dans le contexte d'Expo 67, le design et les métiers d'art ont été enseignés et pratiqués conjointement, dans les mêmes institutions notamment, dont l'Institut des arts appliqués de Montréal. Le travail de Martin Racine, historien du design[59], auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Le rôle de Julien Hébert (1917-1994*) *dans l'émergence du design au Québec* (2010) est une référence majeure pour ma recherche à bien des égards. Selon Racine, Julien Hébert se voulait un promoteur de la modernisation des pratiques artisanales. Toutefois, la perspective de Racine est orientée vers le design à travers la figure de Julien Hébert et son analyse est surtout articulée dans un rapport d'opposition binaire entre le design moderniste comme envisagé et promu par Hébert (qu'il qualifie par ailleurs d'ambigu dans son article « The Ambiguous Modernity of Designer Julien Hébert »[60]), et « l'artisanat » dans l'optique de Jean-Marie Gauvreau, qu'il présente comme une catégorie relativement fixe. La perspective que je propose est orientée vers le verre d'art en fonction d'un ensemble de différents champs culturels. Ce faisant, comme mentionné précédemment, la perspective que je propose cherche à éviter les oppositions binaires en insistant sur les rapports de force entre différents champs de production culturelle et à l'intérieur de chacun des champs concernés. Mentionnons finalement que le cas de Hébert est d'autant plus intéressant puisqu'il est un acteur important d'Expo 67, un événement qui lui servira de plateforme pour promouvoir ses idées et convaincre les autorités gouvernementales de constituer des programmes universitaires en design dans le cadre des réformes en éducation dans le contexte des Commissions Parent et Rioux.

---

[59] Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec ».

[60] Martin Racine. « The Ambiguous Modernity of Designer Julien Hébert », dans *Expo 67 : Not Just a Souvenir*, dir. Rhona Kenneally Richman et Johanne Sloan (Toronto: University of Toronto Press, 2010) **:** 163-175.

L'histoire des Expositions universelles est intimement liée à celle du verre d'art. William Warmus et Jane Shadel Spillman, du Corning Museum of Glass, ont chacun publié des ouvrages sur le verre de la période Art nouveau, et ses principales figures : Émile Gallé en France et Louis Comfort Tiffany aux États-Unis. Jane Shadel Spillman a été commissaire de la collection American Glass du CMOG de 1978 à 2013. Elle se spécialise dans le verre étasunien de la fin du 19e et du début du 20e siècle, et a notamment publié en 1986 *Glass from World's Fairs 1851-1904,* un ouvrage publié dans le cadre d'une exposition du même titre[61]. Shadel Spillman y propose un compte-rendu historique démontrant comment les Expositions universelles contribuèrent à la promotion des productions de Lalique et Tiffany, mais aussi comment, en retour, leurs pratiques artistiques combinant beaux-arts, artisanat et industrie contribuèrent au succès des expositions jusqu'au début du 20e siècle. Pour sa part William Warmus a été commissaire de la collection Modern Glass du CMOG de 1978 à 1984. À ce titre, il a notamment publié le catalogue d'exposition *Émile Gallé: Dreams Into Glass (1984)*[62].

Depuis le Royaume-Uni, Paul Greenhalgh, qui a été Head of Research pour les collections de céramique et de verre du Victoria and Albert Museum, a aussi publié plusieurs ouvrages sur les mêmes thèmes, dont *Art Nouveau : 1890-1914* (2000)[63] et *The Persistence of Craft: The Applied Arts Now* (2002)[64]. Il a également publié un ouvrage majeur sur les expositions universelles, souvent cité dans la littérature académique sur le sujet : *Ephemeral Vistas: The Expositions*

---

[61] Jane Spillman. *Glass from World Fairs 1851-1904* (New York: The Corning Museum of Glass, 1986).
[62] William Warmus. *Emile Gallé: Dreams into Glass* (New York: Corning Museum of Glass, 1984).
[63] Paul Greenhalgh. *Art Nouveau : 1890-1914* (London : Harry N. Abrams, 2000).
[64] Paul Greenhalgh (dir.). *The Persistence of Craft: The Applied Arts Now, and Art Nouveau 1890–1914* (London: A & C Black Ltd., 2002).

*Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939* (1988)[65]. En lien direct avec notre sujet d'étude, Greenhalgh démontre comment la première exposition universelle tenue à Londres en 1851 a profondément contribué au développement d'un marché international pour les productions anglaises et françaises dans le domaine des arts appliqués. Selon Greenhalgh, en y exposant dans un même contexte beaux-arts, artisanat et produits industriels, les expositions universelles offrirent un contexte où a germé une nouvelle conception plus ambiguë de l'art et de son lien avec la vie quotidienne dans la modernité. Plus largement, cet ouvrage offre une étude des interconnexions entre impérialisme, nationalisme et économie de marché dans le contexte des ambitions culturelles hégémoniques des grandes puissances européennes dans la période précédant la Seconde Guerre mondiale.

*Mega-Events and Modernity–Olympics and Expos in the Growth of Global Culture,* écrit par le sociologue Maurice Roche, offre également une analyse intéressante des dimensions structurelles des Expositions universelles[66]. Dans cet ouvrage publié en 2000, Roche explore l'histoire sociale et politique des « mega-events », comme les Jeux olympiques et les Expositions universelles, de 1851 à l'aube de l'an 2000. Dans son analyse, Roche propose que les expositions universelles servent de moyen pour les élites économiques et politiques domninantes de promouvoir leur vision de la société et de son développement futur, mais qu'elle permet aussi à la population de se regrouper et de former des associations permettant d'affirmer ou de contester des identités collectives. Dans le même ordre d'idées et en ce qui concerne Expo 67, Pauline Curien, dans sa thèse de doctorat *L'identité nationale exposée. Représentations du*

---

[65] Paul Greenhalgh. *Ephemeral Vistas: The Expositions UniverselIes, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, collection « Studies in Imperialism » (Manchester: Manchester University Press, 1988).

[66] Maurice Roche. *Mega-Events and Modernity – Olympics and Expos in the Growth of Global Culture* (London et New York : Routledge, 2000).

*Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67)*, explore le sujet de différentes formes d'identités négociées à Expo 67, dont principalement l'identité québécoise moderne. Elle démontre comment l'événement, d'abord rigoureusement planifié par les autorités politiques et financières concernées, a été repris par le public qui a su y voir, sous forme de catharsis, bien plus que ce qui avait été prévu. Selon Curien, c'est à Expo 67 que la nation québécoise s'est révélée à elle-même :

> À l'occasion d'Expo 67 s'est produite une [...] nouvelle vision du Québec [...] pour de nombreux Québécois « ordinaires », vision qui a dépassé les ambitions voire déjoué les stratégies des organisateurs. C'est pourquoi il est si intéressant de creuser l'avènement de cette catharsis; l'identité nationale s'y est (re)négociée intensément.[67]

Au Québec, Expo 67 s'est déroulée dans le contexte de la Révolution tranquille. C'est donc dans une période cruciale de médiation des notions de nation et d'identité culturelle que le public québécois est confronté à un ensemble d'expressions de différents nationalismes. Expo 67 célébrait d'ailleurs le concept de l'État-nation, et c'est dans ce contexte que les francophones du Québec en vinrent à utiliser le terme Québécois plutôt que Canadien-français pour se définir. Cette prise de conscience identitaire se fait dans le contexte de la prise de conscience de productions culturelles étrangères. À Expo 67, le public était confronté à une certaine forme de tension entre des formes d'expression modernistes et internationalistes et l'expression des identités nationales liées aux productions artisanales exposées dans les différents pavillons nationaux. L'artisanat est communément perçus comme des formes de productions culturelles « authentiques » liées à l'identité (culturelle), à l'histoire (nationale), aux traditions et au folklore. Dans le cadre de la présente thèse, je vais démontrer qu'à travers un processus de fétichisation, le

---

[67] Pauline Curien. « L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67) » : 16.

verre d'art et les métiers d'art, leurs pratiques comme leurs objets, sont investis non seulement de différentes valeurs statutaires, mais aussi de différentes valeurs identitaires.

*Expo 67 – Not Just a Souvenir* (2010), édité par Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan est aussi une référence majeure dans mon projet. Dans cet ouvrage, les auteurs démontrent comment, sur le site d'Expo 67, les objets et les personnes étaient retirés de la vie quotidienne et leurs identités étaient renégociées en fonction de nouvelles perspectives qui y étaient proposées :

> [...] even the fairs most prescriptive messages would be appropriated and modified by visitors. [...] what is construed as modern at any given moment will be opposed in myriad ways and contexts to something else that is un-modern or anti-modern. [...] inevitably, though, such gestures towards the modern were counterbalanced by exhibits, displays, performances, meals, costumes and so on, which empathized tradition, heritage and folklore [...] each pavilion inevitably contained a (sometimes blatant) tension: the affirmation of a cosmopolitan, urban, technologically sophisticated identity had to be conjoined or opposed in some way to the specificity of a given nation's traditions and history.[68]

Au pavillon de la Tchécoslovaquie par exemple, outre les installations architecturales et les sculptures modernes en verre, le visiteur pouvait observer des productions culturelles traditionnelles tchèques, comme une sculpture préhistorique, une réplique de la couronne du roi Wenceslas, des sculptures de bois religieuses, une tapisserie du 18$^{e}$ siècle, des productions de verre de Bohême, etc., mais aussi des spectacles hautement technologiques et pluridisciplinaires:

> The Czechoslovakia pavilion, for instance, became an extremely popular venue because of its experimental cinematic multi-screen projections, but also due to its

[68] Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan. « Introduction: Dusting Off the Souvenir », dans *Expo 67 – Not Just a Souvenir*, dir. Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan (Toronto: University of Toronto Press, 2010): 3-22.

> centuries-old traditions of glassware and puppetry; in such instances it seemed as if the modern and the traditional could be seamlessly reconciled.[69]

En me basant sur cette notion de tension entre le traditionnel et la modernité, proposée par Richman Kenneally et Sloan, je ferai la démonstration que le développement du verre d'art au Québec, et plus largement des métiers d'art, s'articulent en fonction de tensions similaires entre des catégories et représentations en constantes négociations. J'ajouterai toutefois un élément supplémentaire dans l'équation : l'utopie. En effet, lors d'Expo 67, on pensait le présent et le passé en fonction du futur. « L'an 2000 » pointant à l'horizon, la mise en spectacle du présent s'articulait en fonction d'un passé avec lequel il fallait rompre en faveur d'un futur utopique, à imaginer et à construire. Les démonstrations futuristes sur l'ensemble du site en sont des exemples, tout comme le Dôme géodésique de Buckminster Fuller qui faisait office de pavillon dans lequel les États-Unis exposaient des appareils d'exploration extra-terrestres - tout comme l'URSS dans son pavillon, d'ailleurs. De même, le développement du réseau de métro de Montréal, comme celui du monorail sur le site de l'exposition, s'intègre dans cette négociation en tant que nouveau mode de transport adapté à vie urbaine moderne; tout comme les œuvres d'art publiques intégrées dans plusieurs stations de métro, ils participent à ce contexte de luttes et d'expérimentations.

Pour Henri Lefebvre, la ville est conçue surtout comme un espace de médiation du quotidien. En 1968, à la suite de l'Exposition universelle de Montréal, il publie *Le Droit à la ville*[70]. Lefebvre adopte une posture ouvertement utopiste et technocratique en avançant que « si l'on veut une

---

[69] Richman Kenneally et Sloan, « Introduction: Dusting Off the Souvenir» : 12.
[70] Henri Lefebvre. *Le Droit à la ville* (Paris : Anthropos, 2009, première édition1968) : 44.

représentation de la vie "idéale" ce sont les auteurs de science-fiction qui l'apportent[71] ». L'urbanisme social et l'architecture se doivent d'être mobiles, s'apprêter au jeu, aux rapports sociaux, favoriser la mobilité. Lefebvre avance que :

> La ville idéale comporterait obsolescence de l'espace : changement accéléré des demeures, emplacements, espaces préparés. Ce serait la ville éphémère, œuvre perpétuelle des habitants, eux-mêmes mobiles et mobilisés pour/par cette œuvre. [...] Qu'est-ce qui le montre ? Par exemple la dernière exposition universelle, celle de Montréal. Entre autres exemples ![72]

Expo 67 offrait effectivement une mise en spectacle d'une conception « idéale » de l'habitat et des modes de vie du passé et du présent, mais aussi articulée en fonction du futur – une utopie festive technocratique qui a visiblement plu à Lefebvre. Une utopie qui s'articule à travers le développement et l'orientation de la croissance, une ville à la fois présente et orientée vers un futur à construire et à imaginer. Lefebvre définit ainsi directement le concept « d'utopie » : « L'utopie s'attache à de multiples réalités, plus ou moins lointaines, plus ou moins connues, inconnues, méconnues »[73]. L'utopie, bien qu'orientée vers le futur, peut aussi prendre forme selon les différentes représentations idéalisées du passé pour se réaliser. Selon Pauline Curien, dans sa thèse de doctorat portant sur Expo 67 :

> Phénomène à la fois concret et imaginaire [...], la modernité sera comprise comme un stade d'évolution qui accorde une place prépondérante à l'État — lequel encadre l'espace et le social — et qui se caractérise notamment par une objectivation du passé, l'histoire supplantant la mémoire. Cette objectivation peut aller jusqu'à une fétichisation positive du passé (laudative et mythifiante) ou

---

[71] Lefebvre, *Le Droit à la ville* : 109.
[72] Lefebvre, *Le Droit à la ville* : 124.
[73] Lefebvre, *Le Droit à la ville* : 112.

> négative (répulsive et stigmatisante), cette dernière esquissant alors une contre-identité.[74]

Dans cette perspective, alors que les objectifs fondamentaux à l'origine des expositions universelles sont la promotion et la justification des intérêts des structures dominantes, qu'elles soient étatiques ou économiques, la tenue d'une exposition universelle amène, de manière antagoniste, à la création d'un espace de contestation des différentes formes de valeurs qu'on cherche officiellement à y promouvoir. Pour la jeunesse de l'époque appartenant à une génération qui cherchait à construire une société nouvelle au cours des années 1960 et 1970, l'exposition universelle proposait un ensemble d'activités et de mises en scène permettant de nourrir leurs visions utopiques d'une société à venir. D'ailleurs, l'école Pilchuck cofondée par Dale Chihuly en 1971 fera office à la fois de centre d'expérimentation des arts verriers, et de commune contre-culturelle où l'on expérimentait de nouveaux modes de vie. Il en sera de même pour le premier québécois à fonder un atelier de verre soufflé artisanal Québec, en 1971. Ronald Lukian n'avait pas pris contact avec le verre d'art à Expo 67, mais bien au *Summer of Love* à San Francisco la même année. Dans le même esprit de retour à la terre, il établira son atelier sur le haut d'une montagne, au cœur de la région des Laurentides au Québec. Dans son article précédemment mentionné, l'historienne de l'art Julia Krueger explique, à propos des premiers souffleurs de verre canadiens :

> Theirs was an alternative form of modernist practice that involved vertiginous play during the making process, an aesthetic which embraced the "tune in" and "drop out" approach of Canadian counter cultural social experiments by stressing individual liberation, improvisation and collective passion.[75]

---

[74] Curien. « L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67) » : 108-109.
[75] Julia Krueger. « Shattering the Canon: Spinning a Discourse » : 88-101.

La contre-culture est un phénomène culturel ambigu et hybride qui, pour plusieurs décennies, a trop souvent été réduit à une série de clichés et de caricatures tendant à simplifier un mouvement social hétérogène complexe. À cet égard, il est intéressant de constater que les études académiques sur les pratiques artistiques de la contre-culture des années 1960 et 1970 sont surtout une entreprise récente et l'œuvre d'une nouvelle génération de chercheurs. Éric Fillion, doctorant en histoire à l'Université Concordia, explique qu'il faut plutôt parler de contre-cultures au pluriel, puisqu'il y a en fait plusieurs contre-cultures qui se rejoignent sur certains aspects et se différencient sur d'autres. Dans le film « La contre-culture en Panorama » produit dans le cadre du colloque « Contre-culture : existence et persistance » tenu à l'Université de Montréal en 2015, Fillion ajoute que, dès les années 1960, une partie des codes de la contre-culture post-beatnik ont été récupérés par le marché, les médias, l'industrie du spectacle, etc.[76] Cette analyse correspond à la montée en popularité à la fois des pratiques artisanales et des produits métiers d'art dans les années 1960 et 1970. Dans son ouvrage *When the Counterculture Went Mainstream (2005)*, Alan C. Elder, commissaire au Canadian Museum of History, explique en effet comment la contre-culture et les pratiques artisanales qui l'accompagnaient en grande partie sont devenues un phénomène de mode et une partie intégrante de la culture de masse durant cette période[77].

Une autre source documentaire d'importance pour la constitution de cette thèse a été *West of Center – Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977* (2012) édité par Elissa Auther et Adam Lerner[78]. Dans l'ouvrage, on fait notamment mention du centre des arts verriers Pilchuck; à cet égard, *West of Center* est un ouvrage complémentaire à *Pilchuck: A Glass School*

---

[76] *La contre-culture en panorama*, film.

[77] Alan C. Elder. « When the Counterculture Went Mainstream », dans *Made in Canada – Craft and Design in the Sixties*, sous la direction de Alan C. Elder, 106-116 (Toronto: Canadian Museum of Civilization and McGill-Queen's University Press, 2005).

de Tina Oldknow. Dans *West of Center,* Auther et Lerner, ainsi que les autres auteurs ayant participé à cet ouvrage, font la démonstration que, comme mouvement culturel, la contre-culture proposait et privilégiait des pratiques artistiques hybrides et ambiguës :

> [...] as a cultural movement, the counterculture was "this and that and that - everything all at once"; it was about exhilaration about the possibility of new hybrid forms of activity that cannot be categorized.[78]

Dans *West of Center,* Lucy Lippard propose que la contre-culture favorisait l'intégration de l'art dans la vie quotidienne et, par le fait même, évoquait plusieurs idées (l'hybridité, les réseaux, etc.) qui rejoignent celles d'un théoricien central dans la constitution de cette thèse, Bruno Latour, comme nous le verrons dans la section suivante portant sur le cadre théorique et méthodologique structurant ma démarche de recherche. Selon Lippard, la contre-culture :

> [...] glorifies collaboration, disallowing any one individual to determine the outcomes. It is about active participation [...], It is about indeterminate processes, not static objects. [...] It is about hybridity. [...] it tells about personal transformation and as ideals or creative endeavor. [...] It is about interrelated networks of people who all bought in to more or less the same ideas for the future. It is a panorama of cultural radicalism that expanded the idea of art into a much larger effort to enact alternative social, political, and ecological systems.[79]

---

[78] Elissa Auther et Adam Lerner. « Introduction: The Counterculture Experiment: Consciousness and Encounters at the Edge of Art », dans *West of Center – Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, dir. Elissa Auther et Adam Lerner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012) : xvii-xxxv.

[79] Lucy R. Lippard. « Forward: Memory as Model», dans *West of Center – Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977,* dir. Elissa Auther et Adam Lerner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012) : ix-xv.

Selon Elissa Auther : « Craft [...] was a locus of lifestyle in the 1960's and 1970's, a period in which it enjoyed a popular upswing of interests. Coincident with its upswing was the revival of belief in craft's restorative power, particularly as it is related to the integration of work and life[80] ». Auther propose le concept de « craftsman ideal » pour rendre compte de ce fait :

> The craftsman ideal encapsulated a return to a romanticised pre-capitalist context in which work, creative practices and everyday life had not yet been divided from each other or compartmentalized through industrialization. To be a master craftsman is really to become an enlightened being whereby all of life is an artistic expression.[81]

Dans le même ordre d'idées, la notion de « craftsman ideal » proposée par Auther, rejoint celle de « restorative nostalgia » proposée par Richman Kenneally et Sloan dans *Expo 67 - Not Just a Souvenir* (en référence aux travaux de Svetlana Boym) :

> [...] this kind of nostalgia characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the anti-modern myth making of history by means of a return to national symbols and myths [...] the past opens up a multitude of potentialities and awaken(s) multiple levels of consciousness.[82]

Plusieurs artisans des années 1960 et 1970 au Québec avaient l'impression de participer à un renouveau de l'artisanat, voir une « renaissance des métiers d'art » qui allait de pair avec la réaffirmation d'une certaine forme d'identité collective. Dans un document paru en 1976, un

---

[80] Elissa Auther. « Craft and the Handmade at Paolo soleri's Communal Settlements», dans *West of Center – Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, dir. Elissa Auther et Adam Lerner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012):123.
[81] Auther, *ibid*.
[82] Richman Kenneally et Sloan. « Introduction: Dusting Off the Souvenir » : 7.

groupe de recherche sur les métiers d'art propose l'analyse suivante : « Nous avons déjà souligné que l'objet artisanal était porteur d'une charge nationaliste. Jusqu'à un certain point, il constitue une négation de l'environnement politique et économique à l'intérieur duquel les Québécois évoluent aujourd'hui[83] ». De manière générale, la génération de la contre-culture était plus revendicatrice que la précédente : d'abord très près de la génération formée à l'Institut des arts appliqués dans le contexte de la Révolution tranquille, la génération de la contre-culture favorisera bientôt, au cours des années 1970, une approche plus artisanale des métiers d'art, qui allie plus étroitement conception et production personnelles avec un rejet des structures traditionnelles. Le livre La *Renaissance des métiers d'art au Canada-français* par Laurent Lamy et Suzanne Lamy paru en 1967, souvent évoqué au cours de la thèse, est exemplaire de ce paradigme qui relie artisanat, développement économique et nationalisme :

> Par la Conquête et les dures conséquences qu'elle implique, le Canada français se trouve profondément perturbé. Il tend à se replier sur lui-même. L'artisanat survit […] La révolution industrielle du XIXe siècle qui pénètre au pays par les Canadiens anglais transforme les conditions sociales qui avaient été favorables à l'épanouissement des arts populaires. […] Le règne de la machine commence […] Tel qu'il a été pratiqué dans le passé, l'artisanat n'a plus sa raison d'être. L'organisation artisanale n'est pas de taille à lutter contre l'industrie.[84]

Le livre de Jean Vallières *Le verre soufflé : art perdu et retrouvé*, aussi souvent évoqué dans la thèse, rend explicite cette combinaison de pratiques artisanales, de contre-culture et de

---

83 Pierre-André Julien, Pierre Lamonde et Daniel Latouche (I.N.R.S - Urbanisation). *L'avenir des métiers d'art au Québec*, collection « Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale », tome 6 (Québec : ministère des Affaires culturelles et Métiers d'art du Québec, 1976) : 251.

84 Laurent Lamy et Suzanne Lamy. *La Renaissance des métiers d'art au Canada français* : 11.

nationalisme dans une optique revivaliste, pratiques qui seront au centre du développement de la pratique artistique du verre soufflé au Québec au cours des années 1970. Selon Vallières :

> Nous avons intitulé cet ouvrage « Le soufflage du verre : art perdu et retrouvé ». Perdu, car comme toutes les formes d'artisanat, il a dû subir la concurrence de la grande industrie […]. L'industrie artisanale a ainsi presque complètement disparu et le métier de souffleur de verre est devenu en quelque sorte désuet. […]. Heureusement, aujourd'hui, le soufflage du verre renaît de ses cendres.[85]

Mais aussi, plus largement, cet ouvrage est apparenté à des publications similaires d'artistes du Studio Glass Movement comme les Américains Dominick Labino *Visual Art in Glass* (1968), Harvey. K. Littleton *Glassblowing - A Search for Form* (1971), ainsi que le danois Finn Lynggaard *La verrerie artisanale* (1975). Vallières est d'ailleurs explicite à ce sujet ainsi qu'aux visées de sa publication :

> Aux États-Unis, l'intégration du soufflage du verre à l'enseignement collégial et universitaire fait suite à la publication de nombreux ouvrages sur la question. C'est cette constatation qui nous a amené à rédiger cette introduction sur l'art du soufflage du verre. Celle-ci saura, nous l'espérons, inciter de nombreux artisans québécois à se lancer dans cette forme d'artisanat et susciter l'intérêt du grand public. Nous souhaitons également que d'autres ouvrages viennent la compléter et l'approfondir, notamment en ce qui concerne l'histoire du verre au Québec, qui y est à peine esquissée. […] Dans cette résurrection d'un art naguère en voie de disparition, les ouvrages d'information s'adressant au grand public jouent un rôle très important.[86]

---

[85] Jean Vallières. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* (Québec : Leméac, 1979) : 119-120.
[86] Vallières, *ibid.*

En espérant que cette thèse y contribuera, nous concluons cette section sur l'état de la question en introduisant la suivante, qui porte sur le cadre théorique et méthodologique de la thèse, par une citation de Bruno Latour : « One is not born traditional; one chooses to become traditional by constant innovation[87] ».

## 4. Cadre théorique et méthodologique

Dans cette section seront détaillés le cadre théorique et méthodologique ainsi que les différents opérateurs théoriques, utilisés dans la collecte, l'organisation, l'analyse et la mise en récit des données; ainsi seront illustrées les perspectives analytiques adaptées à la problématique soutenant l'ensemble de l'ouvrage. Premièrement, le modèle théorique proposé est principalement influencé par les travaux de Arjun Appadurai et Igor Kopytoff, qui offrent une perspective issue de l'anthropologie culturelle, et de Pierre Bourdieu, sociologue. À différents degrés, les travaux de ces différents opérateurs théoriques sont informés par les travaux fondateurs de Karl Marx, puis prolongés à travers d'autres sciences sociales comme l'histoire de l'art, la sociologie et l'anthropologie. Nous y reviendrons. Par ailleurs, les travaux de Bruno Latour, l'un des fondateurs de l'Actor-Network Theory (ANT) ont offert, en plus d'un modèle théorique et analytique, des approches méthodologiques particulièrement adaptées à mon sujet d'étude : en effet, le champ culturel du verre d'art au Québec est particulièrement ambigu et les perspectives de Latour, fondées dans la sociologie des sciences, permettent de rendre compte de ce fait. Pour Latour, le monde est constitué de choses hybrides.

---

[87] Bruno Latour. *We Have Never Been Modern*, Catherine Porter (trad.) (Cambridge, Mass.: Harvard University Press: 91.

Dans *We Have Never Been Modern* (dans sa version française originale *Nous n'avons jamais été modernes)*, Latour explique que la nature ambiguë des produits de la modernité n'est pas prise en compte par les catégories contemporaines de la sémantique et dans les classifications scientifiques traditionnelles qui tendent à différencier entre nature et culture, entre les objets et le social, entre le matériel et le symbolique. [88] La proposition de Latour selon laquelle les produits de la modernité sont fondamentalement hybrides, à la fois naturels et culturels, alors que les catégories conceptuelles modernes ne permettent pas de rendre compte de ce fait devient manifeste lorsqu'il s'agit d'identifier, de définir et d'analyser des objets et des pratiques fluctuantes, comme celle du verre d'art. De telles pratiques engagent - alternativement ou simultanément- la négociation entre différentes catégories ou champs de productions culturels les apparentés. Au delà des intérêts théoriques et académiques, ces catégories ont des conséquences réelles et concrètes pour les artistes en ce qui a trait au financement, à la diffusion et à la valorisation de leur travail. Ainsi, par exemple, ces catégories abstraites – en agissant sur les représentations mentales et en s'institutionnalisant, en devenant des acteurs – deviennent des réalités concrètes avec lesquelles il faut négocier. Selon Johanne Sloan :

> To properly perceive the agency of objects, Latour indicates that we must first break with the modern epistemological project which created endless categories, taxonomies and systems of display for the non-human object-world, while ensuring that human consciousness remained a distinct category.[89]

En 2005, Latour publie *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Dans cet ouvrage majeur, il développe certains concepts proposés sommairement quinze (15) ans auparavant dans *Nous n'avons jamais été modernes*. Par exemple, dans *Reassembling the Social*

---

[88] Latour, *We Have Never Been Modern*: 91.
[89] Johanne Sloan. « Material Twists and Turns », dans *La Triennale québécoise 2011 : Le travail qui nous attend* (Musée d'art contemporain de Montréal, 2011) : 7.

Latour démontre comment des personnes, objets et pratiques peuvent s'associer et participer à des réseaux; il prolonge ainsi son idée du rôle médiateur des objets :

> In addition to 'determining' and serving as a 'backdrop for human action', things might authorize, allow, afford, encourage, permit, suggest, influence, block, render possible, forbid, and so on. ANT is not the empty claim that objects do things 'instead' of human actors: it simply says that no science of the social can even begin if the question of who and what participates in the action is not first of all thoroughly explored, even though it might mean letting elements in which, for lack of a better term, we would call non-humans. [...] we should be ready to inquire about the agency of all sorts of objects.[90]

La définition *latourienne* de l' « acteur-réseau » (« actor-network ») est particulièrement intéressante : les acteurs, qui peuvent être des personnes ou des objets, sont des acteurs dans tous les sens du terme dans la mesure où ils performent à la fois de manière individuelle, et qu'à travers eux s'expriment aussi les performances d'autres acteurs. En ce sens, tout acteur est donc un réseau et inversement :

> An 'actor' in the hyphenated expression actor-network is not the source of an action but the moving target of a vast array of entities swarming toward it. [...] To use the word 'actor' means that it's never clear who and what is acting when we act since an actor on stage is never alone in acting. Play-acting puts us immediately into a thick imbroglio where the question of who is carrying out the action has become unfathomable. [...] By definition, action is dislocated. Action is borrowed, distributed, suggested, influenced, dominated, betrayed, translated. If an actor is said to be an actor-network, it is first of all to underline that it

---

[90] Bruno Latour. *Reassembling the social: An introduction to Actor-Network Theory* (Oxford, UK: Oxford University Press, 2005): 72-76.

> represents the major source of uncertainty about the origin of action—the turn of the word 'network' will come in due time.[91]

L'action d'un acteur dans le réseau entraîne donc la modification de ce dernier ; toute action impliquant l'ensemble du réseau a une incidence sur les composantes du réseau. Dès lors, l'action n'a pas de source précise, elle engage toujours d'autres acteurs. Ainsi chaque acteur, ou « médiateur », pour reprendre la terminologie de Latour, est un « actant » qui peut aussi être considéré non pas comme un seul mais comme la somme d'un ensemble d'autres acteurs. Selon Latour, une analyse doit s'appuyer sur une « anthropologie symétrique » capable de traiter symétriquement les objets dans leurs hybridités constitutives en insistant sur le rôle médiateur des objets, qu'il définit comme des médiateurs hétéroclites[92]. Tous les types de médiateurs se trouvent être d'égale valeur pour l'analyse, qu'il s'agisse des facteurs organisationnels, cognitifs, discursifs ou, plus généralement, des entités « non-humaines » qui entrent dans la composition de « collectifs ». Le monde ne doit donc pas être considéré en termes de groupes sociaux, mais en termes de réseaux. Ce qui fait le social, c'est l'association, la formation de « collectifs » et l'ensemble des relations et les médiations qui les font tenir ensemble. Le réseau est donc défini comme une « méta-organisation » rassemblant des éléments « humains » et des « non-humains » lesquels agissent comme médiateurs ou intermédiaires les uns avec les autres :

> The task is to deploy actors as networks of mediations—hence the hyphen in the composite word 'actor-network'. [...] Mediators transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry. No matter how complicated an intermediary is, it may, for all practical purposes, count for just one [...]. No matter how apparently simple a mediator may look, it may become

---

[91] Latour. *Reassembling the social: An introduction to Actor-Network Theory* : 46.
[92] Bruno Latour et Antoine Hennion. « Objet d'art, objet de science. Notes sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art*, no 6 (1993) : 7-24.

> complex; it may lead in multiple directions which will modify all the contradictory accounts attributed to its role.[93]

Selon Latour, dans le contexte d'une analyse scientifique, le chercheur n'est jamais étranger à son objet d'étude, il est lui-même un acteur dans son analyse. Cette perspective théorique m'a été utile lors des études de terrain et de la collecte de données de première main, qui sont le fondement du matériel utilisé dans la constitution de cette thèse, notamment à l'égard de préoccupations d'ordre techniques et au rôle médiateur des objets, les outils et les équipements, dans la pratique du verre soufflé. De même, ma formation comme souffleur de verre me permet d'offrir une perspective originale et particulière parmi les autres historiens de l'art s'intéressant aux mêmes sujets. Comme il a été révélé au cours de mes recherches que les considérations techniques et technologiques sont souvent aussi importantes que les considérations esthétiques, artistiques et fonctionnelles accordées aux objets produits par les verriers fondateurs de la discipline du verre d'art au Québec, je me suis donc intéressé aux outils et équipements dans la collecte de données, dans l'organisation des réseaux d'influences et d'interactions et dans mon analyse consécutive, en plus des procédés immatériels et des techniques de travail.

Ma démarche cherche donc à interroger à la fois des personnes et des choses. En effet, pour les verriers, un objet de verre soufflé contient un contenu de type sémiotique qui peut facilement échapper au non initié : l'objet peut être décomposé en un ensemble et une succession de différentes approches techniques ayant permis sa réalisation; différentes valeurs, reliées aux savoir-faire, sont associées à ces techniques. Certaines sont plus valorisées que d'autres. Les techniques de verre soufflé, grâce auxquelles la matière est transformée à l'aide d'outils, ont une histoire, une identité; certaines techniques sont originaires de Murano et datent du 15$^{e}$ siècle;

---

[93] Bruno Latour. *Reassembling the social: An introduction to Actor-Network Theory* : 39.

d'autres datent des années 1960 aux États-Unis. Ainsi, à l'appréciation générale, la connaissance intime du vocabulaire technique de l'artisan permet d'ajouter une strate supplémentaire de contenu symbolique dans l'œuvre de verre soufflé.

D'ailleurs, toujours selon Latour « [...] les outils ne sont jamais de "simples" outils prêts à l'usage : ils modifient toujours les objectifs que vous avez à l'esprit. Dans nos termes, ce sont des médiateurs et jamais de simples intermédiaires. C'est ce que le terme "acteur" signifie[94] ». Cette perspective se trouve confirmée par ma pratique du verre soufflé : par exemple un outil, qu'il s'agisse de ciseaux ou d'un four, permet d'accomplir une action donnée, répond à un besoin issu de la pratique; cependant, une fois que l'outil existe et fait partie du vocabulaire technique de l'artisan, il acquiert du pouvoir et de l'influence dans la mesure où, dorénavant, l'outil tendra à limiter la possibilité de développer des moyens alternatifs pour accomplir la même action. Le coffre à outils du verrier ne contient pas seulement un outil, mais un ensemble d'outils qui, combinés, permettent d'accomplir un certain nombre de transformations sur la matière. Pour Latour, il en va de même avec les recherches et les analyses scientifiques. Dans le même ordre d'idées, Latour avance que, bien que comportant le terme « theory » dans son appellation, l'Actor-Network Theory n'est pas à proprement parler une théorie mais davantage une méthode dans la mesure où il s'agit de décrire le rôle (les interrelations sociales donc) des acteurs dans la formation et le déploiement de réseaux, et non pas d'expliquer pourquoi ou comment les réseaux se forment.

---

[94] Bruno Latour, « Comment finir une thèse de sociologie. Petit dialogue entre un étudiant et un professeur (quelque peu socratique) », dans « *Une théorie sociologique générale est-elle pensable ? »* dir. Alain Caillé et S. Dufoix, *Revue du M.A.U.S.S.* no 34, 2003.

Dans *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (1986)[95]. Arjun Appadurai et Igor Kopytoff, démontrent comment les marchandises (commodities) se frayent un passage dans le tissu social, acquérant leurs propres biographies par accumulations successives de différents statuts ou identités. Dans le texte d'introduction à l'ouvrage édité par Appadurai, ce dernier propose que « commodities, like persons, have social lives [96] » . Dans son article . « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process », Kopytoff ajoute que « In doing the biography of o thing, one would ask questions similar to those one asks about people [...] [97] ». De même qu'un individu peut accumuler plusieurs identités ou statuts sociaux, parfois contradictoires, en fonction des différents milieux dans lesquels il est impliqué, les objets (« things-in-motion ») peuvent, au cours de leur existence, accumuler différentes identités en fonction des contextes à travers lesquels ils circulent, depuis leur apparition jusqu'à leur retrait de la circulation.[98]

Les analyses sur la marchandise proposées par Appadurai et Kopytoff sont fondées sur des notions élaborées par Karl Marx. Dans *Das Kapital* publié en 1867 (première édition anglaise 1887), Marx propose une analyse socio-économique de la marchandise en la plaçant au centre de la production des relations sociales dans la société capitaliste. Sa conception de la marchandise prend en compte à la fois ses réalités matérielles et symboliques. Pour Marx, une marchandise

---

[95] Arjun Appadurai (dir.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); Igor Kopytoff. « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process », dans *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, dir. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986): 64-91.

[96] Appadurai. « Introduction: commodities and the politics of value » *:* 3.

[97] Kopytoff. « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process » : 66.

[98] Kopytoff, *id.* : 89.

est à la fois un objet, une représentation et un processus.[99] Comme le suggère la phrase d'ouverture de *Das Kapital*, le processus fondamental dans le fonctionnement du système capitaliste est celui de la marchandisation (*commodification*): « The wealth of those societies in which the capitalist mode of production prevails, presents itself as an immense accumulation of commodities, its unit being a single commodity[100] ». Une part importante de l'originalité de la réflexion de Marx consiste en effet à décrire l'avancée du capitalisme dans la vie de tous les jours, à travers le caractère hégémonique de la marchandise; dans le système capitaliste, toute chose est destinée à devenir marchandise. Pour Marx, le processus par lequel la marchandise acquiert sa valeur économique s'apparente à un processus de mystification : « A commodity appears, at first sight, a very trivial thing, and easily understood. Its analysis shows that it is, in reality, a very queer thing, abounding in metaphysical subtleties and theological niceties[101] ».

Au-delà de ses réalités matérielles et fonctionnelles, toutes les marchandises proposent un contenu sémiotique en ce sens, chaque marchandise est un espace de médiation de différents signes. À partir de ces fondations théoriques, Appadurai et Kopytoff ajoutent que la circulation est une caractéristique essentielle de la marchandise et c'est par cette circulation dans l'espace social, et les fluctuations qu'elle occasionne, qu'elle acquiert ses contenus abstraits, dont sa valeur économique (par un processus dialectique impliquant sa valeur d'échange (*exchange value*) et sa valeur d'usage (*use value*): À partir de ces fondations théoriques, Appadurai et Kopytoff ajoutent que la circulation est une caractéristique essentielle de la marchandise et c'est par cette circulation dans l'espace social, et les fluctuations qu'elle occasionne, qu'elle acquiert ses contenus abstraits, contenus qui dépassent la valeur économique ((établie par un processus

---

[99] Kopytoff, *ibid.*
[100] Karl Marx. *Capital - A Critique of Political Economy. Volume I, Book One : The Process of Production of Capital*, 1867. https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm
[101] Marx. *Le Capital*.

dialectique impliquant sa valeur d'échange (*exchange value*) et sa valeur d'usage (*use value*)) sur laquelle s'est concentré Marx:

> A commodity is therefore a mysterious thing, simply because in it the social character of men's labour appears to them as an objective character stamped upon the product of that labour. [...] This is the reason why the products of labour become commodities, social things whose qualities are at the same time perceptible and imperceptible by the senses.[102]

En effet, dans la perspective de Marx, à l'occasion de ces activités de production, les personnes nouent entre eux des relations sociales. Les forces productives regroupent les instruments de la production, la force de travail humaine, les objets du travail, les savoirs et les techniques en vigueur, l'organisation du travail, des éléments humains et non-humains donc, pour adopter le vocabulaire de Latour. La marchandise, produit de l'industrie, masque les réalités complexes (les relations sociales ) qui ont amené à sa production. Il s'agit du principe du « fétichisme de la marchandise » mentionné par Appadurai, un processus d'abstraction et d'objectivisation par lequel :

> [...] the definite social relation between men themselves [...] assumes [...] the fantastic form of a relation between things. [...]. I call this the fetishism which attaches itself to the products of labour as soon as they are produced as commodities, and is therefore inseparable from the production of commodities.[103]

Prolongeant l'analyse de Marx sur le processus de marchandisation hégémonique du capitalisme, les analyses d'Appadurai et de Kopytoff prennent en compte le processus de singularisation,

---

[102] Marx. *Le Capital*.
[103] Marx. *Le Capital*.

c'est-à-dire de sélection et de catégorisation; effectué par des personnes ou des réseaux sociaux, il permet d'étendre le phénomène de fétichisation de la marchandise à l'ensemble de la vie sociale des objets :

> For Marx, the worth of commodities is determined by the social relations of their production ; but the existence of the exchange system makes the production process remote and misperceived, and it « masks » the commodity`s true worth. This allows the commodity to be socially endowed with a fetishlike "power" that is unrelated to its true worth. Our analysis suggests, however, that some of that power is attributed to commodities after they are produced and this by way of an autonomous cognitive and cultural process of singularization.[104]

Ainsi pour Appadurai et Kopytoff, certains objets au cours de leur vie sociale peuvent donc entrer et sortir de la catégorie de la marchandise, tout comme accumuler simultanément différents statuts, qu'ils soient aisément assimilables ou contradictoires. Plus spécifiquement, une marchandise peut atteindre un nouveau statut si elle est singularisée, c'est-à-dire retirée de sa trajectoire normale en tant que marchandise, ce qui la fait transiter dans un autre registre de valeurs (économiques, symboliques, institutionnelles, etc.) :

> Commodities are singularized by being pulled out of their usual commodity sphere. [...] In the same way, the fact that an object is bought or exchanged says nothing about its subsequent status and whether it will remain a commodity or not.[105]

---

[104] Kopytoff. « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process », dans Appadurai (dir.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* : 83.
[105] Kopytoff. « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process » :76

Appadurai affirme d'ailleurs que :

> the term commodity is used…to refer to things that at a certain phase in their careers and in a particular context, meet the requirement of commodity candidacy [...] the diversion of commodities from specific paths is always a sign of creativity or crisis, whatever aesthetic or economic.[106]

De cette manière, des objets peuvent devenir ambigus ou hybrides, ce qui rejoint la position de Latour. Selon Kopytoff :

> Most of the time, when the commodity is effectively out of the commodity sphere, its status is inevitably ambiguous and open to the push and pull of events and desires, as it is shuffled about in the flux of social life.[107]

Ce processus de singularisation (Kopytoff), ou de particularisation (Appadurai), s'opère notamment à travers des réseaux sociaux, en cela Appadurai et Kopytoff rejoignent aussi les propositions de Latour qui affirme, dans *Reassembling the Socia*l: « there exist many contradictory ways for actors to be given an identity[108] ». Selon Kopytoff :

> The discriminating criteria that each individual or network can bring to the task of classification are extremely varied. Not only is every individual's or network's version of exchange spheres idiosyncratic and different from those of others but it also shifts contextually and biographically as the originators' perspectives, affiliations and interests shift.[109]

---

[106] Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* : 26.
[107] Kopytoff, «The Cultural Biography of Things: Commodization as Process » : 80-83.
[108] Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* : 22.
[109] Kopytoff, « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process » : 78-79.

Toujours selon Kopytoff, la marchandise tend à une extrême homogénéisation formelle et économique. Inversement, les individus et les groupes tendent à imposer une catégorisation qui tend à une extrême singularisation. Aussi, le passage du temps est un facteur non négligeable dans le processus de médiation et de singularisation proposé par Appadurai et Kopytoff. La présente thèse participe d'ailleurs à ce processus. C'est ainsi que, selon Kopytoff :

> Old beer cans, matchbooks, and comic books suddenly become worthy of being collected, moved from the sphere of the singularly worthless to that of the expensive singular [...]. The period that begins to usher in sacralisation is approximately equal to the span of time separating one from one's grandparent's generation. In the past, with less mobility and more stylistic continuity, more time was required.[110]

Les objets métiers d'art ont une nature profondément ambiguë, non seulement parce que les valeurs investies dans ces objets sont sans cesse modifiées en fonction du temps et de l'espace, mais aussi parce qu'un même objet peut être considéré à la fois comme une marchandise dans une certaine perspective (par une personne ou un groupe par exemple), et comme une œuvre d'art dans une autre (par une autre personne ou un autre groupe par exemple). Certains perçoivent l'objet métiers d'art comme une marchandise, d'autres comme une forme légitime d'expression artistique, d'autres encore comme étant les deux à la fois. Dans son article *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*, Igor Kopytoff affirme : « [...] the same thing may be treated as a commodity at one time and not at another. And finally, the same thing may, at the same time, be seen as a commodity by one person and something else by another. [111]

---

[110] Kopytoff. « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process » : 80.
[111] Kopytoff. « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process » : 64.

Comme mentionné précédemment dans *Expo 67 – Not Just a Souvenir* (2010), Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan démontrent comment, sur le site d'Expo 67, les objets et les personnes étaient retirés de la vie quotidienne et leurs identités étaient renégociées en fonction de nouvelles perspectives qui y étaient proposées [112].Dans la même perspective, Pauline Curien propose dans sa thèse de doctorat, *L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67)* que :

> En passant le portillon de l'Expo, les visiteurs franchissent justement une étape symbolique dans l'élaboration de la nouvelle représentation : après les préparatifs dont ils n'ont pu que subir le récit façonné par d'autres, ils se trouvent en prise directe avec ce « nouveau monde », dont ils vont interpréter et s'approprier les nombreuses facettes afin d'esquisser leur version d'un nouveau récit identitaire. Les visiteurs découvrent une mise en scène d'identités nationales et corporatives qui ont pour intention de séduire et de convaincre. Les pays, comme les entreprises, recourent aux divers registres de la communication : l'architecture, la décoration, la sélection d'objets remarquables (esthétiques ou industriels, patrimoniaux ou récents), les textes, les films, l'iconographie, la trame sonore, les dégustations. Les sens et l'imaginaire des visiteurs sont sollicités de toutes parts, ainsi que leurs connaissances, confortées ou étonnées. Ces mises en scène sont placées en abyme, c'est-à-dire à l'intérieur d'une autre mise en scène, plus vaste, celle du site lui-même. […] Dès lors, la construction d'un nouveau récit identitaire sera lui aussi du domaine du possible.[113]

Un autre théoricien important pour l'analyse et la méthode utilisée dans le cadre de la présente thèse est Pierre Bourdieu, sociologue. L'œuvre de Bourdieu est caractérisée par une analyse des mécanismes de reproduction des hiérarchies sociales. Se basant aussi sur les travaux de Marx, Bourdieu insiste sur l'importance de la lutte et du conflit dans le fonctionnement d'une société.

---

[112] Richman Kenneally et Sloan. «Introduction: Dusting Off the Souvenir » : 3-10.
[113] Curien. « L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67) » : 286.

Mais pour lui, ces conflits s'opèrent avant tout dans les différents champs sociaux et ne se réduisent donc pas aux conflits entre classes sociales sur lesquels se centre l'analyse marxiste originale. Selon Bourdieu : « [...] 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 »[114].

Bourdieu insiste sur l'importance des facteurs culturels et symboliques dans cette reproduction et critique le primat donné aux facteurs économiques dans les conceptions marxistes. Le monde social, dans les sociétés modernes, apparaît à Pierre Bourdieu comme une imbrication de ce qu'il nomme des « champs », qui constituent des lieux de compétition structurés autour d'enjeux spécifiques. Ces champs sont dotés d'une autonomie relative envers la société prise dans son ensemble, ils sont hiérarchisés et leur dynamique provient des luttes de compétition que se livrent les agents sociaux pour y occuper les positions dominantes. Chaque champ est organisé selon une logique propre déterminée par la spécificité des enjeux et des atouts que l'on peut y faire valoir. Les interactions se structurent donc en fonction des atouts et des ressources que chacun des agents mobilise, c'est-à-dire, pour reprendre les catégories construites par Bourdieu, de son capital, qu'il soit économique, culturel, social ou symbolique. Le champ est un espace social de position où tous les participants ont à peu près les mêmes intérêts mais où chacun a, en plus, des intérêts propres à sa position occupée dans le champ. Un autre concept intéressant et utile que l'on doit au sociologue Pierre Bourdieu est celui de capital symbolique :

> J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part,

---

[114] Pierre Bourdieu. *Les Règles de l'art* (Paris : Seuil, 1992.) : 34.

> le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré.[115]

Le capital symbolique désigne toute forme de capital (religieux, culturel, artistique, associatif, etc.) ayant une reconnaissance particulière au sein de la société; il englobe les autres formes de capital (économique, social et culturel), lorsqu'elles sont perçues de l'extérieur et reconnues comme légitimes :

> Du fait que le capital symbolique n'est pas autre chose que le capital économique ou culturel lorsqu'il est connu et reconnu, lorsqu'il est connu selon les catégories de perception qu'il impose, les rapports de force symbolique tendent à reproduire et à renforcer les rapports de force qui constituent la structure de l'espace social.[116]

Le capital symbolique se traduit par le prestige, l'honneur ou la reconnaissance de l'individu. Ainsi, il détermine la position sociale des individus dans la société. Concrètement il peut se manifester à travers le phénomène « du goût » :

> Le goût, propension et aptitude à l'appropriation (matérielle et/ou symbolique) d'une classe déterminée d'objets ou de pratiques classés et classants, est la formule génératrice qui est au principe du style de vie, ensemble unitaire de préférences distinctives qui expriment, dans la logique spécifique de chacun des sous-espaces symboliques, mobilier, vêtement, langage ou *hexis* corporelle, la même intention expressive. [...] [Le goût] est ce qui fait que l'on a ce que l'on aime parce qu'on aime ce que l'on a, c'est-à-dire les propriétés qu'on se voit attribuer en fait dans les distributions et assigner en droit dans les classements.[117]

---

[115] Bourdieu, *Raisons pratiques* : 161.
[116] Pierre Bourdieu. *Choses dites* (Paris : Minuit, 1987) : 160.
[117] Pierre Bourdieu. *La Distinction* (Paris : Minuit, 1979) : 193-195.

C'est ainsi que, pour développer « le goût » pour le verre d'art, pour les métiers d'art, le consommateur doit posséder le capital symbolique lui permettant de percevoir dans l'objet métiers d'art, hors du sens strict de la marchandise et de l'objet utilitaire, un contenu symbolique et culturel supplémentaire. C'est ainsi que la valeur marchande de l'objet, en rapport à l'objet industriel du même genre et ayant la même fonction, se trouvera justifiée. La possibilité d'ajouter davantage de capital symbolique dans des objets d'utilisation courante et la possibilité à la fois symbolique et financière d'opérer des classements et des distinctions entre différents types de marchandises disponibles sur le marché s'accroît avec l'accès au pouvoir et l'appartenance aux classes sociales supérieures. De fait, ces choix de consommation deviennent de facto des symboles de statuts sociaux. Une étude portant sur les métiers d'art et leur développement futur, parue en 1976, année où se déroule aussi le premier stage de verre soufflé artisanal au Québec, dresse un portrait du client-type des produits métiers d'art, un client possédant manifestement les caractéristiques, donc le capital symbolique, nécessaire pour en apprécier le sens ajouté :

> […] ce type de produits s'adresse actuellement à une clientèle assez riche. […]: Les acheteurs des produits métiers d'art proviennent surtout des grandes villes et sont constitués en grande partie de cols blancs. […].La hausse du niveau de scolarité […] grâce à l'extension de l'éducation permanente, devrait favoriser l'élargissement du marché : un plus grand nombre de gens instruits est susceptible de multiplier le groupe de ceux qui aiment se dire cultivés, et qui sont des consommateurs potentiels de produits artisanaux. Par ailleurs, l'accroissement, d'ici 2001, de la part relative des professions de type culturel et artistique dans les occupations au Québec […] laisse aussi présager un progrès du développement culturel en général et, donc, un plus grand intérêt pour les produits de type métiers d'art, que ce soit au plan de la demande que de l'offre.[118]

---

[118] Pierre-André Julien, Pierre Lamonde et Daniel Latouche (I.N.R.S - Urbanisation). *L'avenir des métiers d'art au Québec* : 250-251.

Le Salon des métiers d'art du Québec deviendra l'événement central dans la diffusion des métiers d'art suite à Expo 67, incluant le verre soufflé. Le changement de statut, réel ou souhaité, est ainsi exprimé dans l'adoption du nouveau terme de métiers d'art pour désigner le Salon à partir de 1966. Il s'agit aussi, par l'utilisation de l'expression *Salon des Métiers d'Art du Québec*, de souligner l'aspect « national » de l'événement. Par ce changement, on cherche à instaurer l'idée d'un « artisanat moderne », plus ouvert au modernisme artistique, mais toujours ancré dans la grande tradition française du savoir-faire artisanal et ouvrier. De plus, les exposants devaient soumettent leurs objets à un comité de sélection qui procédait à une évaluation des pièces à exposer[119], ce qui n'était pas aussi structuré dans les foires artisanales habituelles. Visiter un Salon des métiers d'art du Québec devient un déterminant de statut social; y faire des achats c'est démontrer le champ symbolique auquel on appartient, et qui donne son sens à de tels objets :

> Voir... et se faire voir au SMAQ […] C'est le haut lieu de la démocratisation des métiers d'Art qui "descendent" ainsi vers la population. Aucun prix d'admission, des kiosques bien présentés, la possibilité de rencontrer des artisans, et même, en 1975, de les voir travailler. C'est le "centre d'achat" de l'artisanat. On y trouve de tout. On peut utiliser sa carte de crédit, faire empaqueter ses achats (....) C'est la consécration du style métiers d'art et c'est ainsi que ce phénomène de mode est récupéré. On y va pour acheter, pour regarder, et aussi pour dire "qu'on y est allé"...[120]

---

[119] Denis Longchamps. *50 ans de création au Salon des métiers d'art du Québec (1955-2005*) (Montréal : CMAQ, 2005) : 10.

[120] Pierre-André Julien, Pierre Lamonde et Daniel Latouche (I.N.R.S - Urbanisation). *L'avenir des métiers d'art au Québec* : 247.

## 5. Structure de la thèse

Le présent chapitre d'introduction à la thèse a d'abord proposé d'abord une mise en contexte générale, suivi de la problématique et des objectifs visés par ce projet de recherche. Suite à une revue de la littérature dans la section *état de la question*, la section *cadre théorique et méthodologique* présente en détail l'approche de recherche élaborée pour ce travail.

Dans le deuxième chapitre sont présentés les premiers objets reliés à notre étude. Malgré leurs ambiguïtés statutaires et leur nature fondamentalement commerciale, les premiers objets témoignant de la pratique artistique du verre soufflé au Québec font leur apparition au tournant des années 1960 avec la fondation consécutive de trois verreries vénitiennes à Montréal: *Murano Glass* (qui deviendra Chalet Artistic Glass lors de son déménagement à Cornwall, en Ontario), Venetian Art Glass (qui deviendra Edage) et Lorraine Glass Industries. Conçus et produits à la main en très grandes séries par des ouvriers d'origine italienne, ils étaient commercialisés à l'époque dans les grands magasins sous l'appellation de « verre artistique moderne ». Grâce à Expo 67, les objets de Chalet Artistic Glass participeront à l'affirmation d'une identité canadienne; c'est ainsi que l'étude de cas se penche sur des récipients décoratifs en forme de feuilles d'érable exposés au pavillon de l'Ontario. Très populaires au Québec et au Canada pendant plus d'une décennie, les objets produits par ces compagnies ont été largement relégués dans la catégorie du kitsch à partir du milieu des années 1970. Le récent regain d'intérêt et le processus de valorisation qui en résulte ne font que complexifier la valeur statutaire de ces objets. Le parcours personnel et professionnel du verrier Sabatino De Rosa est abordé afin de personnaliser la trajectoire historique de ces verreries. Ce deuxième chapitre de la thèse se termine par la documentation du procédé de fabrication de l'objet en verre qui est présenté dans l'étude de cas.

Dans le troisième chapitre, il s'agit de démontrer l'importance du pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67 dans le développement de la pratique artistique du verre d'art, internationalement et

localement. La démonstration porte sur le rôle d'Expo 67 comme site de rencontres et de croisements de trajectoires en traçant les réseaux d'acteurs qui se sont constitués grâce à l'événement. Ces rencontres et croisements stimuleront l'ouverture de programmes d'enseignement des arts verriers dans les universités et collèges et l'intégration du verre comme forme d'expression moderne en art, un mouvement qui s'étendra dans plusieurs pays à travers le monde, dont le Canada. Grâce à Expo 67, des mouvements et réseaux nationaux s'internationalisent et se complexifient. En débutant avec les artistes du verre tchécoslovaques René Roubíček, Jaroslava Brychtová et Stanislav Libenský, les artistes du *Studio Glass Movement* américain, à travers les figures de Dale Chihuly et Harvey K. Littleton sont présentés. Dans les suites d'Expo 67, le Studio Glass Movement, dans sa dimension contre-culturelle, fait son apparition au Canada et au Québec avec les activités de Toan Klein et Ronald Lukian, et dans ses dimensions formalistes, avec les activités de la Galerie Elena Lee et de François Houdé. Ce chapitre aborde aussi la fondation de la section verre de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) par Gilles Désaulniers qui, grandement impressionné par le travail de Roubíček, Brychtová et Libenský, se rendra à Prague où il obtiendra un doctorat sous la direction de Libenský. Finalement, le retour d'expositions de verre d'art et des verriers tchèques à Montréal en 1989 est analysé et mis en relation avec l'œuvre *Les Quatre chevaliers de l'apocalypse* de François Houdé.

Sous le titre de *Entre ruptures et continuités: la contribution des automatistes à l'histoire de l'art du vitrail du Québec*, le quatrième chapitre occupe une position particulière dans cette publication dans la mesure où le vitrail y est abordé, et pas le verre soufflé. Il s'agit de démontrer comment les œuvres en vitrail de deux artistes emblématiques de la modernité artistique montréalaise issus de l'automatisme, Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau, participent au champ culturel du verre d'art, et plus largement à celui des métiers d'art. Paul-Émile Borduas, professeur influent à l'École du meuble à partir de la fin des années 1930, avait lui-même réalisé des vitraux lors de ses études pour devenir décorateur d'églises. Le processus de modernisation de l'art liturgique et de l'architecture religieuse dans les suites de Vatican II au cours des années 1960 donnera l'occasion à Mousseau et Ferron de concevoir et réaliser des œuvres en verre à caractère architectural. Par le fait même, on assiste à l'intégration de l'abstraction lyrique dans le

registre du vitrail religieux. La modernisation de l'Église catholique au cours des années 1960 coïncide, au Québec, avec celle de la Révolution tranquille. Surtout associé à la sphère religieuse, le vitrail architectural transitera vers le registre de l'intégration de l'art moderne dans l'espace public et dans l'architecture urbaine. La construction du métro de Montréal et Expo 67 donneront des occasions et des moyens aux artistes. Il est par ailleurs intéressant de noter que les œuvres publiques créées par Ferron et Mousseau partagent de nombreuses similarités avec le travail des artistes tchécoslovaques qui ont exposé au pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67.

Dans le cinquième chapitre de la thèse il s'agit d'illustrer comment, au cours des années 1970, le développement du champ culturel du verre soufflé artistique au Québec s'inscrit dans le parcours historique des métiers d'art. Suite à la fermeture de l'Institut des arts appliqués et à la mise sur pied de programmes universitaires en design, sous l'initiative d'acteurs tel que Julien Hébert, les milieu des métiers d'art n'est pas soutenu par les nouvelles structures en éducation. Dans ce contexte, l'organisme Métiers d'art du Québec (MAQ) sera le principal acteur dans la structuration des métiers d'art au Québec en général et dans celui du verre d'art en particulier. Le développement de la pratique artistique du verre soufflé au cours de cette période s'inscrit d'abord dans la trajectoire de l'industrie artisanale. Suite au stage de Claude Morin à l'UQTR en 1976, Gilles Désaulniers, Jean Vallières et Ronald Labelle fonderont chacun des ateliers de production d'objets artisanaux. Au cours des années 1980, le milieu des métiers d'art, ajoute à la production d'objets artisanaux, les œuvres d'expression plus proches de la sphère des arts visuels. À cet égard, le parcours professionnel de Ronald Labelle sera abordé en détail sur une vingtaine d'années, ce qui permettra de personnaliser les grandes tendances du milieu.

Le sixième chapitre propose une analyse détaillée de la fondation, vers 1983, du Centre des métiers du verre du Québec / Espace verre par Ronald Labelle et François Houdé. À partir de ce moment et grâce aux efforts des fondateurs ainsi que des professeurs, de la direction et des membres du conseil d'administration de l'organisme, la communauté des verriers d'art au Québec se trouve dotée d'une institution majeure qui ouvre un tout autre chapitre de son développement. Ce chapitre couvre donc la fondation et les premières années d'opération de

l'organisme incluant l'implantation du programme collégial en métiers d'art - option verre en 1989-90.

En guise de conclusion, le chapitre sept propose en premier lieu un épilogue dans lequel le lecteur est ramené là où la thèse a commencé, avec l'exposition *Chihuly : Un univers à couper le souffle* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2013. D'importantes différences d'appréciation entre le public et les critiques d'art en rapport à cette exposition permettent de se questionner sur le positionnement du verre soufflé artistique dans le champ des luttes symboliques et statutaires, cinquante ans après la tenue d'Expo 67. En second lieu est proposé une courte synthèse du travail de recherche effectué en fonction de la situation actuelle du verre d'art au Québec.

# CHAPITRE 2 - LE VERRE SOUFFLÉ VÉNITIEN AU CANADA

## 1. INTRODUCTION

Dans ce chapitre, il s'agira de démontrer le caractère fortement hybride des productions proposées par les verreries vénitiennes fondées à Montréal entre 1960 et 1963 quant à leurs statuts à la fois, ou selon le cas, artistique, artisanal, industriel, traditionnel ou moderne. En effet, les objets produits par les compagnies Murano Glass (qui deviendra Chalet Artistic Glass, souvent simplement nommé *Chalet* ou *Chalet Glass*), Venetian Art Glass (qui deviendra Edage)[121] et Lorraine Glass Industries (souvent nommé *Lorraine)* sont particulièrement ambigus : conçus et produits à la main en très grandes séries au Canada par des ouvriers d'origine italienne, ils étaient commercialisés à l'époque dans les grands magasins sous l'appellation de « verre artistique moderne ». Grâce à Expo 67, les objets de Chalet Artistic Glass participeront à l'affirmation d'une identité canadienne; c'est ainsi que nous nous attarderons à des récipients décoratifs en forme de feuilles d'érable exposés au pavillon de l'Ontario. Très populaires au Québec et au Canada pendant plus d'une décennie, ils ont été largement relégués dans la catégorie du « kitsch » par la suite. Le récent regain d'intérêt et le processus de valorisation qui en résulte ne font que complexifier l'ensemble du phénomène. Malgré leurs ambiguïtés statutaires et identitaires et leur nature fondamentalement commerciale, ces objets marquent le début du verre soufflé artistique au Québec. Ils ont été largement relégués dans la catégorie du kitsch par la suite.

---

[121] Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010) : « Edage, ça veut dire Elio, Danillo, puis y avait la mère ».

# 2. MISE EN CONTEXTE

*A commodity appears, at first sight, a very trivial thing, and easily understood. Its analysis shows that it is, in reality, a very queer thing, abounding in metaphysical subtleties and theological niceties.*

Karl Marx, *Capital*, Vol. 1[122].

## 2.1. Approche théorique et méthodologique : une démonstration

Pour qui tente de l'exercer ou de l'analyser, la pratique artistique du verre soufflé apparaît comme intrinsèquement ambiguë, hybride, antagoniste même, participant à la fois à l'artistique, l'artisanal, l'industriel et l'architectural; des catégories qui sont, de surcroît, en constante évolution dans le temps et dans l'espace. Afin de tracer la trajectoire de l'émergence du verre soufflé artistique au Québec, il est nécessaire d'adopter une posture théorique et méthodologique qui permette de rendre compte de son ambiguïté statutaire inhérente. Pour ce faire, il faut envisager cette pratique, la technologie et les outils qui la rendent possible, les techniques et le savoir-faire qu'elle implique, les personnes qui l'exercent, les objets qui en résultent, leur distribution et leur mise en exposition dans différents espaces et contextes, ainsi que la réception de ces objets par le public. Dans l'histoire du champ culturel du verre soufflé artistique au Québec, les trois manufactures vénitiennes fondées à Montréal au début des années 1960 occupent une position particulière qui rend manifeste le processus de négociation symbolique qui se manifeste symptomatiquement par cette ambiguïté statutaire. Jusqu'alors, le verre soufflé au Canada avait été une pratique industrielle de grande envergure, d'abord manuelle puis mécanisée à partir des années 1960. Comme nous le verrons dans ce chapitre, c'est en décalage par rapport à cette tendance historique dominante que les objets conçus et produits d'abord par Murano

[122] Marx, *Capital*.

Glass (puis sous le nom Chalet Artistic Glass), puis repris par Venetian Art Glass (Edage) et Lorraine Glass Industries, apparaissent comme nouveaux : conçus et produits à la main en très grandes quantités par des ouvriers d'origine vénitienne, ils étaient largement distribués et commercialisés à l'époque sous l'appellation de « verre artistique » moderne et canadien. On pourrait qualifier les deux productions de manufacturières, cependant, celle des ateliers vénitiens laissaient une plus large place à l'accident, à une plus grande variété de formes, et au travail en équipe plutôt qu'au travail à la chaîne.

Comme présenté dans le chapitre d'introduction à cette thèse, pour Bruno Latour, le monde est constitué de choses hybrides, alliant nature et culture. Dans *We Have Never Been Modern*[123], Latour explique que la nature ambiguë des produits de la modernité n'est pas prise en compte par les catégories contemporaines de la sémantique et dans les classifications scientifiques qui tendent à différencier entre nature et culture, entre les objets et le social, entre le matériel et le symbolique, et à négliger le reste. À cet égard, il avance que pour rendre apparent l'action des acteurs, qu'ils soient humains ou non-humains, dans les réseaux dans lesquels ils sont engagés, il faut abandonner le projet épistémologique moderne qui a, en définitive, créé dans les sciences sociales une infinité de catégories, taxinomies et systèmes de représentation pour le monde non-humain des objets, tout en s'assurant que le monde de la conscience humaine en demeure différencié[124]. La proposition de Latour prend tout son sens lorsqu'il s'agit d'identifier, de définir et d'analyser des pratiques et des objets fluctuants, comme ceux présentés dans ce chapitre : ils engagent - alternativement ou simultanément - la négociation entre différentes catégories, des catégories qui, de surcroît, sont en constante évolution dans le temps et dans l'espace.

---

[123] Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, traduit par Catherine Porter (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987): 91.
[124] Sloan, « Material Twists and Turns ».

Un précepte méthodologique majeur avancé par Latour est que la tâche du sociologue consiste à suivre les acteurs dans leurs actions et de décrire les modifications que ces actions entraînent sur les réseaux dans lesquels ils agissent[125]. Comme nous le verrons au cours de ce chapitre, la création de nouveaux designs, styles, modèles, et modes de productions chez *Murano Glass* (Chalet Artistic Glass ), Venetian Art Glass (Edage) et Lorraine Glass Industries était une entreprise collective qui impliquait un réseau d'acteurs qui, pour la plupart, restaient dans l'ombre. Nous nous attarderons donc à décrire et ainsi révéler ces acteurs, des personnes surtout, mais aussi des techniques, des outils, des équipements et des objets qui circulaient entre ces trois compagnies qui, bien qu'en compétition, fonctionnaient comme un étrange ménage à trois en partageant les mêmes perspectives symboliques, moyens de production et marchés pour leur produits.

Aussi, afin d'offrir une dimension personnelle et biographique au récit historique impliquant ces entreprises, nous allons suivre le parcours professionnel de l'un de ces acteurs, Sabatino De Rosa, souffleur de verre ayant travaillé pour les trois compagnies. Le cas de De Rosa est aussi particulièrement pertinent dans la mesure où il est encore actif comme producteur et comme formateur et que sa carrière de verrier couvre l'ensemble de la période historique abordée dans cette thèse. De plus, sa collaboration m'a permis de documenter le mode de fabrication d'objets dont la feuille d'érable qui est au centre de l'étude de cas proposée dans ce chapitre; une liste des outils requis, des équipements nécessaires et des techniques utilisées dans leur fabrication a pu ainsi être dressée.

---

[125] Bruno Latour. *Changer de société, refaire de la sociologie* (Paris : La découverte, 2006).

Les objets de *stretch glass* produits par *Chalet Glass*, Edage et *Lorraine Glass* ont été très populaires au cours des années 1960, et prisés par les consommateurs pour leur nouveauté et leur modernité. Pendant plus d'une décennie, ils ont été abondamment vendus, achetés, donnés, échangés, et mis en vedette lors d'Expo 67. Cependant, à partir du milieu des années 1970, leur popularité décline et ce, rapidement et drastiquement : d'objets de prestige fièrement exposés dans la sphère domestique, ils prennent le chemin du grenier ou du sous-sol, puis de la vente de garage ou du bazar populaire. Pendant plus de trente ans, jusque vers 2005, ces objets sont progressivement déconsidérés et deviennent emblématiques d'une esthétique dépassée, voire douteuse, des bibelots résolument kitsch. Pourtant, plus récemment, ces mêmes objets en verre soufflé stimulent beaucoup d'intérêt et de spéculation sur le marché des collectionneurs et des antiquaires; ils ont même été exposés dans des galeries d'art, notamment à la Cornwall Regional Art Gallery en novembre 2010[126]. Ce récent regain d'intérêt permet de constater qu'ils ont migré et ont réintégré de nouveaux espaces physiques et symboliques et que la nature de leur statut, comme marchandise, comme objet artisanal ou comme objet d'art, est à nouveau sujette à une remise en question.

Le « kitsch » est un concept relativement difficile à définir dont le sens a évolué avec le temps. De manière générale, il est utilisé de manière péjorative. Le terme présente une étymologie incertaine, mais on peut retracer son origine dans l'Allemagne du milieu du 19$^{e}$ siècle. Il fut d'abord utilisé dans le domaine de l'art par le critique américain Clement Greenberg dans son essai *Avant-garde and Kitsch*, publié en 1939[127]. Dans son essai, Greenberg analyse l'émergence

---

[126] Deborah Patterson. *The Shapes and Colours of Chalet Art Glass*, catalogue et exposition à The Cornwall Regional Art Gallery, 11 septembre au 21 novembre 2010, http://www.chaletvintageartglass.com/

[127] Clement Greenberg. « Avant-garde and Kitsch », dans *Art and Culture – critical essays* (Boston : Beacon Press, 1961; première édition, 1939).

des avant-gardes en art et de la notion de kitsch, son contexte socio-historique et sa valeur esthétique. Adoptant une posture théorique et critique inspirée par le marxisme, Greenberg construit une opposition nette entre l'avant-garde artistique et le kitsch, qui désigne dans son idée l'esthétique dégradée et dégradante des objets de consommation courante issus de l'appareil de production capitaliste. Condamnant la culture de la société de consommation, comme antithèse à l'esthétique de la marchandise, Greenberg avance la nécessité d'un art moderne d'avant-garde protégeant la culture d'élite. L'expression kitsch proposée par Greenberg est entrée dans le langage courant depuis la publication de *Avant-Garde and Kitsch*, et son sens s'est élargi pour qualifier plus généralement l'accumulation, dans un produit culturel, de traits considérés comme triviaux et démodés. Au Québec le mot « kétaine" » est souvent considéré comme son équivalent.

Dans son article *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*, Igor Kopytoff affirme : « [...] the same thing may be treated as a commodity at one time and not at another. And finally, the same thing may, at the same time, be seen as a commodity by one person and something else by another[128] ». Selon Kopytoff, le statut instable et la nature transitoire des marchandises expliquent comment, avec la succession des générations de consommateurs, des objets de prime abord assez ordinaires et triviaux au moment de leur production et de leur mise en circulation dans l'espace social – par exemple des cannettes, bouteilles ou bouchons de bières, des paquets d'allumettes ou des magazines, des objets de peu de valeur symbolique et économique donc – peuvent acquérir des valeurs les rendant dignes d'êtres collectionnés, achetés et échangés à des prix n'ayant plus rien à voir avec ceux des contextes originaux desquels ils proviennent[129].

---

[128] Kopytoff. «The Cultural Biography of Things: Commodization as Process» : 64.
[129] Kopytoff, *id.* : 80-83.

Dans le même ordre d'idées, pour le sociologue Pierre Bourdieu : « Le goût, [...] est ce qui fait que l'on a ce que l'on aime parce qu'on aime ce que l'on a, c'est-à-dire les propriétés qu'on se voit attribuer en fait dans les distributions et assigner en droit dans les classements[130] ». Le capital symbolique d'un individu ou d'un groupe, qui s'exprime par le goût, détermine la position sociale des individus dans la société. Dans cette dialectique de la distinction, l'habitat et les styles de vies sont des espaces de luttes symboliques. Pour Bourdieu, les styles de vie des individus sont le reflet de leur position sociale. Cette perspective est éclairante lorsqu'on constate, comme l'ont démontré les recherches à l'origine de cette thèse, qu'au Québec particulièrement, durant la période de la Révolution tranquille, les objets de *stretch glass* deviennent des indicateurs de statut social, de bon goût, des emblèmes de modernité dans les maisons des francophones et un contexte historique de mobilité sociale. C'est ainsi que selon Bourdieu : « 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[131] ». Au-delà des intérêts théoriques et académiques, ces catégories ont effectivement des conséquences réelles et concrètes pour les artistes, les producteurs et les compagnies en ce qui a trait au financement, à la diffusion et à la valorisation des productions; ces catégories abstraites deviennent des réalités concrètes avec lesquelles il faut négocier, surtout lorsqu'elles sont institutionnalisées.

À ce titre, dans l'étude de cas proposée dans ce chapitre s'ajoute, à la négociation statutaire, la négociation de dimensions identitaires, idéologiques et politiques. Nous nous attarderons à des récipients décoratifs en forme de feuille d'érable produits par Chalet Artistic Glass et exposés au pavillon de l'Ontario à Expo 67. Ces objets ont aussi été mis en circulation de manière

---

[130] Bourdieu, *La Distinction* : 93- 95.
[131] Bourdieu, *Les Règles de l'art* : 34.

prestigieuse, prenant la forme de cadeaux de la part du gouvernement fédéral aux dignitaires étrangers en visite à l'Exposition universelle. Le modèle de la feuille d'érable faisait déjà partie des productions régulières de Chalet Artistic Glass et de Lorraine Glass industries, toutefois, c'est comme objet sculptural et symbolique qu'il a été exposé au pavillon de l'Ontario à Expo 67. *Chalet Glass* reçut une commande particulière de la part d'autorités politiques fédérales pour produire deux de ces objets en édition limitée, de grand format, plus massifs, et avec des couleurs particulières, soit un rouge et un bleu[132]. Comme l'affirme Appadurai : « Commodities are singularized by being pulled out of their usual commodity sphere. [...] value in the art or fashion market, is accelerated or enhanced by placing objects and things in unlikely contexts[133] ». Au caractère ambivalent des objets produits par les verreries vénitiennes quant à leur valeur « artistique », précédemment évoquée, s'ajoute ici avec évidence une autre ambiguïté quant au message politique véhiculé par l'objet, dans le contexte immédiat d'Expo 67 et les contextes plus larges du centenaire de la Confédération canadienne et de l'adoption de la feuille d'érable comme motif central du drapeau canadien en 1966. Finalement, l'arrivée de la contre-culture chez *Lorraine Glass*, à travers les activités marginales de Toan Klein et Ronald Lukian, annoncera la fin d'une époque dans l'histoire du verre soufflé au Québec et au Canada et le début d'une nouvelle, celle des métiers d'art et du Studio Glass Movement, qui seront les sujets des chapitres suivant.

---

[132] Patterson. « Chalet Vintage Art Glass »*, Chalet Vintage Art Glass Gallery*, consulté en octobre 2016, http://www.chaletvintageartglass.com/

[133] Kopytoff. «The Cultural Biography of Things: Commodization as Process » : 76-89.

## 2.2. Histoire du verre industriel au Québec et au Canada

Les recherches historiques les plus importantes et les plus exhaustives sur le verre soufflé canadien ne sont pas l'œuvre d'académiciens, mais d'historiens autodidactes et de collectionneurs, dont les principaux sont Thomas B. King et Gerald Stevens. Comme le démontrent les travaux de King et Stevens, la production d'objets en verre soufflé au Canada, jusque dans les années 1950, avait été une activité industrielle de grande envergure, manufacturière d'abord, puis graduellement mécanisée et automatisée, surtout au cours du 20e siècle. Thomas B. King a fait carrière dans l'administration d'usines de production de verre soufflé et sa passion pour l'histoire du verre industriel l'amène à y consacrer ses énergies au cours des années 1960. Il faut dire que le contexte s'y prête puisque, dans le cadre des célébrations du Centième anniversaire de la Confédération canadienne, il reçoit du financement de la part du gouvernement fédéral qui cherche à mettre en valeur le patrimoine matériel et industriel canadien. Dans son ouvrage le plus important, publié en 1987, *Glass in Canada*, il exprime d'ailleurs le désir que son travail ait su révéler « the important part the industry has played in the development of our great country»[134]. C'est donc avec un support gouvernemental qu'en 1967, l'année même de l'Exposition universelle, Thomas B. King fonde *Glasfax* à Montréal, un organisme sans but lucratif dédié à la recherche, la documentation et la valorisation de l'histoire du verre au Canada – une histoire qui, jusqu'alors, est surtout celle d'une activité industrielle. De 1967 à 1984, *Glasfax* a publié quatre fois par année et sous la direction de King « [...] a newsletter that was full of articles, research reports and snippets of information[135] ». Gilles Désaulniers deviendra un membre actif de l'organisme et le traducteur de la revue publiée par *Glasfax*; il témoigne en entrevue de la nature et des retombées des activités de King :

---

[134] Thomas B. King. *Glass in Canada* (Erin, Ontario: The Boston Mills Press, 1987).
[135] « Glasfax Publications », consulté en octobre 2016, http://www.glasfax.ca/index.html

> Lors du centenaire de la confédération canadienne, en 1967, Tom B. King, auteur d'un livre remarquable sur l'histoire du verre canadien, a fondé une association dévouée à la sauvegarde de notre patrimoine verrier : *Glasfax.* Il a réuni, dans tout le pays, des collectionneurs de verre. Non seulement les réunions ont-elles permis d'admirer des artéfacts et d'approfondir notre histoire en cette matière, mais en plus, les membres ont fait des fouilles archéologiques, au moins sur le territoire de la ville de Montréal, sur les sites d'anciennes usines de verre.[136]

Les travaux de Stevens, King, et Glasfax révèlent comment l'histoire du verre au Canada est lié à ses structures coloniales fondamentales. L'introduction du verre en Amérique du Nord, en premier sous forme de perles, s'effectue par des pêcheurs Basques, Bretons et Normands dans la vallée du Saint-Laurent au début du 16$^{e}$ siècle. Ces objets sont produits d'abord par les verriers vénitiens, puis par l'ensemble des puissances coloniales européennes et sont destinés à des échanges commerciaux avec les populations amérindiennes. Avec la colonisation apparaissent des récipients de verre soufflé d'origine française, destinés au transport de marchandises liquides et solides de l'Ancien Monde au Nouveau Monde, ou inversement. Les voyages transatlantiques servent aussi à l'importation de panneaux de verre destinés à servir de vitres pour les maisons et le mobilier des colons les plus fortunés. Notons au passage qu'à l'époque ces panneaux sont fabriqués selon des techniques impliquant le soufflage du verre. Bien que les autorités coloniales fassent plusieurs requêtes documentées pour obtenir la main-d'œuvre qualifiée afin de produire du verre localement, aucune preuve documentaire directe n'existe pour affirmer que le verre fut produit en Nouvelle France[137]. À partir de la Conquête, les objets de verre sont dorénavant produits au Royaume-Uni et dans sa colonie américaine et non plus en France. Durant une grande partie de la période coloniale britannique, il est même interdit de produire du verre au Canada, les colonies devant fournir la mère patrie en matières premières et s'abstenir de

---

[136] Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec » : 68-71.
[137] King. *Glass in Canada,* : 33.

transformer les matériaux, évitant ainsi d'entrer en compétition avec ses industries[138]. Une part importante du verre utilisé au Canada à l'époque provient de la Nouvelle-Angleterre. Après la révolution américaine, il sera interdit de commercer avec les États-Unis, ce qui ne veut pas dire que cette interdiction ait été intégralement respectée.

Suite à des réformes politiques, économiques et légales, principalement en réaction à l'indépendance américaine, il devient possible, vers 1820, de produire du verre au Canada. Apparaissent alors rapidement des industries de verre qui seront situées non loin du fleuve Saint-Laurent et dont la grande majorité des fondateurs sont des entrepreneurs capitalistes et non des verriers. On y produit des vitres et des objets courants destinés à la conservation des aliments, des produits cosmétiques et pharmaceutiques, ainsi que des objets décoratifs, des luminaires, etc. La première industrie du verre canadienne a été fondée par des loyalistes américains, Mallorytown Glassworks (1839-1840), qui était alors située au Haut-Canada, maintenant l'Ontario. Les propriétaires engagent aussi une main-d'œuvre qualifiée ayant fui les États-Unis. Suite à l'aventure de Mallorytown, la fabrication du verre fut tentée par plusieurs industries, comme Caledonia Glassworks (Caledonia Springs, 1844-1850), Como, Masson & Cie Quebec Operations (Vaudreuil, 1845-1847), Ottawa Glassworks (1847-1860), The Canadian Glass Company (Hudson, 1864-1877), Canada Glassworks (Saint-Jean, 1854-1860), St-Johns Glass Company (Saint-Jean, 1875-1877), Lawrence Glassworks (Montréal, 1867-1873), etc.[139].

Les procédés de fabrication de cette époque sont encore essentiellement manuels et demandent une main-d'œuvre connaissant les techniques et matériaux, mais ils se mécanisent rapidement avec l'industrialisation, d'abord partiellement au cours du 19$^{e}$ siècle, puis complètement au cours

---

[138] King, *Glass in Canada* : 34.
[139] King. *Glass in Canada* : 33.

du 20e siècle. Alors que la production d'objets de verre en manufacture nécessitait une main-d'œuvre expérimentée connaissant les matériaux et procédés traditionnels, l'industrialisation transforme les manufactures en usines et permet de remplacer l'ouvrier qualifié par une main-d'œuvre ayant une connaissance limitée à certains aspects des processus de production. C'est aussi dans ce contexte de mécanisation et d'automatisation croissante et définitive des procédés de production dans les usines que l'on voit apparaître au Canada, au cours des années 1950, de petites manufactures où l'on produit des objets décoratifs et fonctionnels en verre soufflé à la main. Ce phénomène d'apparence paradoxale trouve son explication, en partie du moins, dans les développements technologiques de l'après-guerre qui vont permettre à la fois d'augmenter considérablement les capacités de production dans les usines par la mécanisation et l'automatisation, et de construire des fournaises de fusion de verre de petites dimensions performantes. Il faut aussi prendre en considération les bas coûts de l'énergie (gaz, électricité) pendant cette période, qui permettent de rentabiliser la production de petites verreries. À cela s'ajoute le développement de la société de consommation et le pouvoir d'achat des consommateurs de la classe moyenne en Amérique du Nord. Un dernier facteur non-négligeable : un fort mouvement d'émigration européenne vers le Canada, tributaire des conditions de vie difficiles en Europe suite à la Seconde Guerre mondiale. Cette migration des personnes s'accompagne d'une migration de connaissances techniques et technologiques nouvelles au Canada, dont celle de l'opération de verreries artisanales.

La première manufacture artisanale de verre soufflé à voir le jour au Canada au cours des années 1950 est Altaglass Manufacturing Company, située à Medecine Hat en Alberta. Le fondateur et propriétaire de l'entreprise, John Furch, est un verrier et ingénieur d'origine tchèque récemment immigré au Canada. Avec les verriers travaillant pour lui à Medecine Hat, des immigrants européens et verriers de différentes origines (Europe de l'Est, Espagne et autres), il produisait une variété d'objets utilitaires et décoratifs, dont des boutons et des objets en verre pressé ainsi qu'en verre soufflé. Quelques années plus tard, Continental Glass Manufacturing Ltd. fut établi à Calgary par un verrier d'origine hongroise ayant travaillé pour Furch chez Altaglass.

## 3. Le verre soufflé vénitien au Canada

*Je ne réalisais pas à l'époque que nous étions des artistes, mais maintenant je réalise que nous étions des artistes.*

Giovanni Voltolina, 2010 [140].

La première moitié du 20e siècle constitue une période de renouveau et de créativité pour le verre d'art vénitien en Europe. L'influence de différents mouvements comme le Bauhaus et l'Art Déco auront, directement ou indirectement, un impact majeur sur les productions des ateliers de Murano, qui fonctionnent sur un modèle manufacturier hérité de la Renaissance italienne. Dès les années 1920, des manufactures telles que Compagnia Murano, fondée en 1921 par Paolo Venini, combinent le savoir-faire vénitien traditionnel à l'esprit du temps en s'adjoignant des artistes pour développer des productions modernes mais inspirées du vocabulaire formel et technique de la Renaissance, période de gloire du verre soufflé vénitien. Outre les ateliers de Venini, on peut entre autres citer les ateliers Barovier & Toso, Seguso, Barbini, et de nombreux autres, comme participant à ce mouvement de créativité extraordinaire issu d'un rapprochement entre un art traditionnel et l'avant-garde artistique moderne[141]. Ce mouvement de modernisation du verre soufflé qui amène les verreries à s'associer et à collaborer directement avec des artistes d'avant-garde, comme Pablo Picasso, ou encore avec des architectes qui font office de designer, comme Carlo Scarpa, culminera au cours des années 1950. Souvent, ces concepteurs ont des formations académiques, mais ne sont pas des verriers professionnels et ne fabriquent pas eux-mêmes les objets qu'ils conçoivent : ils développent leurs idées en collaboration avec les maîtres-verriers. Ensemble, les designers et les verriers conçoivent et créent des objets modernes de grande qualité qui sont exportés partout dans le monde. Certains maîtres-verriers, après avoir

[140] Giovanni Voltolina. (Discussions avec l'auteur en novembre 2010).
[141] Ricke. «Muranese Art Glass – Creative Foundations and Self Image : 35-40.

assimilé le langage de l'art moderne par ces collaborations, deviennent eux-mêmes « designers »; dans certains cas, leurs fils ajouteront des formations en art à leur apprentissage comme verriers dans les manufactures familiales. En effet, la plupart du temps, les verreries sont des opérations familiales et quelques-unes depuis longtemps, un petit nombre d'ateliers sont même des entreprises familiales depuis la Renaissance. Sur l'île de Murano où sont regroupés la grande majorité des ateliers depuis cette époque, la compétition est féroce et le partage des connaissances n'est pas dans la tradition locale. L'apprentissage du métier de verrier ne se fait pas à l'école, mais par le travail en atelier. De plus, dans les ateliers eux-mêmes, le système de travail est organisé de manière hiérarchique et hautement codifié. Les tâches sont divisées selon l'expérience et les compétences et le maestro est habituellement responsable des étapes plus difficiles de la production d'un objet en plus de coordonner le travail des autres verriers.[142]

Malgré la reconnaissance et le succès du verre moderne vénitien, et particulièrement celui des années 1950, les conditions de vie sont très difficiles dans l'Italie de l'après-guerre, même pour les verriers vénitiens. Comme beaucoup d'autres Italiens de la classe ouvrière, plusieurs verriers vénitiens et leur famille chercheront une vie meilleure en Amérique ou ailleurs dans le monde. C'est ainsi que, avec des degrés variés de succès, certains verriers vénitiens tenteront de fonder et d'opérer des ateliers de verre soufflé comme ceux de Murano, dans des pays où cette approche en petite industrie n'existe pas. C'est le cas au Canada par exemple où le travail du verre soufflé a antérieurement été effectué dans un contexte de grande industrie, une grande industrie qui, dans les années 1950, est en train de se mécaniser complètement. Un grand nombre d'Italiens chercheront à émigrer vers le Canada dans la période d'après-guerre et plusieurs s'implanteront à Montréal, où la communauté italienne se développe rapidement. Ces récents immigrants

[142] Ricke. « Muranese Art Glass – Creative Foundations and Self Image ».

s'installeront principalement dans un secteur alors à la limite nord de la ville et qui deviendra le quartier de la Petite-Italie.

### 3.1. Murano Glass / Chalet Artistic Glass

Au début des années 1950, Angelo Tedesco, verrier spécialisé dans la taille du verre et originaire de l'île vénitienne de Murano, immigre au Canada et fonde en 1958 une vitrerie dans le quartier de la Petite-Italie, Les Industries de Verre et Miroirs Limitée[143]. Peu de temps après, son frère Luigi Tedesco et son beau-frère, Sergio Pagnin, souffleurs de verre vénitiens, le rejoignent et ensemble ils fondent, vers 1960 une entreprise manufacturière de production d'objets en verre soufflé appelée Murano Glass Inc. La petite verrerie, située boulevard Saint-Laurent entre les rues Bellechasse et Beaubien dans la Petite-Italie, fonctionnait sur un budget serré : les outils et les équipements nécessaires à l'opération de l'atelier furent surtout fabriqués sur place et l'atelier comportait une seule fournaise de fusion. Angelo Tedesco recrute d'abord ses quelques employés dans la communauté italienne de Montréal, dont Carlo Fuggia and Mirco DeValentina. Tedesco convainc aussi le fils de sa voisine, Sabatino De Rosa, né en Italie en 1944 et immigré au Canada à l'âge de 15 ans avec sa famille, de se joindre au personnel de l'entreprise, en lui suggérant que le métier de verrier lui permettra de faire de l'argent en exerçant « un beau métier ». Selon sa propre expression, au contact du verre, De Rosa a immédiatement « la piqûre[144] »; le verre soufflé deviendra dès lors une des grandes passions de sa vie.

---

[143] Deborah Patterson mentionne aussi un associé « French Canadian », mais sans proposer de nom. Patterson. « Chalet Vintage Art Glass »*, Chalet Vintage Art Glass Gallery*.

[144] Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010).

Les opérations de production de Murano Glass à Montréal seront toutefois de courte durée puisqu'au début de l'année 1961 un incendie ravage ses ateliers. La compagnie déménage alors à Cornwall en Ontario, la production reprend au mois de mai de la même année, et quelques mois plus tard, change de nom pour Chalet Artistic Glass. Sabatino De Rosa restera malgré lui à Montréal, ses parents considérant leur fils trop jeune pour quitter la maison familiale[145]. Bien que l'atelier soit alors localisé à Cornwall, sur Harbour Road coin Edward, son principal bureau de vente reste à Montréal, dans un showroom situé à la Place Bonaventure. Le déménagement des opérations de production en Ontario s'explique surtout par un mélange d'avantages financiers et fiscaux, de lobbying et d'initiatives gouvernementales au profit de la relance économique de la région de Cornwall :

> To attract new industry to fight the recession, the city's local businessmen, and authorities took different measures. The federal government also designated Cornwall « depressed » and thereby eligible for tax incentives that could be offered to attract new business.[146]

Malgré les avantages financiers offerts, au tout début des opérations à Cornwall, le budget d'opération de Murano Glass était encore très limité. L'atelier comprenait toujours une seule fournaise et les propriétaires assumaient surtout seuls la production, en plus de la plupart des opérations connexes. Les premières productions de la compagnie, autant à Montréal qu'à Cornwall, s'inscrivent, aux niveaux technique et esthétique, dans le vocabulaire typique et fortement ornementé des productions vénitiennes. Le nom Murano Glass exprime d'ailleurs clairement cette filiation. Ainsi, les objets produits localement pouvaient très bien passer pour « d'authentiques » importations originaires de Venise.

---

[145] Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010).
[146] Patterson. « Chalet Vintage Art Glass », *Chalet Vintage Art Glass Gallery*.

L'arrivée à l'automne 1961 de Sid Heyes, un homme d'affaires de Toronto, au poste de président de la compagnie (Angelo Tedesco devint vice-président) et de Garry Daigle de Montréal comme gérant des ventes aura un impact marquant sur le développement de l'entreprise. Ces derniers persuadèrent les frères Tedesco et Pagnin de développer des produits plus distinctifs et d'adopter un style plus moderne, plus abstrait et libre, plus « artistique ». Afin de plaire davantage aux consommateurs canadiens, il s'agit de produire des objets utilitaires et décoratifs en verre soufflé d'un type nouveau, adaptés pour le mode de vie nord-américain, et plus particulièrement « for the modern Canadian home[147] ». Les mêmes objectifs entraîneront en 1962 le changement de nom pour Chalet Artistic Glass. Il s'agissait aussi, pour les verriers, de miser moins sur le raffinement et les techniques complexes et élaborées qui augmentent le temps de production et d'opter plutôt pour une approche plus rapide qui permet de vendre les productions à bas prix. Vers la fin de l'année 1961, Carlo Fuggia and Mirco DeValentina, qui avaient travaillé pour Murano Glass à Montréal, se joignent à la compagnie et, par le fait même, à un laboratoire d'expérimentation technique et de créativité artistique en marche.

L'approche technique que les verriers ont développé est maintenant connue sous le nom de « stretched glass » ou « free formed glass » dans la mesure où le verre est travaillé sans moules, en misant sur l'étirement de la matière et en utilisant des outils, la gravité et la force centrifuge. Dans les ateliers, les verriers ont développé un nouveau vocabulaire technique et de formes, un vocabulaire original très ancré dans l'exploitation des propriétés physiques de la matière : la fluidité, la masse, la translucidité, la couleur, etc. Selon Mario Panizzon, fils d'un des verriers ayant travaillé à *Chalet Glass* :

---

[147] *Here is Canada*, film réalisé par Stanley Jackson sous la direction de Tony Ianzelo (1972; National Film Board of Canada).

> Preparation for a day's production began at the end of the previous workday. This is when soda ash and lime were dumped into crucibles to melt the ingredients along with sand in order to prepare a batch for the next morning. At this time, « trade secrets » were also added to the formula. Their crystal recipe contained over 24% lead content. Minerals, metals and chemicals were used to achieve desired colours.[148] [...] The mixtures cooked for 12 hours at a temperature of 3,300° F.[149]

La possibilité pour les souffleurs de verre de créer de tels objets, qui combinent de grandes masses de verre et des élongations aux pointes raffinées est grandement facilitée par le cristal à forte teneur en plomb produit par Sergio Pagnin qui, en plus d'être verrier, est aussi chimiste. Le cristal, outre ses propriétés optiques, possède en effet l'avantage de pouvoir se travailler longtemps sans avoir à être constamment réchauffé et rend ainsi la matière très élastique. La forte teneur en plomb rend aussi les objets très lourds en raison de leur masse. Ces objets en verre massif, aux courbes fluides, amples et prononcées et aux couleurs souvent éclatantes, eurent un succès commercial immédiat, permettant ainsi à la compagnie de connaître une rapide expansion :

> This is where the « magic » began as the art of Chalet's glass depended as much upon vibrancy of colour as on fantastical shape. Sergio Pagnin, the factory chemist (as well as master glass blower) created the colour combinations that were and still are benchmarks for Chalet pieces.[150]

---

[148] Plus spécifiquement : « [...] lead oxide, uranium oxide, cobaltic, sulpher, virgin gold, silver, antimonium, magnesium and copper [...]». Patterson. « Chalet Vintage Art Glass », *Chalet Vintage Art Glass Gallery*.

[149] Mario F. Panizzon. *Chalet – A Brief History 1962-1975* (Document PDF, 2006) : 3.

[150] Patterson. « Chalet Vintage Art Glass », *Chalet Vintage Art Glass Gallery*.

Ces marchandises qui, dans les maisons des consommateurs deviennent souvent à la fois des centres de table et des indicateurs de bon goût, donc de statut social pour la nouvelle classe moyenne, sont fabriquées parmi d'autres lignes de produits plus triviaux, comme de petits bibelots par exemple, mais ce sont surtout les pièces aux tendances sculpturales qui encore aujourd'hui demeurent emblématiques de ce type de travail dans la culture populaire. En effet, le résultat de ces expérimentations amena à la production d'objets ambigus, dont les aspects fonctionnels sont éclipsés par une esthétique sculpturale et, dans de nombreux cas, abstraite. Conséquemment, leur présence dans l'environnement domestique des classes populaires et moyennes, ne passait pas inaperçue. Si les pièces massives et les formes exubérantes deviendront caractéristiques des productions de *Chalet Glass*, les couleurs intenses qu'ils développent et utilisent le sont tout autant. Certaines sont plus traditionnelles comme leur riche et profonde canneberge, utilisée plus souvent pour des productions plutôt traditionnelles et ornementées, comme des paniers; d'autres couleurs, comme leur orange vibrant et lumineux, surtout utilisé pour les pièces plus volumineuses et massives, sont d'aspect plus moderne. Pendant un certain temps, on y produisit aussi des pièces contenant de l'uranium qui leur donnaient une teinte de vert très pâle à la lumière du jour, mais qui avaient la propriété, une fois la noirceur venue, de briller dans le noir. Pour des raisons de santé et de sécurité des employés, on délaissera progressivement l'utilisation des produits les plus toxiques, dont l'uranium.

En 1962, l'image entrepreneuriale de la compagnie s'adapte afin de mettre en valeur l'originalité des productions qu'on y a développées. Vers la fin de cette année, Murano Glass Ltd. devint Chalet Artistic Canada, puis, Chalet Artistic Glass, se décrivant dès lors dans ses documents promotionnels comme « The original Canadian manufacturers of artistic free form glass ». Le nom fut choisi par la direction pour faire « plus canadien » en référant à une icône folklorique de la culture canadienne, la fameuse « cabane au Canada », « to make it clear that Chalet was a

Canadian company producing handmade Canadian designs for Canadian tastes by skilled artisans[151] ».

Toujours en 1962, la forte augmentation de ventes et de la production amène un besoin accru de main-d'œuvre spécialisée – la compagnie manque de maestros. Angelo Tedesco persuada huit verriers italiens récemment arrivés au Canada de venir travailler chez Lorraine Glass Industries à Montréal : Bruno Panizzon, Franco Ianaccio, Imperio D'Este, Luigino Fornasier, Otello Fuga, Gianfranco (Franco) Guarnieri et Aldo Pizzolato se joignent à la compagnie. La grande majorité d'entre eux avait travaillé en atelier de verre soufflé depuis l'âge de 14 ans, certains pour d'importantes verreries de Venise. Par exemple, Bruno Panizzon avait travaillé pour Arte Nuova à Murano. Cette verrerie, qui a été en opération de 1954 à 1965 par la famille Fuga, proposait, parmi d'autres produits, des pièces massives aux pointes allongées, mais ces dernières, n'avaient pas la même exubérance, la même finesse et n'exprimaient pas la même maîtrise que les pièces développées par la suite chez *Chalet Glass*[152].

Peu à peu, l'entreprise devient également le lieu de travail d'un nombre sans cesse grandissant de membres des familles des souffleurs de verre. À cet égard en 1963, Antonio Tedesco, frère des fondateurs de l'entreprise, immigre à Cornwall et, vu son expérience, prend en charge le département de finition et de polissage chez *Chalet Glass*. Pour assumer les tâches les moins importantes, la compagnie profitera de programmes de soutien à l'emploi et engagera aussi du personnel parmi les membres de la communauté Mohawk d'Akwesasne, qui se trouve à

---

[151] Patterson. « Chalet Vintage Art Glass », *Chalet Vintage Art Glass Gallery* Panizzon.
[152] Panizzon. *Chalet – A Brief History 1962-1975.*

proximité de Cornwall[153]. Selon Sabatino De Rosa, ces derniers se rendaient au travail en bateau l'été, et en « Ski-Doo » l'hiver.

La description suivante des opérations dans l'atelier de verre soufflé permet de constater que, bien que les productions soient nouvelles, modernes et artistiques, les structures de production restent néanmoins figées dans la tradition vénitienne et que la production d'un objet est divisée entre plusieurs personnes :

> Typically production began in the early morning hours and ended in the early afternoon [...]. Runs were determined by type and number of product orders. Each Chalet team was able to create an average of 20 works an hour. Total daily factory output was roughly 700 to 800 pieces. [...] Master glass blowers and their assistants typically worked in teams of up to seven, eight or nine artists depending upon the size and difficulty of the piece that was being worked. Pieces were produced using five or six blow pipes together. Production was divided into several stages and the team operated under a strict skill level hierarchy - the Maestro, the servante, the servantino and the garzone. If the Master was away, the servante moved up the chain of command to become a temporary Master in the accredited Maestro's absence. The Master was responsible for the finishing touches of the piece and it was he that decided if a piece was « Not good glass » The pace was fast and pressure was strong. If a glass blower completed his quota and another team was still working, he would then assist the others. Such collaboration resulted in the Chalet artists broadening their overall skills in a variety of styles.[154]

À part l'introduction du gaz et de l'électricité, qui ont remplacé le bois et le charbon comme source principale de carburant pour l'énergie thermique nécessaire à la fonte du verre et à son

---

[153] Panizzon. *Chalet – A Brief History 1962-1975.*
[154] Patterson. « Chalet Vintage Art Glass »*, Chalet Vintage Art Glass Gallery*.

travail, les équipements, les techniques de travail, les outils et les structures de production dans les ateliers vénitiens de verre soufflé ont très peu évolué depuis la Renaissance italienne. Les outils promotionnels de *Chalet Glass* l'indiquent bien : « the same method of making and blowing the glass and the same tools are used as was used two to four hundred years ago[155] ». En fait il s'agit du modèle typique des ateliers de l'époque, que ce soit en sculpture, en peinture ou en verre soufflé : « Assistants would prepare the material; other glass blowers would form the glass and create the design. The Master would then apply the finishing touches[156] ». Bien que fortement codifiée, cette structure, chez *Chalet Glass,* permet néanmoins un certain niveau d'expression individuelle des producteurs :

> Artists would specialize in a variety of styles but would be assigned a specific style according to orders. Once one's order was completed, the artists would assist others to complete theirs. As a result, some of the artists were renowned for their skills at producing glass animals and fruit; some were known for their ashtrays and vases, and others for stemware.[157]

Plus spécifiquement :

> Luigi Tedesco produced many of the intricate baskets, bowls and long arm stretch centerpieces while Sergio Pagnin concentrated on the Canadiana Cranberry and End of Day lines. Pagnin also loved the cranberry and crystal heavy lead crystal line. The unique « face prunt » application on many of the crystal, cranberry and crystal, Canadiana Cranberry, End of Day and the Riekes « Opal with Gold Flecking » pieces was a Pagnin signature.[158]

---

[155] Panizzon. *Chalet – A Brief History 1962-1975* : 11.
[156] Panizzon, *Chalet – A Brief History 1962-1975* : 2-3.
[157] Panizzon, *Chalet – A Brief History 1962-1975* : 2-3.
[158] Deborah Patterson. « Chalet Vintage Art Glass »*, Chalet Vintage Art Glass Gallery*.

En plus d'une spécialisation individuelle pour certains produits, il est possible de déceler des styles personnels à travers des lignes génériques :

> Although there was collaboration, there were also subtle but unique differences. Each artist had individual tools (many hand worked) and their own way of working with the glass. Some Maestri developed greater talent with one particular style while others were lauded for skill with another.[159]

Néanmoins, dans les documents promotionnels de la compagnie, bien que le côté « fait main » soit mis de l'avant, on ne mentionne pas de quelles mains il s'agit. Les produits portent la signature de la compagnie, et non pas celle des producteurs individuels :

> Once cooled and cured, other staff members would inspect the pieces, smooth and finish them, place them on racks and ready them for shipping. Chalet Glass did mark some of its products. Earlier on, small oval shaped foil stickers bearing the Chalet logo were applied and later, an etching machine was purchased to authenticate pieces. However, many pieces destined for retailers, left the factory without marks.[160]

En effet, après le polissage des bases pour effacer les marques de pontil dans l'atelier de finition, les produits étaient parfois identifiés avec le logo de la compagnie gravé à l'acide sur leur base, mais, la plupart du temps, un simple collant faisait office de signature, lequel disparaissait souvent rapidement. Certaines lignes avaient leurs propres collants et des distributeurs et vendeurs y ajoutaient parfois les leurs. La plupart du temps, signature permanente ou non, on y apposait un collant générique « Made in Canada ». Cette production, ajoutée à l'approche de distribution et de mise en marché, favorisant une très grande distribution et des bas prix, explique

---

[159] Patterson. « Chalet Vintage Art Glass », *Chalet Vintage Art Glass Gallery*.
[160] Patterson, « Chalet Vintage Art Glass », *Chalet Vintage Art Glass Gallery*.

à la fois le succès initial de l'entreprise, la montée fulgurante des ventes dans les premières années, mais aussi - en partie - son effondrement sous l'effet de la saturation des marchés :

> Their products were novel. Their products were beautiful and were affordable – ranging from $7 ashtrays to $180 vases. Chalet offered more than 20 styles of lead crystal and 400 items of glassware. The company's range included centrepieces, bowls, vases, candleholders, baskets, lamps, pitchers, goblets and decanters, paperweights, ashtrays, decorative birds, Madonna figurines, Christmas trees, animals, sailboats and fruit and mushrooms.[161]

Outre la vente sur place à Cornwall, où la clientèle peut en outre assister à la production en direct, la distribution des produits se fait le plus souvent par l'intermédiaire de distributeurs et les produits se retrouvent dans les grands magasins canadiens comme Henry Birks, Hudson Bay Company, Simpsons, etc. En 1965, par l'intermédiaire d'un distributeur américain basé à Toronto, les produits de *Chalet Glass* sont distribués sur l'ensemble du continent nord-américain. Expo 67 offre une vitrine internationale qui dynamise encore davantage les commandes et à partir de 1968, *Chalet Glass* développe son marché international. Un feuillet promotionnel de la compagnie de cette période déclare (non sans fierté) :

> Our glass is being shipped across Canada from Newfoundland in the east to Victoria Island in the west and from our north easternmost points of Goose Bay and Labrador to our most north-westerly points in the North West Territories of Inuvak [sic]. We have also found ready acceptance of our hand-made glassware in all parts of the United States including Porto Rico, Hawaii and Alaska. South Africa, Australia and the West Indies are also very pleased with our Canadian hand-made glass.[162]

---

[161] Patterson. « Chalet Vintage Art Glass »*, Chalet Vintage Art Glass Gallery*.
[162] Chalet Artistic Glass Ltd. 1967, dépliant cité dans Panizzon. *Chalet – A Brief History 1962-1975.*

En 1972, au sommet des opérations de la compagnie, sept fournaises de fusion étaient en fonction et environ 70 personnes travaillaient pour l'entreprise.

### 3.2. Venetian Art Glass / Edage

En 1961, donc l'année même du départ de Murano Glass pour Cornwall, l'entreprise Venetian Art Glass (qui deviendra Edage) est fondée par la famille Pavanello[163] au 9999, boulevard Industriel, angle avenue de Paris à Montréal-Nord. Comme pour les Tedesco, fondateurs de Murano Glass, les frères Daniel et Elio Pavanello, ainsi que leur père adoptif, étaient issus de familles de verriers originaires de Venise. Les productions de Venetian Art Glass ressemblent beaucoup, à quelques distinctions près, aux nouvelles productions que Murano Glass a commencé à développer et qui jouissent déjà d'un succès commercial alléchant : les productions de Venetian Art Glass sont moins raffinées au niveau formel, proposent moins de modèles et sont faites d'un verre de moindre qualité optique.

Sabatino De Rosa, jeune employé de chez Murano Glass à Montréal, initié à l'art du verre soufflé par les Tedesco et très intéressé à poursuivre dans ce métier, s'y présente et y est engagé. Selon lui, « chez Venetian Art Glass, on n'était pas beaucoup, peut-être une quinzaine[164] »; outre les trois membres de la famille Pavanello, les autres employés étaient, comme lui, surtout d'anciens employés de Murano Glass restés à Montréal. De Rosa y a travaillé très peu de temps, pendant quelques mois seulement, parce que les conditions de travail étaient difficiles sur le plan

[163] Et un investisseur de la communauté italiano-montréalaise. Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010).
[164] Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010).

humain, et il a donc préféré offrir ses services à un nouvel atelier de verre soufflé qui venait aussi d'ouvrir ses portes à Montréal, Lorraine Glass Industries. Il ne sera d'ailleurs pas le seul, plusieurs verriers ayant travaillé chez Murano Glass puis Venetian Art Glass travailleront aussi pour Lorraine Glass Industries. En ce sens, les trois compagnies, bien qu'elles soient en compétition directe, formeront un réseau à travers lequel circuleront personnes, outils, techniques, savoir-faire, designs, etc.

### 3.3. Lorraine Glass Industries

Lorraine Glass Industries[165] débute donc ses opérations en 1962 dans le quartier montréalais de Griffintown, sur la rue Murray entre Wellington et Nazareth, en engageant en partie des anciens employés de Murano Glass restés à Montréal. Sabatino De Rosa entre au service de Lorraine Glass Industries au printemps de 1963 et va y travailler jusqu'à sa fermeture, en novembre 1974.

Le propriétaire de Lorraine Glass Industries, Earl Myers, un juif d'origine tchèque, est d'abord importateur de verre de Bohème. En 1963, peu de temps après l'ouverture de sa manufacture de production de verre soufflé, il se rend en Italie accompagné du chimiste de la compagnie, le Dr Mendell, qui parle italien, afin de convaincre des verriers de la région de Venise de venir travailler pour lui à Montréal. Une trentaine accepte son offre, d'autant plus intéressante qu'elle leur assure l'obtention automatique de la citoyenneté canadienne. Une autre clause du contrat leur assure trois repas « à l'italienne » par jour pour 5 dollars. Dans l'atelier de Griffintown, on leur demande de produire des objets similaires à ceux de *Chalet Glass*. Selon Sabatino De Rosa,

[165] Le nom Lorraine est le prénom de la femme de Earl Mayers, fondateur de la compagnie.

ces verriers n'étaient pas des maestros en Italie, mais, puisque la main-d'œuvre locale avait peu de connaissances du travail du verre à chaud, ils sont nommés chefs d'atelier dès leur arrivée.

Toutefois, comme il a été mentionné précédemment, malgré les contrats signés avec *Lorraine Glass*, à peine quelques mois après leur arrivée en 1963, Angelo Tedesco convainc la plupart d'entre eux de venir travailler pour *Chalet Glass* à Cornwall. Dans les années qui suivront, plusieurs verriers travailleront, au gré des contrats offerts, des avantages et des aléas de la vie, pour l'une ou l'autre des deux compagnies. La plupart des verriers transfuges reviendront travailler chez *Lorraine Glass* puisque les conditions de travail y étaient meilleures.

Le verre utilisé par les souffleurs de Lorraine Glass est produit par le chimiste de la compagnie, le Dr Mendel, d'origine tchèque comme le propriétaire, Earl Myers. Mendel développe des recettes de verre qui sont consignées dans un livre entreposé sous clé. Selon la production, il change presque quotidiennement les couleurs, avec plus ou moins de succès, alors que la recette du cristal transparent reste toujours la même. Il développe ainsi quatre couleurs de base, soit un ambré, un orange, ainsi qu'un bleu et un vert qui, mélangés, forment une couleur aqua. À plusieurs reprises on tente d'imiter la couleur rouge rubis développée chez *Chalet Glass*, mais cette couleur étant particulièrement difficile à fabriquer, elle sort la plupart du temps brûlée du processus de fusion, plus brune que rouge; le verre est alors jeté. Une autre problématique est celle d'assurer la compatibilité entre les verres colorés et le cristal transparent. Tous les jours, avant de débuter la production, des tests sont effectués par les verriers; néanmoins, le lendemain, il fallait parfois jeter l'ensemble de la production parce que les pièces sortaient craquées du four de recuisson.

Chez *Lorraine Glass*, on utilisait surtout des fournaises à pots, alimentées au gaz naturel[166]. Dans la fournaise, le pot central, le plus gros, contenait le cristal transparent; de chaque côté de ce dernier se trouvaient les pots de couleurs, de plus petites dimensions. Les pots étaient normalement vidés de leur contenu à la fin de chaque journée et la fusion du nouveau verre pour le lendemain s'effectuait durant la nuit. D'une durée de vie d'environ quatre ou cinq mois, les pots étaient régulièrement réparés à chaud pour colmater les fissures, sans que la fournaise ne soit éteinte. Une grande plateforme de métal constituée de « H-Beams » se trouvait devant les fournaises et permettait aux verriers d'atteindre l'ouvreau de la fournaise à une hauteur convenable. Dans les premiers temps, les verriers réchauffaient leurs paraisons directement dans les ouvreaux de la fournaise, ce qui créait de la congestion sur la plateforme de travail. Pour régler ce problème, on installa plus tard des fours de réchaud au gaz (« glory holes »), dont les modèles ont varié avec le temps.

Tout comme les productions de Venetian Art Glass, les productions de *Lorraine Glass* ressemblent beaucoup aux productions de *Chalet Glass* (figures 2.1 et 2.2). *Lorraine Glass* se concentre cependant davantage sur les centres de table sculpturaux, et produit moins d'objets divers et de bibelots. Des modèles de *Lorraine Glass*, entre autres les très populaires « oiseaux » (figure 2.3), sont aussi repris par *Chalet Glass*.

---

[166] À un certain moment et pendant une période de deux ans, lorsque la compagnie était au sommet de son succès commercial, elle utilisa une fournaise à bassin de très grande dimension qui provenait de la compagnie montréalaise Dominion Glass.

Figure 2.1
Chalet Artistic Glass, page d'un catalogue de produits, vers 1970
Source: Mario F. Panizzon, Chalet – *A Brief History 1962-1975*.

Figure 2.2
Lorraine Glass Industries, page d'un catalogue de produits, vers 1970
Source et photographies: Toan Klein.

Figure 2.3
Lorraine Artistic Glass, récipient en forme d'oiseau
Verre soufflé.
Image du haut à gauche: H 36 cm; L 28 cm; P 28 cm.
Source: Musée de maîtres et artisans du Québec
Autres images: approx. H 20 cm; L 25 cm; P 25 cm.
Source: http://www.collectorsweekly.com/categories

Alors que les deux compagnies produisaient des figurines animales, celles de *Lorraine Glass* étaient plus typiques : en plus d'être de plus grand format et de proposer davantage de modèles, elles présentaient surtout un bestiaire typiquement canadien : écureuil, castor, bernache, phoque, lièvre, etc. On encourage les verriers à développer de nouveaux modèles et ceux qui savent dessiner ont, semble-t-il, un avantage et effectuent généralement de meilleurs designs tout en communiquant mieux leurs intentions. Sabatino De Rosa se souvient d'ailleurs de la journée où un verrier est arrivé avec l'idée de produire un oiseau sculptural en verre, idée qu'il présenta aux autres verriers. Le modèle développé fut si populaire auprès de la clientèle que pendant plusieurs années il a figuré sur les listes quotidiennes de production. Le modèle de l'oiseau sculptural fut ensuite repris par *Chalet Glass*, mais sans l'aspect réaliste et raffiné de celui produit par *Lorraine Glass*.

Malgré le fait que la compagnie encourageait la créativité de ses employés et que les productions étaient vendues comme « verre artistique », le métier de verrier est peu valorisé à cette époque puisqu'il s'agit d'un métier manuel et ouvrier. De plus, les verriers sont payés à la pièce et doivent satisfaire à des quotas de production; les pertes sont souvent déduites de leur salaire. D'ailleurs les producteurs eux-mêmes ne se considéraient pas comme des artistes, mais plutôt comme des ouvriers spécialisés. Une liste de production pour la journée est établie et des prototypes et des échantillons servant de référence sont placés en exemple sur une tablette dans l'atelier. Des codes leur sont attribués qui correspondent aux numérotations dans les catalogues de la compagnie. Les employés de Lorraine Glass Industries sont répartis en trois équipes qui travaillent en alternance. Le maestro étant notamment responsable des étapes les plus importantes. Il y a donc, en plus de la hiérarchie entre les membres d'une même équipe, une hiérarchie entre les équipes. Bien que le noyau soit constitué de membres de la communauté italienne de Montréal, un petit nombre de québécois francophones y travaillèrent aussi, dont

Maurice Choquette, qui avait rapidement appris à parler italien et qui avait été intégré à l'équipe de production de Sabatino De Rosa. Selon ce dernier, la langue de travail était d'ailleurs un sujet de discrimination chez *Lorraine Glass* de la part des maestros envers leurs subalternes; les vénitiens, qui parlaient un italien plus près de sa forme normalisée, se moquaient ouvertement de ceux qui parlaient, comme De Rosa, une forme d'italien méridional.[167]

Une équipe de travail fonctionnait en utilisant cinq ou six cannes à souffler simultanément et la fabrication des objets est divisée en plusieurs étapes exécutées selon les compétences hiérarchisées des verriers. Les outils de travail provenaient surtout d'Italie, mais étaient parfois fabriqués sur place. L'équipe que dirige Sabatino De Rosa est l'équipe d'apprentissage, qui fonctionne plus lentement que les autres évitant de ralentir la cadence des autres équipes :

> Chez Lorraine, tout le groupe ensemble, tout le *staff*, on était une cinquantaine. [...] il y avait trois groupes, 27 personnes en trois groupes. On travaillait avec des groupes de 9 et des fois de 7 ou 6 personnes. C'était un travail d'équipe. Il fallait avancer graduellement. Le maestro, il était toujours là près pour recevoir, pour faire la finition. Lui il ouvrait la pièce en dernier. Y avait deux gars qui servaient pour le pontil. [...] C'était tout un travail d'équipe. C'était vraiment, vraiment… pas facile ! Il fallait que ça sorte ! […] Il y avait une équipe qui sortait 300 pièces par jour. Y en avait une autre qui en produisait 250, puis y avait mon équipe, l'équipe d'apprentissage. Mais il fallait aussi quand même produire aussi en même temps. Les nouveaux rentraient dans mon équipe et quand ils étaient formés pour la production, c'est les autres qui les prenaient. Oui, parce qu'il fallait pas perdre de temps [...].[168]

[167] Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010).
[168] Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010).

La fabrication d'une pièce s'articulait généralement de la manière suivante : un premier verrier procédait un premier cueillage de verre, formait la paraison, et laissait celle-ci refroidir en déposant la canne à souffler sur une machine qui la conservait en rotation continue. Lorsque la paraison était suffisamment refroidie, ce même verrier reprenait la canne et procédait à un deuxième, puis au besoin, un troisième cueillage, suivis chacun de travail sur la paraison. Ensuite, il l'amenait à un autre verrier qui sculptait la pièce en marquant le verre chaud à l'aide d'outils de métal. Deux verriers procédaient ensuite à l'empontillage, c'est-à-dire au transfert de la pièce de la canne à souffler au pontil, ce qui permet d'en travailler le col et d'ouvrir la pièce en vue de lui donner sa forme finale. Le verrier remettait la pièce au four de réchaud. Une fois la pièce suffisamment réchauffée, la canne était transférée à un maestro, qui finissait la forme de l'objet. Un autre verrier était alors responsable de détacher la pièce du pontil et de la mettre au four de recuisson. En procédant de la sorte et de manière très coordonnée, ils produisaient une pièce en quelques minutes.

Pour permettre de recuire autant d'objets, la compagnie disposait de deux fours de recuisson comportant chacun deux chambres différentes, pour un total de quatre chambres de recuisson. Les fours, longs d'environ 15 mètres, fonctionnaient au gaz naturel. À l'intérieur, un système de rouleaux permettait de faire avancer les bacs de métal dans lesquels on disposait les pièces sortant de l'atelier de verre soufflé. Il fallait en moyenne 24 heures pour recuire une pièce, ce qui correspondait donc au temps que cette dernière prenait pour parcourir les 15 mètres, passant de 500 degrés Celsius à la température ambiante. La finition à froid, nécessaire afin de parachever la base des objets produits, s'effectuait dans « la molderia », un département différent de celui du verre à chaud. Cet atelier comportait deux platines de métal, où quatre employés pouvaient travailler en même temps, deux meules de pierre, ainsi qu'une meule de liège et deux sableuses à courroies pour la finition. Les pièces de Lorraine Glass Industries ne sont jamais signées de manière permanente, on y appose toujours un simple collant. Une fois terminés, les objets des nouvelles séries étaient systématiquement photographiés pour les besoins des catalogues promotionnels.

Au début des années 1970, la compagnie engage Toan Klein, un jeune américain ami du fils de Earl Myers. L'arrivée de Toan Klein, photographe de talent et collectionneur d'appareils photographiques anciens, ouvre un autre chapitre dans l'histoire de la compagnie, chapitre qui consolide l'importance de Lorraine Glass Industries dans l'histoire de verre d'art au Québec, soit l'arrivée du Studio Glass Movement, comme nous le verrons sous peu et de manière plus développée dans le prochain chapitre de cette thèse.

### 3.4. Du *free formed glass* à la contre-culture

L'arrivée de la contre-culture chez *Lorraine Glass* à travers la figure de Toan Klein annonce la fin d'une époque dans l'histoire du verre d'art au Québec et au Canada, et le début d'une nouvelle ère. C'est ainsi que chez *Lorraine Glass* se côtoieront pendant quelques années, dans une incompréhension générale mutuelle, deux visions différentes du verre soufflé artistique. En 1971, Toan Klein, un ancien colocataire de Raymond Myers, fils de Earl Myers à Alfred University (New York), décide de déménager à Montréal pour travailler chez *Lorraine Glass*. Toan Klein est originaire de la ville de New York. Grand amateur de photographie et de verre soufflé, il cherche alors à vivre comme artiste indépendant, dans la mouvance des idéaux du Studio Glass Movement et de la contre-culture américaine[169]. Dans son aventure, il amène avec lui un ami, Rick « Ricky » Woodwork[170], et tous deux intègrent l'équipe d'apprentissage dirigée par Sabatino De Rosa. Ces derniers détonnent parmi les autres ouvriers : cheveux longs, vêtements colorés, et une nonchalance à toute épreuve, inconnue des verriers italiens. En plus de superviser leur travail en atelier, De Rosa s'occupe d'ailleurs de réveiller Woodwork le matin par téléphone, avant de passer chez lui pour l'amener au travail. Pour sa part, Toan Klein est

[169] Entrevue et correspondance avecToan Klein (2010).
[170] Ce dernier va mourir subitement d'un anévrisme à l'âge de vingt-sept ans, en 1973.

généralement déjà sur les lieux depuis plusieurs heures. En effet, en échange des photographies qu'il prend des productions de *Lorraine Glass* pour des fins promotionnelles, notamment pour les catalogues de la compagnie, Klein utilise gratuitement les installations pour produire des objets de verre d'art personnalisés, dans la mouvance du Studio Glass Movement. Myers lui laisse ainsi utiliser les installations de la verrerie pour parfaire sa technique et réaliser une production personnelle avant l'arrivée des ouvriers, soit de 3h30 à 7h00 du matin. Comme les ouvriers arrivent vers 6h30, il reçoit régulièrement, du maestro Mario Cimarosto, des conseils matinaux et de l'assistance dans la production de ses objets. Klein y produit toujours des objets de verre d'art personnalisés et artistiques, dans la mouvance du Studio Glass Movement américain. En plus de pièces fonctionnelles et différents récipients, il produit aussi des objets sculpturaux comme des presse-papiers et des globes représentant la planète Terre vue de l'espace (figure 2.4).

Figure 2.4
Toan Klein, presse-papiers, vers 1976
Verre soufflé et particules métaliques, approx. H 13 cm; L 13 cm; P 13 cm.
Source et photographies: Toan Klein.

C'est aussi chez *Lorraine Glass* que Toan Klein fait la connaissance de Ronald Lukian. Les deux jeunes hommes développent une relation d'amitié et collaboreront ensemble sur différents projets pendant plusieurs années. Dans l'histoire du verre d'art au Québec, Ronald Lukian occupe le rôle d'un véritable pionnier puisqu'il est le premier à avoir ouvert un atelier de verre soufflé personnel et à son compte. À l'hiver de 1972, il construit un atelier dans une petite grange sur une colline près du Lac-des-Seize-Îles dans les Laurentides, atelier qu'il déménage à Rawdon en 1973-74. Une difficulté majeure est liée à l'approvisionnement en matière première. Puisque Lukian n'est ni ingénieur-verrier, ni chimiste et qu'aucun fournisseur en Amérique n'offre encore de verre en dehors du contexte industriel, il fait donc de la récupération en fondant divers objets en verre comme des bouteilles de boissons gazeuses ou alcoolisées et des contenants de crème de soins pour le corps. Il s'approvisionne ensuite dans les rebuts de production de *Lorraine Glass*, et ce jusqu'à la fermeture de l'entreprise en 1974, ce qui lui permet pendant un certain temps de travailler avec un cristal de grande qualité[171]. Bien que personne chez *Lorraine Glass* ne s'oppose à cette initiative, l'aspect marginal des activités contre-culturelles de Lukian, « un gars qui venait chercher notre cochonnerie » comme le résume De Rosa, laissait plusieurs verriers italiens dans l'incompréhension. En ce qui concerne Klein et Lukian, bien qu'ils respectent la valeur technique du travail réalisé par les ouvriers travaillant chez Lorraine Glass, et qu'ils bénéficient de cette expertise, le mode de production hautement régulé, la cadence du travail et l'anonymat des productions ne correspondent pas à leurs valeurs et aspirations, imprégnées de liberté et d'expression personnelle.

---

[171] Robert « Bob » Held, fondateur de la section verre au Sheridan College (voir chapitre 3) se présenta aussi chez Lorraine Glass pour se procurer du « cullet ». Entrevue avec Toan Klein (2010).

### 3.5. De moderne, à kitsch, à vintage

En 1974, *Lorraine Glass* met brusquement fin à ses opérations sans préavis à ses employés. Sabatino De Rosa, alors en congé de maladie suite à un accident de travail, apprend la nouvelle sur son lit d'hôpital. Toan Klein récupère alors quelques équipements de la compagnie dont un four de réchaud, des outils de travail, des bancs de travail, un support à cannes motorisé et de l'équipement de parachèvement, ainsi que le livre de recettes de verre de la compagnie. Il ouvre son propre atelier au dixième étage du 10, rue Ontario Ouest à Montréal et engage comme assistants certains souffleurs de *Lorraine Glass*, dont Mario Verna et Gianni Tagliapietra.

Son atelier sera en opération à Montréal pendant environ deux ans et demi. Klein y produit toujours des objets de verre d'art personnalisés et artistiques, dans la mouvance du Studio Glass Movement. De Rosa y travaille un certain temps, à la finition à froid des pièces. En 1976, Toan Klein décide de fermer son atelier de Montréal et de reprendre ses activités à Toronto. Il insiste fortement auprès de De Rosa pour qu'il le suive à Toronto, mais De Rosa, qui a alors deux jeunes enfants et une maison à sa charge, refuse avec regret cette offre – pendant une vingtaine d'années, à son grand regret, il ne soufflera plus de verre[172]. Durant la même période, *Venetian Art Glass*, devenu Edage, cesse aussi ses activités de production pour se réorienter exclusivement dans l'importation de luminaires fabriqués en Italie[173].

---

[172] Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010).

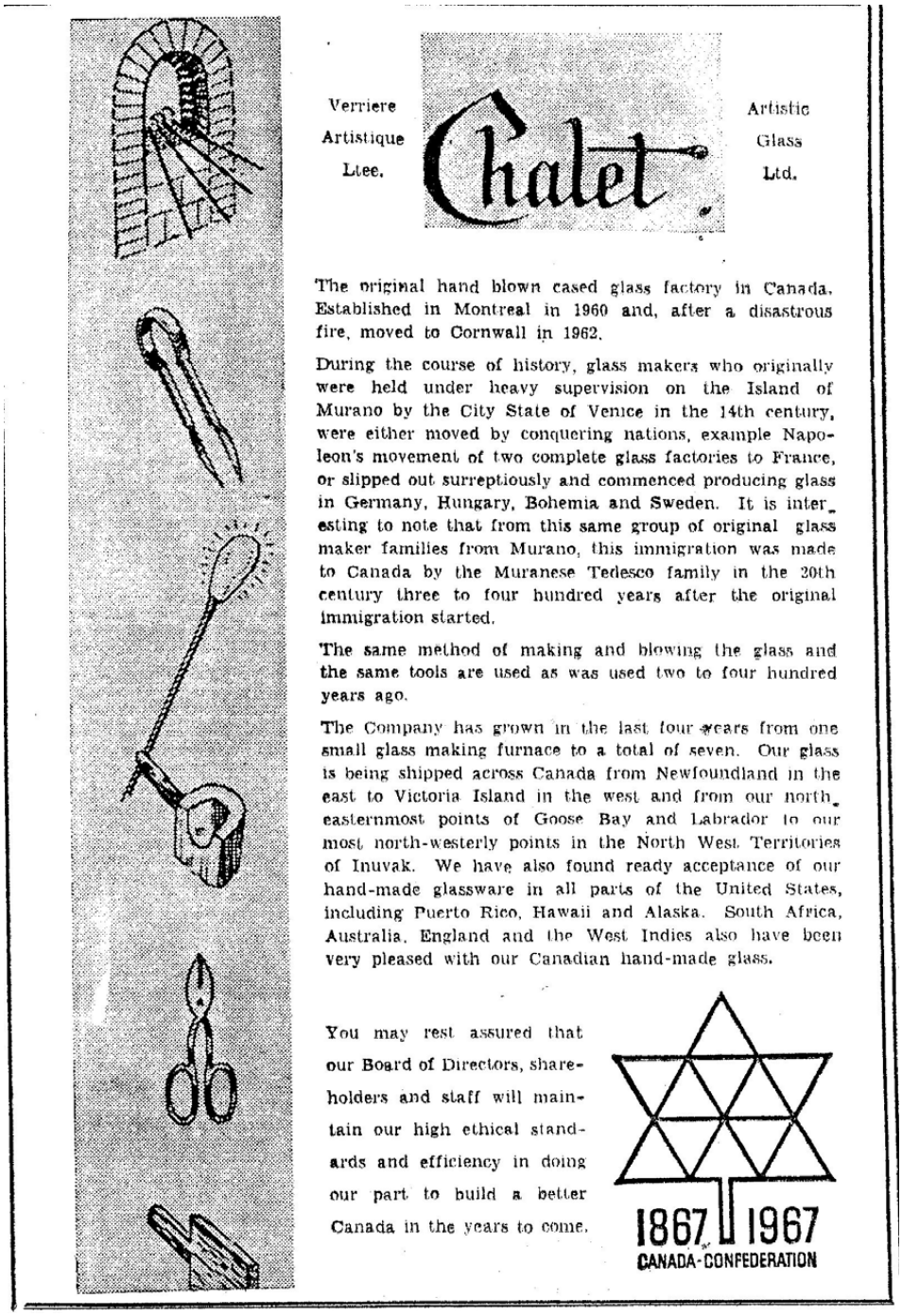
[173] En 2016, la compagnie est toujours en opération au 9999, boulevard Industriel à Montréal-Nord sous le nom de Daniel Luminaire Inc. Manufacturier et importateur, Danilo Pavanello étant le seul survivant du trio familial d'origine.

La fermeture de *Lorraine Glass* en 1974 est rapidement suivie par celle de *Chalet Glass* l'année suivante. Pourtant, quelques années auparavant, au sommet des opérations de *Chalet Glass*, sept fournaises de fusion étaient en fonction et environ 70 personnes travaillaient pour l'entreprise. En 1967, année de l'Exposition universelle, comme la majorité des canadiens, Chalet Artistic Glass voyait le futur avec optimisme, comme le laisse voir une publication promotionnelle dans laquelle apparaît le logo du centenaire de la Confédération *:* « You may rest assured that (we) will maintain our high ethical standards and efficiency in doing our part to build a better Canada in the years to come[174] ». Dans ce feuillet (figure 2.5), on explique avec une fierté manifeste, et en détail, que les produits de la compagnie sont maintenant distribués partout au Canada et à l'international et que, pour répondre à la demande : « [...] the company has grown in the last four years from one small glass furnace to a total of 7[175] ». En effet, selon Mario Panizzon :

> In an average 3-month period, Chalet Artistic Glass sold $65,000 worth of pieces. Reikes Crisa Handblown Crystal, located on 5th Avenue in New York City, purchased an average of $5,000 worth per week in the mid 1970s. More specifically, in 1973 and at its peak, they purchased almost $400,000 worth and over $200,000 in 1974. Reikes Crisa also had offices and display rooms in Omaha, Dallas, Los Angeles, and Miami and specialized in the sale of stemware, glass animals, cranberry glass, terrariums, decanters, pitchers, punch bowls, candle holders, glass baskets, Christmas trees, and bud vases. Tex Novelty Ltd., a Montreal based business, purchased approximately $2,000 worth per week. An advertisement announcing new partnerships with Reikes Crisa and N.C. Cameron was published in the Cornwall Standard Freeholder in March 1972. [...] With large contracts and an efficient production and distribution process in place, the mystery remains to this day why Chalet Artistic Glass went bankrupt![176]!

---

[174] Chalet Artistic Glass Ltd. 1967, dépliant.
[175] *Chalet Artistic Glass Ltd. 1967, dépliant.*
[176] Chalet Artistic Glass Ltd. 1967, dépliant.



Verriere Artistique Ltee.

Chalet

Artistic Glass Ltd.

The original hand blown cased glass factory in Canada. Established in Montreal in 1960 and, after a disastrous fire, moved to Cornwall in 1962.

During the course of history, glass makers who originally were held under heavy supervision on the Island of Murano by the City State of Venice in the 14th century, were either moved by conquering nations, example Napoleon's movement of two complete glass factories to France, or slipped out surreptiously and commenced producing glass in Germany, Hungary, Bohemia and Sweden. It is interesting to note that from this same group of original glass maker families from Murano, this immigration was made to Canada by the Muranese Tedesco family in the 20th century three to four hundred years after the original immigration started.

The same method of making and blowing the glass and the same tools are used as was used two to four hundred years ago.

The Company has grown in the last four years from one small glass making furnace to a total of seven. Our glass is being shipped across Canada from Newfoundland in the east to Victoria Island in the west and from our northeasternmost points of Goose Bay and Labrador to our most north-westerly points in the North West Territories of Inuvak. We have also found ready acceptance of our hand-made glassware in all parts of the United States, including Puerto Rico, Hawaii and Alaska. South Africa, Australia, England and the West Indies also have been very pleased with our Canadian hand-made glass.

You may rest assured that our Board of Directors, shareholders and staff will maintain our high ethical standards and efficiency in doing our part to build a better Canada in the years to come.

1867 1967
CANADA-CONFEDERATION

Figure 2.5
Chalet Artistic Glass, feuillet promotionnel, vers 1967
Source: Mario F. Panizzon, Chalet – A Brief History 1962-1975.

Cependant, malgré le succès d'estime que constituait l'exposition de leurs produits à Expo 67 (comme nous le verrons sous peu dans une étude de cas) et dans des boutiques de plus en plus luxueuses à l'international, l'espoir d'un futur brillant auréolé de progrès et d'un développement sans limites allait être de courte durée, la popularité pour les produits de Chalet Artistic Glass chutera aussi rapidement qu'elle avait commencé et en 1975 la compagnie déclara faillite :

> Some 36 artisans and talented tradesmen were forced to leave. Some of the Murano immigrants and their families stayed in the Cornwall area. Some returned to Italy. Luigi Tedesco and Sergio Pagnin returned to Italy where they formed a small company specializing in Venetian lighting fixtures. Luigi still blows glass there today.[177]

Certains facteurs peuvent aider à expliquer ce phénomène néanmoins surprenant. D'abord, la montée des prix de l'énergie et des matières premières rendent les opérations de production plus coûteuses et moins rentables. De plus, les ouvriers demandent de plus en plus de meilleures conditions de travail et des salaires plus élevés. Ensuite, il semble y avoir une saturation des marchés résultant des politiques de vente à bas prix et en grandes quantités adoptées par les verreries. De plus, le verre d'origine scandinave devient de plus en plus populaire sur le marché; les goûts changent, et la demande s'épuise. Pour la génération du baby-boom, l'heure est au changement avec la popularisation des activités d'abord marginales de la contre-culture, et notamment son penchant pour l'artisanat personnalisé qui modifie les attentes de la clientèle. Dans ce nouveau contexte, les productions de *Chalet Glass* paraissaient probablement dépassées, commerciales, anonymes, industrielles. Il est important de noter que dans les dernières années, *Lorraine Glass* et *Chalet Glass* ont tenté de modifier leurs productions en adoptant un style plus

---

[177] Patterson. « Chalet Vintage Art Glass »*, Chalet Vintage Art Glass Gallery*.

près du verre scandinave et en proposant des designs plus simples, plus minimalistes, aux formes moins dramatiques, mais cela n'a pas été suffisant pour contrer la baisse des commandes. D'objets de prestige fièrement exposés dans la sphère domestique, leurs productions prennent le chemin du grenier, puis de la vente de garage ou du bazar populaire. Les productions de *Chalet Glass* n'étaient pas seulement méprisées dans la culture populaire, mais aussi par les institutions muséales, les historiens de l'art, les critiques, de même que la communauté du verre d'art. C'est ainsi que, pendant des années, ces objets étranges à bien des égards, et peut-être même à cause de leur ambiguïté manifeste, devinrent emblématiques de mauvais goût, des icônes de *kitschitude*. Pourtant, depuis quelques années, ces mêmes objets en verre soufflé suscitent beaucoup d'intérêt et de spéculation sur le marché des collectionneurs et des antiquaires. Le développement d'internet et des médias sociaux comme Facebook ont permis la mise en réseau de gens qui, à travers leurs activités, ont développé une véritable expertise, par exemple, pour l'identification des objets. Les tendances en décoration postmodernes qui favorisent le vintage, le recyclage et la récupération participent aussi au phénomène de remise en valeur. De plus, ces objets ont même récemment été exposés dans des galeries d'art, notamment à la Cornwall Regional Art Gallery en novembre 2010 dans l'exposition intitulée « The Shapes and Colours of *Chalet Artistic Glass* », exposition dans laquelle les produits de *Chalet Glass* étaient traités comme des objets d'art et les artisans comme des artistes (figure 2.6)[178]. Un catalogue fut produit pour l'occasion. Lors du vernissage, plusieurs anciens verriers de *Chalet Glass* étaient visiblement fiers de voir leur travail ainsi mis en valeur; Giovanni Voltolina résuma ainsi un sentiment que partageaient ses collègues : « Je ne réalisais pas à l'époque que nous étions des artistes, mais maintenant je réalise que nous étions des artistes[179] ». Dans cette exposition le duo de feuilles d'érables sculpturales en cristal massif rouge et bleu soufflées à la bouche par Chalet Artistic Glass, d'abord exposés à

[178] Patterson. *The Shapes and Colours of Chalet Art Glass*.
[179] Giovanni Voltolina. (Discussions avec l'auteur lors du vernissage à Cornwall en novembre 2010).

Expo 67 (et qui seront abordées plus en détail dans la section suivante), était de nouveau mis en exposition de manière prestigieuse :

> Once the quintessential Cornwall wedding gift, a symbol of Canadian excellence at the 1967 World Fair, a cherished heirloom. Now, an eagerly sought collector's item, a showcase piece in art glass galleries, the subject of an art gallery retrospective. Production of Chalet art glass ceased in the June of 1975, but its appeal has lasted from the past millennium into the present. Some call it elegant. Others call it kitschy. Chalet art glass inspires emotions as unique as the glass itself.[180]

Figure 2.6
Chalet Artistic Glass, *Expo 67 Special Limited Edition Maple Leaves*, 1967
Verre soufflé, H 6 pouces; D15 pouces, poids: 6 livres chaque.
Source: Deborah Patterson, *Chalet Vintage Art Glass*.
Présentation lors de l'exposition Cornwall Regional Art Gallery, 2010.

[180]Deborah Patterson. « Chalet art glass - Appealing shapes and colours », 2011, *Chalet vintage art glass,* consulté le 13 décembre 2013, www.chaletvintageartglass.com

Dans la trajectoire de l'histoire du verre soufflé au Québec et au Canada, les verreries vénitiennes avaient fait passer la pratique de l'usine à la manufacture; avec l'arrivée de la contre-culture et des métiers d'art, qui sont de nouveaux champs symboliques, on verra passer la pratique de la manufacture à l'atelier. Avec la fermeture de *Lorraine Glass* en 1974, la carrière de souffleur de verre de Sabatino De Rosa, comme celle de ses collègues, prend fin, du moins pour un temps, en ce qui le concerne. Il trouvera du travail dans d'autres domaines.

Néanmoins, pendant une vingtaine d'année, il affirme « par enthousiasme et nostalgie » avoir rêvé souffler du verre presque toutes les nuits. Au milieu des années 1990, il voit un reportage sur Espace verre à la télévision. Intrigué, il téléphone « chez Canal CFCF12 », pour obtenir les coordonnées de l'organisme. Il s'y rend, visite les ateliers et rencontre la directrice de l'organisme, Claire Ranger; « j'ai été très bien reçu », se souvient-il. Peu de temps après cette première visite des lieux, il y retourne avec sa famille afin de pouvoir leur montrer le métier qu'il exerçait dans sa jeunesse et qui était encore pour lui « comme une obsession ». Sur place, De Rosa interpelle des étudiants travaillant dans l'atelier de verre soufflé (dont faisait notamment partie l'auteur de ses lignes) en leur mentionnant qu'il savait lui aussi souffler le verre. Invité à prendre la canne à souffler, il se lance avec panache et superbe dans une chorégraphie singulière qui laissa pantois l'ensemble des personnes présentes. La vitesse à laquelle De Rosa travaille le verre est surprenante pour des étudiants habitués à la création artistique. Les objets qu'il fabrique sont bizarres, et les techniques semblent venir d'un autre monde. Cet événement marque la seconde phase de la carrière de De Rosa comme souffleur de verre, après un intermède de vingt années. Certains verriers travaillant à Espace verre engagent De Rosa comme assistant. De Rosa fait aussi appel à son ancien collègue de chez *Lorraine Glass*, Antonio « Tony », et produit des objets de sa conception qu'il vend et distribue dans des boutiques et lors de ventes qu'il organise. Sa capacité de production est telle qu'il peut facilement utiliser en une journée de travail le verre

préparé pour la semaine, ce qui n'est pas sans créer un certain désagrément pour d'autres utilisateurs habitués à travailler plus lentement (figure 2.7). Toutefois, déjà dans la soixantaine, De Rosa supporte difficilement la chaleur des fours et le rythme de travail qu'il s'impose. Après quelques années, il met la production de côté au profit de la fabrication d'outils de verriers, qu'il fabrique dans son atelier à la maison – « C'était devenu ma nouvelle passion[181] ». Espace verre lui passera d'ailleurs une commande d'outils. Pendant ses années de travail dans l'équipe d'apprentissage chez *Lorraine Glass*, De Rosa avait développé des qualités de formateur toujours manifestes. Plusieurs verriers québécois étant fortement intéressés à apprendre à souffler « old-school », « en utlisant le vieux système »**,** De Rosa offrira en 1999, accompagné de Tony, un stage de fin de semaine (d'une durée de 10 heures sur deux jours) à Espace verre. Ronald Lukian, qui avait rencontré De Rosa chez *Lorraine Glass* au début des années 1970, s'y inscrit. Lukian et De Rosa tenteront de s'associer pour travailler ensemble dans l'atelier de Lukian à Rawdon, mais le projet sera sans suite, notamment parce que De Rosa développe à cette époque des problèmes de santé qui vont l'empêcher de travailler en atelier pour de longues périodes de temps. Quelques années plus tard, au milieu des années 2000, il est amené à enseigner dans le cadre du cours Verre soufflé 3, enseigné par l'auteur de ces lignes (figure 2.7). Sa venue annuelle est toujours un événement fort populaire auprès des étudiants, qui restent généralement stupéfaits par l'agilité, les techniques de travail, la vitesse et les objets singuliers produits avec panache par « maestro » De Rosa. En entrevue ce dernier mentionnera « une école, c'est comme une famille ».

[181] Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010).

Figure 2.7
Sabatino De Rosa à Espace verre
Image du haut: au travail produisant un vase, vers 1998.
Image du bas: en stage avec un groupe d'étudiants du programme collégial, printemps 2016
De gauche à droite : Marie-Louise Brabant, Jérémie Saint-Onge, Sarah Dixon, Svetlana Blanchon, Maroussia, Sabatino De Rosa, Dylan Duchet, Bruno Andrus, Clément Vieira.
Source: Espace verre

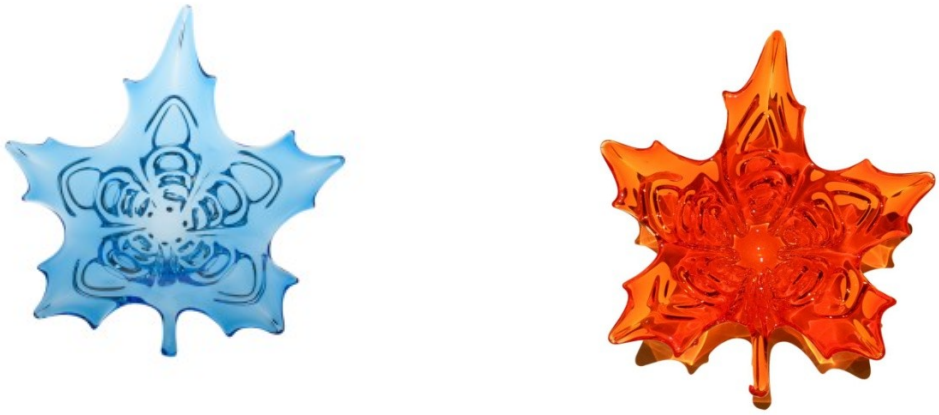
# 4. ÉTUDES DE CAS

## 4.1. La politique spectaculaire du langage visuel

*All art is propaganda; on the other hand, not all propaganda is art.*

George Orwell[182]

En déambulant dans le pavillon de l'Ontario à Expo 67, les visiteurs pouvaient se retrouver confrontés à une mise en exposition singulière : un duo de feuilles d'érables sculpturales en cristal massif soufflé bouche par Chalet Artistic Glass (figure 2.8). De grandes dimensions (15 pouces de diamètre par 6 pouces de hauteur pour un poids de 6 livres chacune), l'une était d'un rouge orangé brillant et profond et l'autre, d'un riche et lumineux bleu cuivré... Une feuille d'érable bleue?



[182] George Orwell, cité dans: George Packer (dir). *All Art is Propaganda: Critical Essays*, Houghton : Mifflin Harcourt, 2008.

Figure 2 8
Chalet Artistic Glass, Expo 67 Special Limited Edition Maple Leaves, 1967
Verre soufflé, H 6 pouces; D15 pouces, Poids: 6 livres chaque. Source: Conrad Biernacki; Deborah Patterson, Chalet Vintage Art Glass.

En 2016, le motif de la feuille d'érable rouge, tel que représenté sur le drapeau canadien, flaqué de chaque côté par deux champs rectangulaires du même rouge, est probablement le symbole national canadien le plus connu et reconnu, au Canada comme à l'international. Expo 67, événement officiel central des célébrations du centenaire de la Confédération canadienne, a joué un rôle fondamental dans la diffusion de ce nouvel emblème adopté par le gouvernement canadien en 1966. La feuille d'érable rouge et le drapeau canadien étaient omniprésents sur le site de l'Exposition universelle et internationale et étaient abondamment reproduits sur une variété de publications et d'objets souvenirs destinés à circuler à l'extérieur du site et à s'intégrer dans la vie quotidienne de la population.

Cinquante ans après son adoption, le consensus actuel dont bénéficie ce symbole peut détourner l'attention du fait que le choix de ce symbole fût le résultat ultime d'intenses négociations et tractations politiques durant les années 1960. À l'époque, les débats prirent une telle ampleur et une dimension si rocambolesque que le Toronto Star se mit à désigner l'aventure sous le nom de « The Great Flag Farce[183] ». Cette épopée rocambolesque, qui prend effectivement le caractère d'une tragi-comédie à bien des égards, est un exemple manifeste d'un processus de médiation de la modernité et de l'identité nationale canadienne dans lequel Expo 67 joue un rôle important à plus d'un égard. De fait, au débat sur le drapeau canadien proprement dit, s'entremêle l'adoption de deux autres emblèmes identitaires durant la même période : le logo officiel d'Expo 67 et le logo officiel des célébrations du centenaire de la Confédération. L'ensemble du processus révèle, de manière symptomatique, les antagonismes inhérents à la négociation de différentes visions de l'identité canadienne moderne, le tout transposé dans le domaine du langage visuel. Au caractère ambivalent des objets produits par Chalet Artistic Glass quant à leur valeur artistique, s'ajoute ici avec évidence une autre ambiguïté quant au message politique qu'ils véhiculent, dans le contexte immédiat d'Expo 67, et les contextes plus larges du centenaire de la Confédération canadienne et de l'adoption de la feuille d'érable comme motif central du drapeau canadien.

Depuis le *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* de Londres en 1851, les Expositions universelles et internationales ont constitué des espaces physiques et symboliques de médiation du paradigme moderniste dans lesquels les relations entre différentes visions de la modernité, parfois antagonistes, voire conflictuelles, sont transformées en spectacle un séduisant. La myriade d'images et d'objets de toutes sortes et catégories mis en spectacle dans ces événements, qu'il s'agisse de marchandises, d'objets d'artisanat, d'objets d'art, et par extension

[183] Paul Hunter. «Canada's maple leaf flag born amid bitter debate », *The Toronto Star* (samedi, 14 février 2015), https://www.thestar.com/news/insight/2015/02/14/canadas-maple-leaf-flag-born-amid-bitter-debate.html

le visiteur lui-même, participent activement à ce processus hédoniste et festif de négociation avec la modernité et particulièrement en ce qui a trait à l'affirmation de dimensions identitaires liées aux états-nations.

Contrairement aux signes purs, les objets sont, de manière ambiguë, à la fois matériels et culturels; à travers les objets, des concepts abstraits sont matérialisés. En plus de leurs propriétés physiques et fonctionnelles, les objets sont des réceptacles pour différentes valeurs, concepts et autres représentations immatérielles, et tout particulièrement les objets d'artisanat puisqu'ils sont communément fétichisés comme des formes de productions culturelles authentiques liées à l'identité (culturelle), à l'histoire (nationale), aux traditions et au folklore. À travers les productions artisanales, on assiste à la définition et à l'affirmation de différentes identités certes collectives, mais aussi individuelles : identité du producteur, histoire de l'achat de l'objet ou de la rencontre avec le producteur, exotisme, etc. Ce type d'objet accumule donc plusieurs valeurs symboliques ajoutées à ses valeurs d'usage et d'échange. Les métiers d'art, l'artisanat et les arts visuels sont omniprésents dans les différents pavillons canadiens[184]. Toutefois, les objets de verre soufflé ne sont pas représentés dans les expositions de ces pavillons puisque la pratique artistique ou artisanale du verre soufflé est plus que marginale au Canada à cette époque. Le contexte particulier de la présence de Chalet Artistic Glass au pavillon de l'Ontario fait donc figure d'exception.

Les deux feuilles d'érable sculpturales en verre soufflé exposées au pavillon de l'Ontario faisaient partie d'une série spéciale commandée à Chalet Artistic Glass, l'une des initiatives du politicien franco-ontarien Lionel Chevrier. Ancien député fédéral représentant la région de

[184] Curien. « L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67) ».

Cornwall de 1957 à 1963, Chevrier travaillait en 1967 comme Commissaire général aux visites d'État pour Expo 67. Ceci pourrait donner des indications sur les pourquoi et comment, ces feuilles d'érable en édition spéciale, en plus d'être exposées, étaient aussi offertes comme cadeau diplomatique aux dignitaires étrangers en souvenir de leur visite à Expo 67, « [...] a symbol of Canadian excellence[185] ». Chevrier est aussi impliqué dans différents projets de documentation et promotion des activités de *Chalet Glass* impliquant l'Office National du Film du Canada (ONF), qui a déplacé des équipes de tournage à quelques occasions dans les ateliers de la verrerie à Cornwall. D'ailleurs, un court segment de quelques secondes s'est retrouvé dans le film officiel du pavillon, *A Place to Stand*[186]. La séquence présente des souffleurs de verre de *Chalet* en action, transformant le cristal en fusion en des formes surprenantes, suivie immédiatement par une autre courte séquence montrant de la machinerie industrielle produisant en masse des bouteilles de verre. Finalement, des versions plus petites des feuilles d'érable en cristal italien, dans une variété de couleurs comme l'ambre doré, le bleu-aqua et le vert, étaient disponibles à la vente au détail sur le site de l'exposition universelle (figures 2.9 et 2.10).

---

[185] Patterson. «Chalet Vintage Art Glass»», *Chalet Vintage Art Glass Gallery*.

[186] *A Place to Stand*, film dirigé par Christopher Chapman (1967 : National Film Board of Canada), consulté le 13 décembre 201 http://www.youtube.com/watch?v=rt-5tAWJxvU

Figure 2.9
Chalet Artistic Glass, *Feuilles d'érable*
Verre soufflé, environ H 15 cm; D 35 cm; P 35 cm.
Source: worthopedia.
Vues du haut, du côté et du dessous (avec signature gravée à l'acide).

Figure 2.10
Chalet Artistic Glass, page d'un catalogue promotionnel, 1971
Source: Mario F. Panizzon. Chalet – A Brief History 1962-1975.
Feuille d'érable en bas et à gauche de l'image.

À ce titre, en dehors de la commande spéciale de Chevrier pour des modèles particulièrement massifs et aux couleurs spécifiques, le modèle des feuilles d'érable faisait déjà partie des productions régulières de Chalet Artistic Glass et de son principal compétiteur Lorraine Glass Industries depuis quelques temps déjà[187]. Il faut dire qu'en 1967, le sujet de la feuille d'érable faisait partie de la vie quotidienne des Canadiens de l'époque, et de celle des médias canadiens, depuis un certain temps déjà.

Pendant plusieurs années, Lionel Chevrier a été un proche collaborateur de Lester B. Pearson. Il fut donc un acteur et témoin important dans les débats parlementaires à Ottawa concernant l'adoption d'un drapeau national canadien, qui culminèrent en 1963 et 1964. À l'époque, tout comme au Québec, le nationalisme dans le reste du Canada s'exprimait notamment par le désir que le Canada affirme son indépendance face à l'Empire britannique. Dans le contexte de la Révolution tranquille au Québec, le nationalisme canadien-anglais s'exprimait notamment par le désir que le Canada affirme son indépendance face à l'Empire britannique. Depuis 1948 déjà, *La belle Province* avait son drapeau « national ». Le gouvernement de l'Union Nationale, qui fut à l'origine de l'adoption du *Fleurdelisé* bleu et blanc, faisait campagne en utilisant le slogan « Le ciel est bleu, l'enfer est rouge », une réappropriation d'une expression populaire datant du XIX$^{e}$ qui cristallisait l'inclination traditionnelle du Canada français envers l'Église catholique et la royauté française – et par le fait même son inclinaison moins favorable pour la culture anglo-saxonne en général et l'Empire britannique en particulier. Sans mentionner que la couleur de choix de l'Union Nationale était le bleu et celle du Parti libéral, alors comme maintenant, le rouge.

---

[187] Panizzon. *Chalet – A Brief History 1962-1975* : 13.

Alors que le Canada se constituait comme un état-nation moderne, membre des grandes puissances issues de la Deuxième Guerre mondiale, le Parti libéral de Lester B. Pearson fut élu au pouvoir avec un engagement électoral de proposer un nouveau drapeau national pour le Canada dans les deux années suivant son élection. Craignant que son gouvernement minoritaire nouvellement élu ne perde le pouvoir sur ce sujet contentieux, Pearson choisit de faire adopter le nouvel emblème selon les procédures des débats parlementaires. John Diefenbaker, ancien premier ministre et à ce moment chef de l'opposition conservatrice, était férocement opposé au changement du *Canadian Red Ensign* (présentant le *Union Jack* et les armoiries du Canada sur un fond rouge) utilisé par le gouvernement fédéral canadien depuis la Confédération (figures 2.11 et 2.12).

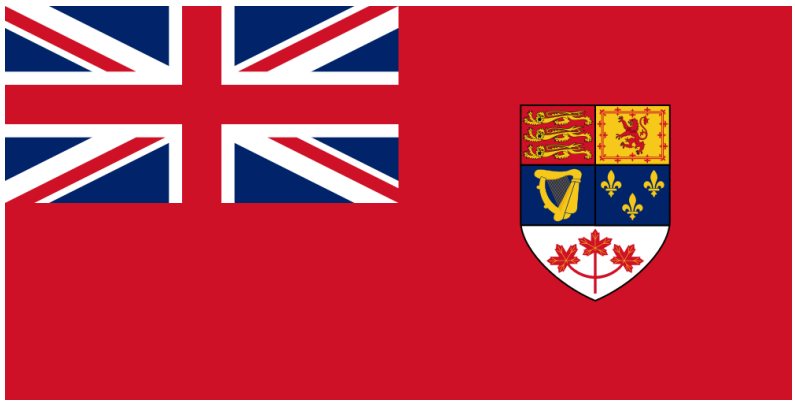
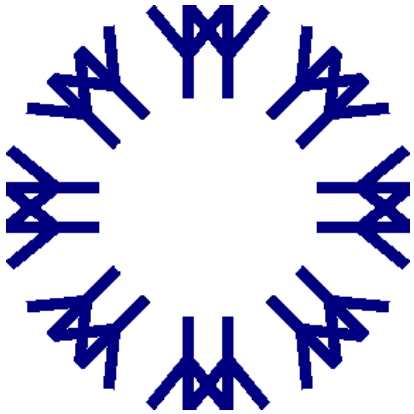


Figure 2.11
*Canadian Red Ensign*
Source: www.thecanadianencyclopedia.ca



Figures 2.12
Julien Hébert, *Logo d'Expo 67*, 1963
Source: Wikimedia Commons.

La même année, le designer québécois Julien Hébert, alors professeur à l'École des arts appliqués de Montréal, gagna le concours précédemment lancé pour le choix d'un logo pour Expo 67. Inspiré par l'éthique et l'esthétique moderniste issues du Bauhaus, et suivant ses propres inclinaisons et intérêts de même que le thème officiel humaniste et internationaliste *Terre des Hommes / Man and His World* d'Expo 67, Hébert avait proposé avec succès un logo

semi-abstrait offrant de multiples niveaux de lecture en représentant simultanément des figures humaines ou des arbres, constituant huit motifs plus larges couplés, formant un M pour Montréal (figure 2.12). Ces motifs sont organisés en cercle représentant la fraternité, la solidarité et l'amitié autour du monde, mais aussi, de manière plus schématique que conceptuelle, un flocon de neige[188]. Selon Martin Racine :

> [...] these couples arranged in a circle appear as simply monochrome and it is no accident that there are no colours to differentiate the figures. According to Gestalt Theory colour functions to segregate elements and to establish hierarchies.[...] By excluding colours to differentiate the figures of the pictogram, the designer wished to eliminate all sense of segregation.[189]

Cependant John Diefenbaker, ainsi que plusieurs autres politiciens fédéraux, tous partis confondus, sont férocement et ouvertement insatisfaits et irrités par le logo moderne proposé par Hébert. Le 20 décembre 1963, Diefenbaker s'adresse ainsi à la Chambre des communes à Ottawa :

> When I was a boy we used to draw men like that, just two or three lines it was simple. It was the only artistry we could indulge in. To me this looks like an artistic monstrosity. I would have thought that this would be an ideal occasion to place the maple leaf in the center to show it was Canadian. I hope this is not a precursor of the kind of flag the government is going to bring in as a distinctive Canadian flag.[190]

Et encore :

---

[188] Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » : 166.
[189] Racine. «The ambiguous modernity of Designer Julien Hébert» : 93.
[190] Racine. «The ambiguous modernity of Designer Julien Hébert» : 103-105.

> I should like to know which is the English version and which is the French version. I have never seen a monstrosity like it. It will bring ridicule to Canada. There is nothing to indicate Canada in it, either indirectly or otherwise. Is there going to be a glossary with the issue of every one of these so that people will understand it?[191]

Pourrait-on retrouver dans cette citation une indication du sens à donner à la présence de deux feuilles d'érables au pavillon de l'Ontario, une rouge (« the English version » ) et une bleue (« the French version »), la transposition en langage visuel d'une vision du Canada basée sur une Confédération entre deux peuples fondateurs, les deux solitudes, ensembles mais séparés ? Quoi qu'il en soit, de concert avec leur chef, d'autres députés conservateurs exprimèrent de vives réactions envers le design de Hébert, par exemple : « I suggest this looks more like a combination of a tractor wheel and a bunch of power pales. I am not satisfied with it; I think it is crazy[192] », ou encore : « Is the Minister seriously telling us that this weird looking thing will be plastered all over the world fair? Thank heaven it is in Montreal and not in Toronto[193] ». Au grand regret de certains, l'art moderne avait déjà fait son apparition à l'ouest du Québec : « As to the character that such symbol might give, be it primitive or modern, I submit it falls into almost the same group as a certain mural which has just been unveiled at the Edmonton airport and which, incidentally, looks as if someone had thrown a few dozens of eggs on the wall[194] ». Dans leur croisade, Diefenbaker et consorts finirent par exiger la mise sur pied d'un nouveau comité pour revoir tout le processus de sélection. Le président de l'Institut royal d'architecture du Canada, John Levat Davies, favorable à la proposition de Hébert, déclara alors publiquement « If

---

[191] Racine. «The ambiguous modernity of Designer Julien Hébert» : 103-105.
[192] Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec : 188.
[193] Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec : 188.
[194] John Levat Davies. « Le succès inattendu du symbole de l'Expo créé par Julien Hébert *», La Presse*, 23 décembre 1963, cité dans Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » :190.

we want maple leaves for Expo 67, let them plant trees![195] ». Certains éditorialistes, dont Claude Jasmin de La Presse par exemple, en rajouteront :

> Plusieurs spécialistes interrogés déclarent : Vous avez la meilleure preuve de l'ignorance totale de ce que représente le choix d'un tel dessin symbolique. "faut éduquer le public » confond tout : art, peinture, esthétique industrielle. Ces emblèmes relèvent d'un métier précis, d'un art particulier.[196]

En réaction, le comité réévalue effectivement le dossier et décide de maintenir le logo proposé par Hébert malgré le fait que, entre-temps, la Chambre des communes ait voté une motion le rejetant... C'est seulement lorsque Lester B. Pearson rejeta en retour la décision de la chambre que le logo de Hébert fut officiellement approuvé en 1964. La même année le logo reçu une reconnaissance internationale en obtenant un prix au Thirteenth Annual Exhibition of Advertising, Editorial and Television Art Award, à New York. Dans l'édition du 30 mai 1964 du journal *The Gazette* on retrouvait un article orné du titre suivant : « Monstrous Fair Symbol Now An Award Winner[197] ».

C'est à travers ces événements qu'en 1963 le gouvernement fédéral approchait une firme de design torontoise pour la création du logo officiel des célébrations du centenaire de la Confédération. Dans ce cas, la commande était claire en termes de contenu visuel :

---

[195] Davies. « Le succès inattendu du symbole de l'Expo créé par Julien Hébert ».

[196] Claude Jasmin. *La Presse,* 28 décembre 1963, cité dans Martin Racine, « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec : 191-192.

[197] « Monstrous Fair Symbol Now An Award Winner », *The Gazette*, 30 mai 1964, cité dans Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec (Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007) : 213.

> [...] they identified [...] the elements that would be appropriate and epitomized Canada, and that the symbol could include a maple leaf and 11 elements representing the ten provinces and the Northwest Territories or other elements such as beavers or Mounties. [...] the symbol was to be celebratory, easily applied, and for it to be appropriate for school children to easily construct it.[198]

Offrant pour ainsi dire un bon compromis entre un logo semi-abstrait *à-la-Hébert* et un symbole figuratif facilement identifiable, le « Centennial Symbol » proposé par le jeune designer canadien Stuart Ash est composé d'une feuille d'érable schématisée constituée de 11 triangles équilatéraux de différentes couleurs. Pearson et la Commission du centenaire l'acceptèrent sans difficultées; selon Ash : « [...] this was quite likely the first time a maple leaf was identified and accepted by a Government as the feature element representing Canada[199] » (figure 2.13).

Figure 2.13
Stuart Ash, *Logo du Centenaire de la Confédération canadienne*, 1963
Source: Wikipedia.

Figure 2.14
Alan Beddoe, Suggestion pour un drapeau du Canada ou *Pearson Pennant*, 1964
Source: Azure Magazine.

---

[198] Stuart Ash. «History Repeating Itself: Recollections of the 1967 Centennial Logo Contest», consulté en octobre 2016, https://www.gdc.net/article/2014/12/15/2967.
[199] Ash, *id.*

En 1964, en dépit des demandes de Diefenbaker pour un référendum sur le sujet, le cabinet de Pearson introduit une motion parlementaire visant l'adoption d'un design de son choix pour le nouveau drapeau canadien, créé par l'artiste Alan Beddoe (figure 2.14). Cette composition consistait en un motif central représentant trois feuilles d'érable rouges inter-reliées, formant une sorte de branche (référant au Royaume-Uni sans doute – Grande Bretagne, Irlande, Écosse), sur un fond blanc flanquées de deux champs visuels bleus de chaque coté – transposition visuelle de la devise nationale canadienne *A mari usque ad mare* (*D'un océan à l'autre*). Avant son dévoilement, la motion fit l'objet d'une fuite dans la presse, annonçant ainsi le début d'un autre cycle de débats acrimonieux à la Chambre des communes. Considéré par plusieurs comme donnant une place importunément exagérée au Canada-français en général et au Québec en particulier (par la couleur bleue), sujet de moqueries de la part des médias anglophones, la proposition reçut le sobriquet peu valorisant de *Pearson Pennant*.

À ce moment, et malgré la volonté originale de Diefenbaker de préserver le *Canadian Red Ensign*, la feuille d'érable semblait jouir d'un consensus grandissant comme motif pouvant représenter le Canada dans son entièreté. Grandissant certes, mais relatif : depuis la signature de la Confédération, la feuille d'érable, à l'origine symbole emblématique du Canada des habitants et coureurs des bois depuis la Nouvelle-France, était un symbole des anciennes provinces du Haut-Canada et du Bas-Canada, là où l'érable fait naturellement partie de la flore régionale. De fait, cette proposition manifestait la dominance de ce centre d'influence en rapport aux régions limitrophes comme l'Ouest et le Nord du Canada, par exemple.

Un nouveau comité fut formé, composé de membres de tous les partis politiques. Après une autre suite de longues procédures, lors d'un dernier vote sur la motion, le *Pearson Pennant* se retrouva en compétition avec une proposition de dernière minute, un design de l'historien George Stanley composé d'une seule feuille d'érable rouge flanquée de chaque côté de deux champs visuels rouges. La feuille d'érable centrale est certes figurative, mais elle comporte un certain degré d'abstraction dans la mesure où il s'agit d'une feuille schématisée qui ne correspond à aucune des espèces d'érables natifs du Canada. Cette proposition, dans laquelle les océans bleus avaient

tourné au rouge et dont la feuille d'érable tripartite avait été unifiée, obtint la majorité des votes. C'est en janvier 1965, qu'Elizabeth II, Reine du Dominion du Canada, inaugura officiellement le nouveau drapeau lors d'une cérémonie sur la Colline parlementaire, juste à temps pour les célébrations du centenaire de la Confédération[200]. C'est deux ans plus tard que, durant sa visite officielle à Expo 67, le président de la République française Charles de Gaulle lança son fameux « Vive le Québec Libre ! » à une foule enthousiaste depuis le balcon de l'hôtel de ville de Montréal. Le lendemain, il se rendit à la Place des Nations d'Expo 67, accompagné par Lionel Chevrier dans son rôle de commissaire général des visites d'État. L'histoire ne dit pas si de Gaulle reçut ou non sa feuille d'érable édition spéciale de *Chalet Artistic Glass* ... mais sa visite officielle prévue à Ottawa fut annulée et Lionel Chevrier fut mandaté pour reconduire diplomatiquement le libérateur de la France à l'aéroport Dorval[201].

### 4.2 Analyse de la fabrication de l'objet d'étude

Comme expliqué dans la section de cette thèse portant sur le cadre méthodologique et théorique (premier chapitre), selon Bruno Latour les personnes, objets et pratiques peuvent s'associer et participer à des réseaux. Selon Latour, tous les types de médiateurs se trouvent être d'égale valeur, qu'il s'agisse des facteurs organisationnels, cognitifs, discursifs, sémiotiques ou, plus généralement, des entités « non-humaines » qui entrent dans la composition de réseaux. Le réseau est donc défini comme une organisation rassemblant de manière dynamique des éléments « humains » et « non-humains » lesquels agissent comme médiateurs ou intermédiaires les uns

---

[200] L'hymne *Ô Canada* a également été adopté dans le contexte des célébrations du centenaire.

[201] Paul-François Sylvestre. « 40e anniversaire d'Expo 67 », *L'Express - L'Hebdo des francophones du Grand Toronto,* semaine du 24 avril au 30 avril 2007, consulté le 13 décembre 2013, http://www.lexpress.to/archives/1368/

avec les autres[202]. Conséquemment, ma démarche de cherche consiste à interroger et documenter à la fois des idées, des images, des personnes, des procédés et des choses. C'est ainsi que, dans un but de documentation, des recherches techniques ont été effectuées en atelier à Espace verre à l'hiver 2016 avec mon informateur principal, Sabatino De Rosa, sur le travail effectué dans les verreries vénitiennes établies à Montréal au début des années 1960.

Cette section propose donc en premier lieu une mise en contexte de l'environnement de production chez Chalet Artistic Glass à partir d'images. Ces dernières nous permettent de voir des verriers au travail, ainsi que des outils et des équipements. Le verrier d'expérience notera aussi la position des mains, des doigts, du corps, etc. (figures 2.15 à 2.20). Dans un deuxième temps est proposée, sous forme de lexique, la liste des outils, équipements et procédés utilisés dans la production des feuilles d'érables chez *Chalet* et *Lorraine*. Les descriptions des outils et termes techniques en italique sont tirés du livre de Jean Vallières, *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé*.[203] Toutefois, certains des termes employés dans le langage courant des ateliers de verre soufflé ayant changé depuis les années 1970, je propose quelques mises à jour entre parenthèses. Ce lexique ne comprend que les outils nécessaires à la production des feuilles d'érable ayant été utilisés à l'origine chez Chalet Artistic Glass et Lorraine Glass Industries, ainsi que dans les recherches techniques que nous avons réalisées en atelier. Troisièmement, je propose une section dans laquelle sont expliquées en détail et dans l'ordre les étapes de fabrication de l'objet d'étude. Finalement, la figure 2.21 permettra au lecteur d'avoir un aperçu des prototypes réalisés par Sabatino de Rosa et l'auteur de ces lignes.

---

[202] Latour. *Reassembling the social: An introduction to Actor-Network Theory* : 39.
[203] Jean Vallières. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé*.

## 4.2.1 Environnement de travail et contexte de production

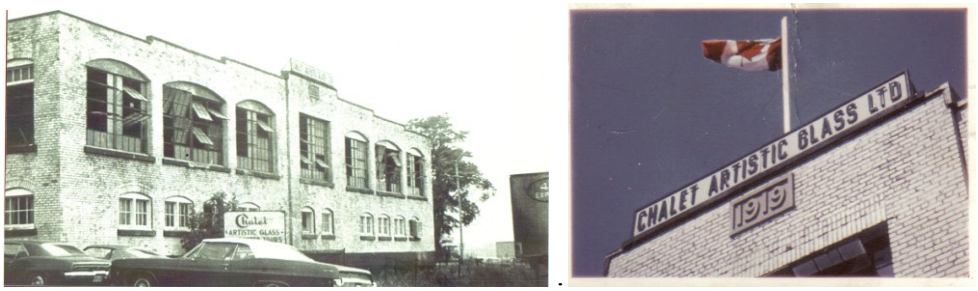



Figure 2.15
Vue extérieure des ateliers de Chalet Artistic Glass à Cornwall, vers 1962-1965
Source: Mario Panizzon. Chalet – A Brief History 1962-1975.

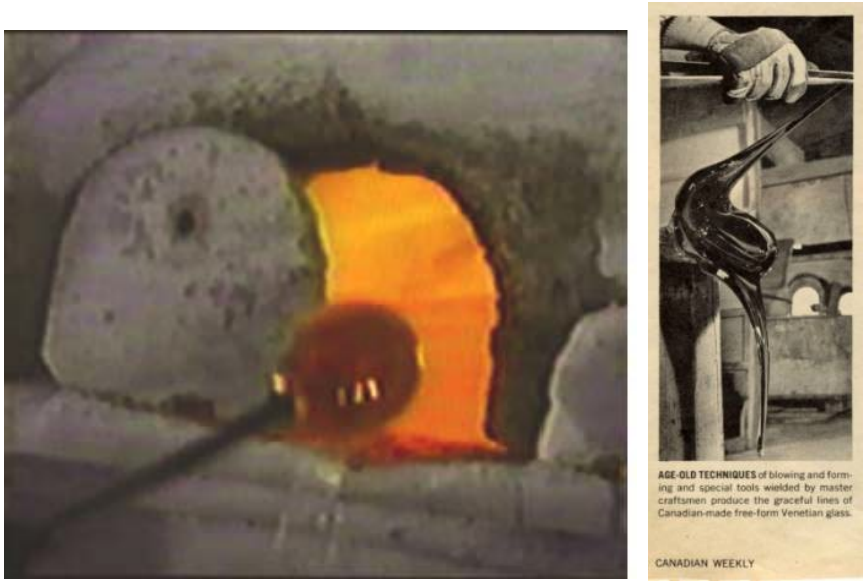



Figure 2.16
Fournaise de fusion du cristal, Chalet Artistic Glass, vers 1962
Image de gauche: Ouvreau de la fournaise.
Image de droite: Fournaise à l'arrière, deux ouvreaux visibles.
Source: Mario Panizzon. *Chalet – A Brief History 1962-1975*.

Figure 2.17
Luidgi Tedesco au travail chez Chalet Artistic Glass, Cornwall Ontario, vers 1962
Images de gauche et du centre: canne à souffler, banc de travail.
Image de droite: refroidissement de la canne à souffler; second banc de verrier à l'arrièree.
Source: Mario Panizzon, *id.*

Figure 2.18
Chalet Artistic Glass. *A Master demonstrates his artistic techniques*
Source: Mario Panizzon, *id*

Figure 2.19
Chalet Artistic Glass. *Maestro Giulio Gatto applying the finishing touches*
Source: Mario Panizzon, id.

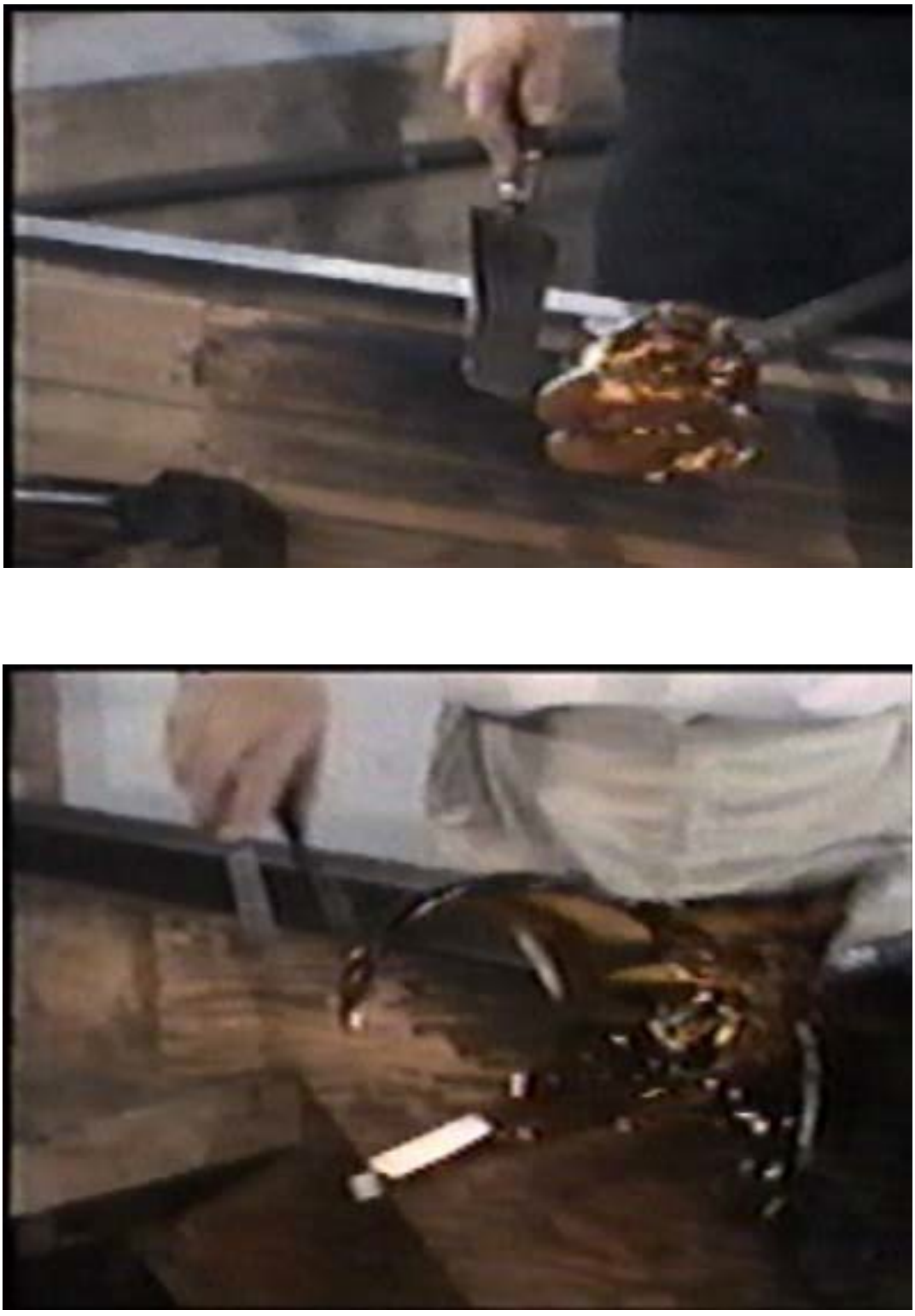


Figure 2.20
Screenshots from *Here is Canada*, National Film Board of Canada, 1972
Source: Mario Panizzon, *id*

## 4.2.2 Procédé de fabrication de l'objet d'étude: Feuille d'érable

Lexique (liste des outils et procédés requis)

***Banc du souffleur :*** *C'est en quelque sorte un siège, muni de deux longs bras appelés bardelles. Les bardelles servent à faire tourner la canne ou le pontil pendant que le souffleur forme la pièce. A sa droite, le banc comporte une rallonge où le souffleur place ses outils. À côté, les seaux d'eau qui contiennent les différents outils de bois (mailloches, palette, etc.).*

***Bassin de refroidissement :*** *Les cannes et pontils deviennent de plus en plus chauds au fur et à mesure que le travail progresse. Il est nécessaire de les refroidir fréquemment. Le bassin de refroidissement est conçu pour refroidir uniquement la canne, sans toucher le mords et le verre.*

***Canne :*** *Long tube avec lequel le souffleur de verre retire le verre en fusion du four et le souffle. C'est l'outil principal du souffleur de verre. Le* ***mors****, appelé aussi tête, est la partie qui entre en contact avec le verre en fusion .La partie de la canne qui entre en contact avec les lèvres s'appelle* ***l'embout****.*

***Ciseaux à anse*** **(ciseaux *diamant*) *:*** *Les ciseaux à anse ont une partie coupante de forme carrée.Grace à cette frome, les ciseaux coupent le verre sans l'aplatir, car il est pris de tous les cotés à la fois.*

***Ciseaux à rogner*** **(ciseaux droits) :** *Les ciseaux à rogner, qui ressemblent aux ciseaux à tôle, servent entre autres à égaliser l'ouverture d'une pièce.*

***Cueillage*** **(cueillette)** ***:*** *Action de prendre le verre à l'extrémité de la canne à souffler ou du pontil.*

***Façonnage :*** *Action de former un objet.*

***Fers* :** *Outils à ressorts servant à étirer, former et ouvrir le verre. Pour les empêcher de rayer le verre, on passe de temps à autre les outils chauds dans la cire d'abeille. Les outils couramment utilisés sont les fers plats, les fers ronds, les fers ovales.*

***Four à fusion* (fournaise) :** *Four dans lequel les matériaux sont fondus pour faire le verre.*

***Four à recuire* (four de recuisson**) : *Four dans lequel les objets de verre sont chauffés à une température donnée pour y enlever les tensions.*

***Four de travail* (four de réchaud) :** *Four conçu pour réchauffer la pièce de verre en cours de façonnage. Tout au cours du processus de soufflage du verre, la pièce doit être réchauffée à la flamme. Cette règle s'applique même quand la pièce est au pontil.*

***Mailloche :*** *Forme de bois creusé pour centrer et arrondir la pièce. Munie d'un manche ou non. Comme la palette de bois, elle doit être utilisée mouillée.*

***Palette* :** La palette a comme principale fonction de refroidir le fond d'une pièce de verre avant sa mise au pontil.

***Paraison* :** *Ensemble de cueillettes de verre fondu au bout de la canne.*

***Pinces* (Pincettes)** : *On utilise plusieurs outils en métal pour façonner une pièce de verre. La plupart sont constitués de deux lames d'acier inoxydable reliées par un ressort. [...] Ces outils ne servent pas à couper le verre, mais à le former et l'étirer.*

***Pontil* :** *Longue tige avec laquelle une petite quantité de verre est cueillie pour y fixer un objet de verre. On appelé aussi pontil le verre au bout de la tige.Le pontil lui-même doit être constamment réchauffé afin d'éviter les écarts de température et empêcher la pièce de se détacher prématurément du pontil.*

***Recuisson :*** *Lorsque la pièce de verre est terminée, elle doit être recuite pour un certain temps, a une certaine température, afin d'éliminer les tensions à l'intérieur de la pièce. Si la pièce n'est pas recuite, elle a de fortes chances de se briser.*

***Soufflage* :** *Procédé de façonnage d'objets en verre creux.*

***Supports :*** *Un atelier de verre soufflé est toujours équipé des supports de métal. Munies de têtes plates de diverses longueurs et de roulements à bille, ces supports servent à déposer les cannes et pontils en cours d'utilisation.*

***Verre* :** *Substance homogène obtenue par la fusion d'un mélange de silice, de potasse et de soude ou de quelques autres produits.*

***Verre soufflé* :** *Objet de verre qui a été fait en soufflant de l'air dans du verre fondu.*

***Verrier* :** *Celui qui fait des objets de verre.*

Description des étapes de fabrication

**Étape 1 : Première paraison**
- Procéder à un premier gros cueillage de verre.

- Procéder à l'application de la couleur sur la poste : chez *Chalet* et *Lorraine*, les ateliers étaient munis de fournaises contenant des pots de verre coloré dans la masse. Dans le cadre de cette étude de cas - en l'absence de verre en fusion coloré dans la masse à Espace verre - nous avons décidé d'opter pour une couche de fritte de verre coloré (ce qui est responsable de la coloration inégale dans les objets que nous avons fabriqués (figure 2.21).

- Au banc : former la paraison à la mailloche. Souffler afin d'obtenir une bulle ronde et une paraison d'une épaisseur uniforme. Laisser refroidir.

**Étape 2 : Deuxième paraison**
- Procéder à un deuxième gros cueillage lorsque la première paraison est bien refroidie.

- Au banc : Former la paraison à la mailloche en ramenant le verre vers le fond, qui doit être plus épais que le côtés et formé en pointe large. Souffler légèrement afin d'augmenter le volume de la paraison et l'amincir. Laisser refroidir.

**Étape 3 : Troisième paraison**
- Procéder à un troisième cueillage lorsque la première paraison est bien refroidie. Tout juste avant de cueillir, faire craquer le verre sur le mors de la canne avec de l'eau. Cette manœuvre vise à libérer les tensions de la paraison froide et ainsi éviter qu'elle ne casse par choc thermique dans la fournaise au cueillage.

- Lorsque le verre est cueilli, au moment de sortir de la fournaise, laisser couler une partie du verre liquide afin de ne laisser qu'une couche uniforme de verre en fusion d'environ 3/4 de pouce d'épaisseur.

**Étape 4 : Former la paraison**
- Au banc : former la paraison sans outils lorsque le verre est très chaud, d'abord en utilisant la gravité pour amener le verre chaud au cul de la paraison. Souffler assis afin d'obtenir une bulle ronde, puis debout avec la canne à angle pour préciser la forme en pointe (le verre doit se retrouver au cul de la paraison, et non pas sur ses côtés). Souffler afin d'obtenir une bulle ronde, et un cul épais formé en pointe large. Laisser étirer par gravité et souffler.

**Étape 5 : Sculpter la paraison**
- Au banc : Sculpter la paraison par marquages avec la palette de métal. Avec la palette, trancher et former le col en formant un sillon incliné (d'un angle de 45 degrés). Avec les deux lames des pincettes, marquer le verre de bas en haut de la paraison en créant trois sillons doubles équidistants. Remarquer le col à 45 degrés avec la palette et repréciser légèrement la forme. Chauffer légèrement pour effacer les marques d'outils en surface.

**Étape 6 : Empontillage**
- Au banc : Le pontil doit être posé lorsque le verre est encore chaud et malléable. Décrochage de la canne : avec une palette de métal froide, limer la ligne de col, mettre de l'eau et frapper

directement la ligne de col avec la palette en tenant la canne dans les airs (ne pas laisser la canne sur les bardelles).
- Stabiliser le pontil en poussant le col de la pièce sur le plancher. S'il reste du verre au-dessus de la ligne de col, le frapper avec la palette tout en tenant la pièce, à 45 degrés, sur le plancher.

**Étape 7 : Former le col**
- Chauffer le haut de la pièce : Une très longue chauffe, en plaçant la moitié avant de la pièce au réchaud. Aplanir l'ouverture avec la palette de métal, épaissir légèrement. Suivre d'une autre longue chauffe.

**Étape 8 : Ouvrir la paraison**
- Sortir du four de réchaud et se diriger rapidement au banc de travail en tournant vigoureusement la canne dans un sens puis dans l'autre pour que la forme s'ouvre d'elle-même par l'action naturelle de la force centrifuge. Au banc, tourner plus rapidement afin d'ouvrir davantage la pièce, mais sans l'étirer assez pour l'amincir.

**Étape 9 : Découper la forme de feuille**
- Au banc : former la tige de la feuille en coupant, à l'aide des ciseaux droits (1 coup de ciseaux pour chaque sillon) chacun des sillons d'une des trois paires de sillons sculptés dans la masse à l'étape 4. Former ensuite la feuille en coupant dans les deux sillons restants (1 coup de ciseaux pour chaque sillon) avec les ciseaux droits. Chauffer rapidement l'avant de la pièce au four de réchaud.

**Étape 10 : Préciser la forme de feuille**
- Au banc : tirer les trois pointes des feuilles avec les pincettes. Tirer la tige avec les pincettes.

**Étape 11 : Enfournement**
- Décrochage du pontil avec de l'eau et les pincettes. Enfournement avec les gants.

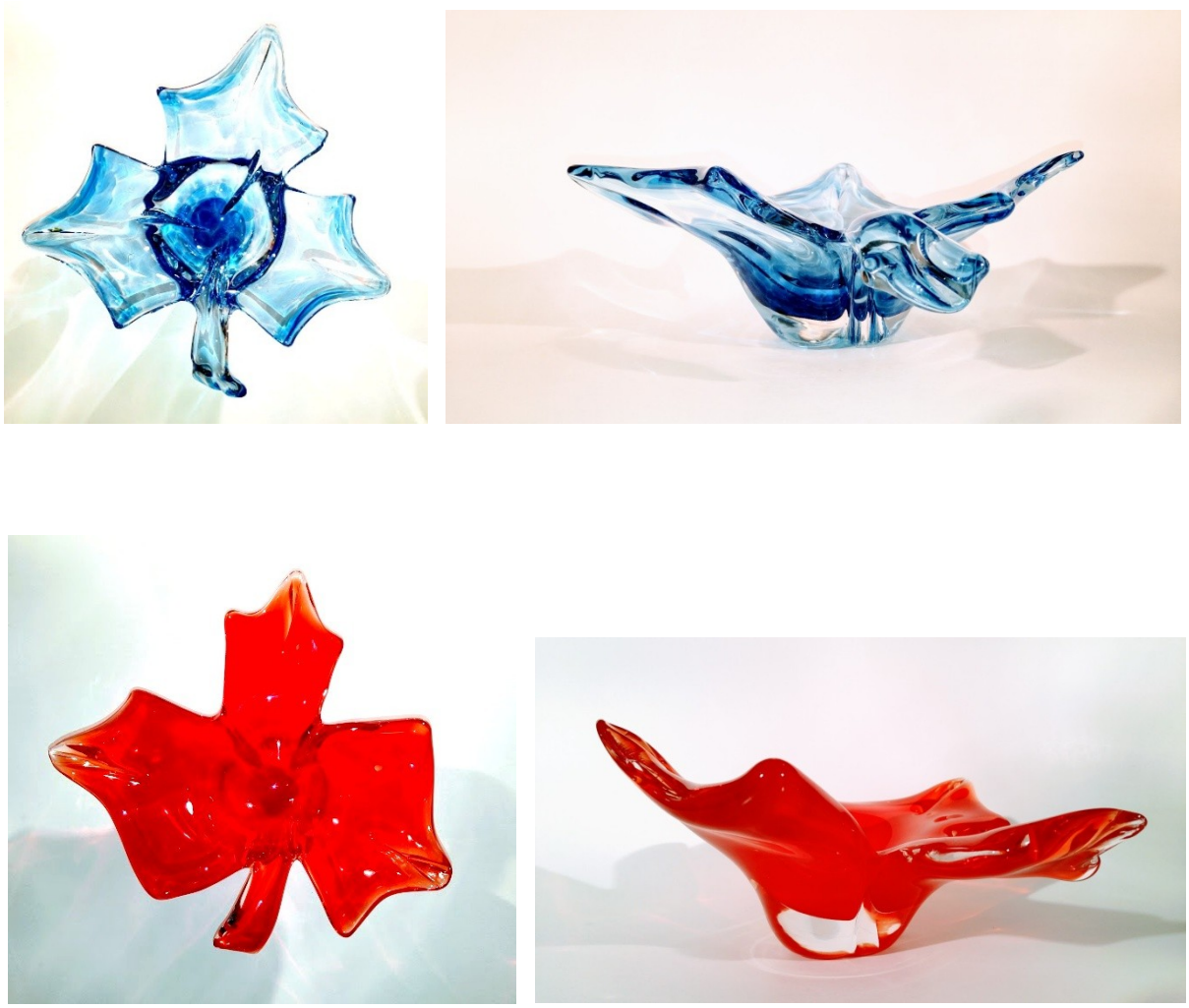


Figure 2 21
Sabatino de Rosa et Bruno Andrus, Reproductions des feuilles d'érable, 2016
Verre soufflé, H10 cm; L 27 cm; P 27 cm.
Source et photographies: Bruno Andrus

# CHAPITRE 3 - LE *AMERICAN STUDIO GLASS MOVEMENT* ET LE VERRE D'ART TCHÉCOSLOVAQUE

*I'm an artist, a designer, a craftsman, interior designer, half-architect.*
*There's no one name that fits me very well.*

Dale Chihuly[204]

## 1. INTRODUCTION

Dans ce chapitre, il s'agira de démontrer l'importance du pavillon de la Tchécoslovaquie dans le développement de la pratique artistique du verre, internationalement et localement. En traçant les réseaux d'acteurs qui se sont constitués grâce à l'événement, la démonstration portera sur le rôle d'Expo 67 comme site de rencontres et de croisements de différentes trajectoires. Ces rencontres et croisements stimuleront l'ouverture de programmes d'enseignement des arts verriers dans les universités et collèges et l'intégration du verre comme forme d'expression moderne en art, un mouvement qui s'étendra dans plusieurs pays à travers le monde, dont le Canada. Grâce à Expo 67, des mouvements et réseaux nationaux vont s'internationaliser, se complexifier et s'étendrent. En débutant avec les artistes du verre tchécoslovaques, le Studio Glass Movement américain, la contre-culture au Canada et au Québec et, finalement, le Studio Glass Movement au Québec seront ensuite adressés. Ce faisant, il sera possible d'offrir des analyses contextuelles, notamment en rapport à l'influence du formalisme de Clément Greenberg sur le Studio Glass Movement, ainsi que l'influence importante de la contre-culture chez les artistes du verre de la génération suivante. Finalement, le retour d'expositions de verre d'art et des verriers tchèques à

---

[204] Dale Chihuly, consulté le 1er décembre 2016, http://www.chihuly.com/

Montréal en 1989 sera abordé en relation à l'œuvre *Les Quatre chevaliers de l'apocalypse* de François Houdé.

## 2. MODERNITÉ, VERRE D'ART ET EXPOSITIONS UNIVERSELLES

### 2.1. Verre d'art et expositions universelles (1851-1937) : De l'Art nouveau à l'Art déco

Avant d'aborder spécifiquement le verre d'art à Expo 67, il est important de mettre en lumière les liens historiques fondamentaux existants entre le verre d'art et les expositions universelles et internationales. Ces dernières sont un produit de la modernité et de la révolution industrielle. Elles ont émergé dans le contexte de profondes et rapides transformations sociales et culturelles dans le monde occidental sous l'influence du capitalisme et du développement technologique. Les expositions universelles offraient une mise en spectacle éblouissante de la notion de progrès et des bénéfices de la révolution industrielle et des états-nations, spécialement pour la bourgeoisie. Les premières expositions universelles étaient surtout centrées autour des notions de commerce, de la science et du développement technologique; on y trouvait des étalages et présentoirs, parfois très élaborés, proposant une variété de marchandises et produits, des objets décoratifs et aussi des objets d'art. L'histoire du verre d'art moderne, et plus spécifiquement du verre soufflé, est intimement associée à celle des expositions universelles. Celles-ci apparaissant au même moment où l'industrie du verre est sujette à d'importantes expérimentations et au développement de nouvelles recettes de verre, de nouvelles technologies de productions et de nouvelles esthétiques et fonctions. C'est lors des expositions universelles que les verreries

industrielles proposeront leurs nouveaux produits; le caractère international de ces événements stimulera l'ouverture de nouveaux marchés et l'émergence de nouveaux réseaux d'échanges[205].

De plus, les expositions universelles donnaient aussi l'occasion de tester sur une échelle inédite, l'inclusion du verre – notamment du verre plat – dans l'architecture. À ce titre, le *Crystal Palace* construit pour la première exposition universelle, The *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, tenue à Hyde Park à Londres en 1851, demeure à ce jour l'exemple le plus spectaculaire. À la fois structure architecturale, démonstration technologique et œuvre d'art, le *Crystal Palace* conçu par Joseph Paxton était entièrement construit de poutres d'acier et de feuilles de verre plat en cristal anglais. L'exemple fera évidemment école. Au milieu de l'édifice se trouvait une immense fontaine de cristal d'environ 27 pieds de hauteur. Puisque cette première Exposition universelle avait lieu en Angleterre, berceau de la révolution industrielle, les verreries anglaises étaient prédominantes parmi les 157 exposants proposant des produits en verre. Il s'agissait surtout d'objets décoratifs en cristal soufflé, gravé et taillé; l'esthétique se conformait aux goûts victoriens[206].

L'Exposition universelle de Paris en 1889 marque un tournant important pour le verre d'art, alors que les kiosques d'Émile Gallé, situés dans les sections céramique et verre, deviennent parmi unes des attractions les plus populaires de l'événement. De plus, la compagnie de Gallé, qui avait l'ambition de se servir des nouvelles structures industrielles pour produire du verre d'art à grande échelle, présentait une installation majestueuse dans la cour d'honneur. Gallé conçut un pavillon constitué d'une structure imposante couronnée d'un vase fantaisiste, flanquée de tablettes

---

[205] Greenhalgh. *Ephemeral Vistas: The Expositions UniverselIes, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*.
[206] Spillman. *Glass from World Fairs 1851-1904*.

suspendues à partir de la balustrade et soutenant des vases remplis de fougères (figure 3.1). Gallé reçut aussi un Grand prix à cet événement.

Les innovations de Gallé sont à la fois techniques et artistiques; alors que le cristal taillé et poli se démode, le travail de Gallé devient emblématique de l'Art nouveau. Gallé développera également des techniques de moulage du verre inspirées de celles utilisées dans l'Antiquité que l'on connaîtra dès lors, en français comme en anglais, sous le vocable de pâte-de-verre. En plus de consacrer Gallé en France, l'événement permit de présenter le travail original de Gallé à un public international venu à Paris pour l'occasion; ce sera un événement marquant pour un visiteur en particulier, l'américain Louis Comfort Tiffany.

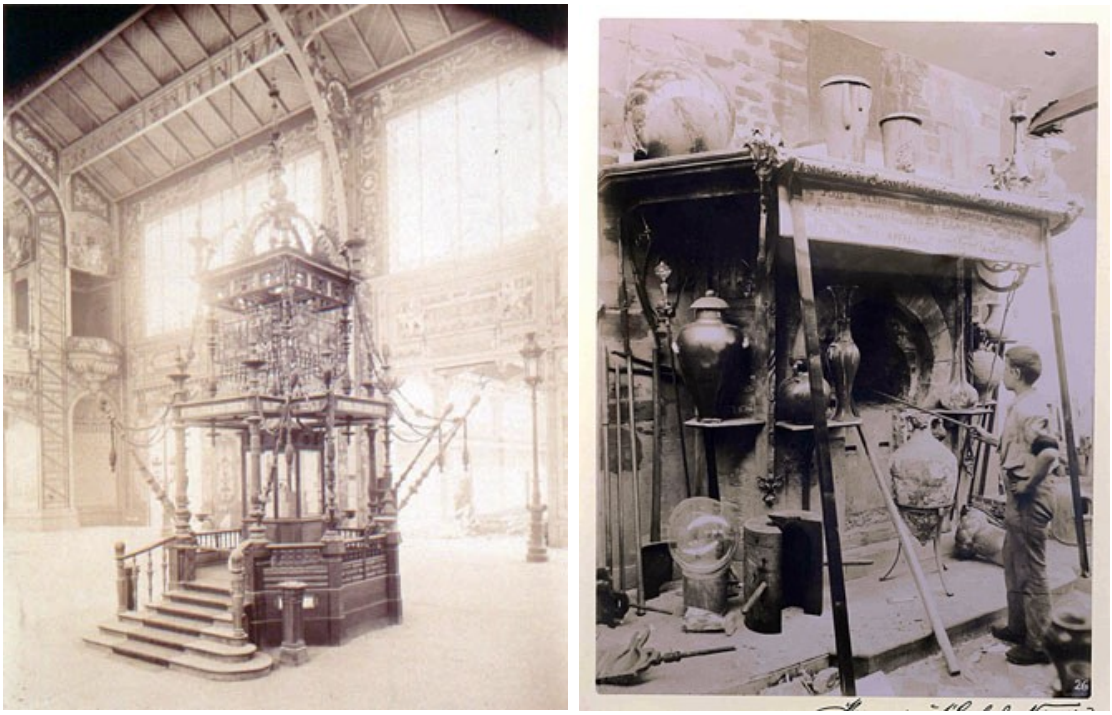


Figure 3.1
Émile Gallé, Pavillon de la cour d'honneur, Exposition universelle de Paris, 1889
Source: http://www.ecole-de-nancy.com/web
Photographie prise avant ou après l'évènement, le kiosque étant isolé dans la salle et vide de contenu.

Figure 3.2
Émile Gallé, Reconstitution d'un four de verrerie, Exposition universelle de Paris, 1900
Source: http://www.ecole-de-nancy.com/web

Dès le *World's Columbian Exposition* tenu à Chicago en 1893, le travail de *Tiffany Glass and Decorating Company*, fortement inspiré de celui de Gallé, s'impose parmi les 70 verreries exposantes. Ce dernier jouit d'un grand succès critique et commercial. Le *Tiffany Pavilion* comportait deux salles et une chapelle. La grande variété de ses produits ainsi que l'innovation et la qualité technique de ses installations architecturales ont permis au travail de Tiffany d'être diffusé à grande échelle en Amérique du nord. Pour l'Exposition universelle de Paris tenue en 1900, le gouvernement français voulait célébrer l'arrivée du XX$^{e}$ siècle avec la plus grande et somptueuse exposition à date; l'événement visait aussi à souligner sa puissance, la France étant à l'époque au sommet de son pouvoir impérialiste et colonial. Émile Gallé y dominait le marché et l'industrie du verre d'art; on y trouvait en tout environ 45 kiosques de produits de verre, un nombre plus restreint d'exposants en verre que lors de l'exposition tenue une décennie plus tôt. Parmi ceux-ci, le travail de Tiffany se démarquait. D'ailleurs, Gallé et Tiffany reçurent chacun un Grand prix. À cette exposition Gallé présentait aussi une reconstitution d'un four de verrerie, entouré de différents vases, et avec un gamin mimant (en l'absence de véritable verre en fusion) les gestes du verrier au travail. (figure 3.2) L'Expo de 1900 marque donc le sommet de popularité et d'innovations de l'Art nouveau et du verre, qui y tient une part substantielle[207].

Dans les suites de la première Guerre mondiale et de la Grande dépression, les Expositions universelles perdirent une grande part de l'optimisme et de la joie de vivre qui avaient culminé à la Belle époque et trouvé son expression à travers l'Art nouveau. De même, l'industrie du verre d'art entame une période de stagnation créative. Alors que les procédés de production se mécanisent davantage, l'esthétique des objets devient plus simple et répétitive avec l'Art déco. L'Exposition universelle de 1937 est la dernière à proposer du verre d'art français. Le verrier Jean Sala, qui opérait alors une petite verrerie familiale à Paris, offrit des démonstrations de

[207] Spillman. *Glass from World Fairs 1851-1904* : 9-48, 81.

verre soufflé lors de l'évènement. Sala était reconnu pour son approche inhabituelle au verre d'art : formé dès son enfance au verre soufflé, mais ayant aussi fréquenté l'École des beaux-arts, il concevait et fabriquait seul des objets personnalisés. De plus, il avait développé des procédés permettant de construire et d'opérer des petites fournaises de fusion, ce qui lui avait permis d'offrir des démonstrations à l'Expo de 1937. En 1958, Jean Sala recevra dans son atelier parisien la visite du fondateur du Studio Glass Movement américain, Harvey K. Littleton. Cette rencontre confortera Littleton dans ses ambitions de développer une pratique individuelle et artistique du verre soufflé aux États-Unis[208].

L'Exposition universelle tenue à New York en 1939–1940 sous le thème *Dawn of a New Day* marque un tournant important dans l'histoire de ces événements. Alors que les expositions précédentes célébraient ouvertement et directement l'industrie et le commerce, et par extension le colonialisme, à partir de ce moment, la célébration porte sur le développement futur de l'humanité, du présent comme expression de ce futur utopiste d'une humanité en devenir. Selon le dépliant officiel de l'événement :

> The eyes of the Fair are on the future [...] in the sense of presenting a new and clearer view of today in preparation for tomorrow; a view of the forces and ideas that prevail as well as the machines. To its visitors the Fair will say: "Here are the materials, ideas, and forces at work in our world. These are the tools with which the World of Tomorrow must be made.[209]

---

[208] Littleton. *Glassblowing –A Search for Form*.
[209] Peter Kuznick. « Losing the World of Tomorrow: the Battle over the presentation of science at the 1939 World's Fair ». *American Quarterly* (septembre 1994) : 46.

La thématique de l'Expo de New-york tenue en 1964-1965, *Peace Throught Understanding*, est aussi une des thématiques exemplaires de ce phénomène qui culminera en 1967 avec Terre des hommes / *Man and His World* à Montréal.

**2.2. Verre d'art et expositions universelles (1958-71) : Le verre d'art tchécoslovaque**

L'histoire du verre d'art moderne en Tchécoslovaquie est indissociable de son histoire politique. Dans la première moitié du XX$^{e}$ siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale, la Tchécoslovaquie, et Prague en particulier, était un centre important d'activités artistiques d'avant-garde.

Par son positionnement géographique et culturel, elle est un point de rencontre de l'avant-garde parisienne, allemande et russe[210]. Pendant la guerre, suite à l'invasion des troupes allemandes, cette communauté artistique fut décimée par la répression nazie. Après la guerre, dans le contexte de la Guerre froide, le verre d'art relevait de l'État en Tchécoslovaquie. Dans le domaine des arts visuels, le régime stalinien imposait les dictats officiels du Réalisme socialiste sur l'ensemble du territoire de l'URSS. L'abstraction en peinture et en sculpture y était considérée comme un art élitiste, bourgeois et contre-révolutionnaire. Dès les années 1950, un important mouvement de réformes politiques commence à s'y développer en Tchécoslovaquie. Pour le gouvernement et le parti communiste tchécoslovaques, les Expositions universelles deviennent des plateformes spectaculaires pour promouvoir l'identité nationale et ses aspirations à un «socialisme à visage humain ». C'est ainsi qu'au cours des années 1950 et 1960, en

[210] Jiri Setlick. « Stanislav Libenský Jaroslava Brychtová and Art in Twentieth-Century Czechoslovakia », dans Susan K. Frantz. *Stanislav Libenský Jaroslava Brychtová : A 40 Year Collaboration in Glass* : 15-31 (New York : CMOG et Prestel, 1994).

bénéficiant d' un important soutien structurel et institutionnel, se développa en Tchécoslovaquie une nouvelle forme d'art combinant la peinture, la sculpture et le verre. En effet, considéré officiellement comme un art appliqué, pratique, fonctionnel, décoratif, voire ornemental, le travail du verre échappait aux dictats officiels du Réalisme socialiste qui s'imposait dans les domaines de la peinture et de la sculpture. Ainsi, de manière paradoxale, grâce à des ambiguïtés statutaires manifestes, c'est à travers le soutien de l'État et avec des moyens exceptionnels que les artistes d'avant-garde investirent le champ du verre d'art. Cette combinaison d'intérêts industriels, de propagande et de relative liberté artistique amena des œuvres de verre d'art monumentales pour les Expositions universelles de Bruxelles (1958), Montréal (1967) et Osaka (1971). Dans le cadre de l'exposition de Montréal, le ministre tchécoslovaque de l'industrie expliquait d'ailleurs sans détour :

> In Montreal, we are presenting a collection of our glass which expresses the artistic approach to glass in Czechoslovakia, in which we want to differ in our own way and thus simultaneously show the contribution of our glassmaking to the world development of artistic glass. In its originality we see its aesthetics as well as economic value.[211]

Jeunes artistes et designers, Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová se sont rencontrés en 1954. Commence dès lors une collaboration personnelle et artistique qui durera toute leur vie. En plus de former un duo artistique remarquable, ils formeront un couple solide et complice. Alors que Libenský peignait et dessinait les modèles, Brychtová en réalisait des transpositions en trois dimensions utilisant la terre glaise. Ces sculptures servaient de positifs dans la fabrication de moules pour une réalisation finale en verre. La fabrication finale des objets en verre était effectuée par des techniciens industriels, principalement par la technique de la pâte-de-verre qui implique la fonte de la matière au four dans des moules. Exploitant habilement l'ambiguïté

[211] Frantz. « A Collaboration in Glass » : 45.

fondamentale de la catégorie des arts appliqués, ces artistes réussirent à échapper à la censure en voilant leurs motivations théoriques et conceptuelles inspirées par le cubisme, derrière des considérations d'ordre fonctionnaliste :

> Libenský and Brychtová were particularly attracted to Cubism, which opened new concepts of shape and space. [...] The Cubist reduction of spatial illusion by the penetration of volume and plane increased the tension of the three-dimensional shape, thereby relating contour to its inner action. Colour value in relation to light became a means of expression, ranging from high density to transparency. Libenský and Brychtová also employed elements of Cubist construction to evoke the impression of a simultaneous viewing from different angles.[212]

En 1963, Libenský devint professeur et directeur de l'Académie des arts appliqués de Prague; sa carrière à l'académie durera près de 25 ans. Durant cette période, Libenský aura un impact substantiel sur deux générations d'artistes. Obtenant de nombreuses commandes de l'État, les œuvres architecturales de Libenský et Brychtová seront principalement déployées en Tchécoslovaquie, intégrées dans l'architecture de bâtiments historiques, comme des églises, des bâtiments publics, des bâtiments gouvernementaux, des aéroports, ou, à l'étranger, dans les ambassades tchécoslovaques. Les œuvres demeuraient propriétés de l'État, mais les Expositions universelles permirent à un plus grand public d'en admirer la splendeur.

Pour sa part, René Roubíček, designer et artiste, a été directeur du Design Studio de Borské Sklo de 1955 à 1965, un organisme assurant la liaison entre l'Académie des arts appliqués de Prague et l'industrie du verre, et, en 1966-68 il est transféré à l'Académie. À partir de 1969, il travaillera comme artiste indépendant. Outre son travail comme gestionnaire du Design Studio, il était designer industriel pour les grandes verreries, et, tout comme Brychtová et Libenský, il avait développé une démarche et une pratique artistique informée par la modernité artistique qui avait

---

[212] Setlick. « Stanislav Libenský Jaroslava Brychtová and Art in Twentieth-Century Czechoslovakia » : 25-26.

fleuri en Tchécoslovaquie. Dans son cas il s'agissait d'une approche plus expressionniste et il adopta un procédé technique approprié privilégiant le travail direct et spontané de la matière. Ainsi, contrairement à Libenský et Brychtová qui exploitaient surtout le verre moulé au four, Roubíček privilégiait le verre soufflé comme médium de création artistique. À cette fin, il travaillait souvent en étroite collaboration avec des maîtres-verriers, principalement Josef Rozinek, Leur collaboration, qui avait débuté à la fin des années 1950, allait culminer à Expo 67 :

> [...] Roubíček had been working for several years with the excellent master from the Novy Bor Glassworks, Jesef Rozinek. [...] The creator and the glassmaker – as always – worked together on these; Roubíček indicated his conception of the final result with a very general sketch, and thanks to the harmonious and prompt co-operation between them, these emerged in many cases amazing very diversely conceived sculptures. [...] From these Roubíček composed the Exterior Fountain for the Expo '67 in Montreal and also made use of a collection of these columns in the interior of the Czechoslovak pavilion. These sculptures, which are very active in terms of their light effect, soon aroused the interest of architects and were installed in public and representative interiors as dividing walls or accentuations of space (sic).[213]

### 2.2.1. Expo 58 Exposition universelle et internationale de Bruxelles

Le pavillon de la Tchécoslovaquie à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 était le site de démonstrations exceptionnelles de verrerie, de mosaïques, de vitrail et de sculptures en verre, financées par le ministère tchécoslovaque de la culture. René Roubíček se souvient :

---

[213] The Studio Glass Gallery. *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* : 21-22.

> The Expo58 Brussels exhibition was the first opportunity to give a representative presentation of the new situation of Czech contemporary glass on an international scale. [...] Eight artists were invited to create their own extensive solitary exhibits for the Czechoslovak glass exhibition at Expo58 in Brussels. Thus I gained the opportunity to introduce my own comprehensive conception of the creative possibilities of contemporary glass in my exhibit. An extensive abstract sculpture made from coloured, hand-shaped blocks of poured glass formed the central motif.[214]

La sculpture de Roubíček réalisée en collaboration avec Josef Rozinek et intitulée *Glass – Matter, Form, Expression*, avait des propriétés si manifestement sculpturales que les autorités responsables de l'exposition « found it necessary to justify this display because it did not conform to the tenets of Socialist Realism, and it was described in its label not as a sculpture, but as an array of different kinds of glass materials[215] ». Malgré l'ambiguïté statutaire de son œuvre, Roubíček reçut un Grand prix pour son travail. L'entrée du pavillon était conçu par Libenský et Brychtová, qui y proposaient une œuvre sculpturale intitulée *Zoomorphic Stones*. Dans la Galerie de verre, le duo proposait *Animal Reliefs.* Inspiré des peintures rupestres d'Altamira et de Lascaux, il s'agissait d'un monumental bas-relief en négatif intégré dans un des murs de béton de la salle; l'œuvre reçut un Grand prix. Le succès obtenu amènera Libenský à représenter officiellement l'industrie du verre tchécoslovaque à l'étranger. En ayant développé cette technique inédite de moulage en négatif, Libenský et Brychtová avaient établi les fondations techniques qui constitueront la base de leur travail dans les années à venir, et particulièrement en ce qui a trait aux œuvres qui seront exposées une dizaine d'années plus tard à Montréal.

---

[214] The Studio Glass Gallery, *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* : 43-44.
[215] The Studio Glass Gallery, *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* : 16.

## 2.2.2. Expo 67 Exposition universelle et internationale de Montréal

L'Exposition universelle et internationale a eu lieu à Montréal d'avril à octobre 1967. Le pavillon le plus populaire fut celui de l'URSS, avec 13 millions de visiteurs comptabilisés. Au palmarès des cinq pavillons les plus populaires, se trouvent le pavillon du Canada (11 millions de visiteurs), le pavillon des États-Unis d'Amérique (9 millions), celui de la France (8,5 million) et celui de la Tchécoslovaquie avec 8 millions de visiteurs[216]. En effet, le pavillon de la Tchécoslovaquie est un de ceux qui a coûté le plus cher à construire et il rivalise effectivement avec les pavillons des puissances mondiales comme les États-Unis et l'URSS. Comme mentionné précédement, dans son le livre *Portrait de l'Expo* publié en 1968, Robert Fulford souligne comment « étant donné le nombre de visiteurs qui attendaient à la porte, on laissait entrer trop de personnes à la fois, si bien qu'autour d'un objet intéressant, la foule devenait parfois cohue.[217]». Le grand intérêt du public pour ce pavillon s'explique certainement par la variété et la qualité des expositions qu'on y proposait. Effectivement, le visiteur pouvait y observer des œuvres d'art verre, mais aussi des productions culturelles traditionnelles tchécoslovaques et des spectacles technologiques et pluridisciplinaires.[218] Plusieurs artistes exposaient des œuvres en verre dans le pavillon, mais ce sont surtout les œuvres sculpturales de René Roubíček et celles de Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová qui ont retenu l'attention. Les visiteurs ne pouvaient effectivement pas ignorer la présence du travail de Roubíček, qui se déployait à la fois à l'extérieur devant le pavillon et à l'intérieur du pavillon. À l'intérieur de l'édifice, l'artiste proposait l'installation souvent appelée *Glass Forest* (figure 3.4) constituée de 20 colonnes de métal enveloppées d'une accumulation d'éléments extravagants travaillés à chaud et qui variaient en formes et en textures. L'approche artistique et technique pour cette

[216] Canadian Press. « USSR, Canada, Biggest Attractions », (Canadian Press, 30 octobre 1967).
[217] Fulford. *Portrait de l'Expo* : 126-134.
[218] Fulford. *Portrait de l'Expo* : 125, 135.

réalisation trouvait son origine dans les expérimentations réalisées 10 ans plus tôt avec Josef Rozinek :

> [...] up to the Expo '67 in Montréal, a whole series of original sculptures emerged; these were first blown, and then made from hot liquid glass, as studies of possibilities. From these emerged the glass columns. [...] they were accorded a place in the Czech glass exposition at the world Expo '67 exhibition in Montreal, where they could be expanded fully.[219]

Les colonnes étaient ancrées dans le plancher du pavillon et dans un bassin d'eau qui se déployait à la fois à l'intérieur et l'extérieur de l'édifice. À l'extérieur, Roubíček proposait une installation souvent appelée *Glass Fountain* (figure 3.3), comprenant un assemblage de colonnes et de structures plus massives et des jeux d'eau. Les deux œuvres formaient un ensemble qui était visible de part et d'autre du pavillon, grâce au mur vitré sous lequel l'eau circulait librement[220]. À part ces installations, Roubíček présentait aussi des objets sculpturaux autonomes de plus petites dimensions, qui étaient exposés dans des cabinets vitrés parmi le travail d'autres artistes, dont celui de sa conjointe Miluse Roubickova. En 1966, Libenský et Brychtová entamèrent la création des trois œuvres monumentales en verre moulé pour Expo 67 : *Sun of the Centuries* (4 mètres de hauteur par 1,8 mètres de hauteur (figure 3.6)), *Blue Concretion* (1,8 mètres de hauteur par 2 mètres de largeur; figure (figure 3.5)) et *Big Conus* (parfois appelée *Pyramid* ou *Column*; 3,9 mètres de hauteur (figure 3.7)). Vu la grande taille des œuvres commandées par le gouvernement, la production nécessita une collaboration étroite avec les architectes Miroslav Repa et Vladimir Pycha, mais surtout avec différents techniciens en industrie, comme des mouleurs, des ingénieurs et des chimistes qui devaient s'assurer de la réussite finale de ce projet de moulage extraordinaire et, conséquemment, techniquement

---

[219] The Studio Glass Gallery, *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* : 61.
[220] Wasmuth. « Czech Glass in the limelight: The Great Exhibitions Abroad » : 99.

périlleux. La principale difficulté était le contrôle des températures lors de la fusion: en tout chaque objet devait passer plusieurs jours au four pour éviter que le moule et son contenu ne se brisent. On développa même une nouvelle formule de verre, plus résistant à l'usure et moins massif afin de limiter le poids. L'historienne de l'art Susanne K. Frantz offre la description suivante des trois œuvres produites et terminées en 1967 :

> Libenský and Brychtová designed three multi-part sculptures of coloured glass, modeled in high relief and mounted on metal supports. [...] *Sun of the Centuries* depicted the stages of a sunrise in tones ranging from gray-green to yellow, and was officially described as symbolizing « the different stages of social development in Czechoslovakia [...] the upper part (the sun) break into rays, to represent the optimistic perspective of the present. A giant pylon, *Big Conus* (or *Pyramid*) was created from stacked blocks of glass, was modeled so that the subtle color shifted from brownish-grey to violet. It stood next to *Blue Concretion*. [...] The double relief made of twenty-four sections of deep blue gray glass. Assembled on their metal frames, they formed two facing sculptured panels approximately two meters square. The varying thickness of the glass in this work – and in *Pyramid* and *Sun of the Centuries* – regulated the penetration and refraction of light, causing the color to change in appearance.[221]

Les artistes avaient poursuivi leurs recherches informées par le cubisme, et ils y ajoutaient maintenant la monumentalité « In the new sculptures, the artists believed glass was changed into a completely new substance which they called "colour in space"[222]». C'est ainsi qu'en circulant devant ces œuvres, le spectateur pouvait voir la lumière ambiante s'y moduler et se transformer, comme si la lumière avait été matérialisée et qu'elle émanait du verre lui-même.

---

[221] Frantz. « A Collaboration in Glass » : 43.
[222] Frantz, *ibid.*

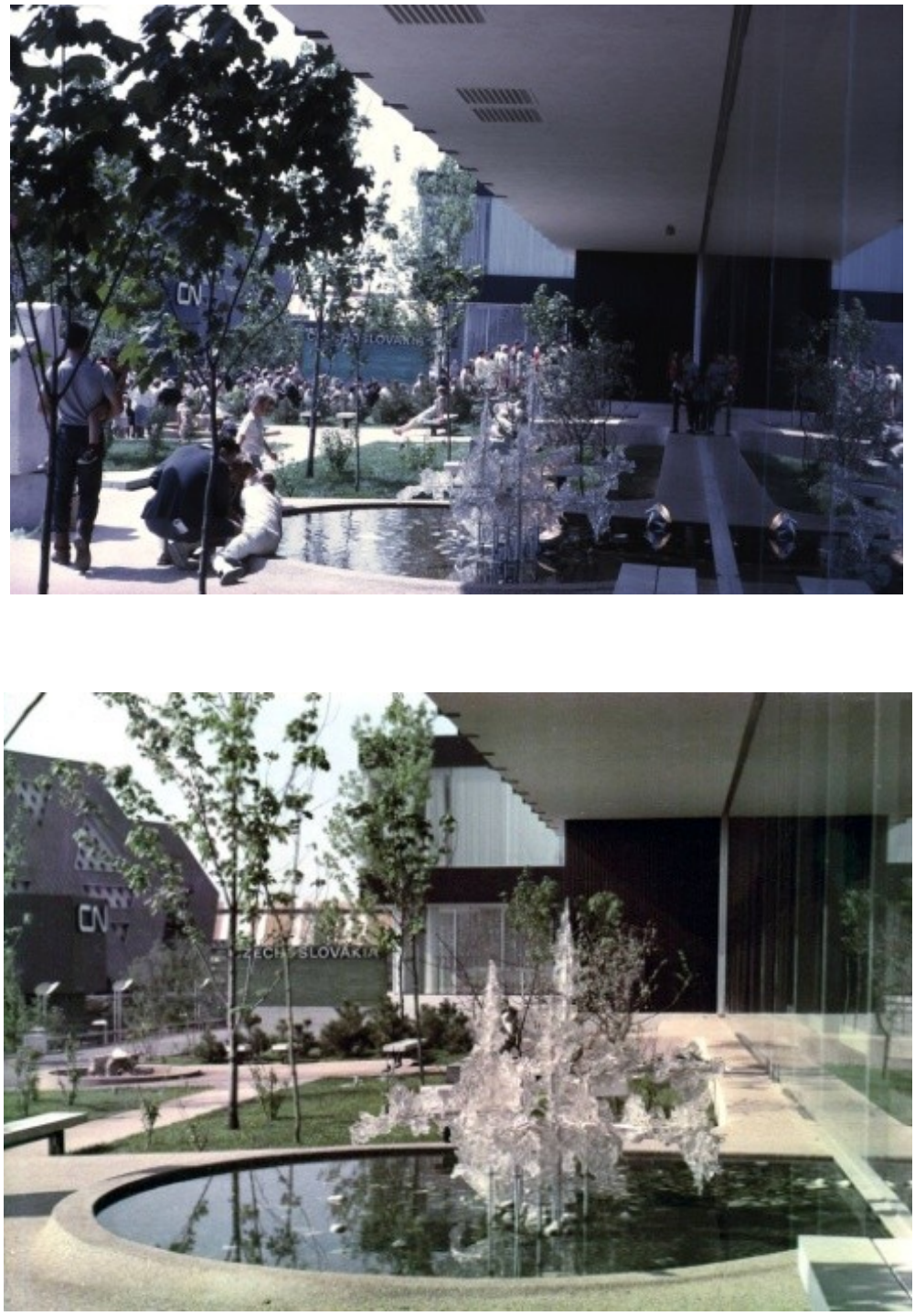



Figure 3.3
René Roubíček, *Glass Fountain*, 1966- 67
Verre soufflé et façonné à chaud, métal.
Vue devant le Pavilion de la Tchécoslovaquie à Expo 67, Montréal.
Source (image de gauche): *Advertizer*.
Source (image de droite): *Glass Quarterly*.

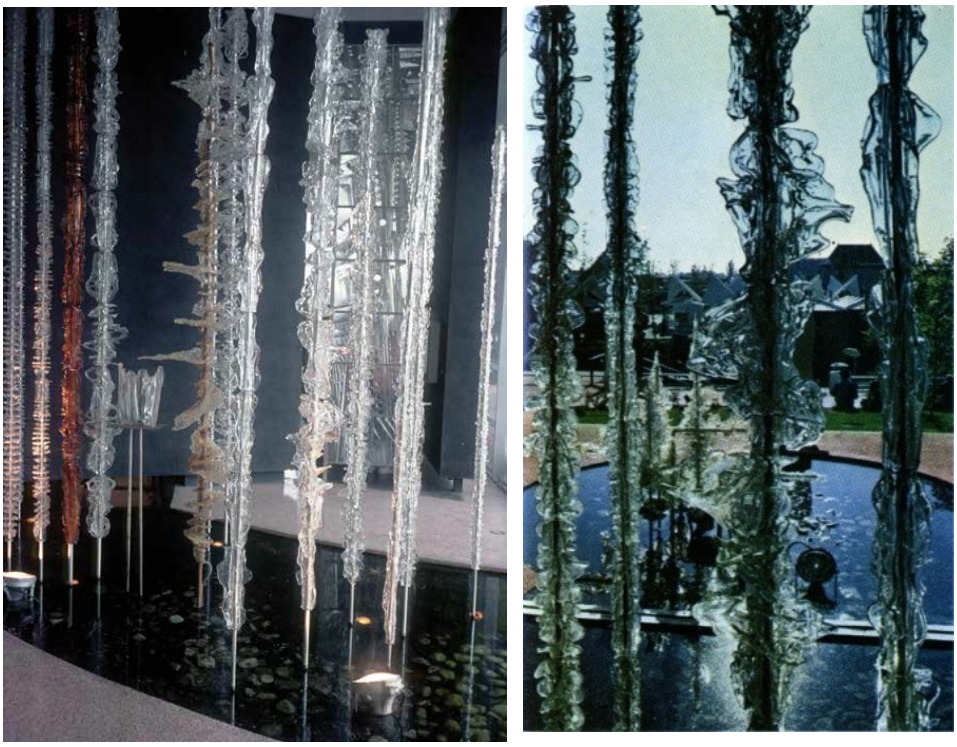


Figure 3.4
René Roubíček, *Glass Forest* (détails), 1966-67
Verre soufflé et façonné à chaud, métal.
Vue de l'intérieur du Pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67, Montréal.
Source (image de gauche): *Glass Quarterly*.
Source (image de droite): Fulford, *Portraits de l'Expo*.

Figure 3.5
Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová, *Blue concretion* (détails), 1966
Verre moulé (pâte-de-verre), support métallique, H 180 cm; L 200 cm.
Source: Milena Klasova. *Libenský Brychtová.*

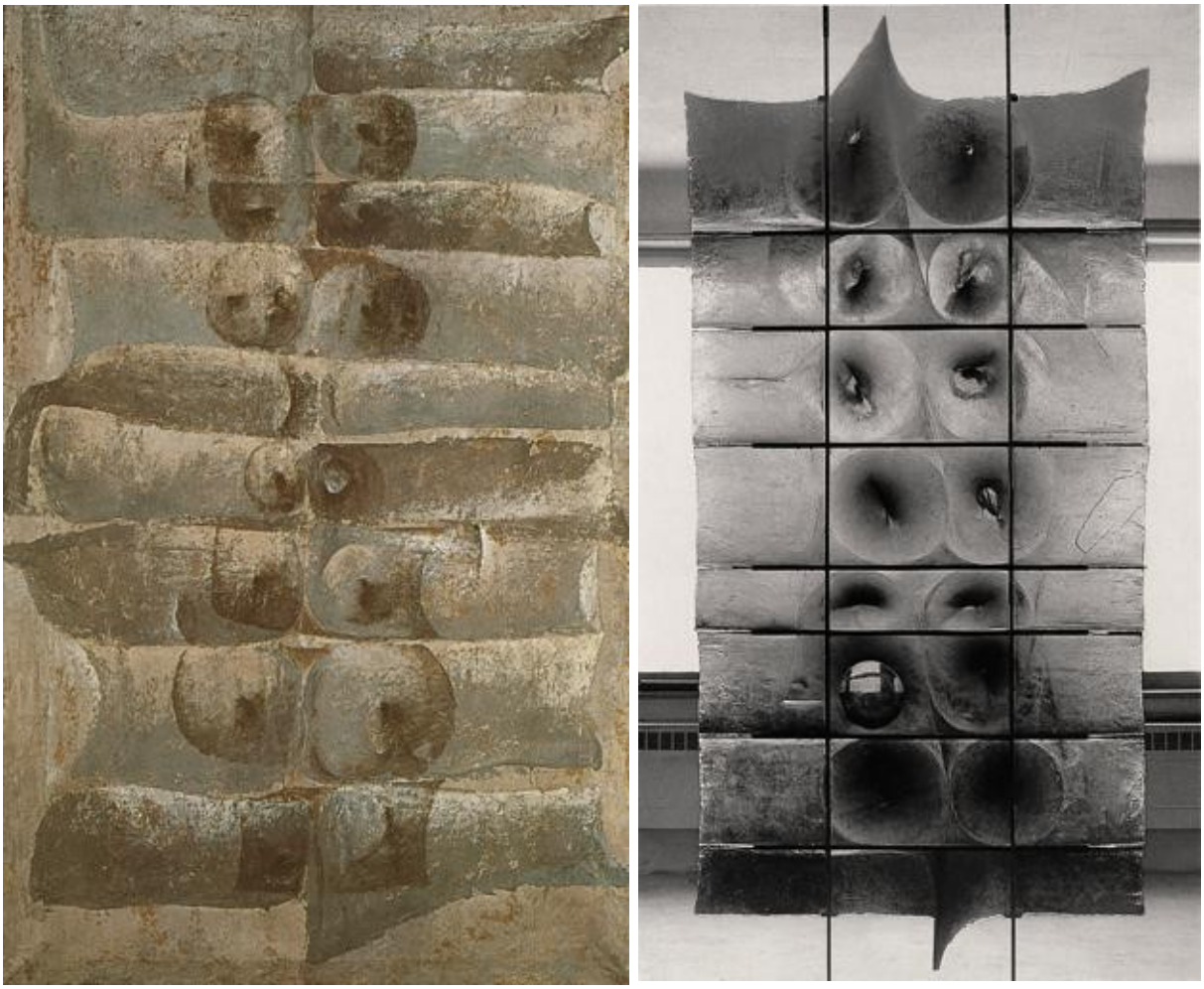


Figure 3.6
Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová. *Sun of Centuries*, 1966-1967
Image de gauche*: Study for Sun of Centuries*, détrempe sur papier, H 99.5 cm; L 70 cm.
Image de droite: *Sun of Centuries*, verre moulé, métal, H 4m; L 1.8 m.
Source: Milena Klasova. Libenský Brychtová.

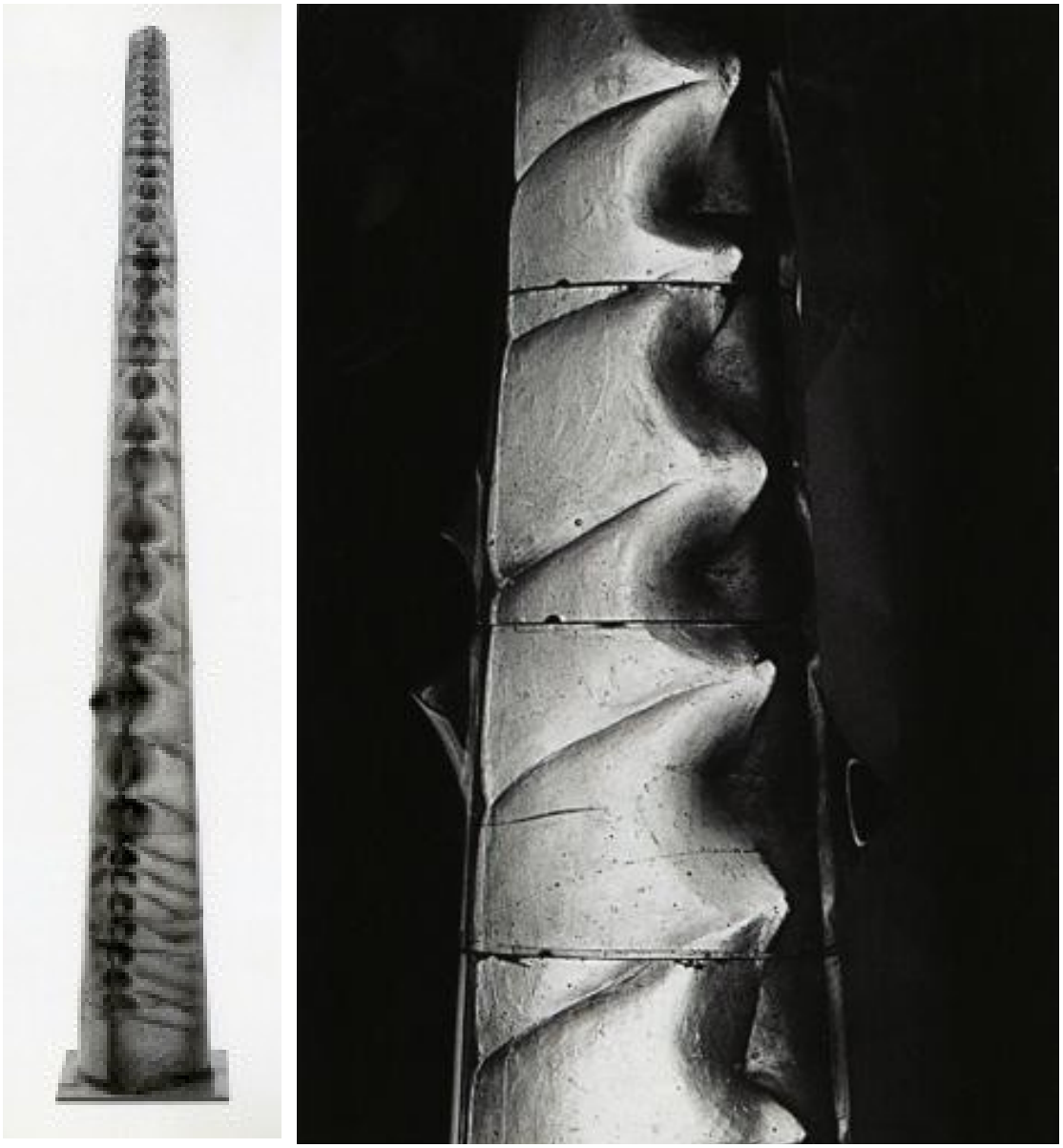


Figure 3.7
Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová. Big Conus (*Pyramid / Column*), 1966-67
Verre moulé (pâte-de-verre), métal. H 3,9 m. Image de droite: détail.
Source: Milena Klasova. Libenský Brychtová

### 2.2.3. Expo 71 Exposition universelle et internationale d'Osaka

Selon Susanne K. Frantz : « The spectacular Czechoslovak representation [à Expo 67] reflected the increasing liberalization of restrictions that culminated in the 1968 Prague Spring [...][223] ». La période de réformes politiques en Tchécoslovaquie, dont le pavillon national à Expo 67 avait été l'un des symboles, culmina dans les premiers mois de 1968. Mais le mouvement social réformiste fut définitivement écrasé au mois d'août lors de l'invasion orchestrée par les signataires du pacte de Varsovie, sous la direction de Moscou. S'ensuivit une longue période de répression politique et de censure.

La commande pour des sculptures monumentales pour le pavillon de l'Exposition universelle d'Osaka en 1971, tenue ironiquement sous le thème *The Fate of Small Nations*, fut le premier projet d'envergure pour Libenský, Brychtová et Roubíček suite aux événements du Printemps. Outre ses expérimentations pour les colonnes et les fontaines, Roubíček commença à la fin des années 1960 à expérimenter avec un nouvel élément formel, la tige courbée. C'est en travaillant à partir de ce principe qu'il créa l'immense *Cloud – Water, the Source of life* pour Osaka[224]. Selon René Roubíček :

> The main motif of the Czechoslovak exposition at Expo '70 in Osaka was the theme « The Fate of Small Nations ». The main idea was depicted in two extensive sculptures from glass. My introductory sculpture represented a cloud as a source of water, the fountain of life. The artistic pair by Stanislaw Libenský and Jaroslava Brychtová shaped a river as an illustration of fate of small countries in

---

[223] Frantz. « A Collaboration in Glass » : 42.
[224] The Studio Glass Gallery. *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* : 22; Frantz. « A Collaboration in Glass » : 43

> their sculpture made of melted glass. In conclusion, the warning voice of a great bell beat the alarm for all nations. The theme referred to the occupation of Czechoslovakia by the armies of the Warsaw Pact in 1968.[225]

Libenský and Brychtová avaient produit une énorme rivière de cristal *River* (hauteur 4,2 mètres, longueur l22 mètres, pour un poids total de 12 tonnes) parcourant l'ensemble du pavillon. Une structure centrale supportait, à son sommet et à sa base, deux couches de verre. Selon l'historienne de l'art Verena Wasmuth, les autorités qui avaient rendu possible la réalisation d'un projet de si grande envergure :

> [...] expected a noncontroversial thematic celebration of the Czech people, but Libenský's *The River of Life* was a turbulent formation of jagged sections evoking the passage from happiness to hope to despair. Converging steams containing two female dancers gradually descended and ended as a river of mud and ice. The footprints of the dancers were crushed by heavy boots. Outraged officials demanded that the offensive imagery of boots be removed. Before the opening of the pavilion in March, the disputed sections were grinded and polished off of the glass.[226]

C'est ainsi que, sous le poids du néo-stalinisme, Osaka 70 marque la fin des expérimentations et démonstrations spectaculaires et grandioses du verre d'art tchécoslovaque dans les expositions universelles qui avaient commencé une vingtaine d'années précédemment.

---

[225] The Studio Glass Gallery, *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* : 79.
[226] Wasmuth, « Czech Glass in the limeligh » : 99.

# 3. THE AMERICAN STUDIO GLASS MOVEMENT

## 3.1. Le Studio Glass Movement : formalisme et verre soufflé

*Technique is cheap.*

Harvey K. Littleton[227]

*That little furnace is the future.*

Erwin Eisch[228]

Au cours des années 1950, le céramiste Harvey K. Littleton, en association avec différents partenaires, prend l'initiative de chercher de nouvelles voies en dehors de l'industrie pour explorer le verre de manière individuelle et artistique. Après avoir obtenu en 1951 une maîtrise en céramique, Littleton débute une carrière comme enseignant à l'University of Wisconsin – Madison. En 1957, il reçoit une bourse de recherche qui lui permet de se rendre en Europe, et il profite de l'occasion pour visiter l'atelier de Jean Sala à Paris. Selon le Corning Museum of Glass (CMOG) : « Although Sala no longer worked in glass, he mixed his batch, founded his glass, blew it, and decorated it at the furnace single-handed for Littleton. This visit was a turning point for him, as it proved that his idea of a one-man hot shop had validity[229] ».

---

[227] Joan Byrd Falconer. « Harvey Littleton, Pioneer in American Studio Glass », *American Craft*, vol. 40, no février/mars 1980 : 6, 13.

[228] Joan Byrd Falconer. *Harvey K. Littleton: A Retrospective Exhibition,* catalogue (Atlanta : High Museum of Art, 1984) : 15.

[229] CMOG. « Harvey K. Littleton and the American Studio Glass Movement », *Corning Museum of Glass*, publié le 18 octobre 2011, http://www.cmog.org/article/harvey-k-littleton-and-american-studio-glass-movement

Au printemps 1962, de retour aux États-Unis après un deuxième voyage exploratoire en Europe, Littleton travaille à la mise sur pied d'un petit atelier de verre soufflé en collaboration avec Dominick Labino, un ingénieur spécialisé dans les technologies industrielles du verre. Labino and Littleton s'étaient rencontrés une dizaine d'années plus tôt au Toledo Museum of Art School of Design où Labino suivait des cours d'artisanat et Littleton enseignait. Ensemble, ils conçurent et construisirent des équipements permettant la production d'objets en verre soufflé à petite échelle, selon un modèle qui fera école : une fournaise de dimension modeste, des fours de réchaud, des fours de recuisson, des bancs de travail.

Au début, les choses se passent assez mal. Le premier chargement n'arrive pas à fusionner alors que, en contrepartie, les briques réfractaires se mettent à fondre. Labino propose alors d'utiliser une recette de verre sous forme de billes qu'il avait développé pour la production industrielle de fibre de verre (*fiberglass*). L'expérience est un succès. Le premier stage américain de verre soufflé abordé comme une pratique artistique favorisant l'expression personnelle a ainsi été offert (figures 3.8 et 3.9)[230]. Deux souffleurs de verre industriel offrent la formation technique et proposent des démonstrations : Harvey Leafgreen et Jim Nelson. L'Université du Wisconsin-Madison, où Littleton enseigne la céramique, ajoute peu après un cours de verre soufflé dans son curriculum. Littleton donne des conférences dans plusieurs institutions d'enseignement pour promouvoir ses activités. D'autres cours et départements de travail du verre à chaud sont rapidement ouverts dans les collèges et les universités américaines; de jeunes artistes – dont plusieurs travaillant la céramique – adoptent le verre alors que l'on construit des fournaises dans ou près de leurs ateliers.

---

[230] Littleton, *Glassblowing – A Search for Form* .

Puisque la céramique est un art du feu et que l'argile, comme le verre, est une matière à base de silicates, plusieurs céramistes qui désirent pousser les limites de leur pratique développent un intérêt pour le travail du verre à chaud. D'autant plus qu'ils sont familiers avec la technologie et les matériaux nécessaires à la construction des fours. C'est le début du Studio Glass Movement en Amérique, par lequel le verre passe de l'industrie, au collège, puis à l'atelier (studio). Avec la venue du Studio Glass Movement, le verrier acquiert les attributs de l'artiste et devient responsable du design personnel des objets qu'il produit. De plus, la transmission des connaissances s'effectue dans un contexte pédagogique et non pas seulement selon l'approche traditionnelle de maître à apprenti; d'ailleurs la mise sur pied de contextes d'échanges et de transmission des connaissances est un aspect fondamental du Studio Glass Movement. Dans une lettre de 1963, Littleton s'adresse ainsi à Labino :

> I again wish to say that we appreciate the help that Johns-Manville has given us in donating the "475" glass marbles to make possible this renaissance of an almost forgotten art form...There has been an increasing public response to the revival of glassworking by the individual artist. The artist has been shut off from this material too long and design for industry without the artistic stimulus has become increasingly sterile... My aim has been to demonstrate that the modern potter, artist-craftsman, teacher, could easily learn the skills of working with hot glass, develop equipment, and develop techniques for working alone. And further, that there were unique possibilities for aesthetic expression in this material that were beyond the limits of economic industrial production.[231]

[231] CMOG. « Harvey K. Littleton and the American Studio Glass Movement ».

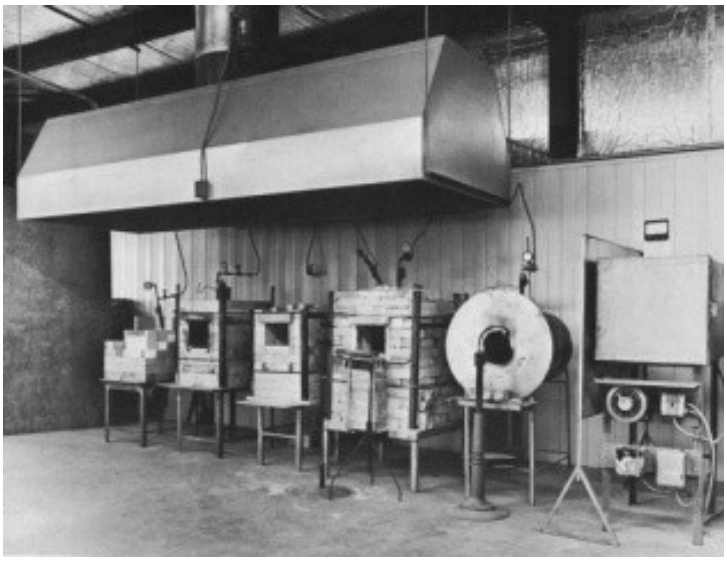


Figure 3.8
Harvey Littleton lors du stage à Toledo, 1962
Source: Corning Museum of Glass

Figure 3.9
Atelier de Harvey K. Littleton, vers 1965
Harvey K. Littleton, *Glassblowing; A Search For Form*.

Au cours des années 1950 et 1960, le travail artistique de la céramique informé par l'expressionisme abstrait gagne en popularité sur les campus universitaires américains. Le travail de Peter Voulkos aussi. L'approche performative et expressionniste de Voulkos dans le domaine de la céramique aura un impact majeur sur Littleton. En fondant son mouvement, Littleton désire l'inscrire en relation avec des mouvements d'avant-garde alors reconnus et valorisés. La pratique, le discours et l'approche de Littleton s'articulent en effet dans la lignée des principes artistiques formalistes de l'avant-garde formulés par Clement Greenberg. Dans *Avant-garde and Kitsch*, publié en 1939, Clement Greenberg articulait la nécessité de la séparation entre la beauté

et l'art et entre l'art et la vie quotidienne[232]. L'artiste d'avant-garde, dans la perspective formaliste de « l'art pour l'art », devait d'ailleurs exprimer, rechercher et explorer la pureté de la forme à travers les spécificités naturelles de son médium. L'art devenait ainsi autoréférentiel et, de même, l'artiste devait s'aventurer dans une démarche autoréflexive d'expression personnelle. À partir des années 1940, Greenberg, devint un grand promoteur de l'expressionnisme abstrait et du travail de Jackson Pollock en particulier, mettait l'emphase sur la fonction libératrice de l'expression et l'émulation du génie visionnaire de l'artiste. L'art devenait ainsi autoréférentiel et, de même, l'artiste devait s'aventurer dans une démarche autoréflexive d'expression personnelle. l'expressionnisme abstrait et du travail de Jackson Pollock en particulier.

Malgré l'aura de « père fondateur de la discipline » dont jouit toujours Littleton, il ne faut pas sous-estimer le rôle majeur qu'a joué Labino dans l'organisation des premiers stages de verre soufflé au début des années 1960. L'année précédant le premier stage, en 1961 donc, Littleton déclarait que « a small pot furnace would allow an individual artist to work glass alone, in his own studio[233] ». En effet, on ne peut comprendre le développement du verre soufflé artistique dans la seconde moitié du 20$^{e}$ siècle sans prendre en compte à la fois le développement de technologies permettant « la miniaturisation » des moyens de production et des équipements industriels, ainsi que la baisse des coûts et l'accessibilité accrue aux sources d'énergies comme le gaz et l'électricité. Ingénieur de formation et spécialiste de la technologie industrielle du verre, c'est Labino qui a principalement élaboré et construit l'équipement nécessaire à la fonte et au travail du verre à petite échelle. Dominick Labino a commencé sa carrière comme ingénieur chez Owens-Illinois Inc., une compagnie spécialisée dans la production de bouteilles. Son initiation au verre soufflé date des années 1940; rapidement, il commence à expérimenter avec les

---

[232] Greenberg. « Avant-garde and Kitsch ».
[233] Gerald Levitch, « A Touch of Glass », *The Review*, no 2 (1982).

technologies pour pouvoir opérer un atelier personnel – son premier atelier est construit à l'intérieur des murs de l'usine de Owens-Illinois. Suite aux stages avec Littleton, il ouvre son propre atelier sur sa propriété à Grand Rapids en Ohio (figure 3.10).

Figure 3.10
Dominick Labino, *Footed Tumbler,* 1965
Verre soufflé, H 3.7 pouces; L 2.9 pouces; P 2,9 pouces.
Source: https://craftcouncil.org/magazine/article/glass-big-bang

Figure 3.11
Erwin Eisch, *3 Glasplastiken*, 1968
Verre soufflé et peint, H 65 cm; L cm; P 42 cm.
Photographie: Alexander Tutsek-Stiftung. Source: https://www.urbanglass.org

Un autre acteur important dans le réseau de Littleton ainsi que pour le développement international du Studio Glass Movement est le souffleur de verre allemand, Erwin Eisch (figure 3.11). La Bavière, proche géographiquement et culturellement de la Tchécoslovaquie mais située en Allemagne, est une région qui possède une très ancienne tradition de production manufacturière du verre et une expertise de fabrication unique. À Frauenau se trouve l'entreprise

familiale de verre soufflé des Eisch. Le jeune Erwin Eisch, souffleur de verre possédant une formation en Beaux-arts, y travaille en combinant les productions en série de la verrerie et l'exploration personnelle, et il y développe des productions originales et fortement personnalisées – une démarche peu commune à l'époque. Lors de son deuxième voyage exploratoire en Europe en 1962, Littleton se rend à Zwiesel en Bavière pour rencontrer Erwin Eisch, mais ce dernier n'y est pas. Il voit toutefois son travail et se souvient d'avoir eu l'impression :

> [...] of being hit over the head with a hammer. [...] I saw [Eisch's] work and I realized that he was doing what I wanted to do – play with the glass, to make forms that had no other reason for being than that he wanted to make them. Function was something to be used or not used. Totally free. Free with glass [...].[234]

Les deux hommes ne tarderont pas à se rencontrer en personne et deviendront des amis et proches collaborateurs; selon Littleton « Meeting Erwin confirmed my belief that glass could be a medium for direct expression by an individual ». Le rôle de Eisch comme médiateur entre les européens et les américains sera fondamental dans le développement international du Studio Glass Movement. En 1964, Eisch se rend aux États-Unis pour participer à l'American Craft Council Conference à New York. Lorsque ce dernier voit pour la première fois l'atelier développé par Labino et Littleton, il prononcera des paroles à saveur prophétique : « That little furnace is the future[235] ». En 1965, Eisch et Littleton se rendent en Tchécoslovaquie. En 1967, année de l'Exposition universelle à Montréal, Eisch se rend dans l'atelier de Littleton. Erwin Eisch aura aussi un lien direct avec Verre Art Glass, la première galerie de verre d'art au Canada,

---

[234] CMOG. « Harvey K. Littleton and the American Studio Glass Movement ». Levitch
[235] Byrd, *Harvey K. Littleton: A Retrospective Exhibition* : 15.

fondée par Elena Lee – d'origine allemande – à Montréal en 1976, plus tard connue sous le nom de Galerie Elena Lee (ce sujet sera développé plus loin dans ce chapitre).

En 1971, Littleton publie *Glassblowing – A Search for Form* : « My book is both a guide and a revivalist manifesto[236] ». Cet ouvrage deviendra rapidement un document de référence pour le milieu. L'auteur y propose, avec support visuel à l'appui, du contenu historique, technique et technologique, incluant ses propres projets et des exemples de son travail au cours des années 1960. Comme le titre de l'ouvrage l'indique, il y inclut une explication des fondements théoriques de ses actions, dans la perspective du formalisme développée par Clement Greenberg. Le livre de Littleton débute ainsi :

> A search for form is the daily pursuit of the artist. The search until recently somehow overlooked the blowing of molten glass directly from the furnace. [...] Form, the artist's intention expressed though the essence of his material, is always revealed in crisis and prepared in an intimate exploration of the material. [...] An article of glass embodies the moment of its invention. [...] The methods, as well as the spirit infusing the method, combine to give an organic sense of the piece and should be as evident in glass as they are in painting.[237]

Un des effets de la vision de l'art promue par Greenberg est une classification hiérarchique des productions artistiques dont les pôles sont l'avant-garde d'un côté (l'art) et les productions de masse de l'autre (le kitsch, l'esthétique populiste de la machine). Cette perspective est manifestement reprise par Littleton qui tend à opposer dans un rapport binaire d'exclusion mutuelle le verre industriel et le verre artistique d'avant-garde. Selon Julia Kruger, historienne de l'art :

---

[236] Littleton. *Glassblowing –A Search for Form*, préface.
[237] Littleton, *Glassblowing –A Search for Form*, préface.

> Littleton wrote in 1971 that « [In hot glass] artistic creation must occur in crisis, it cannot be planned or divided up; a blistered, mottled, collapsed, unidentifiable handblown glass object may be more valuable than a crystal swan ». [...] « This division between studio glass and factory set up a binary: early studio glass represents personal expression versus factory-blown glass which is equated with a mindless rehashing of commercialized forms. [...] Although I question this binary, there is no doubt that the prevailing belief in it during the early 1960s and throughout the 1970s, enabled the aesthetic of early studio glass to take hold.[238]

Cette classification aura un impact majeur sur le développement du marché et des institutions artistiques des années d'après-guerre jusqu'à aujourd'hui. Depuis la publication de *Avant-garde and Kitsch* et jusqu'à sa déclaration « Craft is not art » en 1992, Greenberg a toujours rejeté les productions artisanales comme forme d'expression artistique alors que, ironiquement, son influence dans le développement des pratiques artisanales modernes, surtout en ce qui concerne la céramique et le verre en Amérique à partir des années 1950, est fondamental. Selon l'historienne de l'art Sandra Alfoldy :

> Clement Greenberg's position as the « author » of abstract expressionism granted him the power to determine accepted art and artists. He achieved this through his writing, which immobilized craft within the powerful modernist art world through a process of neglect. The discourse of language employed by Greenberg performed a taxonomic, ordering function, arranging art into a hierarchy determined by the judgment of the art critic, with traditional craft placed on the lowest level. With the benefit of historical hindsight it is apparent the Greenberg's cultivated neglect of crafts, culminating in his 1992 assertion that « craft is not art », imposed certain limitations on the language that acceptably could be used to describe crafts.[239]

---

[238] Krueger. « Shattering the Canon: Spinning a Discourse » : 90.
[239] Alfoldy, « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 154-155.

Alfoldy souligne aussi comment, paradoxalement, l'influence de Greenberg contribua à la modernisation des concepts et du vocabulaire fondamental des pratiques artisanales :

> A determination to rid crafts of its links to tradition that guaranteed a non-place in the art world led to new languages structured for gaining acceptance, such as « Objects: USA » . It was American Craftspeople, curators and educators who led the way in establishing a new vocabulary for crafts and craftspeople. Peter Voulkos was termed a « ceramic-sculptor », textiles became « wall art », and craftspeople became artists-craftspeople [...]. Canada followed this lead, with the Canadian Guild of Crafts dropping the outdated term « handicrafts » in 1966.[240]

Dans la littérature sur le Studio Glass Movement, ce rapprochement entre les pratiques artisanales et l'art d'avant-garde est généralement célébré comme une évolution positive, ajoutant une dimension symbolique jusqu'alors absente des pratiques artisanales ou manufacturières. Il existe toutefois des points de vue divergeant qui tendent à réorienter la lecture du rapprochement des pratiques artisanales avec l'art moderne. Par exemple, dans son article, « Replacing the Myth of Modernism », d'abord publié dans la revue *American Craft* en 1993, Bruce Metcalfe se montre très critique envers l'approche de Harvey K. Littleton :

> Craftsmen have long wished for the privileges of modern art: clean, white galleries; those museum collections; amazing prices. Once craft practitioners were relegated to non-artist status by Modernist ideology, it was not surprising that they would envy the prestige that art commanded. [...] Littleton makes autonomous art objects disguised as craft, and he exploits the glow of artistic credibility that

[240] Sandra Alfoldy, « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 154-155.

> 1950s art theory reflects on his work. He reduces Modernism to a limp formula, and he has been wildly successful in the marketplace.[241]

En contrepartie, dans son article « Shattering the Canon: Spinning a Discourse », l'historienne de l'art Julia Krueger propose que :

> In response to Metcalfe's claims, which imply that studio glass artists somehow missed the modernist boat, I would argue that the conception of Bauhausian modernity that he evokes was well understood by early glassblowers who, despite this knowledge, pursued a quite different course for making their own kind of highly unstable, modern glass.[242]

À cet égard, un aspect souvent négligé dans la littérature sur la naissance du Studio Glass Movement est que, dès le premier stage au printemps 1962, la tension entre le travail du verre soufflé abordé dans une perspective d'art formaliste et d'avant-garde et le travail du verre soufflé abordé dans une perspective artisanale et holistique est présente. Cette tension entre les aspects artistiques, incarnés par Littleton – l'autoproclamé « glass evangelist » – et artisanaux, incarnés par Labino, perdurent encore jusqu'à aujourd'hui. En effet, Dominick Labino, pour sa part, s'investit dans une pratique personnelle liée à l'exploration des processus et matériaux. Alors que le livre de Littleton, *A Search for Form* est devenu dès sa publication en 1971 un classique dans le milieu, le livre de Labino *Visual Art in Glass,* publié en 1967-68, est rarement évoqué. Dans le préambule de son ouvrage, Labino annonce :

---

[241] Bruce Metcalf. « Replacing the Myth of Modernism », *American Craft* vol. 53, no 1 (février/mars 1993); aussi sur le site http://www.brucemetcalf.com/pages/essays/replacing_myth.html

[242] Krueger. « Shattering the Canon: Spinning a Discourse » : 90.

> The purpose of this book is to present in word and illustration the development of glass as a medium for visual art. Since the nature of the material frequently combines both function and art, the two will not be specifically differentiated. This is left to the choice of the reader. [...]The author considers the blowpipe, hand manipulations, and hand decoration as expressive of the greater part of the art of glass. Therefore, these are the areas explored in this volume.[243]

Cette approche holistique du verre soufflé, qui n'est pas sans rappeler celle de la contre-culture qui émerge au même moment où il publie son livre, inclut un intérêt manifeste pour la matière, la technologie, les outils, la technique, les objets produits : « Creative glass blowing is an expression of the craftsman's interest in a fascinating medium[244] ». Dans cette perspective, la créativité du souffleur de verre ne s'exprime pas seulement à travers l'objet d'art, mais à travers l'ensemble du projet et des activités menant à la création de l'objet. Dans une entrevue, Labino expliquait ainsi la redirection de ses activités comme ingénieur industriel pour l'expérimentation technologique, technique et artistique à petite échelle : « I had just had it in industry. I would say to myself, "How many years will I have to stay here until I can do something that I don't have to get approved by twelve to fourteen people?" [245] ». Ici aussi, on ressent une certaine parenté d'esprit avec les valeurs anti-establishment de la contre-culture...

---

[243] Dominick Labino, *Visual Art in Glass* (Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Publishers, 1968) : vii.
[244] Labino, *Visual Art in Glass* : 114.
[245] Lynn Martha Drexler. *American Studio Glass 1960–1990* (Manchester, VT: Hudson Hills Press, 2004) : 54.

### 3.2. La rencontre tchécoslovaque et étasunienne à Expo 67

Selon l'historienne de l'art Tina Oldknow, c'est à la toute fin des années 1950 que des artistes «began to realize, independently of one another but at the same time, how compelling a material for sculpture glass might become[246]». En effet, au cours des années 1960, le verre d'art en Tchécoslovaquie atteignit des sommets en termes de développement techniques et artistiques, et l'étroite collaboration institutionnelle entre les centres de formation académiques et la grande industrie sont au centre du phénomène. Les processus de création et de production sont collectifs et engagent un ensemble d'acteurs incluant l'artiste, des maîtres-verriers et des techniciens, dans le contexte de commandes de la part de l'État. Durant la même période, aux États-Unis, le *Studio Glass Movement* prend forme aussi dans un contexte universitaire, mais dans une posture de rejet de l'industrie, rejet centré sur la libre expression de l'individu.Expo 67 donnera l'occasion à ces deux communautés séparées par des barrières artistiques, culturelles, politiques et économiques de se rencontrer et, en se croisant, leurs différentes trajectoires se modifieront mutuellement pour former un réseau international d'artistes travaillant le verre. Comme le mentionne avec justesse Michael Robinson dans son article « An art of our time »: « What followed was a truly amazing piece of international cooperation. National boundaries were crossed and political differences ignored[247] »; dès lors, le *American Studio Glass Movement* devient le *Studio Glass Movement*.

À Expo 67, des artistes américains du Studio Glass, dont Harvey K. Littleton et Dale Chihuly, découvrent donc avec stupéfaction le pavillon de la Tchécoslovaquie. Ils réalisent lors de leur visite que les artistes tchèques du verre (dont Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová et René

---

[246] Tina Oldknow. *Contemporary Glass Sculptures and Panels: Selections from The Corning Museum of Glass.*

[247] Michael Robinson. « An art of our time », dans *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* (London: The Studio Glass Gallery, 1999) : 18.

Roubíček) produisent des œuvres architecturales et sculpturales monumentales d'une grande qualité technique et artistique, mais dans un cadre associé à la fois à l'art moderne et à l'industrie. Dans une lettre adressée à René Roubíček suite à sa visite d'Expo 67, Littleton déclarait d'ailleurs :

> Dear René [...] we looked forward with great interest to Expo 67 and the project for the Czech Pavilion. I attended opening day of Expo 67 in Montreal and viewed your work there in person. [...] Later, I received slides of the building taken by Dale Chihuly, who was also impressed as we had never seen glass on such a scale. It was one of his slides I used in my book, *A Search for Form.*[248]

Dale Chihuly confirme les propos de son professeur :

> I first saw the work of Stanislaw Libenský and Jaroslava Brychtová in 1967 at the world's fair in Montreal. They had produced, without a doubt, the most extraordinary installation of the entire fair. As a glass student, it was the most impressive thing that I had ever seen.[249]

Après avoir rencontré Libenský et Brychtová à Expo 67, Littleton se rendra en Tchécoslovaquie pour rencontrer Libenský à l'École des arts appliqués de Prague. Au printemps de 1969, Dale Chihuly se rend notamment en Allemagne pour rencontrer Erwin Eisch; il poursuit ensuite son voyage en se rendant à Prague. Dans son article « A collaboration in Glass », Susanne K. Frantz propose le récit suivant des déplacements de personnes consécutifs à Expo 67 :

> Foreign visitors soon made their way to northern Bohemia in increasing numbers. [...] The American artist Harvey K. Littleton who had met Libenský in Montreal,

---

[248] The Studio Glass Gallery. *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* : 44.
[249] Frantz. « A Collaboration in Glass » : 48.

> was one of the firsts visitors after the close of Expo. In 1969, Dale Chihuly and his mother arrived in Zelezny Brod, looking for the artists. They were quickly followed by James Carpenter, Buster Simpson, Thomas Bruechner, Richard Poster, Richard Marquis, Marvin Lipovsky, Robert Fritz, and Erwin Eisch. The often long-haired "hippie" foreigners were begrudgingly issued visas to Czechoslovakia because of their status as university professors, although their appearance made the authorities in Zelezny Brod uneasy. The visitors brought welcome information about the new and rapidly growing movement that was making hot glass directly accessible to artists.[...] A trickle of students from England, Canada, the Netherlands, Sweden, the United States, Hungary, Bulgaria and the USSR traveled to Prague to study at the academy of applied arts. More than twenty foreign students eventually graduated from Libenský's department, and many more attended only one of the two terms.[250]

Parmi les Canadiens mentionnés dans cet extrait se trouve le québécois Gilles Désaulniers, qui deviendra le fondateur de la section verre de l'Université du Québec à Trois-Rivières où aura lieu le premier stage de verre soufflé au Québec. À la circulation et la mise en relation des personnes et des objets, s'ajoutent la circulation et la mise en relation des idées. Dans l'extrait suivant, Frantz propose un compte-rendu détaillé de l'impact du travail des verriers Tchécoslovaques sur leur collègues américain. Il s'agit d'un véritable choc culturel qui remettra en question les fondements du studio glass américain, notamment l'association entre industrie et kitsch formulée par Littleton, ainsi que son approche « anti-technique » au verre soufflé -un point de vue synthétisé dans sa fameuse déclaration « technique is cheap »[251] :

> Greater knowledge of European collaboration between artist and industry helped to change attitudes towards methods associated with commercial production. A point of pride of the early Studio Glass Movement was disdain for the factory and

---

[250] Frantz. « A Collaboration in Glass » : 48-50.
[251] Byrd. « Harvey Littleton, Pioneer in American Studio Glass » : 6, 13.

> the separation of the artist from the immediate crafting of the object. The degree of technical accomplishment and professionalism demonstrated by the Libenský's and their colleagues came as a surprise to students accustomed to the experimental and relaxed atmosphere of newly founded programs in the United States. The scale and technique of glass casting were a revelation. [...] The eventual influence of Libenský, Brychtová and their colleagues on glass art outside their country was profound. American glass artists, who were unaware of the long European tradition of artists working with glass and the specialized education system, were enlightened through their visits to Czechoslovakia.[252]

Il est d'ailleurs intéressant de noter que le travail de Littleton change substantiellement à la suite d'Expo 67, année qui marque aussi la visite de Eisch dans son atelier. D'objets bruts, crus et spontanés du milieu des années 1960, rappelant des récipients implosés ou explosés, son travail devient plus soigné et plus exigeant techniquement. Il cherchera désormais davantage à explorer les qualités physiques et optiques intrinsèques au médium en se basant sur un vocabulaire de formes géométriques simples, comme des colonnes ou des tubes. Il intègre aussi des notions d'addition de masses colorées (figures 3.12 et 3.13).

[252] Frantz, « A Collaboration in Glass » : 48-50.

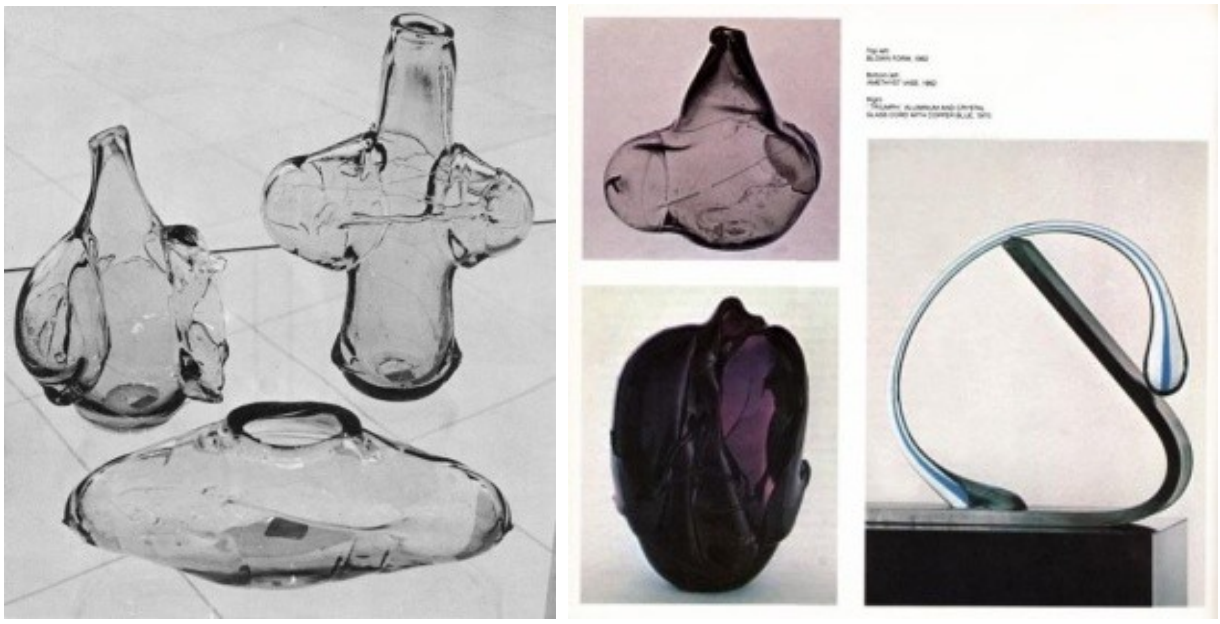


Figure 3.12
Harvey K. Littleton. Three pieces for the1964 Milan Triennale, 1964
Verre soufflé.
Source: Littleton, *Glassblowing: A Search For Form*

Figure 3.13
Harvey K. Littleton. *Blown form; Amethyst vase; Triumph*, 1962 à 1970
Verre soufflé et métal.
Source: Littleton, *Glassblowing: A Search For Form*

Dans le contexte historique d'Expo 67, la Tchécoslovaquie exprimait sa volonté de s'émanciper du giron totalitaire du Stalinisme et avait entamé des réformes en ce sens. Ce mouvement allait culminer au printemps de 1968 et s'effondrer en août de la même année avec l'invasion des troupes du pacte de Varsovie sous la direction de l'URSS. S'ensuit une vague de répression et la mobilité des personnes en est grandement réduite. Lors d'Expo 71 à Osaka, Libenský a bravé la censure et paiera cher pour son geste : constamment harcelé dans son pays, il ne peut voyager à

l'étranger pendant une dizaine d'années, à une exception près. En 1976 on l'autorisera – sous escorte – à présenter une conférence lors du Working with Hot Glass Conference à Londres : « After hearing the presentation, the German artists Erwin Eisch remembers thinking that the artists « were very courageous to use glass on an architectural scale[253] ». Néanmoins, l'isolation de Libenský n'était pas totale puisqu'au cours de cette période, Chihuly et Littleton seront régulièrement, bien qu'indirectement, en contact par l'envoi postal de photos, de lettres, etc. relatant les projets qui se développent en Amérique. D'ailleurs, c'est à travers la médiation de Chihuly que Libenský and Brychtová auront la possibilité d'enseigner aux États-Unis, en 1982 à Pilchuck, centre verrier cofondé par Chihuly dans l'État de Washington. À l'invitation de Chihuly, ils y passent plusieurs semaines comme artistes en résidence. Dans ce nouveau contexte, près de 20 ans après Expo 67, les rôles d'influences s'inversent et ce sont maintenant surtout l'approche des verriers américains qui inspire les verriers tchèques :

> While the Libenský's brought technical expertise, educational experience, and excellence as artists to Western glass, their own attitudes benefited from exposure to a more iconoclastic approach to the material. Both artists had always depended on others for the manufacture of their sculpture. Like other artists working in the European tradition, after 1984 the Libenský's had a studio equipped with cutting, grinding, polishing, and engraving equipment, which enabled them to finish small sculptures themselves.[…] However the larger work requiring molten glass, artists paid a factory to execute their designs. Seeing the small, private hot-glass studios in Europe and the United-States convinced the Libenský's of the need for their own facility to melt glass and for assuming complete control over their work.[254]

À partir de cette époque, le travail de Libenský et Brychtová devient plus personnel, mais aussi généralement plus petit. Après la fin des commandes dans le contexte d'économie dirigée, leur

---

[253] Frantz. « A Collaboration in Glass » : 49.
[254] Frantz. « A Collaboration in Glass » : 48-50.

travail s'adapte aux réalités du marché de l'art dans les pays capitalistes. Les activités de Libenský et Brychtová – et notamment les nombreux ateliers qu'ils vont offrir – contribueront grandement au développement d'un intérêt pour la pâte-de-verre, le moulage, la taille et le polissage du verre – des procédés qui s'ajoutent au soufflage du verre dans le registre du *Studio Glass Movement*.

En ce qui concerne Chihuly, la leçon a été visiblement comprise. Contrairement à la plupart de ses collègues du Studio Glass Movement, et particulièrement ceux de sa génération, il collaborera à de nombreuses reprises avec la grande industrie pour produire son travail. Il travaillera d'ailleurs toujours en équipe. De plus, tout comme Libenský, Chihuly enseignera et dirigera un département de verre d'art dans un contexte académique. Plus important encore, Chihuly sera cofondateur de l'école de verre Pilchuck qui, de ses modestes débuts de commune fondée par des idéalistes autour d'un atelier de verre soufflé, deviendra l'institution mondialement reconnue d'enseignement du verre d'art et recevra finalement Libenský et Brychtová, plus de 15 ans après Expo 67. À partir de cette période, soit au milieu des années 1980, Libenský et Brychtová mettent sur pied leur premier atelier privé pour le moulage à chaud du verre. En 1987, pour des motifs politiques selon Suzanne K. Frantz, Libenský perd son poste à l'École des arts appliqués de Prague[255], mais à cette époque le travail du duo est de nouveau mondialement reconnu.

---

[255] Selon Suzanne K. Frantz. « Brychtová and Libesnky: Milestones », *Glass,* no 82 (printemps 2001) : 39-40.

### 3.3 Le Studio Glass américain et la contre-culture

*Turn on, tune in, drop out.*

Timothy Leary (1966)[256]

L'année de l'Exposition universelle de Montréal est aussi celle du « summer of love ». Au même moment où des centaines de milliers de personnes se déplaçaient vers l'Est du continent Nord-Américain pour Expo 67, une importante part de la jeunesse américaine se déplaçait vers l'ouest du continent, surtout vers San Francisco, pour former un groupe hétérogènes de marginaux, de révolutionnaires de gauche, et de hippies que l'on regroupera sous le vocable de contre-culture. Comme il a été mentionné dans le chapitre d'introduction à cette thèse Elissa Auther et Adam Lerner dans *West of Center – Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, expliquent que comme mouvement culturel, la contre-culture était « this and that and that – everything all at once[257] ». Dans la préface de l'ouvrage, Lucy Lippard explique sur la contre-culture : It is about indeterminate processes, not static objects. […] It is about interrelated networks of people who all bought in to more or less the same ideas for the future.[258]

À cet égard, l'historien Éric Fillion explique qu'il faudrait plutôt parler de contre-cultures au pluriel, puisqu'il y a en fait plusieurs contre-cultures qui se rejoignent sur certains aspects et se différencient sur d'autres[259]. La période d'Expo 67 est effectivement indissociable de l'influence des valeurs et des activités de la contre-culture. La notion de mode, ou style de vie (*lifestyle*), est

---

[256]Timothy Leary, prononcé la première fois au Human Be-In. San Francisco, 1967.
[257] Elissa Auther et Adam Lerner, « Introduction: The Counterculture Experiment: Consciousness and Encounters at the Edge of Art » ; xvii-xxxv.
[258] Lippard. « Forward: Memory as Model » : ix-xv.
[259] *La contre-culture en panorama*, film.

centrale dans la perspective contre-culturelle. Pour une nouvelle génération, les pratiques artisanales s'associent à des styles de vie alternatifs et prennent une dimension politique radicale. D'un point de vue contre-culturel, l'artisanat était perçu comme une activité potentiellement subversive, tant au niveau du politique que de l'économique, en permettant à l'individu d'opérer et de vivre librement à l'extérieur de l'ordre établi et à contre-courant des institutions dominantes. À la fin des années 1960 et au cours des années 1970, les pratiques artisanales étaient en elles-mêmes des outils par lesquels on pouvait financer et soutenir des modes de vie alternatifs à travers la création et la vente d'objets authentiques faits à la main, en s'affranchissant de l'anonymat et de l'uniformité des productions industrielles issues du capitalisme moderne. En ce sens, la contre-culture rejetait la division entre le loisir, le travail et la maison, qui prévaut sous le capitalisme : dans le modèle de vie préindustriel offert par les pratiques artisanales se trouvaient réunis, autour de la notion d'habitat domestique, à la fois le travail, la création, les loisirs, le professionnel et le domestique. Le style de vie de l'artisan propose donc une vision holistique, unifiée de la vie, à l'encontre du modèle dominant. Selon Elissa Auther, « Craft [...] was a locus of lifestyle in the 1960's and 1970's, a period in which it enjoyed a popular upswing of interests. Coincident with its upswing was the revival of belief in craft's restorative power, particularly as it is related to the integration of work and life[260] ». La génération de la contre-culture cherchait donc à expérimenter, dans une perspective utopiste, différents modes de vie alternatifs.

Les idées d'exploration, de recherche et de jeu, en accord avec les valeurs hédonistes, psychédéliques et la recherche du plaisir de la contre-culture sont fondamentales. En ce sens, le travail du verre - et du travail du verre à chaud tout particulièrement - était un art ouvert à toutes

---

[260] Auther et Adam Lerner (dir.), *West of Center –Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977* : 123.

les possibilités. La pratique du verre soufflé est devenue hautement désirable pour les artisans et les artistes de la contre-culture puisqu'elle engageait, entre autres, des notions au carrefour de plusieurs disciplines. Nonobstant sa longue histoire, grâce au développement de technologies permettant le travail à chaud dans le contexte de petits ateliers individuels, le verre pouvait paraître comme une nouvelle matière avec laquelle expérimenter, un nouveau medium permettant la recherche et l'expression artistique sous différentes formes. En somme, l'ambiguïté moderne du verre et des procédés nécessaires à sa transformation était excitante pour la nouvelle génération puisque le verre était à la fois un nouveau médium artistique permettant l'exploration, l'expression et la démarcation individuelle et un ancien médium relié à une certaine vision idéalisée des modes de production et de la vie pré-moderne.

C'est dans ce contexte que plusieurs jeunes étudiants de Littleton élargiront les perspectives formalistes originelles du Studio Glass Movement. Ces adeptes du verre soufflé établiront ou fréquenteront des centres de travail et d'enseignement du verre à l'intérieur et en dehors des institutions traditionnelles, le meilleur exemple étant Pilchuck, cofondé par Dale Chihuly et Buster Simpson en 1971, qui fera – à ses débuts du moins – office de centre d'expérimentation des arts verriers, mais aussi de commune contre-culturelle où l'on expérimentait de nouveaux styles de vie. Cette tension entre deux visions d'abord compatibles, celle d'un centre d'enseignement des arts verriers (incarné par Chihuly) et celle d'un espace d'expérimentation de styles de vie alternatifs impliquant la pratique du verre dans une perspective plus utopiste et révolutionnaire (Buster Simpson), était déjà présente à la fondation de Pilchuck. Ici aussi, on observe une lutte symbolique statutaire entre différentes catégories culturelles, et ce même à l'intérieur d'un groupe qu'on a tendance à présenter comme plus homogène qu'il l'était en réalité. Rappelons que selon Pierre Bourdieu : « 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.[261]

L'année de la fondation de Pilchuck est épique : le groupe original, professeurs et étudiants aventuriers centrés autour de Chihuly, qui enseignait alors au Rhodes Island School of Design (RISD) sur la Côte Est des États-Unis, s'établit sur un terrain laissé en friche sans eau courante, ni service de gaz ou d'électricité, ni aucun service public d'ailleurs, sans bâtiments fonctionnels et situé au sommet d'une montagne dans l'état de Washington, sur la Côte Ouest. Selon le témoignage d'un étudiant, durant cet été de 1971 : « making art merged with the rest of life – cooking, eating, building shelters and work facilities. It was a counterculture gesture[262] ». L'atelier de verre soufflé est aménagé en utilisant des matériaux de récupération et du matériel militaire de seconde main. Dans de telles conditions, sans mentionner les pluies fréquentes qui marquent cet été particulièrement humide, opérer une fournaise de fusion du verre tient en quelque sorte du miracle. D'ailleurs un participant à l'expérience dira « it was so frigging wet you couldn't start a fire with a blowtorch », alors qu'un autre, plus philosophe peut-être, dira « It's always a spiritual happening when you fire up a new furnace[263] » (figures 3.14 à 3.17). Le témoignage d'un autre étudiant permet de constater l'ambiguïté latente entre différentes visions du projet, ambiguïté qui ne semble visiblement pas, à ce stade, créer de problèmes : « Some students are interested in glassblowing from primarily a utilitarian standpoint. Others are mainly interested in it as another form of art. There is demand for the products of either interests...but there is nothing to sell at the colony[264] ». Tina Oldknow offre un compte-rendu éclairant de la suite des choses, menant au départ de Buster Simpson en 1973 :

---

[261] Bourdieu. *Les Règles de l'art* : 34.
[262] Oldknow. *Pilchuck: A Glass School* : 312.
[263] Oldknow. *Pilchuck: A Glass School* : 315.
[264] Oldknow. *Pilchuck: A Glass School* : 320.

At the end of the 1971 season, the philosophical differences between Dale Chihuly and Buster Simpson remained unresolved. « A lot of people (were) trying to do communes but we were probably the only ones trying to do a glass school, it could have turned into a commune and not been a glass school », observed Chihuly. But Simpson had been intrigued by the model of Black Mountain College, which had operated from 1933 to 1957 in rural North Carolina and was famous for its experimental approach to higher education. [...] « When Simpson left [...] building shelters would no longer be encouraged, and although community would always be very important to Pilchuck, the experiment in alternative living had ended. Pilchuck the school remained, but Pilchuck the commune was over.[265]

Figure 3.14
Pilchuck, vue de l'atelier de verre à chaud, 1971
Source: http://www.pilchuck.com/

Figure 3.15
Dale Chihuly travaillant sur une installation (première manifestation de la série *Floats*
Pilchuck, 1971
Source: http://www.chihuly.com

[265] Oldknow. *Pilchuck: A Glass School* : 363-364, 380-381.

Figure 3.16
Jamie Carpenter, Robert Hendrickson, Dale Chihuly à Pilchuck, 1971
Source: http://www.chihuly.com

Figure 3.17
*Buster Simpson's treehouse* à Pilchuck
Source: http://www.pilchuck.com/

Au cours des années 1970, les productions artisanales qui étaient d'abord associées à une frange plus radicale de la contre-culture, ne sont pas demeurées marginales et sont rapidement devenues partie intégrante de la culture populaire nord-américaine[266]. Cet intérêt populaire grandissant aura un impact majeur pour les artisans et les organisations artisanales. Le développement du verre d'art bénéficiera économiquement de ce phénomène de récupération qui lui ouvre de

[266] Elder. « When the Counterculture Went Mainstream » : 106-116.

nouveaux marchés. Vers la fin des années 1970, mais surtout dans les années 1980, lorsque plusieurs hippies deviendront yuppies, le travail artistique de Chihuly prendra aussi des dimensions résolument commerciales et spectaculaires, s'intégrant notamment dans l'architecture des hôtels et casinos de Las Vegas. Le prix élevé que ses œuvres atteindront poussera d'ailleurs l'ensemble du marché du verre d'art aux États-Unis à la hausse.

## 4. Le Studio Glass Movement et la contre-culture au Québec et au Canada

*The large contemporary cast sculptures of Libenský and Brychtová were revelatory. Never in my wildest dreams did I imagine anyone could do something like that, in particular the uninhibited use of the material.*

Ione Thorkelsson[267]

### 4.1. Le Studio Glass Movement et la contre-culture au Canada

Dans son article « Shattering the Canon : Spinning a Discourse » Julia Krueger contextualise ainsi la pratique des premiers souffleurs de verre canadiens :

> Theirs was an alternative form of modernist practice that involved vertiginous play during the making process, an aesthetic which embraced the « tune in and drop out » approach of Canadian counter cultural social experiments by stressing individual liberation, improvisation and collective passion.[268]

[267] Ione Thorkelsson, citée dans Julia Kueger « Shattering the Canon: Spinning a Discourse ».
[268] Krueger. « Shattering the Canon: Spinning a Discourse » : 88-101.

Plus largement, Krueger présente et analyse l'apparition du Studio Glass dans le contexte de la contre-culture au Canada, et se questionne notamment sur ce qui a pu inciter de jeunes américains à venir s'installer au Canada à ce moment – plusieurs étant des *draft resisters* ou *draft dodgers,* des objecteurs de conscience, qui s'installent au Canada pour éviter la conscription lors de la guerre du Vietnam :

> Along with the collective zeitgeist of Expo 67, there was also a developing sense of the importance of the individual in society. [...] glass became popular in 1960s America because of « a general preoccupation with self expression. [...] There was a growing dissatisfaction with the Establishment and, after the war in Vietnam, a deep distrust of it. In the '60s many talented young men and women... turned away from the traditional paths of fulfillment in a money-oriented society to the ideal of shaping their lives by shaping objects with their hands.[269]

### 4.1.1. Robert Held et le Sheridan College School of Design

Le Studio Glass Movement est introduit au Canada en 1969, lorsque Robert Held, jeune céramiste d'origine américaine, construit un atelier de verre soufflé dans le département de céramique du Sheridan College School of Design à Mississauga en Ontario. En 1967, Held s'était vu offrir un poste comme directeur du département de céramique de l'école. En 1968, alors qu'il visite le Penland School of Crafts en Caroline du Nord, Held est initié au verre soufflé par Mark Peiser. Ce dernier va aider Held dans la construction des équipements au Sheridan College et, en 1969, le premier programme collégial offrant une formation en verre soufflé débute au Canada. L'approche de Held, qui avait peu de formation en verre, est très expérimentale et artisanale, favorisée par une grande partie de la contre-culture :

---

[269] Krueger. « Shattering the Canon: Spinning a Discourse » : 88-101.

> As head of the ceramics department at Sheridan, Robert Held made his third year students take a glass blowing class. Imagine students assuming they were coming to class to learn how to throw clay on the wheel and instead « dropping out» and « tuning in » to something else.[270]

La popularité du verre soufflé est immédiate : « Sheridan's glass department flourished and, after only one year, students had the option of choosing glass as a Major[271] ». La clientèle de *Sheridan College* est composée majoritairement de jeunes issus de la contre-culture qui détonnent, et très souvent dérangent, dans le paysage culturel de cette ville canadienne conservatrice :

> As director of Sheridan, Donald Mckinlay told reporters, the students were attending the school as a lifestyle choice: « They're here because they're not interested in working in places like IBM. So some of them might look like hippies...but they're too committed for that». The correlation drawn between craftspeople and hippies was popularized in the media. It was more than a surface comparison, as many students were seeking to utilize craft as a springboard to an alternative lifestyle.[272]

En 1967, Ione Thorkelsson formée en architecture, découvre avec stupéfaction le pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67[273]. Suite à cette expérience déterminante, en 1972, elle étudie le verre soufflé au Sheridan College sous Robert Held, avant d'ouvrir son propre atelier rudimentaire près de la communauté rurale de Stony Mountain au Manitoba en 1973 :

---

[270] Julia Krueger. « Passing the Torch: Four Canadian Studio Glass Educators », dans *Crafting New Traditions: Canadian Innovators and Influence,* dir. Melanie Egan, Alan C. Elder et Jean Johnson (Gatineau: Canadian Museum of Civilization, 2008) : 35.
[271] Nancy Schnarr. « Education in Canada – A Fluid History », *Contemporary Canadian Glass Magazine* (février 1, 2011).
[272] Alfoldy. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 165-166.
[273] Krueger. « Shattering the Canon: Spinning a Discourse » : 95.

> The earliest pieces...represent to me the most perfect expression of what the early Studio Glass Movement was about and how I felt about the material. It was the molten transparency that captivated me and my objective at the time was nothing more than to play with this marvellous stuff.[274]

La fin des années 1970 marque d'importants changements pédagogiques au département de verre du Sheridan College. En 1977, Robert Held quitte l'institution pour travailler à Calgary chez *Canadian Art Glass*, avant d'établir sa propre verrerie à Vancouver, *Skookum Art Glass Company*, maintenant *Robert Held Art Glass Inc*. Karl Schantz prend la direction de l'atelier de verre au Sheridan College, avant de quitter en 1979 pour le Ontario College of Art (OCA), qui ouvrait alors son propre atelier de verre. C'est finalement un autre américain, Daniel Crichton qui prendra la direction du Sheridan jusqu'à sa mort prématurée en 2002. Un article publié en 2011 dans *Contemporary Canadian Glass*, le magazine du Glass Art Association of Canada (GAAC), brosse le tableau suivant de l'évolution des choses :

> In 1975, Karl Schantz joined the faculty after being invited by Held to participate in glass blowing demonstrations in Toronto. Up to this point, the focus of the Department was on the basics of glass blowing and the manipulation of the material. Schantz infused his own interests into the program, establishing a cold-working studio and introducing glass blowing techniques that used traditional methods in modern ways.[275]

La prise en charge du département de verre en 1979 par Daniel Crichton marque définitivement l'introduction du versant formaliste du Studio Glass américain au Sheridan College. En effet,

---

[274] Ione Thorkelsson. «ACAD Talk », conférence, Alberta College of Art and Design, Calgary, Alberta, (23 janvier 2012), document PDF, http://www.mts.net/~thorkels/03migration/migration.html

[275] Schnarr. « Education in Canada – A Fluid History ».

c'est surtout sous Crichton que le Sheridan College adoptera le modèle universitaire américain initié par Harvey K. Littleton, et le diffusera au Canada. Selon Sandra Alfoldy :

> The presence of instructors trained in the conceptual artistic climate of the United States had a major impact on the students and craft objects coming out of Sheridan. The ideology of self-reflexivity, with its emphasis on the non-utilitarian, non-traditional, individual craft object soon dominated the college. The approach was encouraged by the Canadian craft community, who welcomed an influx of objects and ideas that were youthful, « cutting-edge », and of interest to the wider artistic community.[276]

### 4.1.2. Martin Demaine

En 1971, l'Étasunien Martin « Marty » Demaine construit un atelier de verre soufflé à Little Bartibog au Nouveau-Brunswick. *Little Bartibog Glass Works* débute ses opérations en 1972. Un article de journal paru au début des années 1970 est informatif sur la trajectoire de Demaine, qui y est présenté comme étant « one of the five artists in this field registered in Canada at this time » :

> Born in Boston in Massachusetts in 1942, Martin Demaine majored in Law at College [...]. Fascinated by the art of glassblowing, Martin attended and graduated from Leicester Polytechnic in England in 1970 and selected New Brunswick as his new home. [...] Martin and Sue Demaine in true pioneer spirit discovered a 65 acres tract of land at Little Bartibog, a few miles from Chatham on Route 8, where, in 1971, they built a 68' long log cabin and established the first and only commercial glassworks enterprise in New Brunswick. The area chosen for their combined residence and industry is described by Martin as « an abundance of

[276] Alfoldy. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 155-165.

> nature », complete with their own trout stream, provides the ideal setting for a craft that requires total concentration. Here in the peaceful quiet of his log cabin, Martin pursues the demanding and ever challenging art of producing the most unusual designs to be seen in all types of glass blowing.[277]

À son atelier, Demaine produit et vend des objets fonctionnels personnalisés (figures 3.18 et 3.19). De plus, ce dernier construit aussi un atelier mobile pour faire des démonstrations publiques de soufflage du verre, parcourant parfois de longues distances et acquérant une expertise certaine sur l'opération d'une fournaise de fusion dans des conditions précaires. C'est à ce titre que Demaine prendra une grande part dans la démonstration publique offerte au centre-ville de Montréal en juin 1979, à l'initiative d'Elena Lee, propriétaire de la première galerie de verre d'art au Canada ouverte à Montréal, en 1976, Verre Art Glass, située au 1454 rue MacKay[278].

---

[277] « Artisans Corner ». Article d'un journal inconnu, (vers 1972) : 3. Source : archives Gilles Désaulniers.

[278] Entrevue avec Elena Lee (2010).

Figure 3.18
Martin Demaine, pichet, 1976
Verre soufflé
Source: Toan Klein

Figure 3.19
Martin Demaine, *The Four Faces Of The Moon,* 1972
Verre soufflé
Source: Galerie Elena Lee

**4.2. Le Studio Glass Movement et la contre-culture au Québec**

Le Studio Glass Movement fait son apparition au Québec en 1972 lorsque Ronald Lukian construit un atelier de verre soufflé rudimentaire dans une petite grange située au sommet d'une montagne dans les Laurentides et que Toan Klein est engagé par *Lorraine Glass Industries* à Montréal.

### 4.2.1. Ronald Lukian

Ronald Lukian, né en 1949 à Montréal, fonde en 1972 le premier atelier artisanal indépendant de verre soufflé au Québec. Dans l'histoire du verre d'art au Québec, il occupe le rôle d'un véritable pionnier, autodidacte et aventureux. Lukian débute une pratique professionnelle du verre soufflé au Québec sans aucune formation préalable. Alors que les valeurs de la contre-culture stimulent à la fois un renouveau et une revalorisation de l'artisanat, ainsi qu'un style de vie autonome en marge du « système » ou de l'« establishment », Lukian voyage à San Francisco, – le berceau même de cette contre-culture – et il rencontre, à travers son réseau de contacts personnels, David Kamner, un souffleur de verre américain. Kamner a très peu d'expérience dans la pratique du verre soufflé mais Lukian, fasciné par ses objets qu'il trouve remarquables, propose ses services pour en faire la vente dans les rues et les parcs de San Francisco. Obtenant un certain succès avec la vente des créations de Kamner, Lukian est convaincu de la possibilité de faire fortune au Québec avec la production et la vente d'objets en verre soufflé, puisqu'il n'y a pas de compétition. À l'hiver de 1972, il convainc Kamner de le suivre au Québec et ils construisent ensemble un atelier dans une petite grange sur une colline près de Lac-des-Seize-Îles, dans les Laurentides (figure 3.20). Les difficultés d'une telle entreprise ont bientôt raison de l'association et Kamner retourne à San Francisco à la fin de l'automne de la même année. Lukian continue seul en déménageant son atelier de l'autre côté de la montagne de Lac-des-Seize-Îles sur une propriété appartenant à son frère[279]. Le père de Ronald Lukian lui offre ensuite de s'installer sur le terrain du chalet familial à Rawdon; il y déménage l'atelier en 1973-74 (figures 3.22 et 3.23).

[279] Entrevue avec Ronald Lukian (2010).

À cette époque, au Québec, toutes les ressources matérielles et les connaissances techniques pour la construction des fours sont orientées vers l'industrie. Lukian obtient pourtant l'aide d'un ingénieur-chimiste d'origine tchèque, Tibor Spitz, employé chez Dominion Glass, un important producteur de verre industriel de Montréal. Intéressé par le projet d'atelier, Sptiz lui offre à la fois des conseils techniques et des matériaux, notamment des briques réfractaires pour la construction de son four.

Durant la même époque, Lukian fait la connaissance de Gail Hall, originaire de Bathrust au Nouveau Brunswick. Hall se joint alors à l'atelier (figure 3.21). Elle assiste d'abord Lukian dans les activités périphériques au soufflage du verre – comme l'approvisionnement en matières premières par exemple. En effet, une autre difficulté majeure est liée à l'approvisionnement en matière première. Puisque Lukian n'est ni ingénieur-verrier, ni chimiste et qu'aucun fournisseur en Amérique n'offre encore de verre en dehors du contexte industriel, il fait donc de la récupération en fondant divers objets en verre comme des bouteilles de boissons gazeuses, de boissons alcoolisées et des contenants de crème de soins pour le corps. Il en fait des objets de petit format, notamment des parfumeuses. De son côté, Hall s'occupe surtout de l'approvisionnement en bouteilles – notamment de ratisser les fossés le long des routes –, de les laver et de les casser pour les préparer à la fonte. Ils achètent ensuite une machine pour broyer le verre. Rapidement, Hall prend une part plus active dans la création des objets soufflés, par exemple elle décore au pinceau les parfumeuses, d'abord avec de la peinture puis avec des émaux nécessitant d'être fixés par la chaleur. Ces ornementations ajoutent une plus-value justifiant un prix de vente plus élevé. Elle travaille aussi à la commercialisation et à la mise en marché de leurs produits. Ronald Lukian, en entrevue, insiste pour qualifier ses productions comme étant le résultat d'une collaboration entre lui et sa partenaire de vie et travail Gail Hall. Lukian s'approvisionne en verre ensuite dans les rebus de production de *Lorraine Glass*, et ce, jusqu'à la fermeture de l'entreprise en 1974 – cela lui permet, pendant un certain temps, de travailler avec un cristal de grande qualité. C'est d'ailleurs chez *Lorraine Glass* que Ronald Lukian fait la connaissance de Toan Klein; les deux hommes développent une relation d'amitié et collaborent ensemble sur différents projets de création. (Ce sujet a été abordé dans le chapitre 2.) En 1976, Lukian expose à la galerie Verre Art Glass dès son ouverture, il s'agit de sa

première véritable commande. En 1979, à l'occasion du déménagement de la galerie sur la rue Sherbrooke, il participe aussi au « happening » avec une grande partie de la communauté canadienne-anglaise du verre de l'époque, dont Martin Demaine.

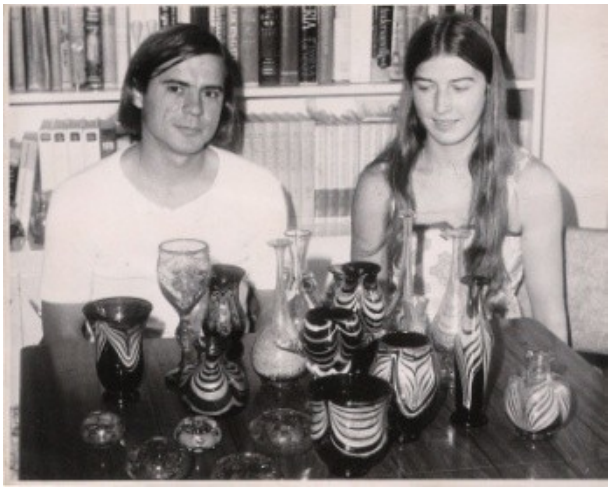


Figure 3.20
Atelier de Ronald Lukian à Lac-des-Seize-Îles, 1972
Source: Ronald Lukian et Gail Hall

Figure 3.21
Ronald Lukian et Gail Hall, 1974
Source: Ronald Lukian et Gail Hall.
Objets en verre soufflé de Ronald Lukian

Figure 3.22
Ronald Lukian travaillant dans son atelier de Rawdon; vers 1974.

Figure 3.23
Fournaise de Ronald Lukian dans son atelier de Rawdon; vers 1974
Source: Ronald Lukian et Gail Hall.

## 4.2.2. Toan Klein

Né en 1949, Toan Klein est originaire de la ville de New York[280]. Dans sa jeunesse, il visite à quelques reprises la verrerie *Steuben* à Corning, New York. Il étudie la photographie et la céramique dans différentes universités américaines dont Alfred University, dans l'état de New York en 1967 et 1968, où il voit pour la première fois le travail du verre à chaud dans le contexte d'un atelier. En 1970, il s'inscrit à un atelier de verre à l'Université de l'Ohio à Athens, donné par un verrier formé par Harvey K. Littleton. C'est le début d'une vocation. Considérant que l'enseignement technique et les contextes d'apprentissage dans les universités américaines sont trop limités, et parce qu'il désire rentabiliser ses projets artistiques, il cherche à obtenir une formation en industrie. En se basant sur un guide des industries verrières, le *Thomas's Registry*, il envoie des lettres à plusieurs industries de verre pour obtenir un emploi.

Après avoir travaillé à la fabrique de presse-papiers *St. Clair* d'Elwood en Indiana, il est contacté par son ancien colocataire à Alfred University (New York), Raymond Myers, fils d'Earl Myers, propriétaire de *Lorraine Glass*. Il déménage donc à Montréal et intègre la compagnie comme « punty-boy[281] ». Myers lui laisse aussi utiliser les installations de la verrerie pour parfaire sa

[280] Correspondance de Toan Klein avec l'auteur (2010).
[281] Correspondance de Toan Klein avec l'auteur (2010).

technique et réaliser une production personnelle avant l'arrivée des ouvriers, soit de 3h30 à 7h00 du matin. Comme les ouvriers arrivent vers 6h30, il reçoit régulièrement des conseils matinaux et de l'assistance dans la production de ses objets de la part du maestro Mario Cimarosto. En échange, Klein photographie l'ensemble des productions de *Lorraine Glass* et les produits importés par Myers. Un autre jeune américain, Rick « Ricky » Woodwork, qui deviendra à la fois collègue de travail et ami de Toan Klein, se joint aux activités de production de *Lorraine Glass* et participe dans la production matinale des objets de Klein. Woodwork va mourir subitement d'un anévrisme à l'âge de vingt-sept ans, en 1973.

Comme nous avons vu au chapitre précédent, à la fermeture de *Lorraine Glass* en 1974, Toan Klein récupère quelques équipements : un four de réchaud, des outils de travail, des bancs de travail, des mailloches, un support à cannes à souffler motorisé et de l'équipement de parachèvement (roues de liège), et ouvre son propre atelier au dixième étage du 10, rue Ontario Ouest (figures 3.24 et 3.25). Il engage comme assistants certains anciens verriers de Lorraine Glass dont Mario Verna, Gianni Tagliapietra et Sabatino De Rosa. Son plus grand défi technique est la construction et la mise en opération de la fournaise de fusion du verre. Il reçoit aussi l'aide de Tibor Spitz, ce même ingénieur-chimiste qui assiste aussi Ronald Lukian, pour la fabrication de son propre cristal. Bien que Klein soit en possession du livre dans lequel sont consignées les recettes de verre de *Lorraine glass*, il utilise les recettes de cristal élaborées avec Tibor Spitz. Klein, contrairement à Lukian par exemple, ne fait pas fondre du verre, mais produit son verre par fusion de matières premières, dont la silice (*batch*).

> At that studio (10th fl, 10 Ontario St. O.), I made my own glass from batch. But I couldn't afford a motorized mixer. So I loaded up barrels with ingredients and

> 2 x 4 wood planks then rolled it around the studio, at times tipping it end over end. Primitive, but it worked.[282]

Son atelier sera en opération pendant environ deux ans et demi. Sabatino De Rosa y travaille un certain temps pour faire la finition à froid des pièces, avant d'abandonner le travail du verre pour une vingtaine d'années, étant donné ses responsabilités familiales[283]. Klein y produit des objets de verre d'art personnalisés, dans la mouvance du *Studio Glass Movement*. La Guilde canadienne des métiers d'art, à l'époque située sur la rue Peel à Montréal, lui offre, en 1973, sa première exposition solo. Le succès est immédiat et toutes les pièces exposées sont vendues et une deuxième exposition est organisée par la Guilde en 1975.

Il participe aussi régulièrement au Salon des Métiers d'art de Montréal, notamment en 1974 en partageant un kiosque avec Yvette Cournoyer, tisserande. Cette année-là, le verrier français Claude Morin marque le Salon par sa présence. Klein participe aussi régulièrement au Salon des métiers d'art de Montréal, tout comme son ami Ronald Lukian. Toutefois, leur approche plutôt expérimentale n'est d'abord pas très bien comprise par les québécois francophones qui, bien qu'ancrés dans le sol nord-américain, regardaient alors plutôt vers l'Europe et la France comme référence en métiers d'art. En fait l'incompréhension est double : d'abord l'influence de la contre-culture américaine se fait sentir plus tardivement chez les francophones que chez les anglophones au Québec; ensuite dans le contexte des « deux solitudes », la communauté anglophone des *Crafts* au Canada ne se développe pas en synergie avec la communauté des métiers d'art au Québec. Jean Michel, alors directeur de Métiers d'art du Québec, commente ainsi en entrevue :

---

[282] Correspondance de Toan Klein avec l'auteur (2010).
[283] Entrevue avec Sabatino De Rosa (2010).

> [...] au Salon des métiers d'art, les anglophones, ils étaient minoritaires, largement minoritaires. Et puis leur préoccupation était différente, leur formation était différente. C'était un peu bizarre comme démarche. [...] Y avait quelque chose qui embêtait les artisans qui se voulaient purs et durs [...] Non, ça avait l'air d'un truc plutôt de vie, d'autogestion, de gars qui veut vivre avec ça, en dehors du monde, un truc particulier. [...] ça rejoignait un mouvement qui était plus connu aux États-Unis qu'ici, de gens qui veulent faire des trucs tout seuls, évoluer, apprendre seuls. Très austère, très démarche solitaire là. Ils venaient à ça. Alors que la plupart des artisans québécois avaient comme modèles des gens comme ça qui avaient déjà une réputation [...] et qui avaient l'air de gagner de l'argent.[284]

Une œuvre marquante de Toan Klein, emblématique de cette époque, fait maintenant partie de la collection du Musée des maîtres et artisans du Québec, il s'agit de *Toansmen Vase, créée en* 1976 (figure 3.26). Selon Pierre Wilson, directeur au Musée des maîtres et artisans du Québec :

> Il s'agit d'un vase en verre, de forme sphérique, à bord arrondi et sans pied. Le décor extérieur représente des personnages blancs, se tenant par les mains, jambes écartées, sur un fond jaspé de vert, mauve pâle et bleu. La base et l'intérieur du vase sont de couleur orange. À cette époque, Klein transposait dans ses œuvres les espoirs et les revendications de la contre-culture. Dans ce cas-ci, on trouve une ribambelle d'humains faisant le tour d'une sphère évoquant la Terre, une représentation de l'espoir en la paix et l'harmonie (Peace and Love) rappelant le logo d*'Expo 67, Terre des hommes*.[285]

---

[284] Entrevue avec Jean Michel (2010).

[285] Pierre Wilson. « Le Musée des maîtres et artisans du Québec acquiert une œuvre majeure du verrier Toan Klein», *Cahiers métiers d'art : Craft Journal* vol. 6, no.2 (été 2013) : 112-114.

Figure 3.24
Atelier de Toan Klein au centre-ville de Montréal, vers 1976
Photographie: Toan Klein
Source: Toan Klein.

Figure 3.25
Toan Klein dans son atelier de Montréal, 1976
Verre soufflé,
Source: Toan Klein.

Figure 3.26:
Toan Klein. *Toansmen Vase*, 1976
Verre soufflé, H 25 cm; L 25 cm; P 25cm.
Source: Toan Klein.

## 5. GILLES DÉSAULNIERS ET LA SECTION VERRE DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

*Montréal a vécu, en 1967, une Exposition universelle. J'y ai visité le pavillon de la Tchécoslovaquie. J'avais trouvé ma réponse. Il me fallait aller en Bohême et y apprendre à fabriquer du verre.*

Gilles Désaulniers[286]

À Expo 67, Gilles Désaulniers (né en 1935 à Trois-Rivières) découvre l'exposition des sculptures de verre et les intégrations architecturales de Stanislav Libenský et Jaroslava Brychtová, et de Rene Roubíček, au pavillon de la Tchécoslovaquie. Fasciné, il s'inscrit au doctorat à la Haute École des Arts Industriels de Prague. Avant sa visite à Expo 67, Désaulniers venait d'obtenir une maîtrise en arts visuels (*Master in Fine Arts*) à la Catholic University of America à Washington, (D.C.). Son sujet de recherche porte sur la soustraction de la lumière dans les vitraux et, après avoir expérimenté avec le plastique, son intérêt se porte vers le verre :

> En 1962, j'ai entrepris d'approfondir mes pratiques artistiques au *Fine Arts Department* de la *Catholic University of America* (Washington, D.C.). [...] j'ai présenté à l'examen final, trois vitraux non-figuratifs modulant les couleurs par des couches de verre coloré. Le jury m'a octroyé mon diplôme mais mon imaginaire restait insatisfait. J'aurais aimé disposer de textures ou d'épaisseurs que le marché ne me fournissait pas. J'en ai conclu que je devais fabriquer moi-même mon verre. Mais où?[287]

Dans la suite immédiate de sa visite du pavillon tchécoslovaque, Désaulniers envisage de se rendre l'année suivante en Tchécoslovaquie pour poursuivre ses études sur le verre sous

---

[286] Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec » : 68-71.
[287] Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec » : 68.

l'enseignement de Libenský qui était directeur de la Haute école des arts décoratifs de Prague. Alors que l'occupation du pays par les troupes soviétiques retarde son départ d'une année, il est engagé pour définir un projet de programme pour un baccalauréat en arts plastiques pour l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR), alors en cours de structuration. Il leur propose, avec succès, l'instauration d'un atelier de travail du verre et d'un atelier de textile. Désaulniers se rend donc finalement à Prague en 1969. Durant ses deux années de formation, il étudie, entre autres, la gravure à l'acide, l'émaillage, la pâte de verre :

> Par l'ambassade de ce pays d'Europe de l'Est, je me suis trouvé inscrit à un programme de verre dans l'architecture. Je devais arriver à Prague en septembre 1968, mais les armées du *Pacte de Varsovie* y sont entrées une semaine avant moi. [...] Gilles Boulet, directeur du *Centre des études universitaires de Trois-Rivières* me convoque à son bureau. [...] J'ai déposé au printemps 1969, un dossier positif suggérant de centrer l'enseignement des arts sur les fibres et le verre. Puis en septembre 1969, alors que l'*Université du Québec à Trois-Rivières* accueillait ses premiers étudiants, je m'envolais pour Prague. Mon séjour a duré deux ans. On m'a montré le chemin pour la *Haute École des Arts appliqués* (Vysoka Schola Umnelecko Prumyslova) où j'ai rencontré mon professeur, celui qui me guiderait pendant tout mon séjour : le professeur Stanislas Libenský.[288]

En 1971, de retour au Québec, il prend la direction de l'atelier de verre de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). C'est dans cet atelier qu'aura lieu le premier stage d'enseignement du verre soufflé au Québec en janvier 1976, stage offert par le verrier français Claude Morin. À l'instar de Harvey K. Littleton aux États-Unis, Désaulniers est responsable de l'ouverture du premier contexte d'enseignement universitaire du verre d'art au Québec[289]. Lors de ses études doctorales à Prague, Désaulniers est notament initié au travail de la pâte-de-verre,

---

[288] Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec » : 68.
[289] Jean-Paul Martel. « Université du Québec à Trois-Rivières », *Contemporary Canadian Glass* vol. 6, no 2 (été 2008): 24-28.

ainsi qu'à la taille et au polissage de verre optique (figures 3.27 et 3.28). Toutefois, une technique que Désaulniers n'a pas apprise en Tchécoslovaquie est celle du soufflage du verre. En effet, dans la tradition bohêmienne, la technique du soufflage demeure surtout une pratique industrielle, technique et ouvrière : « Il ne m'était pas possible, en Tchécoslovaquie, d'aborder l'apprentissage du soufflage du verre[290] ». À l'université, les étudiants, dont Désaulniers, sont plutôt formés à la conception de prototypes, de moules et au design de produits en verre. C'est ainsi que Désaulniers concevra un design pour un ensemble de carafe et verres pour lequel des moules seront fabriqués et utilisés pour réaliser l'ensemble en prototype dans une verrerie de Prague; cependant, Désaulniers n'assistera pas à l'opération – le tout lui sera retourné à l'université (figure 3.29). En 1971, de retour au Québec avec un diplôme de 3$^{e}$ cycle en main, il prend la direction de l'atelier de travail du verre de l'UQTR, qui se limitait au départ au travail du verre à froid :

> Quand je suis revenu à l'été 1971, j'ai pris la direction de la *Section des arts plastiques* et commencé la mise en place de l'atelier de verre. Les premières années se sont concentrées sur l'histoire et la technologie du verre aussi bien que sur le travail à froid de ce matériau : découpe, assemblage, gravures (diamant, jet de sable, acide fluorhydrique). [...] Puis en 1976, j'ai invité Claude Morin, verrier français, à diriger le premier stage de soufflage de verre. C'était, au Québec, le premier enseignement du travail à chaud du verre.[291]

Suite aux réformes en éducation au cours des années 1960, deux universités offriront des cours liés au travail de cette matière : l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) à partir de 1971, sous la direction de Désaulniers, enseigne la découpe, la taille, la gravure, et à l'Université Laval de Québec, avec Pierre Osterrath, formé en Belgique, enseigne le vitrail**.** Désaulniers, qui

---

[290] Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec » : 68.
[291] Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec » : 68.

évoque « des choix institutionnels décisifs », explique ainsi le processus menant à la mise sur pied du département de verre à l'UQTR :

> Le gouvernement du Québec a décidé, en fin des années 60, de confier l'enseignement des arts plastiques aux universités qui allaient naître. L'*École des Beaux-Arts de Montréal* allait s'intégrer à la future *Université du Québec à Montréal (UQÀM)* et l'*École des Beaux-Arts de Québec* serait accueillie, non pas dans une nouvelle institution mais à l'*Université Laval*. […] Pour éviter la rivalité avec les institutions déjà bien implantées au Québec dont les programmes des arts étaient centrés sur la peinture et la sculpture, le programme artistique de l'UQTR allait se concentrer sur deux avenues innovantes : les fibres et le verre. Pendant mes deux années d'absence les cours se sont concentrés sur les bases de la création artistique et la mise en place de l'atelier de fibres. Quand je suis revenu au pays, j'ai pris la direction du département des arts plastiques et organisé l'atelier du verre limité aux approches autres que celles liées à la fusion du matériau.[292]

En 1974, afin de s'initier au travail du verre soufflé, Désaulniers s'inscrit à un stage offert par Robert Held au Sheridan College, à Mississauga en Ontario[293]. Au mois de décembre de la même année, le souffleur de verre français Claude Morin participe au Salon des métiers d'art du Québec par l'initiative de l'organisme Métiers d'art du Québec :

> Le premier grand contact que j'ai eu avec le Salon des métiers d'art, c'était avec Claude Morin. […] dans la première semaine, toutes ses œuvres étaient vendues… C'est ça comme il a eu un grand succès au Salon des métiers d'art. Je vais pouvoir ensuite obtenir des subventions pour le faire venir pour un stage. Et là, le travail du verre à chaud commence au Québec.[294]

---

[292] Correspondance de Gilles Désaulniers avec l'auteur (2014).
[293] Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec » : 68.
[294] Correspondance de Gilles Désaulniers avec l'auteur (2014).

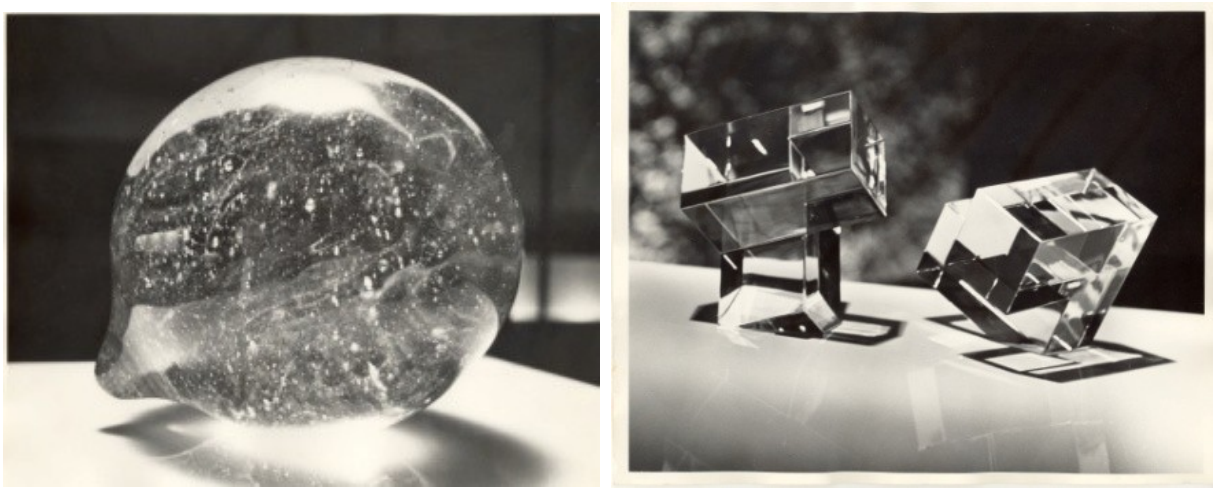


Figure 3.27
Gilles Désaulniers, *Galaxie*, 1971
Verre moulé (pâte-de-verre). 24 cm x 25,6 cm x 21,6 cm.

Figure 3.28
Gilles Désaulniers, *Cube*, 1971
Verre taillé et poli. 10,6 cm x 10,5 cm x 10,7 cm.
Source: Gilles Désaulniers

Figure 3.29
Gilles Désaulniers. Service à boire, 1971
Verre soufflé au moule, taillé et poli,
Carafe H 30 cm; L 12 cm; P 12 cm, Mélangeur H 26 cm; L 11 cm, P 11 cm,
Verre 1 H 15 cm; L 8 cm;P 8 cm, Verre 2 H 11 cm; L 8 cm; P 8cm; Verre 3 H 9; L 7 cm; P 7 cm,
Verre 4 H 5 cm; L 5 cm; P 5 cm.
Image de droite: Moules de bois utilisés pour souffler le service à boire, bois, prélart et métal.
Collection: Gilles Désaulniers
Images: Musée des maîtres et artisans du Québec.

La présence de Claude Morin au Salon des métiers d'art amène aussi le céramiste Jean Vallières, qui participe aussi au Salon cette année-là, ainsi que le photographe et graphiste Ronald Labelle, qui travaille pour le Salon à titre de photographe, à envisager avec grand intérêt une initiation au verre soufflé. Les préparatifs prendront une année. Durant l'été 1975, Gilles Désaulniers se rend en stage chez Claude Morin en France. À l'automne, en prévision du stage à venir, Désaulniers organise l'achat des fours de recuisson de l'atelier de Toan Klein qui procède à la même époque à la fermeture de son atelier de Montréal. Une annonce pour un stage de soufflage du verre est distribuée et publiée dans de nombreux quotidiens :

> Séjour pratique dans un atelier bien équipé pour apprendre les gestes de base et la séquence de ces gestes en vue de souffler le verre convenablement. Aperçu sommaire sur les installations d'un atelier : équipement, outils, local, sécurité… Aperçu sommaire sur la technologie verrière.[295]

Dans une édition de la revue publiée par Métiers d'art du Québec, *Métiers d'art informe (MAI)* datée de 1975, un article à caractère promotionnel sur le soufflage du verre indique :

> À l'université du Québec à Trois-Rivières, la faculté des Arts est principalement orientée vers les techniques du verre et du textile. Il y a déjà, depuis 71, un atelier pour le travail du verre à froid. L'installation de celui du verre soufflé, retardée par une restructuration du programme, est maintenant en préparation (les fours sont sur place, on n'attend que les plombiers!). Gilles Désaulniers est à organiser pour septembre 75 des stages para-universitaires, d'une durée approximative d'un mois, pour les techniques du verre et du tissage. Ces stages n'offrent pas de crédit et ne demandent aucun prérequis; ils sont ouverts à tous les intéressés. Leur orientation entend apporter aux candidats des données techniques plutôt qu'une conception plastique ou esthétique. Le premier stage offert sera celui du soufflage du verre. Il comportera un apprentissage du maniement de la canne à souffler et,

---

[295] Dépliant. Archives de Gilles Désaulniers.

> dans une deuxième étape, il fournira des informations techniques de base pour l'installation d'un atelier, la construction d'un four, l'achat des matières premières et des instruments de travail. À la fin du stage, l'individu possédera les rudiments de la technique du soufflage ainsi que des connaissances suffisantes pour partir un atelier de verre.[296]

C'est donc en janvier 1976 que Morin offrira, à l'UQTR sous la direction de Désaulniers, le premier stage de verre soufflé au Québec (figure 5.5). Ce stage est un événement fondamental qui n'est pas sans rappeler le premier atelier de verre soufflé offert aux États-Unis en 1962, par Harvey K, Littleton et Dominick Labino qui est à l'origine du développement du *Studio Glass Movement*.

Tout au long de sa carrière Désaulniers sera un acteur majeur dans le développement du verre d'art au Québec – il sera impliqué dans plusieurs projets et initiatives en compagnie d'un ensemble d'autres acteurs. La contribution de Désaulniers à l'arrivée du verre d'art au Québec ne se limite pas à la fondation d'un atelier et d'un programme universitaire d'enseignement des arts verriers puisqu'il sera aussi à l'origine de la création d'une association pancanadienne des artistes verriers, le Glass Art Association of Canada (GAAC) et d'un travail soutenu d'appui à cette association pendant des années. Désaulniers sera aussi un important collaborateur de Glasfax, une association vouée à documenter l'histoire du verre au Canada, fondée par Thomas B. King en 1967 à Montréal dans le contexte des célébrations organisées par le gouvernement fédéral pour souligner le centenaire de la Confédération; Désaulniers collaborera notamment au magazine de l'association :

---

[296] Métiers d'art du Québec, *Métiers d'art informé (MAI)* vol. 2, no 2 (1975) : 4.

> Tom B. King, [...] a réuni, dans tout le pays, des collectionneurs de verre. Non seulement les réunions ont-elles permis d'admirer des artefacts et d'approfondir notre histoire en cette matière, mais en plus, les membres ont fait des fouilles archéologiques, au moins sur le territoire de la ville de Montréal, sur les sites d'anciennes usines de verre. Un journal, publié 4 fois par année, relatait les faits marquants de leurs diverses activités. J'en ai fait partie et j'ai même présidé une section francophone à Trois-Rivières.[297]

Nous l'avons vu, en 1981 à Trois-Rivières, Désaulniers est aussi à l'origine de la fondation du Glass Art Association of Canada (GAAC) avec, notamment, Robert Held et Toan Klein. Klein en élabore le programme et en 1982, à Toronto, l'organisation est fondée. Désaulniers sera également pour plusieurs années le correspondant québécois pour *The Glass Gazette*, publié depuis 1983, tout en assurant la traduction française de la publication. Désaulniers a donc joué un rôle central dans l'établissent de réseaux entre les personnes et les départements de verre au Canada :

> En 1980, le *Calgary College of Art* inaugurait son atelier de verre. Plusieurs verriers sont venus prendre part aux festivités et afficher une grande solidarité. [...] On jetterait les bases de l'organisme encore imprécis. La rencontre a eu lieu et, en 1982, à Harbourfront [Toronto], le dossier des statuts et règlements, préparé par Toan Klein est discuté, approuvé, voté et *Glass Art Association of Canada / Association Canadienne du verre d'art* prenait vie. J'y ai représenté le Québec, pendant plusieurs années, sur son conseil d'administration et travaillé à maintenir le bilinguisme en traduisant les articles à paraître dans le journal de l'Association. J'ai souvent écrit des articles pour présenter à l'ensemble du Canada, les artistes verriers québécois. [...] Et c'est comme ça que le *Glass Gazette* est né, en 83.[298]

---

[297] Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec».
[298] Désaulniers. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec».

# 6. Le Studio Glass Movement au Québec : formalisme et verre soufflé

*J'ai pris contact avec le verre d'art lors de l'Expo 67 à Montréal. J'ai été particulièrement impressionné par l'exposition du verre au pavillon de la Tchécoslovaquie. C'est à ce moment que j'ai rêvé, un jour, d'être verrier.*

François Houdé[299]

## 6.1. Galerie Elena Lee

Au moment de l'ouverture de la Galerie Elena Lee à Montréal en 1976, sous le nom de *Verre Art Glass*, le *Studio Glass Movement* au Québec et au Canada était à ses débuts; l'histoire de la Galerie est donc intimement liée au développement particulier de ce milieu mais aussi, plus largement, à l'histoire internationale de ce mouvement. Depuis plus de quarante ans, la Galerie Elena Lee, première galerie de verre d'art au Canada, se spécialise dans la diffusion et la promotion du verre sculptural canadien. Pendant toutes ces années, la vision et la détermination de sa fondatrice et propriétaire, Elena Lee, ont stimulé le développement du milieu du verre d'art; les nombreuses activités de la galerie combinées au talent de ses artistes ont contribué à établir une solide réputation localement et à l'étranger.

Née en 1942 à Milan, en Italie, d'un père italien et d'une mère allemande, Elena Lee est élevée en Allemagne. Lors de ses études à la maîtrise en théâtre et cinéma à l'Université de Munich, elle rencontre Stuart Lee, un étudiant en géologie d'origine québécoise. Lorsque le couple décide de s'établir à Montréal en 1975, Lee ne désire plus pratiquer le métier de professeur qu'elle

[299]François Houdé, cité dans Krueger et Krueger, « François Houdé: Breaking the Boundaries » : 14.

exerce depuis cinq ans et elle cherche de nouvelles avenues dans lesquelles investir sa passion pour les arts. Avant son départ pour le Canada, intriguée par des « rumeurs » d'expositions de nouveaux objets sculpturaux fabriqués en verre, Lee se rend en Bohême, proche géographiquement et culturellement de la Tchécoslovaquie. Cette région possède une très ancienne tradition de production manufacturière du verre et une expertise de fabrication unique. À Frauenau en Bavière, Lee visite l'entreprise familiale de verre soufflé Eisch. Dans leur modeste musée, elle découvre avec fascination les sculptures étonnantes d'Erwin Eisch, souffleur de verre possédant une formation en Beaux-arts; elle y trouve aussi des indices d'une connexion américaine, celle du Studio Glass Movement auquel Eisch a grandement contribué, comme nous l'avons vu précédemment.

C'est donc dans ce contexte que Lee concrétisera, en 1976, dans un petit local situé au 1454 rue MacKay au centre-ville de Montréal, son projet d'ouvrir une galerie de verre d'art, sous le nom « bilingue » de Verre Art Glass (figure 3.30). Elle y présente d'abord les travaux de la compagnie Eisch et des deux seuls verriers ayant alors une pratique au Québec, Ronald Lukian et Toan Klein. Les débuts furent modestes et exigeants d'autant plus que le public montréalais ne connaissait pas encore le Studio Glass Movement, il y avait donc un travail de médiation à faire pour éduquer la clientèle :

> Arrivée au Canada, j'ai renoué avec ma passion en relevant le défi stimulant de fonder la première galerie de verre d'art au pays. Il y avait là un médium plein de promesse, un public à conquérir, des préjugés à combattre et ma propre fascination pour la matière.[300]

[300] Entrevue avec Elena Lee (2014).

Le développement rapide à la fois des activités commerciales de la galerie et du domaine du verre d'art au Canada, l'amène en mai 1979 à s'installer dans un autre local, plus grand, situé au 1518 de la rue Sherbrooke dans le quartier du Musée des beaux arts de Montréal sous le nom Galerie Verre d'Art. Le déménagement était devenu nécessaire pour pouvoir accueillir les nouveaux objets créés par les verriers canadiens; malgré ce déménagement, certaines expositions nécessiteront la location d'espaces supplémentaires. En effet, depuis les productions artisanales et fonctionnelles de petit format du début, les nouveaux objets prenaient des allures et dimensions résolument sculpturales, allant jusqu'à de larges installations murales. Désirant souligner la relocalisation de la galerie, Lee invite, à ses frais, l'ensemble des jeunes verriers canadiens qu'elle connaît (incluant, entre autres, François Houdé, Martin Demaine, Ronald Lukian, Ione Thorkelsson et Daniel Crichton), à venir offrir des performances de travail artistique du verre soufflé au public montréalais. L'atelier improvisé prend donc vie grâce à la dizaine de verriers présents et à l'équipement mobile de Martin Demaine, sur un terrain adjacent à la nouvelle galerie, rue Sherbrooke au centre-ville de Montréal (figures 3.31 et 3.32). Il s'agira d'un véritable « happening », la première performance publique de ce genre au Canada. (Rappelons qu'en 1971, Martin « Marty » Demaine avait ouvert un atelier au Nouveau-Brunswick et construit un atelier mobile pour faire des démonstrations publiques.) Gilles Désaulniers commente :

> Elle avait eu un impact en faisant venir Martin Demaine qui avait un four sur roues et qui traînait avec son véhicule, qui traînait son four, qui l'installait au coin d'une rue, qui chauffait puis qui soufflait le verre à l'extérieur devant les gens. Bon, elle avait fait venir ce Martin Demaine devant son magasin de verre dans le bas de la ville pour stimuler, pour susciter des intérêts, elle fait venir Martin Demaine parce que c'est celui qui peut organiser un happening comme ça.[301]

[301] Entrevue avec Gilles Désaulniers (2010).

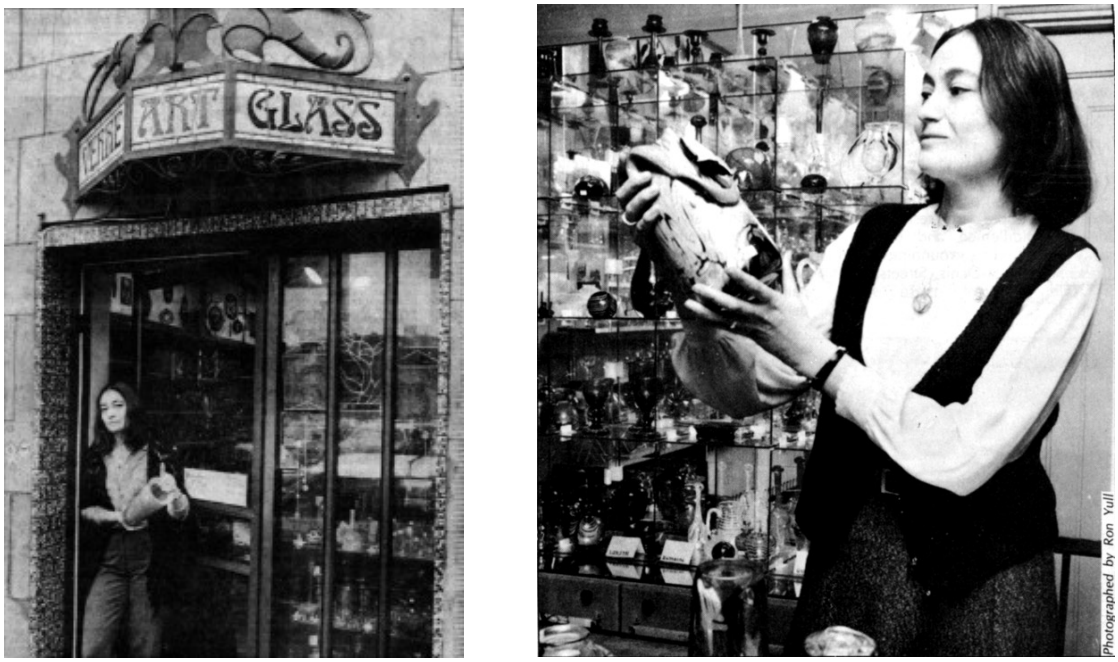



Figure 3.30
Elena Lee et Verre Art Glass, 1454, rue Mac Kay, Montréal, 1979
Source: The Montreal Star, jeudi 12 avril 1979, page 10 (Archives de la Galerie Elena Lee).
Image de gauche: Elena Lee devant Verre Art Glass tenant un vase de Karl Scantz.

Figure 3.31
Verre Art Glass, démonstration publique de verre soufflé, rue Sherbrooke à Montréal, 1979
Image de gauche: Martin Demaine filmant un verrier au marbre, public à l'arrière.
Image de droite: Ione Thorkelsson au banc de travail
Source: Elena Lee.

Figure 3.32
Verre Art Glass, démonstration publique de verre soufflé, rue Sherbrooke à Montréal, 1979
Source: Ronald Lukian.
Image du haut à gauche: Martin Demaine au centre de l'image, public à l'arrière.
Image du bas à gauche: Karl Schantz et Ione Thorkelsson (à gauche), Martin Demaine et Francois Houdé (au centre).

Au cours des années, la Galerie conservera une étroite collaboration avec les écoles de verre au Canada, principalement le Sheridan College et le Centre des métiers du verre du Québec / Espace verre (CMVQ / Espace verre), en organisant des expositions pancanadiennes annuelles ouvertes aux finissants. De cette façon, tout en offrant un contexte d'exposition professionnel aux artistes émergents, la Galerie s'assurait de dénicher les talents prometteurs. L'étroite collaboration avec Daniel Crichton de Sheridan College était d'ailleurs un pilier de la relation privilégiée que Lee entretient avec ses artistes, qui sont pour la plupart, d'anciens étudiants de Crichton.

En 1980 la Galerie offre à François Houdé, récemment gradué du Sheridan College, sa première exposition solo. Pendant plus d'une décennie, Houdé sera l'artiste principal de la galerie. Lee soutiendra activement Houdé tout au long de sa carrière et sera aussi une figure centrale dans la germination chez lui du projet d'une école de verre à Montréal; elle siégera d'ailleurs sur le conseil d'administration du CMVQ / Espace verre de 1984 à 1999. L'implication de Lee dans le développement du verre d'art au Canada s'effectue aussi dans la participation régulière de la Galerie aux conférences du Glass Art Association of Canada (GAAC) et du Glass Art Society (GAS – son équivalent étasunien); présence d'abord assurée directement par Lee, puis par sa partenaire d'affaires Joanne Guimond. En 1983, la Galerie sera fortement impliquée dans l'organisation de la Canadian Glass Conférence de la Glass Art Association of Canada (GAAC) à Montréal. Afin d'offrir à ses artistes travaillant en très grand format une représentation dans un contexte adéquat, la Galerie établit un partenariat avec Éric Devlin et Jocelyne Aumont pour fonder à Montréal la Galerie Trois Points en 1988. Comme cette galerie était concentrée principalement sur le travail de peintres, certains avec des réputations bien établies, le prestige des artistes de la Galerie s'en trouve amélioré. En outre, cette aventure permit de présenter le travail des artistes du Studio Glass Movement dans un autre contexte et à de nouveaux publics, principalement l'intelligentsia artistique, les critiques et la presse francophone. La participation de Lee aux activités de la Galerie Trois Points a cessé en 1994.

En 1992 la galerie sera relocalisée au 1428 rue Sherbrooke Ouest, sous le nom Galerie Elena Lee. Le maintien d'un emplacement dans le secteur immédiat du Musée des beaux-arts est

fondamental pour attirer une clientèle constituée en partie de visiteurs américains intéressés par l'art. Outre son succès au niveau local, la Galerie s'assurera d'une représentation internationale grâce à sa participation à des expositions à l'étranger. En 1986, la Galerie Elena Lee participait à la première foire internationale *Chicago International Art Forms* (CINAFE), spécialisée dans les « nouveaux » médiums artistiques : verre, céramique, fibres, etc. La Galerie considérait cette participation, et les deux subséquentes, comme une occasion longuement désirée pour s'aventurer sur le marché américain. Les artistes en ont largement profité, non seulement par des ventes directes à la foire, mais aussi par des expositions dans les galeries américaines. Toutefois, Lee assurant seule l'ensemble des responsabilités liées au projet, les moyens étaient trop restreints à ce moment-là pour continuer dans cette aventure. La Galerie a recommencé à participer régulièrement à des foires internationales en 1995, principalement à SOFA (Sculpture, Objects, Functionnal Art) à New York, Chicago et à Miami, à partir de 1997, avec le soutien logistique du CMAQ et le soutien financier d'Affaires étrangères Canada, puis de la SODEC. La présence et l'implication de la partenaire de Lee à cette époque, Joanne Guimond, rend cette participation finalement possible. À la fin des années 1990, la croissance de l'économie en Asie amène Lee à prendre contact et à établir un partenariat avec la galerie Art Forum de Singapour qui lui permet d'y présenter ses artistes. Le projet débute de façon prometteuse, mais le choc de la crise économique asiatique transforme l'expérience en un cuisant échec financier. En 2000, la Galerie Elena Lee déménage au numéro 1460 de la rue Sherbroooke Ouest, où elle maintiendra ses activités pendant une quinzaine d'années (figures 3.33 et 3.34).

Figure 3.33
Galerie Elena Lee, 1428 Sherbrooke Ouest, Montréal, vers 1992
Source: Galerie Elena Lee.

Figure 3.34
Galerie Elena Lee 1476 Sherbrooke Ouest, Montréal, vers 2000
Source: Galerie Elena Lee.

**6.2. François Houdé**

François Houdé (1950-1993), né Houde, est originaire de Québec. À l'âge de 17 ans, il visite Expo 67 et ce sera un moment marquant dans sa vie. Titulaire d'un baccalauréat en anthropologie de l'Université Laval où il a étudié de 1972 à 1976, il participe aux fouilles de la place Royale à Québec et est marqué par les objets en verre qui s'y trouvent. De l'influence de sa formation d'archéologue sur sa démarche artistique il dira : « Je ne suis pas seulement verrier. Ma formation a débuté dans une autre discipline. J'ai d'abord été formé comme anthropologue et j'ai travaillé comme assistant archéologue. C'est un aspect primordial de ma formation qui a grandement influencé mon développement futur[302] ». En 1977, il entre comme apprenti dans l'atelier de verre soufflé de Jean Vallières à Beauport. Toutefois, Houdé est insatisfait de ses conditions de travail chez Vallières. Aussi, comprenant que la technique du soufflage pratiquée dans un contexte d'industrie artisanale ne répond pas à ses aspirations, il contacte Gilles Désaulniers à l'UQTR; ce dernier lui conseille de s'inscrire au Sheridan College en Ontario, où il suivra effectivement des cours pendant deux ans, de 1978 à 1980, sous la tutelle de Karl Schantz d'abord, puis de Daniel Crichton. Ce dernier aura une influence marquante sur Houdé et sa conception de l'art du verre soufflé. En 1980, Houdé obtient une résidence pour l'été à la Pilchuck Glass School; il y développera sa série *Sphères* : explorant la technique de la gravure au jet de sable, il souffle des sphères qu'il grave ensuite profondément. Selon l'historienne de l'art et belle-sœur de l'artiste, Carole Charette :

> Houdé écrit à sa mère une lettre qui en dit long sur son état d'esprit. Il explique sa ferme intention de poursuivre sa quête artistique. « J'ai déjà passé trois ans à apprendre les rudiments du verre soufflé; maintenant je possède certaines compétences et me voilà prêt à tout recommencer. Le plus dur est à venir... Exprimer une pensée, un sentiment profond demande des années d'expériences,

[302] Krueger et Krueger. « François Houdé : Breaking the Boundaries » : 14.

de discipline ». Il ajoute plus loin : « Vous savez, je ne suis pas satisfait d'être un artisan; je veux faire plus que des objets décoratifs. ».[303]

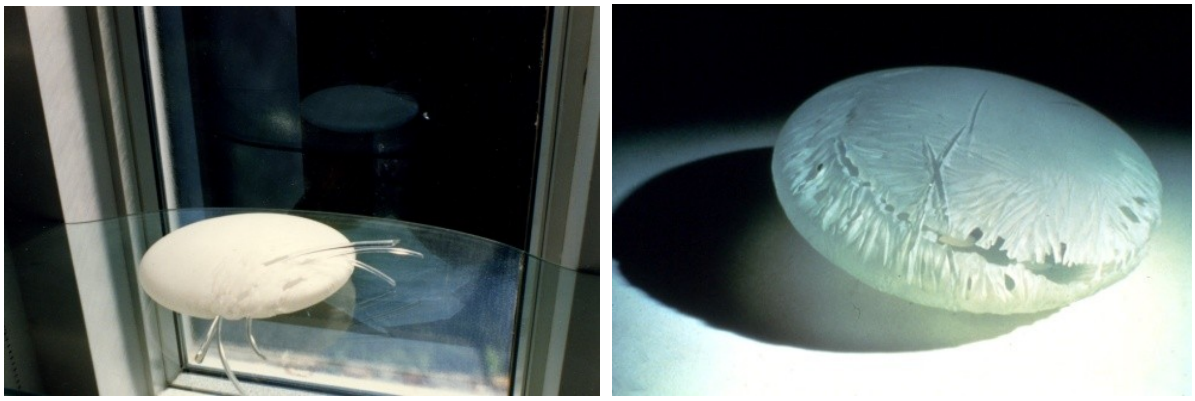


Figure 3.35
Francois Houdé, 2 oeuvres de la série *Sphères*, 1980
Approx. H 10 cm; L 30 cm; P 30 cm.
Image de droite: *Sphère à Dentelle*
Image de gauche: *Whitesphere*
Source: Galerie Elena Lee.

En 1980, Houdé obtient sa première exposition solo, à la Galerie Elena Lee à Montréal et y présente la série des *Sphères* (figure 3.35). En 1981, il est sélectionné avec ce travail pour représenter le Canada lors d'une exposition à Kyoto; il obtient ainsi sa première reconnaissance internationale. Selon Elena Lee, l'intérêt généré par le travail de Houdé dès la fin de ses études est dû à son originalité, sa qualité et son caractère radicalement artistique. Elena Lee, qui soutiendra Houdé tout au long de sa carrière, l'incite notamment à poursuivre des études supérieures en verre. C'est ce qu'il fera en se spécialisant en sculpture de verre à grande échelle

[303] François Houdé, lettre à sa mère en provenance de Pilchuck Glass School à Seattle, USA, 16 juillet1980. Archives familiales, cité dans Charrette, « Mémoire vive ». *Cahiers métiers d'art : Craft Journal* vol. 6, no 2, (été 2013).

et en thermoformage à l'Illinois State University (Campus de Normal), sous Joël Phillip-Myers, où il obtient une maîtrise en 1982. Elena Lee souligne que l'expérience de Houdé à Normal fût certes enrichissante à bien des égards, mais que ce dernier était aussi « très critique envers le programme universitaire en verre [...]. Il trouvait que c'était trop commercial. [...] Il trouvait que ça devrait être beaucoup plus basé sur la recherche[304] ». Lors de ses études collégiales et universitaires dans le contexte anglo-saxon, canadien d'abord puis étatsunien, François Houdé développe donc une approche artistique, sculpturale et interdisciplinaire du verre, fortement informée par le formalisme du fondateur du *Studio Glass Movement* américain, Harvey K. Littleton au début des années 1960. Pour Houdé : « Si cette matière est utilisée en tant qu'expression artistique […] C'est plutôt l'authenticité essentielle de la matière qui doit être recherchée[305] ». Il est en effet possible de relier la pratique et le discours de Houdé à la lignée des principes artistiques formalistes formulés par Clement Greenberg et Harvey K. Littleton comme en témoigne l'extrait suivant de Houdé, paru dans *Fusion Magazine* :

> You can't create art with craft, craft in this sense referring to the making of the work, while the art has more to do with a certain level of consciousness, of scope, intentions and achievement.[...] Part of the prejudice is because of the beauty of the medium.[...] The tradition of the beautiful object is always in the way.[306]

Au cours des années 1980, Houdé, qui travaillait toujours par série, produit un corpus d'œuvres qui jouissent d'un important succès critique et commercial. Après la série *Sphères* développée à Pilchuck (1980) et la série *Bateau* développée lors de ses études à Normal (1981-82), s'ajoutent les *Bols et Vases brisés* (1982), la série *Pygmalion* (1983), et finalement la série *Ming* (1985)

---

[304] Entrevue avec Elena Lee (2010).
[305] François Houdé, lettre à sa mère en provenance de Pilchuck Glass School à Seattle, USA, 16 juillet1980. Archives familiales, cité dans Charrette. « Mémoire vive ».
[306] Ann Duncan. « Beyond Craft: Shattering the myth about Glass », *The Gazette*, (samedi 22 novembre, 1987) : section C6.

dont l'aboutissement sera la murale *Les quatre chevaliers de l'apocalypse,* intégrée dans l'architecture de la bibliothèque du pavillon Vanier de l'Université Concordia (1989). Cette murale est composée de briques de verre industrielles, mais aussi de blocs de verre coulés en atelier. En effet, Houdé avait appris le coulage du verre à chaud aux États-Unis. En 1982, alors qu'il termine sa maîtrise, Houdé donnait un cours d'été de coulage de verre en fusion dans le sable au Sheridan College School of Crafts and Design et y rencontre Élisabeth Marier et Susan Edgerley. Très peu de temps après, ils s'associent au projet de fondation d'une école de verre à Montréal et, en 1983, Houdé s'installe à Montréal où il cofonde avec Ronald Labelle le Centre des métiers du verre du Québec / Espace verre. (Ce sera le sujet du chapitre 6).

### 6.3. Le retour du verre d'art tchèque à Montréal, *Les quatre chevaliers de l'apocalypse*

Tel que mentionné précédemment, suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie en 1968, la mobilité des artistes tchèques à l'étranger est très limitée. Dans les années 1980, Libenský et Brychtová retrouvent leur mobilité et contribueront à la diffusion de leur approche au verre d'art. Libenský sera notamment invité par Dale Chihuly à donner un stage à Pilchuck en 1984. L'ouverture des frontières permet aussi aux Tchèques de recevoir chez eux; selon l'historienne de l'art Suzanne K Frantz :

> In 1982 an important venue for the exchange of ideas was the first international gathering of glass artists at the Crystalex factory in Novy Bor. That event was attended by fifty local and foreign artists who worked with the skilled Crystalex professionals in making sculpture. The enthusiastic response to this unprecedented opportunity encouraged the organization of the Novy Bor conferences in 1985, 1988 and 1991.[307]

[307] Frantz. « A Collaboration in Glass » : 50.

François Houdé participera au Symposium de 1988; René Roubíček également[308]. L'année suivante, puis en 1990, pour la première fois depuis le pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67, se tiennent à Montréal des expositions de verre tchèque et, de surcroît, avec des artistes tchèques sur place. Cet événement est dû grâce à la collaboration de François Houdé et de Elena Lee, à travers le support structurel du Centre des métiers du verre du Québec / Espace verre et de la Galerie Elena Lee. À Montréal, une première exposition a donc lieu à la galerie Elena Lee en 1989; Lyne Crevier, dans son article « Le 'nec plus ultra' du verre d'art tchèque », explique que :

> [...] la galerie Elena Lee présente une exposition exceptionnelle de six artistes verriers tchèques de réputation internationale. On peut y voir une quinzaine de sculptures uniques. Un événement puisque l'ultime exposition de verre d'art tchèque remonte à Expo 67. Jaromir Rybak, Gizela Sabokova, Ales Vasicek, Jiri Harcuba, Ivana Houshrova et Stephan Pala représentent la nouvelle génération d'artisans verriers. Trois d'entre eux ont été invités récemment au Centre des métiers du verre du Québec, à venir animer des stages reliés aux techniques du verre ou à prononcer des conférences sur le sujet. [...] Tout comme ses compatriotes, Ales Vasicek a été formé à l'École supérieure des arts décoratifs de Prague, de 1966 à 1972, en suivant entre autres les cours du maître verrier et sculpteur Stanislav Libenský [...].[309]

En octobre 1990, se tient à la Galerie Elena Lee la deuxième exposition de verre d'art tchèque, mettant en valeur trois artistes. Également selon Lyne Crevier, mais cette fois-ci dans *Le Devoir* :

> Jaromir Rybak, Gizela Sabokova et Ales Vasicek représentent la nouvelle génération d'artistes verriers tchèques. De passage récemment au Centre des métiers du verre Espace verre du Québec (sic), pour y animer divers stages, ils comptent exposer leurs œuvres à la Galerie Elena Lee en septembre. Un

---

[308] The Studio Glass Gallery : 206.
[309] Lyne Crevier. « Le "nec plus ultra" du verre d'art tchèque », *L'Actualité Médicale* (13 septembre 1989) : section D'Art et d'argent.

> événement, depuis l'ultime exposition de verre d'art tenue au pavillon tchécoslovaque de l'Expo 67. [...] Tous trois ont été formés à l'École des arts décoratifs de Prague, durant les années 1960 et 1970, par un maître verrier et sculpteur notoire, Stanislav Libenský, initiateur du « Studio Glass». Notre manière d'aborder ici le verre diffère quelque peu de celle de là-bas. Les Tchèques esquissent d'abord leur projet, les Québécois eux, passent directement à l'action. Au Centre, l'on a pu admirer des petits colonnes de verre, incluant des motifs graphiques à la masse sculpturale, signées Jaromir Rybak. Une réussite au plan technique et intellectuel qui s'éloigne toutefois de l'œuvre plus intuitive des François Houdé, Susan Edgerley, Lisette Lemieux...[310]

Cet extrait est intéressant à plusieurs égards. D'abord, on positionne la figure de Stanislav Libenský comme « initiateur du « Studio Glass » et « professeur d'artistes exposant chez Elena Lee durant la période entourant Expo 67 ». Ensuite on souligne les différences d'approches entre des verriers tchèques « qui esquissent d'abord leurs projets ». En effet, les objets d'art proposés par les exposants tchèques sont des exemples de haute technicité et sont réalisés grâce à des procédés demandant de la planification et de la patience, comme la pâte-de-verre (verre moulé au four), la taille et le polissage du verre optique, le laminage du verre à vitre, la gravure à la roue, etc. De leur côté, les artistes québécois, François Houdé en tête qui s'inscrivent dans la lignée du Studio Glass Movement : « les Québécois eux, passent directement à l'action ». Cette perspective n'est pas sans rappeler la vision de Harvey K. Littleton, qui avait déjà dit, dans les années 1960 : « [In hot glass] artistic creation must occur in crisis, it cannot be planned or divided up[311] ». Il est intéressant de constater que c'est dans ce contexte que Houdé s'attardera à créer sa première, et finalement sa seule, œuvre intégrée dans l'architecture d'un bâtiment. Dans

---

[310] Lyne Crevier. « La nouvelle génération d'artistes verriers tchécoslovaques», *Le Devoir* (samedi 19 août 1989) : section C3.

[311] Krueger et Krueger. « François Houdé : Breaking the Boundaries » : 14.

son article paru en octobre 1989 dans *Décormag,* Myriam Gagnon relie justement les liens implicites et explicites entre l'exposition, les stages et le projet de Houdé :

> En cette fin d'après-midi torride, une foule bigarrée se presse dans les locaux d'Espace-Verre : diplomates tchécoslovaques en costume sombre, étudiants en baskets, élégantes et artistes, collectionneurs torontois et professeurs exténués... tous unis par une même passion pour le verre d'art. Nous sommes le 10 août, et les stages d'été orchestrés par le Centre des métiers du verre du Québec auxquels ont été conviés les verriers pragois Gizela Sbokova, Jaromir Rybak et Ales Vasicek se terminent par une visite des ateliers et une exposition d'œuvres créées par les artistes invités ainsi que les étudiants de l'école. La toujours belle Elena Lee me parle avec enthousiasme de l'exposition de verre bohémien qu'elle présentera à sa galerie rue Sherbrooke au cours du mois de septembre, et du travail fantastique accompli par Espace-Verre; François Houdé, le directeur de l'école que la critique reconnaît comme le plus inventif des artistes-verriers nord-américains, se joint à nous. [...] « Je suis crevé, avoue-t-il; depuis trois semaines, on fait la bombe avec Jaromir, Gizela et Ales, que j'ai connus lors du Symposium International de Novy Bor. « Lui-même est à mettre la dernière main à une murale pour la bibliothèque de l'Université Concordia, laquelle, s'annonce superbe.[312]

Cette murale de verre, intitulée *Four Horsemen*, ou encore, *Les quatre chevaliers de l'apocalypse* (selon les sources) et datée de 1989, est constituée de verre industriel travaillé au jet de sable, d'éléments de verre coulé et de métal (figure 3.36). Mesurant 6,5 mètres de hauteur, elle a été financée sous le patronage du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine. La murale est intégrée dans l'architecture de la bibliothèque du pavillon Vanier de l'Université Concordia, située rue Sherbrooke ouest :

---

[312] Myriam Gagnon. « Exercice en verre libre», *Décormag*, no 185, (octobre 1989): section Événement.

> Composed of about 300 industrial glass blocks, this work is the last of his works known as the Ming Series. Using horses as a pretext to create a metaphor of building civilizations, Houdé creates a dialogue between ideas borrowed from the history of literature, art and science: sandcasted glass depicting the Four Horsemen of the Apocalypse by Albrecht Durer; a metal arch representing a Medieval church portal; sandblasted glass simulating a fragment of the Parthenon frieze; and a movement study by Eadweard Muybridge. He also includes a text: *Go and tell: It is morning, And this horse with a mane the colour of sea foam; Is the first horse that the world has ever seen; The white horse which stands now watching you; Across this field of endless sunlight.* (Gwendolyn MacEwen**).**[313]

Également sur le site web de l'Université Concordia, on mentionne que **«** A world leader in glass art, François Houdé was the first Canadian to be invited to the International Glass Symposium in former Czechoslovakia in 1988[314] ». Réalisée dans le cadre du programme gouvernemental d'intégration des arts à l'Architecture au coût de 37 000 $[315], cette murale constitue l'ultime aboutissement de la série *Ming* de Houdé. Les objets de cette série, bien qu'ils s'agissent de sculptures autonomes, comportent des éléments explicitement sculpturaux : « Je voulais utiliser le verre comme une métaphore, un point d'une interrogation sur les notions de perception et d'histoire. Pour cela, j'ai décidé d'utiliser ce verre qu'on ne voit pas, mais au travers duquel on regarde : la fenêtre[316] ». Andrée Lemieux, dans le livret *Francois Houdé. Mémoires illusioires,* explique le processus de l'artiste dans cette série :

> Houdé travaille avec des fragments de verre, des fenêtres usagées, des blocs de verre, matériaux de récupération qu'il découpe aux formes de chevaux, grave, assemble. Cette technique, qui, au premier abord, semble simple, est, au contraire,

---

[313] Université Concordia. « François Houde Four Horsemen, 1989 », consulté le 1er juillet 2014, http://www.concordia.ca/arts/public-art/about/francois-houde.html
[314] Université Concordia, « François Houde Four Horsemen, 1989», *ibid*.
[315] Garnier. *Le verre sculptural au Québec* : 38.
[316] François Houdé, 1990. Archives familiales, cité dans Charrette, « Mémoire vive ».

> fort complexe. Les fenêtres sont démontées, le verre taillé, avec beaucoup de minutie. Les fenêtres sont ensuite remontées, collées et maintenues par de minuscules triangles. Le verre est souvent utilisé comme support, sur lequel sont collés ou insérés textes, photos, dessins, moulages. C'est la superposition de panneaux transparents, gravés, découpés, qui crée l'illusion de profondeur si intéressante dans ces sculptures.[317]

Pour leur part, Yolande et Julia Krueger en offrait la lecture suivante en 2007 en faisant un lien entre la formation d'archéologue de Houdé et sa démarche artistique :

> Returning to the archeologist, Houdé uses the discarded every day object, the window and its frame, to relate to the archeologist's task of peering at past cultures through their sometimes discarded goods. [...] History is a collective memory that can easily shift and change – it is fragile. [...] By making his monumental equestrian statues out of numerous layers of glass, there is a reference to the fact that memories can be easily lost and that history is filled with complicated layers.[318]

Atteint du SIDA, François Houdé tombera malade et décédera en 1993 à l'âge de 43 ans, peu de temps après la complétion de *Les quatre chevaliers de l'apocalypse*. Le programme d'Intégration des arts à l'architecture du gouvernement du Québec qui permit le financement et l'installation de *Les quatre chevaliers de l'apocalypse* dans l'architecture de la bibliothèque Vanier de l'Université Concordia trouve ses origines dans différents projets artistiques réalisés au cours des années 1950 et 1960, projets dans lesquels le vitrail et l'industrie jouent une grande part; ce sera le sujet du chapitre suivant.

---

[317] Andrée Lemieux. *Francois Houdé. Mémoires illusoires* (Montréal : Galerie Elena Lee, 1992) : 9.

[318] Krueger et Krueger. « François Houdé : Breaking the Boundaries » : 19-27.

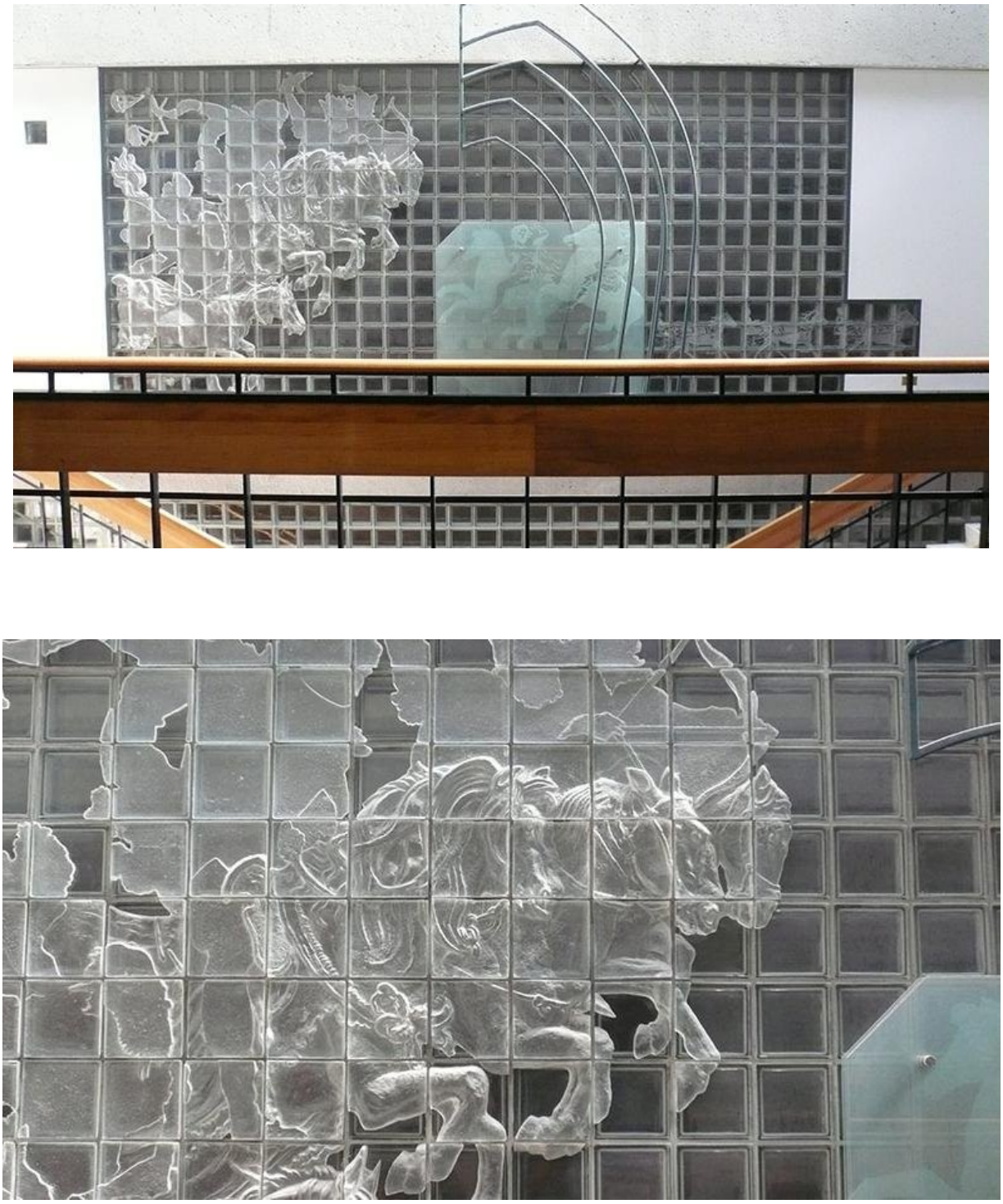


Figure 3.36
François Houdé. *Four Horsemen / Les quatre chevaliers de l'apocalypse*, 1989
Verre industriel travaillé au jet de sable, verre coulé et métal; 6,5 mètres de hauteur.
Bibliothèque du pavillon Vanier de l'Université Concordia, Montréal. Source: Université Concordia

# CHAPITRE 4 - ENTRE RUPTURES ET CONTINUITÉS : LA CONTRIBUTION DES AUTOMATISTES À L'HISTOIRE DE L'ART DU VITRAIL AU QUÉBEC

## 1. INTRODUCTION

Dans ce chapitre, il est démontré comment les œuvres en vitrail de deux artistes issus de l'automatisme et devenus emblématiques de la modernité artistique montréalaise, Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau, participent au champ culturel du verre d'art, et plus largement à celui des métiers d'art. L'histoire des Automatistes est intimement liée à celle des métiers d'art : c'est à l'École du meuble dès les années 1940 que Paul-Émile Borduas, formé aux arts décoratifs et à la peinture religieuse, attire des étudiants comme Marcelle Ferron, Jean-Paul Mousseau, Charles Daudelin, Maurice Savoie, Claude Vermette, et bien d'autres qui sont séduits par ses approches pédagogiques singulières. Plusieurs participeront au processus de modernisation de l'art liturgique et de l'architecture religieuse dans les suites de Vatican II au cours des années 1960 – ce qui donnera l'occasion à certains, dont Mousseau et Ferron, de concevoir et réaliser des œuvres à caractère architectural. Par le fait même, on assiste à l'intégration de l'abstraction lyrique dans le registre du vitrail religieux. La modernisation de l'Église catholique au cours des années 1960 coïncide, au Québec, avec la Révolution tranquille. Surtout associé à la sphère religieuse, le vitrail architectural transitera vers le registre de l'intégration de l'art moderne dans l'espace public et dans l'architecture urbaine. Dans ce domaine, des céramistes comme Claude Vermette et Maurice Savoie font figure de pionniers en réalisant des intégrations architecturales qui impliquent des collaborations avec des architectes et l'industrie. La construction du métro de Montréal et Expo 67 donneront des occasions et des moyens aux artistes. Il est par ailleurs intéressant de noter que les œuvres publiques créées par des artistes comme Ferron et Mousseau partagent de nombreuses similarités avec le travail des artistes tchécoslovaques qui ont exposé au pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67 : la collaboration entre différentes personnes (artistes, architectes, techniciens, ingénieurs, etc.), la collaboration entre les artistes et l'industrie, le financement par l'État, les dimensions civiques, sociales et architecturales, l'influence de l'art d'avant-garde, des préoccupations artistiques.

## 2. L'ÉCOLE DU MEUBLE ET L'ART DU VITRAIL AU QUÉBEC

### 2.1. Naissance et renaissance de l'artisanat moderne au Québec

À la fin du 19e et au début du 20e siècle, dans un contexte d'industrialisation accélérée, plusieurs intellectuels du Québec perçoivent, constatent ou craignent la dégénérescence des pratiques artisanales et la disparition des métiers traditionnels au Québec. Tant dans la perspective clérico-nationaliste que dans celle de la Révolution tranquille, cette crainte de dégénérescence est souvent évoquée relativement au traumatisme national originel du Canada français, la Conquête britannique. Par exemple, comme mentionné dans le chapitre d'introduction à cette thèse, en 1967, Laurent et Suzanne Lamy font valoir que « Par la Conquête et les dures conséquences qu'elle implique, le Canada français se trouve profondément perturbé. Il tend à se replier sur lui-même. L'artisanat survit pendant les années qui suivent la Conquête. Puis il accuse des signes de fatigue et perd de son énergie.[319] » Les Lamy réfèrent ainsi à la situation particulière de la céramique au tournant du 20e siècle :

> Au début du siècle, la tradition de la poterie avec les pots et jarres ventrus, la vaisselle joliment décorée, a totalement disparu et n'est parvenue jusqu'à nous que l'infime partie de ce qui fut une très belle production. Les rares petites industries de poterie ou de céramique qui existaient au Québec ne produisaient plus que de la vaisselle courante, sans intérêt.[320]

---

[319] Lamy et Lamy. *La Renaissance des métiers d'art au Canada français:* 11.
[320] Lamy et Lamy. *La Renaissance des métiers d'art au Canada français:* 5.

En 1942, dans son ouvrage *Maîtres artisans de chez-nous*, l'ethnologue Marius Barbeau précise que « Les arts où l'on a excellé pendant deux cents ans sont la sculpture sur bois dans les églises, l'architecture, la broderie, la dorure, l'orfèvrerie et l'ébénisterie[321] ». Mais, toujours selon Barbeau :

> [...] des apports souvent empruntés à l'étranger et des agrandissements qui dénotent le déclin du bon goût et du style. Avec eux, on entre de plain-pied dans la période de la décadence, qui doit se continuer jusqu'à l'invasion de la pacotille étrangère et à l'anéantissement de l'artisanat.[322]

En 1971, Jean Palardy abonde dans le même sens :

> Notre élite du XIX^e^ siècle s'emballera hélas, comme c'est encore le cas aujourd'hui, pour ce qui est nouveau, tout ce qui vient de dehors. [...] On s'inspirera indistinctement des exemples les plus hideux de ces styles bâtards que le XIX^e^ siècle amoncelait en un fatras indescriptible. Toutes les provinces canadiennes furent d'ailleurs atteintes par cette épidémie de mauvais goût.[323]

Dans la communauté anglophone de Montréal, l'arrivée massive de produits industriels sur le marché et les changements sociaux apportés par l'industrialisation, notamment le déplacement des paysans vers les villes, font craindre pour la persistance de la qualité et la survie des productions traditionnelles, ainsi que pour la survie des communautés culturelles qui les

---

[321] Marius Barbeau. *Revue canadienne trimestrielle*; cité dans Jean Michel. *L'Artisanat et quelques autres modes de production,* collection *«* Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale *»,* tome 9 (ministère des Affaires culturelles et Métiers d'art du Québec*,* 1976) : 72.

[322] Marius Barbeau. *Revue canadienne trimestrielle*; cité dans Jean Michel. *L'Artisanat et quelques autres modes de production* : 73.

[323] Jean Palardy. *Les meubles anciens au Canada français*, cité dans : Jean Michel, *L'Artisanat et quelques autres modes de production* : 72-73.

produisent. Dans la lignée du Arts and Crafts Movement, la Canadian Handicrafts Guild de Montréal organise dès 1905 des ateliers, des cours, des expositions et d'autres activités pour promouvoir les productions culturelles des peuples premiers du Canada, soit les Amérindiens, les Inuits et les Canadiens français. Sa mission consiste notamment à : « Encourager, conserver, améliorer et stimuler l'artisan canadien partout dans le Dominion; empêcher leur disparition et leur dégradation […][324] ». Les fondements de la Canadian Handicrafts Guild sont d'abord philanthropiques et la mission est principalement soutenue par des femmes appartenant à l'élite anglophone de Montréal. Le Arts and Crafts Movement, dont John Ruskin et William Morris sont les principaux théoriciens, apparaît au Royaume-Uni à la fin du 19e siècle. Au cours de ce siècle, la forte progression de l'industrialisation provoque de profonds changements dans les sociétés occidentales, en général, et dans la pratique des métiers traditionnels et artisanaux, en particulier. Sans s'opposer à l'industrie, ce mouvement prône une mise en valeur des métiers artisanaux et manufacturiers traditionnels en vue de contrecarrer les effets négatifs de la révolution industrielle, tant pour le producteur que pour le consommateur. Ce mouvement romantique et nostalgique s'étendra, sous différentes formes souvent teintées de régionalisme (voir de colonialisme), partout à travers le Dominion britannique.

Toutefois, alors qu'au Canada anglais, le système pancanadien des guildes sera le principal véhicule à travers lequel évoluera le secteur des *Arts and Crafts* jusque dans les années 1960, le milieu francophone des métiers d'art au Québec se développera à travers d'autres initiatives qui révéleront son caractère culturellement distinct. Dans le milieu francophone – et catholique – de Montréal, ainsi qu'au gouvernement du Québec où règne l'idéologie clérico-nationaliste, on

---

[324] Diane Labelle. « Aventure de la Guilde canadienne des métiers d'art », dans *Itinéraire. Rendez-vous en métiers d'art. Actes de Colloque 2009,* (Montréal *:* Conseil des métiers d'art du Québec et Cahiers métiers d'art : Craft Journal, 2010) : 18-19.

cherchera des modèles en France plutôt qu'en Angleterre. Comme le souligne l'historienne de l'art Sandra Alfoldy :

> Craft education in Quebec took a different direction from the rest of Canada. Whereas other provinces were concerned about introducing approaches popular in the United States and Britain, Quebec sought inspiration from within its own cultural background, occasionally looking outside to France.[325]

**2.2 Clérico-nationalisme, beaux-arts et artisanat**

Les années suivant la Première Guerre mondiale ont été prospères pour les entrepreneurs montréalais. La bourgeoisie de l'époque cherchait à meubler et à décorer leurs habitations avec goût. C'est d'ailleurs ce qui amènera le gouvernement du Québec à vouloir développer ce secteur de l'économie durant les années 1920. Dans *Le Design au Québec,* Paul Bourassa explique :

> Au Québec, au cours des années 1920, l'État québécois mène une véritable entreprise d'édification de la culture qui vise à préserver les témoignages d'un passé glorieux, à former une main-d'œuvre plus compétente et à encourager la création artistique. Pour ce faire, il dote la province d'un réseau d'institutions culturelles et d'enseignement en créant le Musée de la province de Québec (une loi de 1922), les Archives de la province de Québec, la Commission des sites et monuments historiques, les écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal, les écoles d'art et métiers, les écoles techniques et professionnelles, ainsi que les bourses d'étude à l'étranger. La crise financière de 1929 entraînera toutefois un repli vers les ressources locales, encourageant dans le domaine des arts un certain régionalisme.[326]

---

[325] Alfoldy. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 166.

[326] Marc H. Choko, Paul Bourassa et Gérald Baril. *Le design au Québec* (Montréal : Éditions de l'Homme, 2003) : 34-36.

Au début des années 1930, le gouvernement met donc en place des programmes d'enseignement des métiers professionnels dans le but de favoriser à la fois l'indépendance des ouvriers et artisans, l'employabilité des individus, le développement de ce secteur de l'économie, la mise sur pied d'entreprises et la valorisation des traditions canadiennes-françaises par la professionnalisation de ses activités artisanales traditionnelles. Dans une perspective plus large, pour stimuler l'industrie du bois au Québec et l'effort de colonisation, le Québec deviendra un fabricant de produits dérivés ayant une valeur ajoutée et non seulement un grand producteur de matières premières. Un pas important vers l'indépendance économique allait donc être franchi. C'est sous le gouvernement libéral d'Alexandre Taschereau (1867-1952), que le Secrétaire de la province, Louis-Athanase David (1882-1953) a créé l'École du meuble en 1935. D'abord un projet expérimental au sein de l'École technique de Montréal, l'École du meuble devient autonome en 1935, sous la direction de Jean-Marie Gauvreau[327]. Selon Gloria Lesser, l'École du meuble (qui relève du ministère de la Jeunesse par le truchement de la Direction générale des études et de l'enseignement spécialisé) devient « [...] le premier établissement canadien où l'on peut se spécialiser en décoration intérieure en vue d'en faire son métier[328]. » Louise Chapados précise :

> 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 de bons exécutants (section apprentissage, d'une durée de 2 à 3 ans), ou de la formation d'artisans créateurs (section artisanat, durée de 4 ans).[329]

---

[327] Racine. *Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec,* : 78.
[328] Lesser. *École du meuble (1930-1950)* : 16.
[329] Chapados. « Les pratiques professionnelles en métiers d'art comme champ de production culturelle : l'exemple de la céramique » : 54.

Après des études à la section de menuiserie de l'École technique de Montréal en 1920-1922 et l'obtention d'un diplôme en littérature à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal en 1924, Jean-Marie Gauvreau est invité, en 1926, à organiser un cours d'ébénisterie à l'École technique de Montréal et obtient une bourse du gouvernement provincial pour parfaire sa formation à L'École Boulle, à Paris. Selon le journaliste Henry Asselin de *La Presse*, la célèbre École Boulle, est une institution qui « relie avec force le présent et le passé, entretient avec soin le culte d'une tradition profondément nationale et s'engage hardiment, en suivant l'évolution de son temps, dans le renouveau de la technique[330] ». Cherchant à adapter les valeurs proposées par l'École Boulle au contexte québécois, Gauvreau veut ainsi rétablir, à travers les activités de l'École du meuble, les traditions artisanales québécoises en conciliant les traditions artisanales et manufacturières québécoises avec le modernisme style Art déco français[331]. Dans cette optique, et nonobstant son penchant traditionaliste et nationaliste, on comprend que Gauvreau était favorable à une vision de la modernité surtout exprimée à travers les arts décoratifs français[332]. Ces facteurs joueront en faveur de la création de l'École du meuble et de son cursus particulier. Selon Sandra Alflody :

> By selecting professors who were from Quebec and France and knowledgeable of traditional crafts, Gauvreau was able to keep craft education in Quebec largely independent from American influences that were permeating other Canadian institutions.[333]

---

[330] Henry Asselin. « Le rôle primordial de l'École Boulle », *La Presse* (28 avril 1958) : 12.
[331] Lesser, *id. :* 14.
[332] Andrée-Anne de Sève. *Hommage à Jean-Marie Gauvreau : étude ethno-historique* (Montréal : CMAQ, 1995) : 19.
[333] Alfoldy. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 167.

En effet, Gauvreau faisait partie d'une génération de la bourgeoisie canadienne-française qui s'intéressait activement au patrimoine culturel québécois, une élite à laquelle appartenaient aussi Gérard Morissette, Jean Palardy et Marius Barbeau. Les activités de Gauvreau comportent des dimensions ethnologiques et il entreprend en 1937 avec ses collègues l'inventaire du *patrimoine artisanal du Québec* pour le compte du ministère de l'Industrie et du Commerce. Il recueille également des objets pour constituer une collection à l'École du meuble. Ses motivations sont d'abord celles d'un intellectuel nationaliste engagé :

> L'idéologie de Gauvreau s'appuyait sur la certitude que l'utilisation des bois indigènes dans la fabrication des meubles ne pouvait avoir que d'heureuses conséquences, tant sur le plan artistique qu'économique. Par sa nature, son essence même, le bois symbolisait l'intégrité et la préservation du patrimoine provincial et national. Tout en fournissant cette dimension esthétique dont on avait grand besoin, les produits de l'art prirent ainsi une importance croissante du point de vue politique.[334]

En 1940, il devient professeur à l'Université de Montréal. En 1942, il soutient sa thèse de doctorat en sciences sociales, économiques et politiques sur l'artisanat québécois à l'Université de Montréal et, en 1954, il devient titulaire de la Chaire de la Civilisation Canadienne-française. Aussi, dès le début des années 1940, Jean-Marie Gauvreau fera des démarches pour que l'*École du Meuble* obtienne un statut universitaire, sans succès.

La formation professionnelle à l'École du meuble demeurera donc fondamentalement technique et professionnelle. Le programme est certes orienté vers la production de meubles en bois, il couvre aussi la décoration intérieure, le dessin, la documentation, la sculpture sur bois et, plus

---

[334] Lesser. *École du meuble (1930-1950) :* 18.

tard, l'émail sur cuivre, la céramique (à partir de 1945, d'abord enseignée à l'École des beaux-arts) et les textiles (à partir de 1947, d'abord enseignés à l'École des arts domestiques). Aux pratiques liées à la décoration intérieure, s'ajouteront la sculpture religieuse et la création d'objets liturgiques pour le culte catholique. Selon le *Magazine des métiers d'art :* « Pendant ce temps, à Québec, l'École des beaux-arts forme aussi des élèves dans des disciplines similaires.[335] » En ce qui concerne une de ces « disciplines similaires », le travail du verre, c'est donc à l'École des beaux-arts de Québec qu'on l'enseignera à partir de 1924. Le vitrail, destiné à un usage séculier ou religieux, ne fait donc pas partie du curriculum de l'École du meuble ; ce qui ne veut pas dire que les étudiants montréalais n'y ont pas accès – comme nous le verrons sous peu.

Instaurée en 1922, l'École des beaux-arts de Montréal occupe aussi une place importante dans l'histoire des métiers d'art au Québec, et plus particulièrement celle de la céramique. La création de la section céramique au sein de l'École des beaux-arts de Montréal remonte à 1936. Elle est en grande partie l'œuvre de son directeur, Charles Maillard, en poste depuis 1925. Elle est dirigée par Pierre-Aimé Normandeau, qui a été formé à l'École nationale de céramique de Sèvres (France) quelques années auparavant. Normandeau conservera la direction de la section céramique et son poste d'enseignant en passant à l'École du meuble.

Malgré l'approche clérico-nationaliste de Gauvreau, une perspective idéologique qu'il partageait en grande partie avec le directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, Charles Maillard, l'École du meuble devient, durant les années 1940, un lieu de rencontre pour des artistes d'orientations et de vocations multiples, dont plusieurs personnalités d'avant-garde qui

---

[335] Conseil des métiers d'art du Québec. *Magazine des métiers d'art* vol. 8, no 5 (septembre 1995) : 20.

marqueront sensiblement le paysage culturel du Québec. Selon l'historien de l'art François-Marc Gagnon, c'est sous la direction de Charles Maillard que l'École des beaux-arts de Montréal vient progressivement à paraître, pour certains, comme un établissement véhiculant une pensée conventionnelle, voire rétrograde, peu propice à l'étude et à la pratique de l'art[336]. Cet état de fait est dû en partie à l'esprit conservateur de son directeur, d'origine française, qui favorise un corpus ancré dans l'académisme, d'un côté, et le régionalisme, de l'autre. Ce directeur sera finalement congédié en 1945, à la suite d'une révolte étudiante – à coups de « À bas Maillard et l'Académisme! » – initiée par un de ses enseignants les plus influents, le peintre d'avant-garde Alfred Pellan. D'un autre côté, l'effervescence artistique de l'École du meuble semble aussi être la résultante des activités et des approches pédagogiques progressistes de certains professeurs. En 1940, le prêtre dominicain français Marie-Alain Couturier, O.P., s'établit à Montréal pour enseigner à l'École du Meuble. Ses idées réformatrices sur l'art liturgique, son enthousiasme pour l'art d'avant-garde et ses profondes convictions religieuses auront un impact important sur les autres professeurs, sur les étudiants ainsi que sur le curriculum de l'école ; l'art religieux ainsi que l'art moderne ont pris dès lors une place plus importante dans le programme de l'École. Le père Couturier joua un rôle significatif en se faisant le propagandiste d'idées avancées, et ses critiques originales et dynamiques sur les courants controversés qui prévalaient à Paris furent aussi très remarquées[337].

Par ailleurs, les objectifs de Gauvreau ne sont pas nécessairement partagés par d'autres professeurs influents de l'École du meuble à cette époque, tels que Maurice Gagnon, professeur d'histoire de l'art et ardent défenseur de la modernité artistique, Marcel Parizeau, architecte, designer et décorateur d'intérieurs, ainsi que Paul-Émile Borduas. Engagé en 1937, à partir des

---

[336]François-Marc Gagnon. *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre* (Montréal : Fides, 1978).
[337] Lesser. *École du Meuble, 1930-1950* : 32.

années 1940, Borduas cherchera à intégrer à l'École du meuble des valeurs inspirées du Surréalisme français, qu'il avait récemment découvert à travers les écrits d'André Breton. Gauvreau, de son côté, cherchera toujours à préserver des valeurs nationales et régionalistes. Selon Denis Longchamps, Borduas « cherchait à former des peintres, Gauvreau s'attachait à former des artisans-décorateurs, objectifs tenus à l'époque comme antinomiques et, de ce fait, irréconciliables[338] ». Comme beaucoup d'étudiants de l'époque, Maurice Savoie a fréquenté les deux écoles montréalaises. Entre 1948 et 1951, il étudie la peinture, la sculpture et la céramique. Dans une entrevue conduite en 2008, il se souvient de l'ambiance de l'École du meuble à cette époque avec une certaine nostalgie : « L'ambiance de cette époque était très différente d'aujourd'hui, effervescente et très dynamique. Tout le monde travaillait ensemble ou à peu près, et les grands noms de l'époque, comme Paul-Émile Borduas, étaient présents. C'était très stimulant[339] ». Borduas enseigne à l'École du meuble de 1937 jusqu'à son congédiement abrupt en 1948. Malgré la grande popularité dont il jouit auprès des étudiants, le couperet tombe après la parution du manifeste *Refus Global,* cosigné par un certain nombre de ses étudiants. Gauvreau n'est néanmoins pas directement responsable du congédiement de Borduas, il s'agit d'une directive du ministre de l'Éducation, qui refuse même à l'artiste anarchiste révolutionnaire, naguère décorateur d'églises, la possibilité de démissionner. Pour Paul-Émile Borduas, ce congédiement marque une période de grandes ruptures professionnelles et personnelles, bientôt ce sera l'exil : « Au diable le goupillon et la tuque ! Mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis. Par-delà le christianisme nous touchons la brillante fraternité humaine dont il est devenu la porte fermée. Le règne de la peur multiforme est terminé.[340] »

---

[338] Lesser, *École du Meuble, 1930-1950* : 42.
[339] Céline Le Merlus. *Maurice Savoie. Art, Architecture, Industrie* (Montréal : Musée des maîtres et artisans du Québec, 2008) : 16.
[340] Borduas, Paul-Emile. *Refus Global et autres récits*, (Montréal : L'Hexagone, 1990) : 67.

**2.3 Paul-Émile Borduas : art liturgique et vitrail**

À la fin du XIX$^{e}$ siècle, la production de vitraux au Québec est devenue une activité industrielle. Comme le travail des verriers et des vitraillistes est intégré dans les structures de grandes entreprises, il existe alors très peu d'ateliers artisanaux. À cette époque, notamment sous l'influence du Gothic Revival, l'utilisation du vitrail dans les églises est en hausse, surtout chez les protestants. C'est surtout grâce aux idées et à l'esthétique mises de l'avant par le mouvement *Arts and Crafts* que le vitrail s'introduit d'abord dans les résidences cossues des bourgeois anglophones montréalais de l'époque. D'autre part, longtemps réservé à l'art religieux chez les catholiques, le vitrail se sécularise et vient à occuper une place plus importante dans l'architecture vernaculaire des francophones. De plus, avec l'apparition de l'Art nouveau au tournant du XX$^{e}$ siècle, puis de l'Art déco, le vitrail s'impose dans les fenêtres de tous types de constructions au Canada. Les productions de Tiffany and Co. sont très prisées, même pour les édifices religieux, comme en témoignent les dix-huit vitraux produits dans les ateliers new-yorkais de Louis Comfort Tiffany installés entre 1897 et 1904 de l'église Erskine and American, construite à Montréal par Alexander C. Hutchison et inaugurée en 1894. Toutefois, cet ensemble fut l'une des deux seules commandes exécutées par Tiffany au Canada. Malgré la demande, le marché local souffre de cette compétition étrangère. Ainsi, deux des trois verreries industrielles opérant à Montréal ferment leurs portes autour de 1915.

Au Québec, les premiers ateliers artisanaux apparaissent dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Né en 1877 en France, Henri Perdriau fait son apprentissage à Reims auprès d'anciens verriers, avant de s'installer à Montréal en 1896. Il perfectionne son art chez Vermonet, une maison fondée par Albert-Louis Vermonet, peintre-verrier, qui vend des vitraux provenant de France. Perdriau devient gérant de cette entreprise. En 1914, Perdriau ouvre son propre atelier de vitraux à Montréal. Il réalise alors des commandes pour les institutions publiques et religieuses. Son entreprise est choisie pour faire les vitraux de la bibliothèque de l'Assemblée nationale, qui sont réalisés par son employé et assistant, Guido Nincheri. En 1918, Perdriau dissout son entreprise et s'associe avec le vitrier et importateur de verre, l'irlandais John Patrick O'Shea. On

doit à la maison Perdriau et O'Shea la réalisation de plusieurs vitraux dans les églises du Québec. En 1923, après avoir quitté la maison J. P. O'Shea, Perdriau déménage aux États-Unis et se consacre au journalisme, métier qu'il avait déjà effectué pour le journal *La Presse*[341].

Le plus important atelier de vitrail sera celui fondé à Montréal par le susmentionné Guido Nincheri en 1921. Guido Nincheri, né en 1885 en Italie, a étudié à l'Académie des beaux-arts de Florence où il se perfectionne dans l'art de la fresque et dans la décoration d'églises. En 1914, il s'installe à Montréal où Perdriau le prend sous son aile et lui enseigne l'art du vitrail. Nincheri se voit offrir plusieurs contrats pour des fresques et des vitraux religieux, ainsi que pour des résidences bourgeoises. C'est ainsi qu'il obtient le contrat des vitraux pour l'opulente et monumentale résidence des frères Oscar et Marius Dufresne, construite entre 1915 et 1918 à l'angle des rues Sherbrooke et Pie-IX dans Maisonneuve[342]. En échange de la décoration de leur résidence, l'entreprise des Dufresne prête gracieusement à Nincheri la partie arrière du rez-de-chaussée d'une maison du boulevard Pie-IX, près de la rue Adam pour qu'il y installe son atelier. La partie supérieure est alors occupée par les ingénieurs de la compagnie d'Oscar Dufresne, à qui le bâtiment appartient d'ailleurs[343]. Nincheri occupera finalement cet espace, sans frais, pour le reste de sa carrière. Dans un article publié dans la revue *Métiers d'art*, l'historienne de l'art Ginette Laroche témoigne de ce moment de transition de la pratique où l'originalité et l'expression personnelle prennent le pas sur le strict respect de la tradition :

---

[341] Culture et communications Québec. Repertoire du patrimoine culturel du Québec. http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=9232&type=pge#.WIFRzFMrKUk

[342] Montréal en quartiers http://www.memorablemontreal.com/print/batiments_menu.php?quartier=7&batiment=281&menu=histoire

[343] Montréal en quartiers http://www.memorablemontreal.com/print/batiments_menu.php?quartier=7&batiment=281&menu=histoire

> En délaissant les adaptations de tableaux popularisés depuis le milieu du XIX[e] siècle par l'imagerie et en misant sur l'exécution de tableaux de verre originaux tant pour la composition que pour l'iconographie, le studio Nincheri pavait en quelque sorte la voie à une nouvelle génération d'artistes intéressés par cet art ancien. Mais aucun ne sera plus prolifique, puisque 2000 vitraux lui sont attribués tant au Canada qu'aux États-Unis.[344]

Au courant des années 1920, comme mentionné précédemment, avec la création des Écoles des beaux-arts de Montréal et de Québec, il est décidé que ce sera à l'École des beaux-arts de Québec que le vitrail sera enseigné. Initié au vitrail en France, enseignant de cours de sculptures à l'École des beaux-arts à compter de l'automne 1919, c'est cinq ans plus tard que le sculpteur Marius Plamondon introduisit le vitrail à l'École des beaux-arts de Québec. C'est ainsi que, selon l'historienne de l'art Ginette Laroche : « […] dès 1924 on pouvait admirer à l'exposition annuelle des élèves, des projets de vitraux; en 1927, l'un d'eux fut proposé par nul autre que Paul-Émile Borduas […] ».[345]

En consultant le *Catalogue raisonné de Paul-Émile Borduas* de François-Marc Gagnon, il est possible d'affirmer qu'il s'agit du « *Projet de décoration d'une chapelle de château (L'annonciation) ».* En effet, les archives de Borduas incluent des esquisses, des dessins et des gouaches sur papier portant ce titre. *Le Catalogue* comporte la description suivante :

> Un projet de vitrail non daté portant une inscription : *Ecce Virgo I concipiet et pariat I filium Et vocabitur Nomen Ejus Emmanuel*. « Projet de la décoration de chapelle dédiée à la Vierge », décoration symbolique par la couleur et les éléments

---

[344] Ginette Laroche. « L'art du vitrail au Québec», *Métiers d'art*, vol. 13, no 1 (Conseil des métiers d'art du Québec : septembre 2000) : 7-8.
[345] Laroche. « L'art du vitrail au Québec», *Métiers d'art du Québec* : 7-8.

> du sujet traité. Un vitrail grandeur d'exécution, tiré de la maquette d'ensemble, représente le prophète Isaïe annonçant la venue de Jésus. Trois autres vitraux montrent des prophètes. Sur la cimaise court un rosier mystique. Le tout couronné d'une coupole en mosaïque illustrant « l'arbre de Jessé ». La grille en fer forgé du chœur [...] est composée d'épis de blé et de grappes de raisin avec un motif central : deux figures d'anges.[346]

Gagnon souligne en outre que « son projet de décoration d'une chapelle (imaginaire) de château présenté lors de l'exposition de fin d'année est signalé par les journaux », dont *La Patrie* et *La Presse*[347]. En 1922, Borduas avait commencé par étudier le dessin, la peinture et l'histoire de l'art sous la direction d'Ozias Leduc, décorateur d'église et artiste fortement inspiré par le symbolisme. Leduc, habitant de Saint-Hilaire, prend Borduas comme apprenti de décoration d'églises. À partir de ce moment, et au cours de plusieurs années à venir, celui-ci assistera régulièrement Leduc dans de nombreux contrats de décoration. D'ailleurs, selon Gagnon, le thème de l'Annonciation est un sujet qui semble avoir été important pour le jeune Borduas, puisqu'il y travaille depuis ses débuts sous la tutelle de Ozias Leduc. Borduas suit aussi des cours de dessin à l'École des arts et métiers de Sherbrooke. En 1923, il s'inscrit comme élève régulier à l'École des beaux-arts de Montréal, une année après l'ouverture de l'école. En 1926, il fait une demande auprès des autorités ecclésiastiques afin de pouvoir assister Guido Nincheri dans la décoration de la cathédrale de Trois-Rivières, mais il reçoit une réponse négative. En 1927, Borduas travaille à la décoration du baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal sous la direction de Leduc. À l'École des beaux-arts, Borduas se voit honoré à quelques reprises : il reçoit, entre autres reconnaissances, le deuxième prix *ex aequo* au cours de la quatrième année en composition décorative.

---

[346] Gagnon. « Paul-Émile Borduas. Catalogue raisonné », http://www.borduas.concordia.ca/
[347] Gagnon. « Paul-Émile Borduas. Catalogue raisonné », http://www.borduas.concordia.ca/

En 1928 Borduas décroche, grâce à Ozias Leduc, une bourse de deux ans pour étudier les arts religieux en France, plus précisément aux Ateliers d'art sacré fondés en 1919 par Maurice Denis et Georges Desvallières. Les Ateliers d'art sacré forment des artistes à la réalisation de décors religieux pour les églises — en particulier celles détruites pendant la Première Guerre mondiale. Cette initiative parisienne contribue à renouveler l'intérêt pour l'art chrétien en France. En novembre 1928, âgé de 23 ans, Borduas arrive donc à Paris. Durant ce premier voyage en France, Borduas reçoit, comme prévu, aux Ateliers d'art sacré, une formation de décorateur d'églises auprès de Maurice Denis.

Toutefois, il est à Paris depuis seulement quelques jours lorsqu'il se rend chez Jean Hébert-Stevens, maître verrier originaire de Picardie qui possède un atelier de vitrail à Paris avec André Ruiny. Il s'inscrit alors aussi à leurs ateliers. Il veut ainsi étendre ses connaissances à de nouveaux médiums, afin d'accéder à divers types de travail et obtenir plus de contrats. Lors de son voyage d'études en France, Borduas poursuivra donc en même temps des cours de vitrail et des cours de décoration d'églises aux Ateliers d'art sacré[348]. C'est là qu'il fait la connaissance du père Marie-Alain Couturier, O.P., qui sera engagé quelques années plus tard à l'École du Meuble, comme précédemment mentionné. Il fait aussi la connaissance de Pierre-Claude Dubois, un autre élève beaucoup plus avancé dans sa formation. Dubois est le promoteur d'un renouvellement de l'art sacré et de l'architecture d'église en utilisant des styles et des matériaux modernes. Sous sa supervision, Borduas travaillera sur des fresques en Lorraine dans le village de Rambucourt et, grâce à lui, il obtiendra un contrat pour décorer et produire des vitraux pour l'église de Xivray-et-Marvoisin, partiellement détruite lors de la Première Guerre mondiale. Son expérience auprès de Dubois et de l'équipe à Rambucourt semble enrichissante. Il apprécie le travail pratique et, surtout, le contact avec les artistes, maçons et architectes, auprès de qui il

[348] Gagnon. « Paul-Émile Borduas. Catalogue raisonné », http://www.borduas.concordia.ca/

apprend et développe sa pensée et ses méthodes de travail. Il peut ainsi goûter à tous les aspects de la gestion et de la réalisation du projet. Dans une lettre adressée à Monseigneur Maurault, qui soutient financièrement Borduas lors de ses stages, ce dernier affirme :

> À Rambucourt j'ai rencontré un autre Artiste sculpteur qui collabore à la décoration extérieure de l'église, son nom est Albert Dubois. […] pour vous faire voir son obligeance, il a cédé à me donner à décorer entièrement l'église de Xivray, une des plus jolies de toutes les églises de campagne. Royer en est l'architecte (un autre de mes amis). Il n'y a qu'un vague projet d'ensemble que j'étudierai et exécuterai en toute liberté (Dubois ne viendra me voir de temps à autre que pour me donner ses impressions) tout en surveillant quelques maçons et peintres qui exécuteront toutes les parties non décorées. Jugez de mon enthousiasme cher Mons. Maurault.[349]

Néanmoins, selon le Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire, il est au départ un peu déstabilisé par la méthode de Dubois car elle « laisse une trop grande part au hasard[350] ». Cette affirmation donne à réfléchir sur l'impact de son travail avec Dubois dans son cheminement artistique... Dubois n'est d'ailleurs jamais très loin. Il supervise le travail de Borduas à distance, se rend aux ateliers de Jean Hébert-Stevens et André Ruiny à Paris pour jeter un coup d'œil aux vitraux et donne ses instructions pour la pose de ces derniers[351]. Si le rôle exact joué par Borduas dans la production des vitraux demeure nébuleux, quelques documents soulignent son

---

[349] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. Exposition virtuelle : « De Nouveaux horizons » (2014), http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/maison-paul_emile-house/riviere_du_temps_nouveaux_horizons-river_of_time_new_horizons-fra.html

[350] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. Exposition virtuelle : « De Nouveaux horizons ». (2014). http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/maison-paul_emile-house/riviere_du_temps_nouveaux_horizons-river_of_time_new_horizons-fra.html

[351] idem

implication dans l'élaboration du travail des vitraux et dans la gestion de leur réalisation. Aussi, il est possible de démontrer qu'aux Ateliers Hébert-Stevens à Paris, Borduas a réalisé lui-même au moins un vitrail sur le thème de l'Annonciation, représentant la vierge et un ange. À cet effet, le Catalogue raisonné de François-Marc Gagnon mentionne une entrée dans le journal personnel de l'artiste en date du mercredi 23 et du jeudi 24 janvier 1929 : « cherche une composition pour un vitrail. Sujet religieux que je me suis donné : l'Annonciation ».[352] Gagnon mentionne aussi que « La cuisson de son vitrail a lieu le 28 février. »[353] En juin 1930, Borduas revient au Québec et rapporte ce petit vitrail. Pour un temps, il songea à le faire installer à l'église de Saint-Hilaire, ce qui n'aura finalement pas lieu. Comme le mentionne Gagnon, une citation de ce vitrail est présentée dans le *Portrait d'Henriette Cheval*, une huile sur carton rigide réalisée vers 1931. On voit effectivement le vitrail au centre du portrait, derrière la figure de madame Cheval, ce qui semble démontrer que ce vitrail avait une certaine valeur pour l'artiste puisqu'il faisait partie de l'environnement de son atelier[354]. En plus de son petit vitrail sous le thème de l'Annonciation, Borduas rapporte dans ses bagages des études pour le réaliser en plus grand format, comme le démontrent ses archives : « L'Annonciation (projet de vitrail) » et « L'Annonciation (carton définitif d'un vitrail) » sont datées entre 1929 et 1931 (figures 4.1 et 4.2)[355]. Toutefois, malgré ses ambitions, Borduas revient de France dans un contexte économique difficile créé par la crise de 1929. Son but était de travailler comme peintre-décorateur d'églises, à l'instar de son mentor Ozias Leduc. Mais malgré ses compétences, son talent, et sa solide formation, il n'en eut pas vraiment la possibilité. Le chômage était élevé, peu de gens avaient les moyens de payer les services d'un peintre, les églises et les congrégations religieuses ne pouvaient pas se le permettre

[352] Gagnon. « Paul-Émile Borduas. Catalogue raisonné », http://www.borduas.concordia.ca/
[353] Gagnon, *id.*
[354] Gagnon, *id.*
[355] Gagnon, *id.*

non plus[356]. Il était difficile pour lui d'obtenir de contrats indépendants de décoration comme maître de chantier.

Figure 4.1
Paul-Émile Borduas. *Projet de décoration d'une chapelle de château (L'Annonciation)*, 1927
Image de gauche : Étude architecturale pour Projet de décoration d'une chapelle de château,
Gouache et mine de plomb sur papier vélin, H 23 cm ; L 7,6 cm.
Image du centre : Projet de décoration d'une chapelle de château, no 1 (étude de l'élévation du chœur),
Gouache et mine de plomb sur papier vélin, H 20,2 cm ; L 12,1 cm.
Image de droite : Projet de vitrail : L'Annonce à Marie avec le prophète Isaïe,
Gouache et graphite du papier, H 24,8 cm ; L 15,5 cm.
Source : François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Catalogue raisonné*.

[356] Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » (Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007) : 50.

Figure 4.2
Paul-Émile Borduas, *L'Annonciation*, 1929
Vitrail.
Image de gauche : *L'Annonciation (projet de vitrail)*, mine de plomb et encre sur papier-calque, H 6.5 cm ; L 6.3 cm.
Image du centre : *L'Annonciation* , 1929, vitrail. Photographie (aucune information disponible).
Image de droite : *Portrait d'Henriette Cheval*, 1931, Huile sur carton rigide, H 20,4 cm ; L 13,6 cm.
Source : François-Marc Gagnon. *Paul-Émile Borduas. Catalogue raisonné.*

C'est ainsi que, de septembre 1930 à janvier 1931, il reprend son rôle d'assistant, en travaillant pour Ozias Leduc et son équipe à la décoration de l'église des Saints-Anges à Lachine. Des vitraux, dont une verrière de l'Annonciation par Guido Nincheri, orneront l'église[357]. À cette époque, Borduas accepte aussi l'invitation d'assister Nincheri dans la décoration d'une petite église à Port Colborne en Ontario ; ce qui n'aura finalement pas lieu[358]. Le contrat de Lachine terminé, Borduas doit se rabattre sur l'enseignement du dessin dans les écoles primaires et au Collège André-Grasset à Montréal pour gagner sa vie. Incapable d'exercer le métier qu'il avait choisi, il se tourna finalement vers une carrière dans l'enseignement. En 1937, il finit par obtenir

[357] Fondation du patrimoine religieux du Québec, consulté le 25 février 2017 http://www.memorablemontreal.com/print/batiments_menu.php?quartier=15&batiment=307&section=Array&menu=achitecture
[358] Gagnon. « Paul-Émile Borduas. Catalogue raisonné », http://www.borduas.concordia.ca/

un poste à l'École du meuble où Jean-Marie Gauvreau est directeur. Selon François-Marc Gagnon, il faut aussi considérer l'impact de l'École du Meuble aura sur le décorateur d'églises, spécialiste de l'art liturgique et sacré :

> Ce nouveau milieu s'avère stimulant pour lui. Sa carrière prend un tournant décisif en 1938 quand il découvre le surréalisme et les travaux de l'écrivain français André Breton. À l'École du meuble, Borduas rencontre l'architecte Marcel Parizeau et l'historien et critique d'art Maurice Gagnon, engagé en même temps que lui. Il y fait aussi la connaissance d'un groupe de jeunes artistes et intellectuels qui s'accordent avec lui pour contester les limites rigides dans lesquelles la société québécoise s'est enfermée.[359]

À partir de cette époque, Borduas se consacrera presque qu'exclusivement à la peinture dans sa pratique personnelle. Ainsi, malgré sa rupture tardive et radicale avec les arts décoratifs religieux au profit d'un art d'avant-garde promu au rang d'idéal, l'influence progressiste de Borduas sur les étudiants de l'École du meuble sera déterminante pour les métiers d'art. L'influence de Borduas ne se limite donc pas au domaine des arts visuels. Ainsi certains de ses élèves, dont Jean-Paul Mousseau et Marcelle Ferron, qui ont signé le manifeste Refus Global en 1948, transposeront quelques années plus tard leurs expérimentations automatistes dans le monde du vitrail, de l'art public, et des intégrations architecturales. Fait particulièrement intéressant, Ferron et Mousseau deviendront des acteurs importants de l'art du vitrail religieux au Québec au cours des années 1960.

---

[359] François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Sa vie et son œuvre*, Institut de recherche en Art canadien Gail and Stephen A. Jarislowsky (2014), document PDF.

# 3. DE L'ART RELIGIEUX À L'ART CIVIQUE

## 3.1. Arts sacrés et modernité artistique

Au cours des années 1960, on assistera à un rapprochement entre l'Église et le modernisme artistique qui se manifeste, au Québec comme ailleurs, à travers un renouveau des objets de culte et de l'architecture des églises. Comme nous avons pu le voir précédemment, les Ateliers d'art sacré en France avaient déjà ouvert la voie dès la fin des années 1920 en France, puis au cours des années 1930 et 1940 à l'École du meuble, grâce, entre autres, au programme diversifié offert par son directeur Jean-Marie Gauvreau et aux activités du père Marie-Alain Couturier, O.P. et de Borduas. Alors que les aspirations de Borduas à mettre en pratique sa vision progressiste de l'art liturgique avaient été freinées par la crise économique des années 1930, le contexte économique favorable des années d'après-guerre permettra à de nombreux projets de se réaliser. C'est ainsi que, malgré leur anticléricalisme, les automatistes seront à l'origine de l'introduction de l'abstraction dans le programme iconographique des églises au Québec. Au début des années 1960, Mousseau et Ferron produiront des œuvres qui s'inscrivent dans le cadre du renouveau de l'art sacré dans les suites de Vatican II.

Le II$^{e}$ concile œcuménique du Vatican, ouvert en 1962 par le pape Jean XXIII se termine en 1965 sous le pontificat de Paul VI. On considère généralement ce concile comme l'événement qui symbolise l'ouverture de l'Église catholique au monde moderne du XX$^{e}$ siècle. La sixième édition du Missel romain, le livre liturgique qui rassemble les textes et les indications rituelles nécessaires à la célébration de la messe par le prêtre selon le rite romain est publié en 1962 dans ce contexte. Cette édition du Missel sera en rupture avec la tradition à bien des égards. Dorénavant la messe s'effectuera en langage vernaculaire et face au public, de façon à favoriser une participation active de l'assemblée des fidèles. Ce qui aura un effet certain sur la conception et la disposition des objets de culte. Par exemple, le retable devant lequel officiait jadis le prêtre devient inutile et désuet. Le début des années 60 sera donc une période d'ouverture et d'expérimentations pour les décorateurs et concepteurs d'églises et d'objets de culte. Des

communautés religieuses aux motivations progressistes font la promotion du retour à un art liturgique moderne et vivant, et pourfendent les « Bondieuseries »[360] et le caractère dégénéré, mercantile et artificiel de l'art religieux traditionnel. Le père Marie-Alain Couturier, O.P., qui avait enseigné à l'École du Meuble était de cette mouvance. Il avait d'ailleurs écrit précocement sur le sujet :

> La production courante d'architecture, de peinture et de sculpture religieuse en ce pays peut continuer à répondre assez bien aux nécessités primordiales du culte, mais qu'elle a, à peu près, cessé d'appartenir au domaine de l'art proprement dit : les meilleures œuvres relèvent de l'archéologie, les pires du commerce pur et simple.[361]

On indique ainsi dans le Missel de 1962 d'adopter de nouvelles approches plus modernes envers l'architecture, le mobilier et les objets de culte. Concernant « Le mobilier liturgique en général », on peut y lire :

> Pour la construction des églises, comme pour tout ce qui se rapporte au mobilier liturgique, l'Église accepte l'art de chaque région, et accueille les adaptations au génie et aux traditions des différents peuples, pourvu qu'effectivement tout corresponde bien à l'usage auquel est destiné le mobilier liturgique. Dans ce domaine aussi, on recherchera cette noble simplicité qui s'allie parfaitement à l'art véritable.[362]

---

[360] Valérie Lachance. « La production d'art sacré de Charles Daudelin de 1964 à 1992 », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2001 : 36.
[361] Lachance, *id.* : 37.
[362] Vatican. « Présentation générale du Missel romain», publié 2007, http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_fr.html

À cette époque charnière de la Révolution tranquille, des clercs progressistes, comme le père François-Marc Gagnon, historien de l'art et fils de Maurice Gagnon, qui avait été professeur à l'École du meuble et un proche de Borduas comme mentionné précédemment, poussaient les artistes dans le sens de la modernité. Les objets que Charles Daudelin réalise en 1964 pour la paroisse Saint-Jean de Pointe-Saint-Charles sont emblématiques des expérimentations modernistes des objets liturgiques de l'époque.

Sous les recommandations de Paul-Émile Borduas, Charles Daudelin avait fréquenté l'École du meuble de 1941 à 1943. Pendant une vingtaine d'années, il gagnera principalement sa vie comme céramiste, bijoutier et marionnettiste. C'est sous l'initiative de l'historien de l'art François-Marc Gagnon, alors père dominicain, que Charles Daudelin soumet sa candidature et obtient les faveurs du comité de sélection pour le projet d'aménagement du sanctuaire de la paroisse Saint-Jean à Pointe-Saint-Charles en 1964. Le contrat est le suivant :

> Dessins pour le sanctuaire de l'église Saint-Jean à Montréal : aménagement complet : mur-écran, bancs, dalles, fonts baptismaux. Réalisation en bronze des principaux objets de culte : tabernacle, chandelier, fonts baptismaux, bénitier, chandelier pascal, lampe du sanctuaire.[363]

Le père François-Marc Gagnon relate ainsi, avec un enthousiasme certain, le début des travaux :

> Il fallut d'abord procéder à un véritable nettoyage, tant les années passées avaient vu s'accumuler la camelote et le bric-à-brac dans cet espace trop restreint : un autel et ses trois gradins juchés sur une plateforme déjà haute, un

[363]François-Marc Gagnon, cité dans Lachance. « La production d'art sacré de Charles Daudelin de 1964 à 1992 » : 43.

> immense tabernacle à double porte de bronze qui s'ouvrait avec fracas d'un seul tour de clé, des peintures murales (du sous-Nincheri) et l'inévitable armée de statues de plâtre. De tout cela, il n'est rien resté.[364]

Les objets que Daudelin dessine et exécute se trouvent dégagés de la fonction référentielle propre à la figuration qui marquait ses œuvres sculpturales précédentes. Les objets de bronzes réalisés pour le contrat de Saint-Jean à Pointe Saint-Charles possèdent des références architecturales et organiques, où la matière est traitée de l'intérieur comme de l'extérieur et où il exploite au maximum le potentiel de la matière (figure 4.3). Les fonts baptismaux sont particulièrement marquants, formés d'une cuve de bronze de 7000 livres fixée à un socle de brique vernissée blanche, ils rappellent en quelque sorte un rocher primitif avec ses textures nervurées. La lampe de sanctuaire, conçue pour contenir de l'huile, offre, à travers ses dards, une symbolique de la lumière et prend en quelque sorte la forme d'un soleil organique. Ces objets sont sculptés de telle sorte, qu'à travers les crevasses, les plis, l'alternance de surfaces rugueuses, poreuses et lisses, la lumière vienne elle-même à structurer l'objet. « Une sculpture n'a pas trois dimensions, mais quatre. La quatrième c'est la lumière »[365].

La première exposition publique de ses œuvres, avant leur transfert dans la nouvelle église, eut lieu à l'Institut des arts appliqués. La réception de la part des critiques d'art et des journalistes semble positive, voire même enthousiaste. Le journaliste Claude Jasmin écrivait, après avoir vu les objets liturgiques créés pour la paroisse Saint-Jean :

---

[364] François-Marc Gagnon, cité dans Lachance, *id.* : 42.
[365] Société de transport de Montréal
www.metrodemontreal.com/art/daudelin/stjean-f.html

> C'est une pure merveille. Je ne trouve pas les mots adéquats pour chanter les louanges d'une aussi extraordinaire réalisation. Daudelin avait la réputation d'être un patient chercheur, un artiste doublé d'un artisan. Il vient de prouver, hors de tout doute, qu'il va devenir un membre précieux de notre colonie artistique.[366]

Par ailleurs, on louange « La justesse des formes et des couleurs, de la vérité des matériaux employés et de leur mise en place correcte »[367] ou encore on affirme que :

> Le mérite du projet de Charles Daudelin consiste en ceci- au-delà de la vérité du matériau, de l'harmonie des couleurs, de la justesse des formes, du rythme de la composition, l'artiste a su atteindre un style qui lui permet de dépasser l'humain et de balbutier quelque chose de Dieu. Il est parvenu au seuil du sacré.[368]

---

[366] Claude Jasmin. « Charles Daudelin : une révélation ». La Presse, Montréal, le 21 mars 1964.
[367] Lachance. « La production d'art sacré de Charles Daudelin de 1964 à 1992 » : 34.
[368] Lachance, « La production d'art sacré de Charles Daudelin de 1964 à 1992 » : 38.

Figure 4.3
Charles Daudelin, *Objets liturgiques pour l'église St-Jean de Pointe St-Charles*, 1964
Bronze coulé.
Image du haut à gauche : *Cuve baptismale*, H 25 cm; L 87 cm; P 60 cm, 7000 livres.
Image du haut à droite:*Tabernacle et ostensoir*, H 22,5 cm; L 32 cm; P 26 cm.
Image du bas à droite : *Chandelier pascal*, H 50,6 cm; L 19,7cm; P 12,8 cm.
Image du bas, à gauche : *Lampe de sanctuaire*, H 52,5 cm; L 42 cm; P 37 cm.
Source et collection : Musée des maîtres et artisans du Québec.

La spécification du bronze comme matériau à utiliser dans la commande des œuvres n'est pas un hasard. Pour travailler la lumière comme il le mentionne, Daudelin ne pouvait effectivement pas utiliser le verre. Si les réformes dans le cadre du concile Vatican II ouvrent la porte à l'art moderne, il demeure plus conservateur en ce qui concerne les matériaux à utiliser. En effet, le missel propose ce qui suit concernant « Les vases sacrés : […] on donnera toujours la préférence aux matières qui ne se brisent ni ne s'altèrent facilement[369] ». Dans la tradition de l'art religieux chrétien, le verre est un matériau surtout réservé aux vitraux et dans ce sens, les nouvelles prescriptions de Vatican II ne changent donc pas. Pour des raisons matérielles et symboliques, le verre est jugé peu propice aux objets sacrés liés aux cultes et rituels, mais idéal pour transmettre l'idée de la divinité en tant que lumière qui éclaire le monde, et pour l'illumination proprement dite des représentations imagées que l'on retrouve intégrées dans l'architecture des églises. C'est dans ce domaine du vitrail religieux, donc architectural, que Jean-Paul Mousseau et Marcelle Ferron se distingueront.

### 3.2. Les vitraux de Jean-Paul Mousseau : verre, fibre de verre et thermoplastiques

À l'époque d'Expo 67, Jean-Paul Mousseau travaillait sur ses projets de discothèques, véritables *happening*s comprenant spectacles de sons et lumières. Il allait ainsi fonder six *Mousse Spathèques,* dont une première à Montréal en 1966, suivie de concessions à Québec, Ottawa, Alma, Hull et Varennes. Puis quatre autres discothèques à Montréal : *Le Crash* en 1966, la *Métrothèque* en 1967, *Chez le Père Mousse* en 1972 et *La Mouche à feu* en 1976. Selon André G. Bourassa, à ce moment-là « Mousseau, le spécialiste des murs de lumière, qu'ils soient de

[369]Vatican. « Présentation générale du Missel romain».

résine ou de papier de riz, était parvenu au sommet de son art[370] ». Dans une publication de 1967, *La Renaissance des métiers d'art au Canada-français*, les auteurs proposent l'extrait suivant concernant Jean-Paul Mousseau :

> À partir de 1957, il travaille sur des matières plastiques qui portent en elles-mêmes leur coloration. Ses lampes, ses sculptures en styrène polychrome, le mènent à sa murale pour Hydro-Québec, étonnante par la somptuosité et le chatoiement des couleurs, par la nouveauté de la conception. Avec les plastiques armés, Mousseau n'utilise pas une technique existante. Il en invente une nouvelle, la maîtrise, et en tire le maximum.[371]

Lors de la publication de l'ouvrage des Lamy, le Québec est plongé dans l'ambiance exaltante d'Expo 67, qui favorisait la nouveauté, les expérimentations et la modernité. Déjà, cinq ans auparavant, Mousseau avait marqué les esprits et séduit la critique avec sa superbe murale lumineuse pour le siège social d'Hydro-Québec à Montréal (figure 4.4). Selon Hydro-Québec :

> Intitulée *Lumière et mouvement dans la couleur* (1961-1962), la murale de Jean-Paul Mousseau agit à la manière d'une verrière qui devient lumineuse lorsqu'elle intercepte une source de lumière. Cette œuvre magistrale, multimédia avant la lettre, est illuminée au moyen d'un système d'éclairage placé derrière et constitué de 1280 mètres de tubes au néon de huit couleurs différentes. Ces couleurs, utilisées individuellement, changent les tons et même les coloris de la murale. En somme, chaque changement de couleur crée un nouveau tableau. Les jeux d'éclairage se chevauchent pour multiplier les effets et les coloris presque à l'infini. D'où le changement quasi perpétuel de la murale de Mousseau.[372]

---

[370] André G. Bourassa. « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique », *Études françaises* vol. 34, no 2-3, 1998 : 125-139**.**

[371] Lamy. *La Renaissance des métiers d'art au Canada français* : 22-23.

[372] Hydro-Québec. « La murale de Mousseau ». 1996-2016. http://www.hydroquebec.com/visitez/montreal/mousseau/

Cette murale est constituée d'une plaque de fibre de verre divisée en neuf sections, rigide, translucide et colorée, imbibée de résine et soudée à un treillis de cuivre. Les sections seront accrochées à des rails soudés les uns aux autres au moyen de fibre de verre et de résine de manière à faire monobloc. Le poids de cette murale de 4,57 m de hauteur sur 22,86 m de largeur est d'environ 1360 kg. L'artiste a mis six mois à la fabriquer dans le sous-sol du siège social de la compagnie.[373]

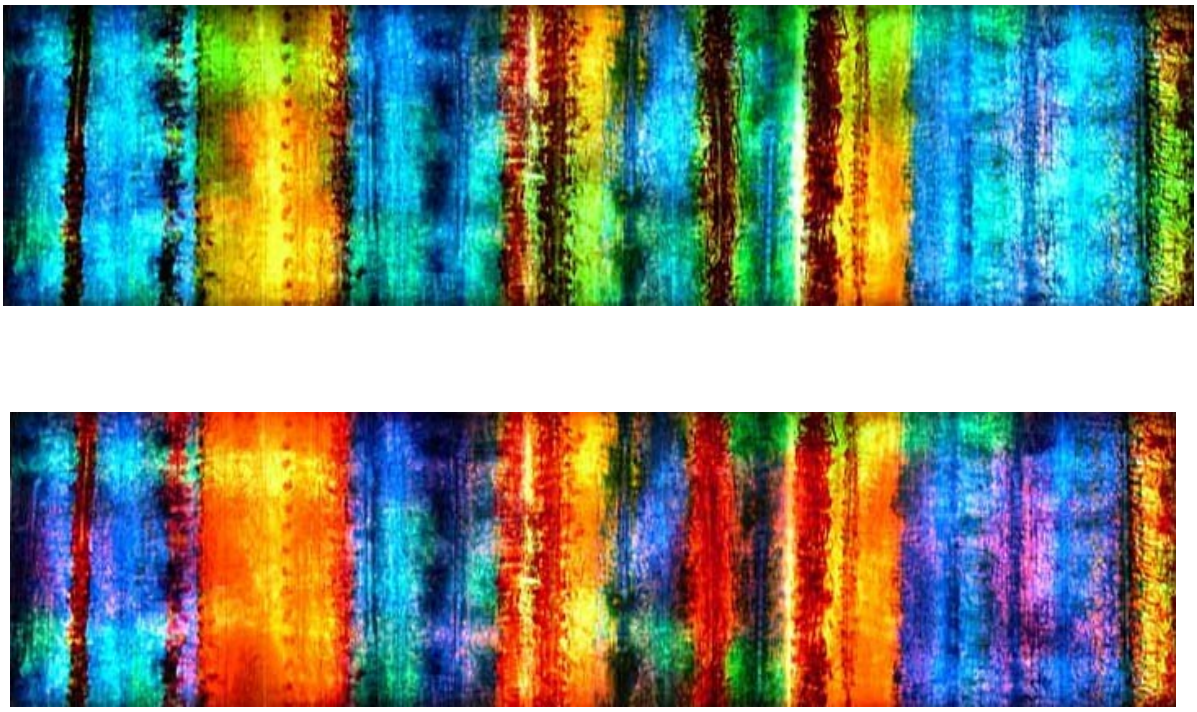


Figure 4.4
Jean-Paul Mousseau, *Lumière et mouvement dans la couleur*, 1961-1962
Fibre de verre, résine, cuivre, et néons, H 4,57 m; L 22,86 m; poids 1 360 kg.
Source : Hydro Québec.
Située dans le hall d'entrée du siège social d'Hydro-Québec. Deux variations selon la lumière.

[373] Hydro-Québec. « La murale de Mousseau ». 1996-2016.
http://www.hydroquebec.com/visitez/montreal/mousseau/

Au cours des années 1960, les explorations de Mousseau avec les thermoplastiques, les résines et les fibres de verre, et par là, la lumière, l'auront aussi amené, outre ses *Mousse Spathèques* et sa murale pour le siège social d'Hydro-Québec, à produire des lampes, souvent qualifiées de « sculptures lumineuses ». Toutefois, comme le souligne avec justesse André G. Bourassa :

> On oublie généralement un projet de vitrail en résine de synthèse soumis aux architectes Robillard et Jette pour la chapelle du Séminaire de Sainte-Thérése (aujourd'hui Collège Lionel- Groulx), et dont le contrat, parce qu'on doutait de la stabilité des résines, fut accordé au scénographe et verrier français Max Ingrand.[374]

En effet, comme précédemment suggéré, au cours des années 1960 Mousseau participe aussi directement au processus de modernisation de l'art liturgique et de l'architecture religieuse initié dans les suites de Vatican II. Plus spécifiquement, à l'art du vitrail. Bien que l'artiste ait, au cours de sa carrière, privilégié les matières de synthèse au verre en feuille, il passera d'un matériau à l'autre à quelques occasions. De la même manière que ses « lampes sculpturales » sont des productions ambiguës qui peuvent aussi être qualifiées de « sculptures lumineuses », ses « murales lumineuses » en fibre de verre peuvent être qualifiées, comme dans l'extrait précédent de « vitrail en résine de synthèse » comme c'est le cas pour la murale d'Hydro-Québec, de « verrière », même si elle ne comporte pas de verre. Au Québec, l'architecte Roger D'Astous, un acteur majeur dans l'introduction du modernisme artistique et architectural au Québec dans les suites de Vatican II se verra confier des commandes pour les églises Saint-Maurice-de-Duvernay, Saint-Gérard-Majella à Saint-Jean-sur-Richelieu et Saint-Jean-Marie-Vianney à Rosemont en 1962-1963. Il se verra aussi confier la commande du pavillon Chrétien à Expo 67, en plus de celle du pavillon du Centre du commerce international, comme nous le verrons sous

---

[374] Bourassa. « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique », *Études françaises* vol. 34, no 2-3, 1998 : 125-139**.**

peu. Les églises occupent en effet une position importante au sein de sa production. Le contrat pour l'église Saint-Maurice-de-Duvernay (maintenant Ville de Laval) est le premier projet réunissant D'Astous et Jean-Paul Mousseau (figure 4.5). Pour l'architecte, c'est un huitième projet d'église, pour Mousseau un premier contrat de vitrail religieux. Dans son mémoire de maîtrise, l'historienne de l'art Judith Bradette Brassard offre une bonne description de la relation entre D'Astous et Mousseau, relation ayant mené à la création et à l'intégration architecturale du vitrail de Jean-Paul Mousseau à l'église Saint-Maurice-de-Duvernay en 1963 :

> Plusieurs facteurs sont venus justifier ce choix. Tout d'abord, il était un ami de Mousseau et [...] il lui était souvent arrivé de s'entourer de ses amis artistes quand venait le temps d'intégrer une œuvre à l'un de ses projets. Sa carrière s'est déroulée au contact étroit d'artistes novateurs qui se sont particulièrement fait remarquer pour leurs œuvres intégrées à l'architecture. Marcelle Ferron, Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette étaient des amis intimes de Roger D'Astous qui fit souvent appel à leurs services [...] dans le cadre de ses projets. Mousseau a ainsi pris part à de nombreux projets avec D'Astous à la suite de leur collaboration à Saint-Maurice-de-Duvernay, soit l'Hôtel Château Champlain (1966), l'Hôtel l'Estérel (1966) et l'église Saint-John the Apostle (1969). Il s'agit ici d'un exemple de la notion de copinage entre artiste et architecte.[375]

Dans son mémoire, Bradette Brassard offre aussi une description détaillée du vitrail de Mousseau intégré dans l'architecture de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay en 1963 :

> Divisé en sept sections, le vitrail [...] surplombe la nef de chaque côté de l'orgue à la hauteur des portes de la salle paroissiale. Ceci a pour effet de jouer sur l'éclairage qui règne dans l'église selon les heures du jour et l'ensoleillement. Sur le plan stylistique, l'œuvre s'inscrit en parfaite continuité avec ce que l'artiste faisait à cette époque. Pour cette œuvre, Mousseau a réalisé un rythme de bandes

[375] Bradette Brassard. « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse spacthèque de Montréal » : 185-189.

> colorées dans des tons rouges et orangés tout en explorant une gestualité plus contrôlée comme pour l'œuvre murale Hydro-Québec. [...] l'architecte D'Astous a abordé l'effet créé par l'intégration de l'œuvre. En lui montrant un carnet de photos dans lequel se trouvaient des photos de l'église avant et après l'installation de l'œuvre, il a commenté son impact sur l'environnement architectural intérieur de l'église : « Alors, une lumière rouge flamboie, fait saigner le Christ en bois et transfigure tout l'espace. »[376]

Les conditions exactes de la commande de cette œuvre de Mousseau demeurent imprécises : il ne semble pas y avoir eu de concours ou d'appel d'offres. Outre l'influence du réseau de connaissances, un autre aspect important concrétisant la relation entre l'architecte et l'artiste serait les affinités artistiques :

> Il faut aussi prendre en considération que D'Astous et Mousseau partageaient un certain nombre de conventions esthétiques. Ils avaient une conception commune de ce que devrait être l'art public, c'est-à-dire un art qui est en concordance avec son lieu; un art qui, comme l'architecture moderne, respecte la nature des matériaux et, au lieu de tenter de les camoufler, met leurs caractéristiques de l'avant. [...] Mousseau, pour qui la lumière était un aspect majeur de sa production artistique, a transmis cette préoccupation à D'Astous : « En architecture, la lumière aussi est un matériau, comme la pierre, le bois ou le béton, mais c'est un matériau impalpable, il y a quelque chose de mystérieux là-dedans. Mousseau m'a appris ça, la lumière.[377]

---

[376] Bradette Brassard. « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse spacthèque de Montréal » : 208.

[377] Bradette Brassard. « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse spacthèque de Montréal » : 185-189.

Figure 4.5
Jean-Paul Mousseau, *Vitrail de l'église Saint-Maurice de Duvernay*, 1963
Image du haut : détail du vitrail.
Source : Judith Bradette Brassard, « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse spathèque de Montréal »
Image du bas, à gauche : Église Saint-Maurice-de-Duvernay, vue extérieure latérale.
Source : Google images. Crédits : Yves Keroack , https://www.flickr.com/photos/yveskeroack
Image du bas, à droite : Église Saint-Maurice-de-Duvernay, vue intérieure donnant sur le vitrail.
Source : *Inventaire des lieux de culte du Québec*, Conseil du patrimoine religieux du Québec.

Un autre facteur non négligeable serait un lien de confiance entre les parties impliquées basé sur la fiabilité et le professionnalisme :

> La récurrence de leurs collaborations ne se basait toutefois pas uniquement sur leur amitié. En fait, le facteur déterminant aurait plutôt été l'issue positive des expériences précédentes. D'Astous savait qu'il pouvait compter sur Mousseau pour respecter les échéanciers et gérer correctement le travail : « Avec lui, c'était formidable, parce qu'on savait où on s'en allait. Il était très organisé, systématique, et il respectait son échéancier». Le fait que Mousseau ait pris part à de nombreux projets d'art public faisait de lui un homme d'expérience, ce qui inspirait confiance à l'architecte.[378]

La répartition des tâches est très évidente en ce qui concerne la conception de l'œuvre et sa réalisation. La conception de l'œuvre relève de Mousseau. Il lui est demandé de produire les cartons qui seront utilisés pour la réalisation de l'œuvre, mais il n'a pris part à aucune autre étape de la production de l'œuvre. La tâche de la réaliser a en effet relevé de Desmarais & Robitaille Limitée, une compagnie spécialisée dans la décoration et l'ornementation d'églises ainsi que dans la vente de statues et d'articles religieux. Selon la lettre que la compagnie a fait parvenir aux syndics le 9 mai 1963, elle était chargée de réaliser le vitrail à partir des cartons de Mousseau. Le contrat de fabrication est octroyé au verrier québécois d'origine européenne Pierre Osterrath.

Pierre Osterrath est né en 1939 en Belgique, dans une famille de vitraillistes. La famille Osterrath était des maîtres-verriers à Tilff (Belgique) depuis quatre générations déjà lors de la naissance de Pierre Osterrath. En 1953 ses parents immigrent au Québec avec lui et s'installent à

---

[378] Bradette Brassard. « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse spacthèque de Montréal » : 185-189.

Côteau-du-Lac. Son père reprend bientôt le métier de verrier, suivi par Pierre, qui ouvre son propre atelier en 1967, l'année de l'Exposition universelle. Il trouve alors du travail dans une industrie de verre, mais il sent aussi qu'il faut parfaire ses connaissances. Il mène alors une démarche artistique parallèle, fréquente l'École des beaux-arts durant quelques mois, puis étudie dans d'autres écoles d'art. En 1964, il travaille à Saint-Laurent pour une entreprise de fenêtres et vitraux. Selon Guy Simard, dans son ouvrage *Verriers du Québec* :

> Il peut alors explorer toutes les techniques d'assemblage les plus invraisemblables. […] Il essaya tout : colle transparente ordinaire, « époxy », collages chimiques, etc. […] Pendant tout ce temps, il rencontre beaucoup d'artistes du Québec et leur propose de réaliser des verrières pour eux. […] Lorsque l'École des Beaux-arts de Québec est intégrée à l'école des arts visuels de l'Université Laval au début des années 1970, celle-ci fait appel à Osterrath pour y enseigner le vitrail.[379]

En plus d'avoir été professeur de vitrail pendant 32 ans à l'Université Laval, Osterrath a collaboré avec plusieurs des grands artistes de l'époque dont, entre autres, Alfred Pellan, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Marcelle Ferron. Les Osterrath ne sont pas les seuls artisans verriers européens à s'installer au Québec après la Seconde Guerre mondiale. Pour la plupart, leur pratique s'inscrit dans une tradition d'ateliers artisanaux familiaux, où la transmission se fait par compagnonnage, voire de père en fils, et non pas dans un contexte pédagogique comme au Québec. Ancrés dans la tradition européenne des arts et métiers et celle des arts décoratifs, ils ont l'habitude d'exécuter des contrats et de travailler en collaboration. Parmi les acteurs les plus importants, de Hollande et d'Allemagne sont venus Theo Lubbers (1922-1993) et Eric Wesselow (1911-1999), d'Alsace les Bettinger et de Belgique les Osterrath : « Tous ont enrichi de leur travail le décor de nos édifices, transmettant à leurs apprentis et à leurs fils […] la passion du

---

[379] Guy Simard. *Verriers du Québec* (Ottawa : Editions Broquet, 1989) : 83-85.

métier ou, dans le cas de Wesselow, en explorant de nouvelles techniques[380] ». Wesselow, qui était juif, a commencé en Europe une carrière de peintre portraitiste avant de devoir émigrer au Québec, pour fuir les persécutions nazies. Au Canada, il se consacra à l'aquarelle et surtout au vitrail, dont il développa une technique « par superposition » de verres divers. Il réalisa de nombreux vitraux dans des églises et surtout des synagogues de l'est du Canada et de la Nouvelle-Angleterre. Au Québec, ces vitraillistes seront les créateurs d'œuvres originales, mais leur contribution se situe aussi dans leurs collaborations avec plusieurs des artistes de l'avant-garde, dont Mousseau et Ferron, parmi bien d'autres. C'est ainsi que grâce à cet esprit de collaboration, les années soixante et soixante-dix vont marquer l'épanouissement du vitrail québécois.

Le deuxième projet de vitrail religieux réalisé par Mousseau est celui de l'église Saint-Gérard-Majella à Saint-Jean-sur-Richelieu en 1963 (figure 4.6); Mousseau travaille donc sur les deux contrats durant la même période. Toutefois, contrairement au projet de Saint-Maurice-de-Duvernay, il utilisera non pas du verre à vitrail, mais d'immenses panneaux de fibre de verre. Il faut dire que, comme nous l'avons mentionné, il avait passé plusieurs semaines quelque temps auparavant dans le sous-sol de l'édifice abritant le siège social d'Hydro-Québec à expérimenter avec différents matériaux, comme la fibre de verre, le plastique et le silicone en vue de la réalisation de sa murale pour la compagnie, finalement dévoilée en 1962. De plus, il avait présenté à la même époque un projet de vitrail en résine pour une chapelle du Séminaire de Sainte-Thérèse qui n'avait pas été retenu. Avec son contrat de l'église Saint-Gérard-Majella, il trouvera le moyen d'intégrer les matériaux de synthèse, non seulement dans le champ de l'art du vitrail, mais aussi dans celui de l'art architectural religieux.

---

[380] Simard. *Verriers du Québec*.

Figure 4.6
Jean-Paul Mousseau, *Vitrail de l'église Saint-Gérard-Majella*, 1962-63
Image de gauche : Vue extérieure du devant de l'église (vue extérieure des vitraux)
Source : Le Devoir
Image de droite : Vue intérieure de la façade de l'église (vue intérieure des vitraux)
Images du bas : Vue intérieure de l'église, en direction du chœur (vue intérieure des vitraux)
Source : Paroisse Saint-Jean-l'Évangéliste

Comme pour Saint-Maurice-de-Duvernay, c'est la maison Desmarais-Robitaille qui faisait le lien entre l'artiste, les architectes, les syndics et la fabrique Saint-Gérard-Majella. Selon Paul Racine, président de la fabrique de la paroisse Saint-Jean-L'Évangéliste à laquelle appartenait Saint-Gérard-Majella jusqu'à tout récemment, la maison Desmarais et Robitaille assurait une partie de la décoration intérieure, assisté d'un designer religieux, Jean-Charles Charuest.[381]

L'église Saint-Gérard-Majella située rue Dorchester à Saint-Jean-sur-Richelieu a été érigée en 1961-1962 selon les plans de la firme des architectes Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold. En 1964, Saint-Gérard-Majella a reçu la médaille Massey pour son innovation architecturale. À cette époque, l'architecte Guy Desbarats collaborera à la réalisation de plusieurs grands projets, parmi lesquels la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, des pavillons thématiques de l'Expo 67, le pavillon du Lac-aux-Castors sur le Mont-Royal, la place Bonaventure et la Place Ville-Marie (en consortium avec les architectes américains I. M. Pei et Henry Cobb). L'église Saint-Gérard-Majella est faite de brique (murs), de béton (voûte ou plafond) et de fibre de verre (murs, œuvres de Mousseau). Paul Racine offre les précisions suivantes sur l'ensemble architectural :

> [...] les vitraux donnant sur la fenestration extérieure sont de Jean-Paul Mousseau (concept, réalisation). Les vitraux de Jean-Paul Mousseau sont abstraits et ils sont fabriqués en fibre de verre. C'est une sorte de spectre de couleurs. [...] Les dimensions [...] un pan de murs qui va du sous-sol jusqu'à la hauteur du mur gouttereau. Il y a les trois vitraux au sous-sol côté presbytère, ainsi que celui au-dessus des portes en façade de même que l'insertion au sommet du mur du chevet sans parler de la fenestration sur l'entrée arrière donnant accès au sous-sol et à la tribune.[382]

---

[381] Correspondance Paul Racine avec l'auteur (février 2016).
[382] Correspondance Paul Racine avec l'auteur (février 2016).

En ce qui concerne le mobilier religieux et les objets de culte, Racine précise que :

> Les éléments de céramique qui ornaient la grille du baptistère, les chandeliers, sont des œuvres de Jacques Garnier de l'atelier l'Argile Vivante à Saint-Marc-sur-Richelieu. Ces œuvres datent de 1962-1963. Ce même atelier a produit une garniture de chandeliers d'autel (6 bougeoirs) et une paire de candélabres à 7 lumières coordonnée aux bougeoirs. La vasque se trouvant dans le chœur, de couleur orange brûlé, servant comme fonts baptismaux est une œuvre de Robert Champagne.[383]

Toujours selon Paul Racine, les objets de culte furent commandés au céramiste Jacques Garnier, un ancien étudiant de Pierre Normandeau à l'École des beaux-arts, par l'entremise de Maison Desmarais et Robitaille qui était chargée de l'aménagement de l'intérieur avec Jean-Charles Charuest. Maison Desmarais et Robitaille a fourni plusieurs objets et vases sacrés pour cette église à cette période.[384]

À l'intérieur de l'église se trouve aussi une autre œuvre en vitrail qui, contrairement à celle de Mousseau, n'est pas intégrée dans l'architecture du bâtiment. *La Vierge aux sept oiseaux*, conçue et réalisée par Gabriel Loire de Chartres (France), « représente la Vierge aux 7 oiseaux qui sont les 7 dons de l'Esprit-Saint (conseil, crainte de Dieu, force, intelligence, piété, sagesse et science »[385]. Daté de 1963, il est fabriqué en dalles de verres et est placé derrière l'autel du Saint-Sacrement. Mentionnons que Gabriel Loire est aussi l'auteur, en 1963-64, d'un vitrail composé de deux baies en dalles de verre (60 mètres cubes) pour l'église Saint-Jean-Marie-Vianney à Rosemont, une église exécutée par l'architecte Roger d'Astous.

---

[383] Correspondance Paul Racine avec l'auteur (février 2016).
[384] Correspondance Paul Racine avec l'auteur (février 2016).
[385] Correspondance Paul Racine avec l'auteur (février 2016).

Le dossier du projet de démolition de l'église Saint-Gérard-Majella en 2015-2016, nourri de toutes sortes de revirements de situations, a été suivi par la journaliste Jeanne Corriveau du *Devoir*. Les extraits suivants de différents articles nous permettent d'obtenir des informations intéressantes quant à l'architecture du bâtiment. En date du 29 décembre 2015, sous le titre « Une église moderne "majeure" sacrifiée », la journaliste écrit : « D'architecture moderne, l'église Saint-Gérard-Majella a une charpente en béton, mais c'est sa voûte asymétrique aux lignes courbes qui fait son originalité. [...][386] ». En date du 14 janvier 2016, sous le titre « Le promoteur est d'avis que Québec arrive trop tard » :

> La cloche a sonné un peu tard pour le patrimoine », estime le promoteur immobilier qui a acheté l'église Saint-Gérard-Majella, à Saint-Jean-sur-Richelieu. Réjean Roy juge que Québec aurait dû intervenir bien plus tôt pour tenter de sauver l'église, qui sera démolie sous peu afin de faire place à un projet domiciliaire. [...] Et elle a été mal construite, explique-t-il. Les vitraux sont en plexiglas d'un huitième [de pouce] d'épais. Donc, c'est extrêmement froid. L'eau s'est infiltrée dans les murs de briques, et la laine isolante est pleine de moisissures. La toiture est à refaire. Il n'y a pas d'isolant dans le toit et sur le béton dans le sous-sol. Et le clocher est près de tomber et les cloches sont déjà parties [...] la conception a été très mauvaise.[387]

Le président de la fabrique de la paroisse s'exprime dans le même sens que le contacteur : « [...] aucun des vitraux de Mousseau ne furent doublés [sic] par un vitrage, la fibre de verre donne directement sur l'extérieur. En hiver, l'église est difficile à chauffer[388] ». Une visite des lieux à

---

[386] Jeanne Corriveau. « Une église moderne 'majeure' sacrifiée », *Le Devoir*, 29 décembre 2015, http://www.ledevoir.com/

[387] Corriveau. « Le promoteur est d'avis que Québec arrive trop tard », *Le Devoir,* 14 janvier 2016, http://www.ledevoir.com/

[388] Corriveau. *ibid.*

l'automne 2015 nous a effectivement permis de constater *de visu* des jours entre les panneaux en fibre de verre de Mousseau et les fondations en béton du bâtiment. De toute évidence, cela n'était pas dû à l'usure, mais avait été installé comme tel à l'origine. Autre constatation intéressante : alors que, de l'intérieur de l'église les panneaux semblent avoir conservés toute leur belle luminosité et translucidité, de l'extérieur du bâtiment les panneaux en fibres de verre sont d'un gris jaunâtre terne où il n'y a aucune modulation de la lumière. Il n'a pas été possible de confirmer s'il en était ainsi à l'origine, mais selon les personnes consultées dans le cadre de cette recherche, cela serait dû à l'exposition prolongée au soleil. D'ailleurs, en 2016, alors que l'église était en voie de démolition, aucune institution gouvernementale ou muséale ne voulait récupérer les panneaux de Mousseau étant donné, outre leurs grandes dimensions, l'instabilité apparente du matériau. La qualité artistique exceptionnelle de l'ouvrage dans sa totalité, incluant le bâtiment et les vitraux monumentaux en fibre de verre de Mousseau qui y sont intégrés, combinée à des lacunes structurelles manifestes, semblent indiquer que ce projet était davantage un laboratoire d'expérimentations artistiques et architecturales qu'un projet d'ingénierie réussi[389]. Il s'agira du dernier contrat de vitrail religieux pour Mousseau, toutefois, le travail de la fibre de verre et des thermoplastiques s'inscrira par la suite profondément dans la démarche de l'artiste.

En ce qui concerne Marcelle Ferron, sa rencontre à Paris avec le verrier Michel Blum vers 1963-64 marquera un tournant dans sa vie. Les années 1965 et 1966 sont cruciales pour son engagement dans le travail du verre et du vitrail architectural. Le travail du verre lui permettra d'explorer à fond la lumière et les couleurs qui constituent déjà le fondement de sa peinture : « c'était après une expérience avec le plastique qui a duré quatre ou cinq ans. Le plastique c'est

[389] Il est impossible, au moment d'écrire ces lignes, de dire si l'église et/ou les immenses panneaux de Mousseau seront conservés ou non.

un matériau pauvre qui me ne convenait pas. Alors en '64 j'ai fait la découverte du verre[390] ». Avec Michel Blum, Marcelle Ferron expérimente de nouvelles techniques du vitrail impliquant par exemple de remplacer le sertissage traditionnel au plomb par de l'acrylique. Cette dernière attribue aux architectes Desnoyers, Brodeur et Mercure la commande de sa première œuvre publique, un vitrail pour la chapelle de la Prison de Ste-Hyacinthe (1965-66)[391]. Cette première commande publique exécutée en verre par Marcelle Ferron s'inscrit donc aussi dans le cadre du renouveau de l'art sacré dans les suites de Vatican II.

En 1967, elle réalise ensuite des vitraux pour la nouvelle église Sacré-Cœur-de-Jésus de Québec, conçue par l'architecte Gilles Côté. En 1966, alors que Mousseau travaille sur ses discothèques, Marcelle Ferron reçoit une commande de l'architecte Roger D'Astous pour réaliser dix-huit verrières pour le pavillon du Commerce international à Expo 67. Rappelons que Roger D'Astous, qui avait engagé Mousseau pour son projet de vitrail religieux en 1963, a reçu deux commandes pour des pavillons à Expo 67 : le Centre du commerce international et le pavillon Chrétien. En 1966, Ferron reçoit aussi une commande majeure pour réaliser des vitraux pour la station de Métro Champs-de-Mars. Dans le contexte de la Révolution tranquille et d'Expo 67, entre l'art religieux et l'art civique, entre la tradition et la modernité, la frontière est mince et poreuse.

---

[390] Radio-Canada. « Lumineuse Ferron », *Radio-Canada (Prisme)* (24 mai, 1970), entrevue télévisée, de « Lumineuse Ferron », Radio-Canada Archives, modifié 05/10/04. http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9153/

[391] Claude Bergeron. *Roger D'Astous, architecte*, (Québec : Presses de l'Université Laval, 2001) : 47.

### 3.3. Le métro de Montréal

> *C'est impensable qu'un homme, aujourd'hui comme hier, ait toute la connaissance dans tous les domaines. C'est inimaginable, il faut travailler en équipe […]. Le seul problème auquel nous avons à faire face lorsque nous travaillons en équipe, c'est qu'il faudrait que tous les éléments de l'équipe aient à peu près, du moins intuitivement, une sensibilité commune.*
>
> Jean-Paul Mousseau, 1967[392]

Durant la même époque où l'Église catholique est en cours de modernisation, lors de la Révolution tranquille, la société québécoise, en se modernisant, tend à se laïciser. Plusieurs des domaines sociaux dans lesquels l'Église avait traditionnellement préséance, comme l'enseignement, la médecine et la sécurité sociale, sont transférés à l'État (l'état-providence), que l'on veut maintenant providentiel. À cet égard, le succès de l'entreprise de modernisation du culte initié par le concile Vatican II est plutôt mitigé au Québec. Il faut dire que les changements proposés étaient perçus comme trop radicaux par les courants plus traditionalistes à l'intérieur de l'Église et que cela créa ainsi une certaine réticence à embrasser la nouveauté. De nombreux fidèles ressentaient aussi une perte de repères en voyant les représentations et symboles traditionnels remplacés par d'autres, plus abstraits, dont ils ne comprenaient pas le sens. D'un autre côté, ce relent « contre-révolutionnaire » amènera plusieurs religieux progressistes à considérer qu'il est finalement impossible de réformer l'institution et à la quitter.

---

[392] Geneviève Pelletier. « Jean-Paul Mousseau & Claude Vermette à la recherche d'une sensibilite commune ». 2006, Symposium METRO BORDUAS The Underground Landscape of Abstract Art in Montréal.
http://www.metroborduas.concordia.ca/html/papersok/geneviene.htm

À cette époque, les nouveaux symboles de la modernité s'affichent de plus en plus dans l'espace social et urbain de Montréal : transport, banques, édifices publics, équipements collectifs, places publiques, parcs, etc. Ces réalisations se doivent de porter les nouvelles représentations et valeurs d'un Québec moderne et de son essor culturel et financier. La ville comporte plusieurs chantiers, alors que plusieurs vieux quartiers de Montréal sont rasés pour faire place à des mégaprojets à saveur moderniste comme La Place des Arts, la Place Ville-Marie, la Place Bonaventure, la tour de Radio-Canada, et d'autres. Dans ce contexte, le rôle du vitrail traditionnellement associé à l'architecture religieuse et à l'architecture privée de la bourgeoisie s'intègre dans les bâtiments publics, gouvernementaux et dans les grands projets architecturaux et urbanistiques associés à la modernité. La construction du métro de Montréal et Expo 67 contribueront fortement au développement du secteur de l'intégration des arts à l'architecture. Les travaux pour le métro ont commencé en 1962 et il fut inauguré en 1966, à quelques mois de l'ouverture d'Expo 67. Dès le début, les responsables avaient choisi de nommer différents architectes pour les différentes stations. Dans la grande majorité des cas, les architectes devaient concevoir des vastes aires et espaces publics permettant à la fois une circulation fluide et assurant que les usagers puissent contempler les œuvres. Les visiteurs auraient accès au site de l'exposition universelle depuis le centre-ville, le métro unissant ainsi, pour un temps, la ville réelle à la ville utopique. Une grande partie des remblais issus de la construction du métro fut utilisée pour doubler la superficie de l'île Sainte-Hélène et ériger une toute nouvelle île, l'île Notre-Dame, afin de loger Expo 67.

Au cours des décennies 1950, 1960 et 1970 au Québec apparaît donc un nouveau champ d'exploration artistique : celui de l'intégration des arts à l'architecture et à l'espace urbain. Durant cette période, il se développera à travers les initiatives, actions et interactions d'un ensemble d'acteurs sociaux, dont l'un est le gouvernement du Québec. En effet, ce champ culturel sera, à partir de 1961, encadré par l'État puis, à partir de 1981, régi par une politique gouvernementale officielle qui l'institutionnalise : la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics ou, plus communément appelée « la politique du 1 % ». Cette politique, dans laquelle le gouvernement s'impose en tant que médiateur entre les différentes parties concernées par une intégration artistique dans l'architecture (artistes, architectes, représentants des utilisateurs, etc.),

vise à la fois à promouvoir et encadrer la pratique. Selon une publication officielle du Gouvernement du Québec :

> Le 8 mai 1961, le gouvernement du Québec adoptait, pour la première fois, un arrêté « concernant l'embellissement, par des artistes de la province, de certains édifices publics ». Reflet de l'effervescence de la Révolution tranquille, cette mesure résultait, en grande partie, du travail de longue haleine d'artistes et d'architectes ayant promu, au cours des années précédentes, l'intégration des arts à l'architecture. Deux mois plus tôt, le premier ministre Jean Lesage avait reçu une vingtaine de représentants des milieux des arts, de la culture et des communications désireux de formuler des suggestions au sujet de la création prochaine d'un ministère des Affaires culturelles. Le secteur des arts visuels était largement représenté lors de cette rencontre qui réunissait, notamment, des membres de l'Association des peintres non figuratifs de Montréal, de la Société des sculpteurs du Canada et de la Société des Arts Plastiques de la Province de Québec. Ces regroupements militaient depuis un certain temps pour l'adoption d'une politique d'art public. D'ailleurs, plusieurs artistes membres de ces associations avaient déjà collaboré avec des architectes qui appréciaient et favorisaient la présence d'œuvres d'art dans leurs divers projets de construction.[393]

Il est particulièrement intéressant de noter, dans ces extraits, que ce sont les artistes en arts visuels qui rencontrent le ministre dans le cadre de représentations qui aboutiront à l'arrêté ministériel, et non pas des représentants du secteur appelé alors les arts appliqués, dont le travail de la céramique d'art est issu. En effet, à partir des années 1950, des céramistes comme Maurice Savoie et Claude Vermette, associés à l'École du meuble de Montréal et à l'un de ses professeurs les plus marquants, Paul-Émile Borduas, contribueront largement à l'émergence et au développement de l'intégration d'œuvres artistiques dans l'architecture au Québec.

---

[393] Gouvernement du Québec. *1961-2011 / 50 ans d'intégration des arts à l'architecture*, document PDF, 2011 : 13.

Les murales de la station McGill (1966) par Maurice Savoie sont considérées comme le premier projet d'intégration de l'art à l'architecture du métro de Montréal. L'œuvre de la station McGill (*Quatre reliefs*, 1966, terre cuite) est composée d'une série de pilastres de terre cuite (quatre éléments, chacun de largeur 1,2 m × profondeur 2,6 m × hauteur totale 3,6 m.) dont les éléments constitutifs proviennent de la briqueterie Saint-Laurent à La Prairie. Contrairement au travail d'atelier, l'usinage a permis ici à Maurice Savoie d'obtenir à moindre coût des blocs de grandes dimensions modelés par extrusion. Commandée par la firme d'architectes Bolton, Ellwood et Eimers pour les magasins Eaton pour décorer son accès direct à la station de métro McGill, cette œuvre, aux dessins et motifs de fleurs, de fruits, de gerbes de grains, d'insectes, d'oiseaux et autres créatures, était déjà présente dans le métro dès son inauguration le 14 octobre 1966 (figure 4.7). Au cours de sa carrière, Maurice Savoie réalisera plus de 25 murales et intégrations à l'architecture. À la fin des années 1950, les rapports personnels que Savoie entretient avec les architectes grâce auxquels il obtient ses premiers contrats d'intégration vont l'amener à collaborer avec la grande industrie. En effet, la réalisation d'œuvres architecturales nécessite une collaboration de l'artiste non seulement avec l'architecte, mais aussi souvent avec la grande industrie. Dans une entrevue, Savoie répond ainsi à la question « *Qu'est-ce qui vous a décidé à vous tourner vers l'industrie*? » :

> Je dirais que c'est d'abord une question d'économie, c'est-à-dire que dans un atelier on peut faire un certain nombre de choses, mais on n'a pas une capacité industrielle pour fabriquer en grande quantité et à très bas prix des œuvres quelles qu'elles soient, comme des objets fonctionnels ou des carreaux de céramique. En industrie, on a des moyens qui permettent de faire ces objets-là, en grande quantité et à bas prix. C'est donc là que je vais trouver ce qu'il faut pour solutionner le problème économique. Aujourd'hui c'est très courant, plusieurs artistes fonctionnent de cette façon-là. Ils ont accès à l'industrie et s'en servent

> pour créer des œuvres pour l'architecture. Autrefois c'était beaucoup moins courant.[394]

Dans la même entrevue réalisée en 2008, Savoie témoigne ainsi de l'impact de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* (souvent appelée « politique du 1% ») par le gouvernement du Québec à partir de 1961, une mesure qui visait à réglementer ce nouveau champ de production culturelle :

> Avant le 1 %, c'était l'architecte qui choisissait l'artiste, grâce à ses relations et à ses connaissances du milieu artistique. […] Après, quand il y a eu le 1 %, des règles ont été établies. L'architecte avait toujours son mot à dire dans un choix éventuel mais le 1 % comporte aussi plusieurs personnes, constituant des comités qui contrôlent les choix et appliquent ces règles, c'est très important de se rappeler cela. Avant que le choix soit fait, il y a des rencontres où l'architecte peut voter mais les membres du comité de sélection doivent aussi se prononcer.[395]

Figure 4.7
Maurice Savoie, *Murale de la Station de métro McGill*, 1966
Image du haut: vue de l'entrée du magasin Eaton.
Source: Céline Le Merlus. *Maurice Savoie. Art, Architecture, Industrie.*

[394] Le Merlus. *Maurice Savoie. Art, Architecture, Industrie* : 17.
[395] Le Merlus. *Maurice Savoie. Art, Architecture, Industrie* : 18.

Un autre céramiste de la même période partageant des intérêts similaires à ceux de Savoie, en ce qui a trait à une pratique alliant art moderne, pratiques artisanales et industrielles est Claude Vermette. En effet, dès les années 1950, à la même époque où Maurice Savoie débute ses projets architecturaux, Jean-Paul Mousseau sera coauteur avec le céramiste Claude Vermette de plusieurs œuvres architecturales abstraites composées de carreaux, de tuiles et de briques de céramique. De plus, Mousseau et Vermette ont travaillé en étroite collaboration sur de nombreux projets intégrés dans le réseau du métro au cours des années 1960 et 1970.

Associé de près au groupuscule des automatistes, Claude Vermette n'a pas signé le manifeste parce que trop jeune en 1948. À 14 ans, Vermette s'était initié à la peinture au Collège Notre-Dame, à l'atelier d'art du Frère Jérôme en compagnie de Jean-Paul Mousseau. C'est là que Vermette rencontre Paul-Émile Borduas venu juger les travaux des élèves du Frère Jérôme et de Fernand Leduc; c'est aussi là qu'il développe son intérêt pour la céramique. En 1950, lors de l'exposition *Les Rebelles*, Vermette revoit Mousseau, son ancien condisciple aux ateliers d'art du frère Jérôme. Ils participent tous deux à l'exposition *La Matière Chante* en 1954. En mai 1957, Vermette et Mousseau participent aussi à l'exposition *Céramique incorporée à l'architecture et à la décoration* au studio de décoration Prédilection. Tandis que Vermette y présente des céramiques, Mousseau, qui a également dessiné quelques-unes des pièces de céramique, y expose « des panneaux décoratifs peints avec de l'encre, sur une matière translucide ».[396] Vermette y présente non seulement des céramiques de son cru, mais aussi des réalisations en collaboration avec Mousseau. En 1958, Vermette et Mousseau s'associent à l'architecte Gérard Notebaert pour réaliser une œuvre de mosaïque extérieure pour le Collège Notre-Dame. À la suite de cette réalisation à grande échelle, Vermette et Mousseau sont choisis pour parachever

[396] François-Marc Gagnon. *Dossiers sur Jean-Paul Mousseau pour l'année 1957* (Montréal : Centre de documentation de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky).

l'aménagement du nouveau restaurant municipal du Lac-aux-castors (1958) sur le Mont-Royal. En 1959, le duo participe à l'exposition *Orientation 59*, où ils proposent, notamment, un panneau mural qui sera destiné à l'Aéroport de Dorval. Le nouvel aéroport apparaît emblématique de l'ouverture nouvelle de Montréal sur le monde. Laurent et Suzanne Lamy décrivent en ces termes le parcours et l'impact de Claude Vermette :

> L'enseignement [...] de Borduas a favorisé l'orientation de Claude Vermette. À seize ans, il est peintre. Pour peu de temps. Très vite, il fait ses propres expériences de céramiste. [...] Un voyage en Italie lui montre ce que la céramique peut apporter à l'architecture. De nouvelles techniques industrielles lui sont nécessaires. [...] L'aventure prospère de Claude Vermette [...] illustre le fait qu'aujourd'hui, l'art peut ne pas être exclusivement le fait d'un seul homme, mais un travail d'équipe entre créateurs, industriels de goût et techniciens. [...] Dans la collaboration féconde qui tend de plus en plus à s'établir dans la Province entre arts plastiques et industrie, Claude Vermette fait figure de pionnier.[397]

En 1964-1966, la collaboration de plusieurs années entre Mousseau et Vermette atteint son sommet avec le projet de la station de métro Peel (Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie, Leblanc). L'œuvre, intitulée *54 cercles*, est constituée de cinquante-quatre cercles de diamètres variant entre 3,6 m (6 cercles) et 1,8 m (48 cercles), et s'étend dans la station entière (figure 4.8). Ces cercles imbriqués dans les murs et les planchers partout dans la station sont composés de carreaux orange ou bleus, avec des bandes d'autres couleurs, fabriqués par Vermette. Pour ce projet, les deux artistes développent un vocabulaire plastique géométrique qui s'inspire du cercle employé précédemment par Mousseau dans ses peintures mobiles exposées en 1964 à la Galerie

---

[397] Lamy et Lamy. *La Renaissance des métiers d'art au Canada français* : 43-45.

Soixante[398]. À bien des égards, ce travail propose une transposition, dans le domaine de la céramique, des recherches visuelles de Mousseau sur la modulation de la lumière avec le verre et les matières plastiques. Il faut d'ailleurs souligner l'importance et la qualité des glaçures développées par Vermette qui, fortement vitrifiées, sont apparentées au verre. Aussi, il existe de nombreuses similarités techniques entre l'art de la mosaïque et celui du vitrail en termes d'organisation spatiale.

Figure 4.8
Jean-Paul Mousseau,. *54 cercles* (Murale de la station Peel), 1964-1966
Image de gauche: Murale de la station de métro Peel (détail), carreaux de céramique
Source: Héritage Montréal
Image de droite: Claude Vermette produisant une Murale, 1954
Source: Marc Vermette

[398] René Viau, *Ateliers croisés : Mariette Rousseau-Vermette, Claude Vermette, artisans de la modernité québécoise.* (Baie-Saint-Paul, Québec : Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, 2015) : 38.

Si l'introduction de l'abstraction dans le programme iconographique des églises en remplacement des représentations figuratives traditionnelles est source de débats, il en sera de même en ce qui concerne le métro de Montréal. En effet, la murale de Vermette et Mousseau pour la station Peel est une des seules œuvres abstraites intégrées avec l'architecture dans le réseau initial. Elles présagent alors la nouvelle politique d'intégration de l'art qui sera introduite par Mousseau pendant son service comme Directeur artistique du métro, en remplacement de Robert LaPalme en 1972. Le projet de vitraux de Marcelle Ferron pour la station Champ-de-Mars participa aussi directement à ouvrir la voie de l'art non-représentationnel dans le métro et dans les commandes publiques. Un des caricaturistes les plus marquants du Québec durant l'ère Duplessis, Robert LaPalme, fut mandaté Directeur artistique d'Expo 67. Il fut aussi le premier directeur artistique du métro de Montréal, qu'il dota d'une politique favorisant l'art représentatif et didactique racontant l'histoire de Montréal. Il prévoyait des œuvres pour toutes les stations du réseau initial. Toutefois, alors que LaPalme voulait intégrer des œuvres figuratives dans les stations, des artistes de l'avant-garde, Mousseau et Ferron en tête, prônaient des œuvres intégrées avec l'architecture et sans restriction quant à la représentation ou non.

À cet égard, le contexte de la commande pour la verrière de Ferron pour la station Champs-de-Mars est particulièrement intéressant. Marcelle Ferron avait rencontré personnellement Daniel Johnson, alors premier ministre du Québec. Lors de cette rencontre, elle lui exprima son intérêt de « faire des stations de métro des œuvres d'art[399] ». À la suite à cette rencontre, elle fut contactée par la suite par Lucien Saulnier, le lieutenant du maire Jean Drapeau, qui lui promit l'opportunité de donner « une âme à la station Champ-de-Mars. Celle-ci était laide et lugubre et les gens évitaient de passer par là. Elle inspirait tellement le dégoût que des jeunes l'avaient

[399] Michel Brûlé. *L'esquisse d'une mémoire / Marcelle Ferron ; propos recueillis par Michel Brûlé*, (Montréal : Intouchables, 1996) : 217-222.

saccagée au cours d'une manifestation[400] ». Afin d'entériner le contrat, Ferron devait rencontrer « un haut fonctionnaire de la Ville ». Dans son livre *L'esquisse d'une mémoire* elle implique fortement que ce « haut fonctionnaire de la Ville » est Robert LaPalme, directeur artistique du métro[401]. LaPalme refusait donc de considérer le projet de Ferron comme recevable. Il lui dit d'abord qu'au lieu de son projet abstrait, elle devrait faire le portrait de Louis-Joseph Papineau. Il lui demanda aussi un paiement de 8 000 $ avant la signature du contrat. Elle refusa carrément les deux demandes et appela Lucien Saulnier, qui confirma qu'elle avait carte blanche pour créer son projet selon ses intentions : « Ces propos rassurants m'ont tellement inspirée que je me suis assise à ma table de travail et j'ai dessiné toutes les verrières du métro en une heure[402] ». Toutefois, ses batailles avec le fonctionnaire se poursuivirent jusqu'à la crise. En désespoir de cause, elle dénonça la situation dans une entrevue à la radio. Le maire Drapeau, qui entrait en période électorale, résolut la situation rapidement en faveur de l'artiste, et muta le fonctionnaire dans un autre département. La résolution de ce différend au sujet du projet de vitrail abstrait à la station Champ-de-Mars ouvrit donc la voie de l'art non-représentationnel dans le métro. Mais aussi, ce cas met en évidence qu'un réseau de contacts incluant des acteurs pourvus de différents pouvoirs dans un contexte social donné, peut avoir plus d'influence que des politiques officielles.

La verrière de Ferron n'est pas la seule à être impliquée dans le débat entre figuration et abstraction dans le programme iconographique du métro de Montréal. La verrière de Pierre Gaboriau et Pierre Osterrath *Hommage aux fondateurs de la ville de Montréal* à la Station Berri-De Montigny (maintenant Berri-UQAM) en 1969, un an après Champs-de-Mars, présente les fondateurs de Montréal. Cette scène est surmontée par un paysage abstrait de la ville moderne, et au-dessus de celui-ci, une composition non-figurative de formes rectangulaires rouges et bleues,

---

[400] Brûlé. *L'esquisse d'une mémoire / Marcelle Ferron.*
[401] Brûlé. *L'esquisse d'une mémoire / Marcelle Ferron* : 217-222.
[402] Brûlé. *L'esquisse d'une mémoire / Marcelle Ferron.*

représentant l'avenir de la ville. Le vitrail fut dessiné par Gaboriau et exécuté par Osterrath. Le sujet fut imposé par Robert LaPalme, qui est le père de Gaboriau, en fonction de sa politique d'art figuratif didactique. Cette position inflexible irrita tellement son fils qu'il fit une œuvre aussi abstraite que possible, et ensuite adopta un pseudonyme plutôt que d'y signer le nom de son père. Mentionnons aussi qu'à la station Berri-De Montigny, Osterrath réalise trois fresques inspirées des thèmes de l'Expo 67, dont les cartons sont de... Robert LaPalme.

L'abstraction et l'intégration architecturale gagneront finalement la partie lorsque Mousseau remplaça La Palme comme Directeur artistique du métro de Montréal en 1972; Mousseau conserva ce poste jusqu'au milieu des années 1980. L'impact de la politique adoptée par Mousseau se fera surtout ressentir lors de l'expansion du réseau initial en vue des Olympiques de 1976. En plus d'assumer son rôle de directeur, Mousseau sera lui-même le créateur d'intégrations architecturales pour les nouvelles stations du réseau, dont plusieurs, comme celle de la station Viau par exemple, en collaboration avec Claude Vermette.

### 3.4. Marcelle Ferron : le pavillon du Centre du Commerce international à Expo 67 et la station de métro Champs-de-Mars

> *Quite by accident, I entered a little-known Paris gallery with a large exhibition of glass slabs on which artists had worked at the time of their creation. For me, it was a revelation. In a flash I knew I had before me the means of expression I had sought for many years.*
>
> Marcelle Ferron[403]

[403] Lambton. *Stealing the Show: Seven Women Artists in Canadian Public Art* : 23-24.

Originaire de la ville de Québec, Marcelle Ferron arrive à Montréal dans les années 1940 après des études à l'École des beaux-arts de Québec. À Montréal, elle fait des études à l'École du Meuble et rencontre Paul-Émile Borduas. Elle devient une partisane ardente des idéaux artistiques et politiques des Automatistes et est signataire du manifeste Refus Global en 1948. Vers 1953, Marcelle Ferron décide de partir elle aussi en France, alors que Borduas et Riopelle y sont déjà; pendant son séjour de treize ans, elle participa à plusieurs expositions qui firent connaître son œuvre à un grand public international, y compris à Montréal. D'ailleurs, après une exposition solo de Ferron à Montréal en 1957, Rodolphe de Repentigny formula un commentaire à portée prophétique : « She achieves the third dimension as if, instead of 'taches d'aquarelle' there were pieces of coloured glass[404] ».

Comme il a été précédemment mentionné, sa rencontre à Paris avec le verrier Michel Blum vers 1963-64 marquera un tournant dans sa vie. Le travail du verre lui permettra d'explorer à fond la lumière et les couleurs qui constituent déjà le fondement de sa peinture[405]. Avec Michel Blum, Marcelle Ferron expérimente de nouvelles techniques du vitrail impliquant par exemple de remplacer le sertissage traditionnel au plomb par de l'acrylique. En 1966, lorsque Marcelle Ferron revient au Québec après treize ans d'absence, elle est une artiste reconnue internationalement; elle devient professeure à l'université Laval, et continue ses projets artistiques[406]. Les années 1965 et 1966 sont cruciales pour l'engagement de Marcelle Ferron dans le travail du verre. La première commande pour une œuvre en vitrail qu'elle reçoit est pour la chapelle de la Prison de Ste-Hyacinthe (1965-66) et lui vient de la firme d'architectes Desnoyers, Brodeur et Mercure[407]. Cette première commande publique exécutée en verre par Marcelle

---

[404] Lambton. *Stealing the Show: Seven Women Artists in Canadian Public Art* : 21.
[405] Radio-Canada. « Lumineuse Ferron ».
[406] Brûlé. *L'esquisse d'une mémoire / Marcelle Ferron ; propos recueillis par Michel Brûlé*.
[407] Bergeron. *Roger D'Astous, architecte* : 47.

Ferron s'inscrit dans le cadre du renouveau de l'art sacré dans les suites de Vatican II. Dans la même perspective, en 1967, elle réalise des vitraux pour la nouvelle église Sacré-Cœur-de-Jésus de Québec, conçue par l'architecte Gilles Côté. Selon l'historienne de l'art Rose Marie Arbour :

> À la fin de 1966, Marcelle Ferron exposa 17 verres-écrans de dimensions architecturales au Musée d'art contemporain, sous le titre de *Verrières*. Ces œuvres témoignaient des préoccupations de l'artiste pour l'intégration de l'art à l'architecture et pour un art public. Cette exposition fut considérée comme une manifestation expérimentale en art, orientation que le ministère des Affaires culturelles tentait alors d'adopter « en s'ouvrant aux recherches techniques et aux nouveaux moyens d'expression ». [...] La réception des verres-écrans de Marcelle Ferron fut très positive, à la fois par les institutions de diffusion les plus importantes [...] et par la critique qui fut unanime à en souligner le potentiel d'intégration à l'architecture publique.[408]

Ses aspirations se porteront dès lors à la réalisation de grandes murales et de verrières. Fascinée par la puissance d'évocation du verre antique, Marcelle Ferron cherche à faire vivre ce matériau en créant d'immenses murales formées de ces taches colorées et lumineuses :

> Mon propos a toujours été modeste, je voulais transformer ce mariage de raison [entre l'art et l'architecture] en un mariage d'amour. [...] J'étais dégoûtée de la peinture. Bon nombre de collectionneurs achetaient des tableaux pour les enfermer dans des voûtes de banques. Les verrières m'ont permis de faire de l'art public.[409]

---

[408] Arbour. « Arts visuels et espace public. L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron » : 33-50.

[409] Brûlé. *L'esquisse d'une mémoire / Marcelle Ferron ; propos recueillis par Michel Brûlé* : 217-222.

En 1966, alors que Mousseau termine sa murale pour la station de métro McGill et qu'il travaille sur ses discothèques, Marcelle Ferron reçoit une commande de l'architecte Roger D'Astous pour réaliser dix-huit verrières pour le pavillon du Commerce international à Expo 67. En fait, elle obtient cette commande dans la même période que celle du métro Champs-de-Mars; à ce titre les deux œuvres comportent plusieurs similarités dans la mesure où Ferron a travaillé sur les deux projets en parallèle, en plus de son vitrail pour l'église Sacré-Cœur-de-Jésus de Québec.

Rappelons que l'architecte Roger D'Astous, qui avait engagé Mousseau pour son projet de vitrail religieux en 1963, a reçu deux commandes pour des pavillons à Expo 67 : le Centre du commerce international et le pavillon Chrétien. Le pavillon du Centre du commerce international est un édifice de deux étages, situé dans la section Cité du Havre à Expo 67. Conçu par la firme d'architectes D'Astous et Pothier, de Montréal, il comportait : « une abondante utilisation de bois du Canada : solives, plafonds, planchers, lambris et colonnes en laminés à l'extérieur. À chaque étage le verre a été amplement utilisé[410] ». En effet, l'ossature de bois de ce pavillon était fermée par de hautes baies vitrées, pour lesquelles Ferron conçut 18 larges verrières (mesurant 2,40 m sur 1,80 m chacune) qui, alternant avec de minces fenêtres claires, rythmaient le long corridor des bureaux. Située au deuxième étage de l'édifice, la verrière donne à l'extérieur sur cette terrasse face au fleuve, ce qui permet de la voir à la fois de l'extérieur et de l'intérieur de l'édifice.

---

[410] Expo 67. « Business Visitors Meet at the International Trade Centre Expo 67 » et « International Trade Centre. A unique service for Business Visitors », dans « Montreal, Canada from April 28 to October 27, 1967 », et dans « International Trade Centre - Expo-Club » National Capital FreeNet (NCF), consulté le 11 décembre 2013, http://Expo 67.ncf.ca/expoclub_p1.html.

Cette œuvre de Ferron est peu connue vu la nature particulière du pavillon qui n'était pas accessible au grand public (figure 4.9). En effet, comme l'indiquent les dépliants officiels du pavillon « Business Visitors Meet at the International Trade Centre Expo 67 » et « International Trade Centre. A unique service for Business Visitors in Montreal, Canada from April 28 to October 27, 1967 » : « The International Trade Centre, because of its specialized nature, is not open to the general public [411] ». Les mêmes documents fournissent des détails intéressants concernant ce pavillon méconnu :

> As many thousands of businessmen are visiting Expo 67, a separate pavilion has been built for their exclusive use on Cité du Havre, close to the main entrance gates at Place d'Accueil. The Expo-Express provides fast transport from all other sectors within the exhibition site. The pavilion called the International Trade Center, is sponsored by the Canadian Banker's Association. Its two floors house a bank concourse, Business Development Bureau and Expo-Club, a private club where businessmen from all over the world can meet and talk on a friendly, relaxed basis. Expo-Club includes a dining room with a seating capacity for nearly 150 people, a lounge, bar and a café on the terrace overlooking the St. Lawrence River. Membership is not open to the general public but only to representatives of Canadian companies and corporations and businessmen. Foreign businessmen, who have been duly introduced, are granted honorary membership in Expo-Club for the duration of their stay.[412]

[411] Expo 67, i*bid.*
[412] Expo 67, *ibid*

Figure 4.9
Marcelle Ferron, Vitraux du pavillon du Centre du commerce international à Expo 67, 1966-67
Image de gauche : Centre du commerce international, Expo 67, vue avant du pavillon.
Source : Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Image de droite : Vue arrière du pavillon, vue extérieure des vitraux.
Source : Université McGill, Slide Library. http://digital.library.mcgill.ca

Une autre raison pour laquelle cette œuvre de Ferron est méconnue est que la verrière a disparu lors de la fermeture d'Expo et le démantèlement du pavillon qui l'abritait, et ce avant que des images satisfaisantes aient pu être prises pour la documenter convenablement. Au même moment où Ferron réalise la verrière pour le pavillon du Centre du commerce international, elle travaille donc aussi sur son projet le plus connu, la verrière pour la station de métro Champs-de-Mars, qui sera inaugurée en juin 1968, soit un peu plus d'un an après l'ouverture d'Expo 67 (figure 4.10). Les deux œuvres sont d'ailleurs fort similaires au niveau formel : « ce que je cherchais, c'était de faire de grandes masses colorées avec le verre […] ce que je veux c'est le faire vivre et en montrer toute la beauté. Pour moi il s'agit de faire vivre le matériau[413] ». Opération réussie. Le vitrail multicolore occupe les trois baies vitrées du grand édicule/mezzanine de la station, dont l'angle permet de mieux recevoir le soleil. Le verre aux tons vifs jette des flaques de lumière de

[413] Radio-Canada. « Lumineuse Ferron ».

couleurs féeriques partout dans l'édicule et sur les quais, sur les wagons de métro et sur les passants eux-mêmes, ce qui transforme le passage à travers ce bâtiment à l'architecture inintéressante en une expérience immersive agréable. Étant donné les conditions climatiques particulières au Québec, la réalisation d'un tel projet nécessite une adaptation des procédés techniques traditionnels. Poursuivant ses expérimentations techniques initiées à Paris avec Blaum, Ferron s'entendra avec Superseal, une entreprise de Saint-Hyacinthe, pour la production des verrières. Laurent et Suzanne Lamy décrivent l'œuvre en ces termes :

> En collaboration avec des techniciens d'une usine de Saint-Hyacinthe, la peintre Marcelle Ferron (née en 1924) s'est intéressée au vitrail. Le renouvellement en profondeur que l'on attendait dans ce domaine nous vient de cette femme décidée, très consciente du fait que, peintre-verrier, elle doit tenir compte du matériau, le verre, comme en tant que peintre elle tient compte de la matière, l'huile. La technique qu'elle emploie est neuve, puisqu'elle permet l'usage de grands pans de verre coloré et qu'elle réduit le nombre de joints. Aussi Marcelle Ferron parvient à conserver une grande souplesse d'écriture dans des verrières d'un style clair et dépouillé qui atteignent une très grande intensité plastique. De l'intégration de ses verrières à l'architecture naît une nouvelle poésie du verre.[414]

Ferron travaillait directement dans l'usine avec les travailleurs de Superseal, dont Roch Choquette qui était le chef de son équipe de projet. Choquette réalise les transpositions entre les dessins et leur réalisation en grande échelle en verre, il taille, coupe, assemble et sertit le verre. Les panneaux de verre antique utilisé sont fabriqués à Saint-Gobain en France, un ancien centre de l'industrie verrière. Afin de les protéger, ces feuilles de verre sont scellées sous vide dans des panneaux de verre à vitre. Autre approche technique innovatrice, pour le sertissage, le vinyle remplace l'acrylique que Ferron utilisait depuis ses expérimentations en France avec Michel Blum. Le vinyle est plus souple, plus étanche et plus résistant au froid.

---

[414] Lamy et Lamy. *La Renaissance des métiers d'art au Canada français* : 64-65.

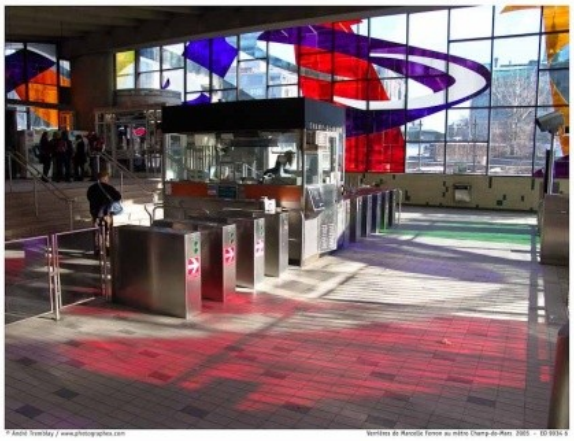


Figure 4.10
Marcelle Ferron, *Verrière du métro Champ-de-Mars*, 1966-1967
Vitrail antique, verre, métal, silicone, H 9 m; L 60 m; Superficie 198 m²
Emplacement : Montréal, Station de métro Champ-de-Mars, édicule.
Source : STM, http://www.stm.info

Dans les années qui suivirent Expo 67, Ferron sera impliquée dans d'autres projets de vitraux pour le métro de Montréal. Par exemple, pour le métro Square-Victoria, elle conçoit *Le miroir aux alouettes*. Fabriqué en verre à vitrail, miroir et métal, son vitrail mesure 1 mètre de largeur sur 3 mètres de hauteur. En 1979, elle conçoit un vitrail monumental et une sculpture pour la station Vendôme, fabriquée en verre et en acier inoxydable. Dans un article publié dans la revue *Métiers d'art* en 2000, l'historienne de l'art Ginette Laroche :

> Les années soixante devaient également marquer l'épanouissement du vitrail québécois. C'est ainsi que, trente ans après sa création, la station Champs-de-Mars demeure toujours l'une des œuvres marquantes du vitrail Québécois. Conçues par l'artiste-peintre Marcelle Ferron et exécutées en usine, les parois transparentes marquent également un tournant : celui de la sécularisation du vitrail. Désormais, c'est moins dans les églises que dans les bibliothèques, les centres administratifs, les centres culturels, les centres d'accueil, les hôpitaux, les palais de justice et les maisons du tourisme que sont logées les verrières.[415]

## 5. ARTS VISUELS OU MÉTIERS D'ART ?

Comme nous avons pu le constater au cours de ce chapitre, c'est à travers un esprit de collaboration entre différents acteurs que les années soixante vont marquer l'épanouissement du vitrail québécois. Il est par ailleurs intéressant de noter que les œuvres publiques créées par des artistes comme Ferron et Mousseau partagent de nombreuses similarités avec le travail des artistes tchécoslovaques qui ont exposé au pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67 : la collaboration entre différentes personnes (artistes, architectes, techniciens, ingénieurs, etc.), la collaboration entre les artistes et l'industrie, le financement par l'État, les dimensions civiques,

---

[415] Laroche. « L'art du vitrail au Québec», *Métiers d'art du Québec* : 7-8.

sociales et architecturales, l'influence de l'art d'avant-garde, des préoccupations artistiques. À cet égard, dans sa préface du livre du verrier Claude Bettinger publié en 1980, *Le Vitrail*, Marcelle Ferron explique ainsi le lien unissant le verrier et l'artiste:

> Pour travailler le verre avec succès, il faut le connaître et l'aimer, car c'est une bête capricieuse et imprévisible. Claude Bettinger a cette relation attentive avec le verre qui lui permet d'en parler avec précision, simplicité et efficacité. Les vitraux ont toujours rempli un rôle utilitaire et esthétique, ce qui a donné naissance à la dichotomie artiste-artisan. Si celle-ci est abolie, on se retrouve devant une situation nouvelle: l'artiste, grâce à la maîtrise d'une technique, peut alors produire des œuvres d'une rare qualité, des œuvres d'art.[416]

Il est aussi intéressant de noter que des publications de l'époque entourant Expo 67, et notamment *La renaissance des métiers d'art au Canada-français* (1967) par Laurent et Suzanne Lamy (publication soutenue par le Ministère des Affaires culturelles), situent explicitement les verrières de Ferron dans le cadre du renouveau des métiers d'art et du vitrail au Québec. Cependant, les critiques et les publications subséquentes ont eu surtout tendance à les catégoriser dans le registre de l'art moderne, une perspective orientée vers le secteur des arts visuels. Il existe pourtant des historiens de l'art qui, comme Rose Marie Arbour, se réfèrent à l'ouvrage des Lamy pour articuler sa proposition, reconnaissant la possibilité de nouvelles lectures, s'éloignant du discours dominant et se situant plus près de celle défendue dans cette thèse :

> En ce sens, l'apport de Marcelle Ferron à un art public s'inscrirait davantage dans la tradition de l'art décoratif (le vitrail) plus qu'il ne mettrait en question […] la définition traditionnelle de l'artiste, de l'art et de son rapport au public. Les structures matérielles des éléments utilisés (matériaux, support...), aussi nouveaux et hautement technologisés fussent-ils, non plus que l'organisation formelle et

---

[416] Claude Bettinger, *Le Vitrail.* (Montréal : Les Editions de l'Homme Editions Broquet, 1980), préface.

> plastique de l'œuvre ne modifièrent profondément le sens de l'œuvre d'art. Aussi en 1970 était-il juste de conclure ainsi sur le rôle joué par cette artiste dans la modification du sens de l'œuvre d'art traditionnelle.[417]

En ce qui concerne les rapports entre les champs du verre et de la céramique, il est aussi important de souligner que, dans les années 1960 et 1970, on ne distinguait pas ces matières de la même manière qu'on peut le faire une cinquantaine d'années plus tard. Un exemple illustrant clairement cela est que, pendant cette période, l'organisme Métiers d'art du Québec regroupait le travail de la céramique, de l'émail et du verre dans une seule catégorie: celle des *Silicates*. Entre le verre antique utilisé par Ferron et le travail des glaçures effectué par Vermette, des matières vitrifiables, les frontières sont floues.

Pour aborder la question de l'histoire du vitrail au Québec pour la période 1960-1990, la méthode utilisée dans ce chapitre a privilégié l'addition et la mise en récit de perspectives, trajectoires et parcours différents, entrecroisés, complémentaires. Cette méthode permet de tenir compte de la constante négociation entre les différentes catégories que cette histoire implique : l'histoire du vitrail au Québec assurément, mais aussi la céramique architecturale, l'art liturgique, l'avant-garde montréalaise, la politique du 1 %, le métro de Montréal, Expo 67, ainsi que les trajectoires biographiques professionnelles des artistes concernés. Les œuvres centrales guidant et unifiant cette démarche sont les vitraux de Mousseau pour l'église Saint-Maurice-de-Duvernay (1962) et l'église Saint-Gérard-Majella (1963), ainsi que les vitraux du pavillon du Centre du commerce international à Expo 67 et du métro Champs-de-Mars de Marcelle Ferron (1967-68). Plusieurs sujets, pratiques et objets évoqués dans ce chapitre sont ambigus et

---

[417] Arbour. « Arts visuels et espace public. L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron » : 33-50.

hybrides; en plus d'accumuler simultanément et alternativement différents statuts, ils sont investis symboliquement de différentes valeurs, parfois contradictoires. Alors que l'on peut de toute évidence évoquer les rapports hiérarchiques entre « l'artiste » et « l'artisan », ou encore « le technicien », il est aussi possible d'y lire une approche différente envers la production artistique de personnes travaillant sur les mêmes œuvres. En effet lors d'un entretien avec le fils de Claude Vermette, Marc Vermette, ce dernier a affirmé que, contrairement à beaucoup d'autres artistes de la scène culturelle de l'époque, son père ne cherchait pas à mousser sa carrière par des coups d'éclat et des controverses. Au contraire, Vermette croyait que « l'artiste ne devait pas chercher à se placer devant son œuvre[418] ».

Malgré la richesse de l'histoire du vitrail au Québec, et l'apport fondamental d'artistes tels que Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron, Pierre Osterrath, le soutien structurel de ce secteur de production culturel est en grande partie abandonné par les autorités gouvernementales avec la fermeture au début des années 1980 de la section vitrail du programme d'arts visuels de l'Université Laval, institution qui avait pris le relais de l'École des beaux-arts de Québec à la fin des années 1960. Ginette Laroche brosse le tableau suivant de la situation du vitrail moderne au Québec au tournant du millénaire :

> Si les artisans et les artistes du verre à chaud bénéficient depuis 1989 des avantages d'une école de métiers (Espace verre à Montréal), ceux du vitrail n'ont pas vraiment cette chance. Depuis l'exclusion du vitrail des cours de l'École des Arts visuels de l'Université Laval (début 1980), et plus récemment de la formation métiers d'art du Cégep de Limoilou, c'est encore dans les ateliers et dans les écoles privées que l'art se transmet.[419]

---

[418] Entrevue avec Marc Vermette (2016).
[419] Laroche. « L'art du vitrail au Québec», *Métiers d'art* : 7-8.

C’est ainsi que, à l’intérieur d’un même champ de production culturel, celui du verre d’art, s’opèrent des luttes de sous-champs : le vitrail et le verre en fusion. Alors que le vitrail perdra graduellement son soutien, le travail du verre à chaud, et en particulier celui du verre soufflé, prendra de plus en plus d’importance. C’est le sujet du prochain chapitre.

# CHAPITRE 5 - MÉTIERS D'ART, QUÉBÉCITUDE ET VERRE SOUFFLÉ

## 1. INTRODUCTION

> *En fait, l'artisanat se décompose en trois fonctions : conception, technique, habileté manuelle. Enlevez l'art, il reste un technicien. Enlevez la technique, il reste un ouvrier spécialisé. Mais dans l'artisanat, il y a le mot art, qui suppose, à lui seul, imagination, conception, création, et qu'on exprime aujourd'hui par le mot design. Du design à la réalisation, l'artisan passe par la technique et l'habileté manuelle. C'est ça qui distingue le travail artisanal du travail industriel, où la conception et la technique dépendent de l'ingénieur, et le travail manuel, de l'ouvrier. L'artisan est à la fois les deux, en plus d'être artiste.*
>
> Maurice Achard (1979)[420]

Dans ce chapitre, il s'agira d'illustrer comment, au cours des années 1970, le développement du champ culturel du verre soufflé artistique au Québec s'inscrit dans le parcours des métiers d'art. Le verre soufflé est une des pratiques les plus récentes en métiers d'art; il s'inscrit donc dans une trajectoire déjà établie, celle de l'industrie artisanale, mais aussi dans un champ culturel en négociation. Dans le chapitre précédent, nous avons abordé la première partie de l'histoire des métiers d'art à travers la figure de Jean-Marie Gauvreau et de l'École du meuble dont il était directeur. Dans ce chapitre nous poursuivrons cette mise en contexte en abordant la fermeture de l'École du meuble au profit de l'Institut des arts appliqués en 1958. Ce changement d'institution marque l'influence grandissante du design industriel, champ culturel pour lequel Julien Hébert est un acteur important. Suite à la fermeture de l'Institut des arts appliqués en 1969, l'organisme Métiers d'art du Québec (MAQ, devenu MAQAM, puis le CMAQ en 1988), par son principal

---

[420] Maurice Achard. « Dossier : Les Salons », *La Parlure* vol. 3, no 3 (décembre 1978) : 22.

outil de diffusion, le Salon des métiers d'art du Québec (SMAQ), sera le principal acteur dans la structuration des métiers d'art au Québec en général et dans celui du verre d'art en particulier. Aussi, dans le contexte de la Révolution tranquille et de l'affirmation identitaire des Québécois au cours de la décennie qui a suivi, les métiers d'art en général, et le verre d'art en particulier, se voient investis d'une symbolique identitaire, à la fois nationaliste et contre-culturelle. Après le stage de Claude Morin à l'UQTR en 1976, Gilles Désaulniers, Jean Vallières et Ronald Labelle fonderont des ateliers de production d'objets artisanaux. Toutefois, au cours des années 1980, à cette notion d'industrie artisanale, s'ajoute celle de l'objet unique, plus près de certaines approches en arts visuels. De plus, dans la période post-référendaire au Québec, les métiers d'art perdent en grande partie leur charge identitaire collective et contre-culturelle. À partir de ce moment, se développe un marché pour la pièce unique et SOFA, un salon haut de gamme américain, deviendra le principal outil de mise en marché des métiers d'art « d'expression » aux États-Unis. Afin de donner corps à cette réorientation du milieu des métiers d'art, la vie et l'œuvre de Ronald Labelle feront l'objet d'une investigation détaillée dans ce chapitre.

## 2. Les métiers d'art à Expo 67

Expo 67 fut un des déclencheurs de la modernité au Québec en offrant à ses visiteurs l'expérience du modernisme à travers des démonstrations technologiques, urbanistiques, architecturales ainsi qu'à travers une esthétique globale qui s'exprimait par le design visuel et le design d'objets fonctionnels, décoratifs ainsi que de nombreux produits dérivés. Comme il a été précédemment mentionné, à Expo 67, le public était confronté à une certaine tension entre des formes d'expression modernistes et internationalistes et l'expression des identités nationales liées aux productions artisanales présentées dans les différents pavillons. C'est aussi un événement qui a nourri et soutenu l'intérêt des Québécois pour l'artisanat et le folklore de leur propre communauté. L'extrait suivant, tiré de l'étude « Les métiers d'art : la montée d'un phénomène » (Plan quinquennal) publié en 1976, témoigne des changements apportés aux métiers d'art dans le contexte immédiat d'Expo 67. Au milieu des années 1970, les métiers d'art ont atteint un

sommet de popularité, ce que l'étude exprime en termes économiques, tout en soulignant l'impact d'Expo 67 dans ce processus :

> En ce qui a trait aux produits d'artisanat, nous nous trouvons depuis 1960, et surtout depuis l'exposition universelle de 1967, devant un marché de demande, c'est-à-dire un marché où l'offre n'arrive pas à satisfaire la demande des consommateurs québécois. La hausse accélérée des prix des produits d'artisanat – certains prix ont quadruplé depuis 10 ans – vient confirmer cette constatation. Et cette hausse aurait sans doute été plus rapide si cela n'avait été de la concurrence des produits importés.[421]

C'est dans une période cruciale de médiation des notions et d'identité nationale et culturelle que le public québécois est confronté à un ensemble d'expressions de différents nationalismes. Cette prise de conscience identitaire se fait dans le contexte de la découverte de productions culturelles étrangères. Comme le mentionnent Paul-André Julien, Pierre Lamonde et Daniel Latouche dans le tome 6 de l'*Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale*, publiée en 1976) :

> […] Comment expliquer cet engouement soudain des Québécois ? Notons tout d'abord l'importance d'un certain nombre de facteurs externes, dont celui de la décolonisation. Depuis 1960, plus de soixante pays ont acquis leur indépendance politique. [...] Pour certains pays et colonies semi-autonomes, le tourisme et l'exportation de l'artisanat local constituent des rentrées de devises appréciables. Les Québécois ne pouvaient qu'être touchés par cette internationalisation de l'exotisme. L'engouement pour le produit d'artisanat n'est donc pas d'abord et uniquement le résultat d'un réveil subi du consommateur québécois. C'est plutôt qu'après 1960, ce dernier a été mis en présence de produits nouveaux, différents, chargés de signification et relativement peu dispendieux. Mais ce nouvel environnement international ne fournit qu'un élément de l'explication. Il faut

[421] Paul-André Julien, Pierre Lamonde et Daniel Latouche (I.N.R.S. Urbanisation). « Les métiers d'art : la montée d'un phénomène », dans *L'Avenir des métiers d'art au Québec* : 210.

> aussi chercher du côté des changements sociétaux survenus durant la période de la Révolution tranquille. Par exemple, le renouveau du nationalisme après 1960 a permis l'éclosion de ce qu'on appelle la « québécitude » et de son goût prononcé pour tous les produits du Québec. [...] Les objets tirés du travail des artisans ne pouvaient être en reste de ce renouveau de la « chose » québécoise.[422]

Les métiers d'art et l'artisanat sont communément perçus comme des formes de productions culturelles « authentiques » liées à l'identité (culturelle), à l'histoire (nationale), aux traditions et au folklore. Les métiers d'art, leurs pratiques comme leurs objets, sont investis non seulement de différentes valeurs statutaires, mais aussi de différentes valeurs identitaires. La majorité des pavillons nationaux proposaient des productions artisanales dans leurs expositions, mais aussi des démonstrations de différents procédés techniques utilisés pour les fabriquer. Selon l'historienne de l'art Sandra Alfoldy :

> Craft objects and occasionally craftspeople demonstrating their skills were popular in certain pavilions at Expo 67, where the theme of "Man and His World" required the universality of crafts to provide cultural links. The emphasis on technology and the machine during Expo 67 contrasted with much of the craft production that was exhibited and sold.[423]

Par exemple, la boutique Artisanat du Québec, de la Centrale d'artisanat du Québec, organisme fondé par Jean-Marie Gauvreau et soutenant la mise en marché des productions des artisans du Québec, était située dans une section du site appelé Le Village, et attirait beaucoup de visiteurs

---

[422] Paul-André Julien, Pierre Lamonde et Daniel Latouche (I.N.R.S. Urbanisation). « Les métiers d'art : la montée d'un phénomène », dans *L'Avenir des métiers d'art au Québec. Métiers d'Art du Québec* : 210.

[423] Alfoldy. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 108.

qui pouvaient s'y procurer des souvenirs et assister à des démonstrations dans un cadre folklorisant. Le Village, selon le *Official Expo Guide* (version anglaise du document), « represents a cheerful traditional village of French Canada[424] ». Ce passage est absent de la version française où on décrit néanmoins très bien le contexte et l'ambiance du lieu (noter comment le terme métiers d'art est esquivé) :

> Par ses bals, ses boîtes à chanson, sa grange [...] le Village est un des endroits les plus animés de La Ronde. Des artisans du Québec y font des démonstrations de leurs métiers et de leur art. Leurs productions sont proposées à la clientèle des boutiques du Village. Cette manifestation des talents des artisans québécois est sous les auspices de la Centrale d'artisanat du Québec.[425]

Selon la commissaire Lee Plested dans le catalogue d'exposition *De notre pays : la collection d'artisanat d'Expo 67 / From Our Land: The Expo 67 Canadian Craft Collection*, cette tension entre la modernité d'un présent articulé vers le futur, et une pré-modernité orientée vers le passé, se manifestait dans le contraste de l'architecture moderniste des pavillons et des infrastructures et la présence d'artisans et d'artisanat sur le site :

> The tourist audience at Expo 67 was interested in exoticizing the rural craftsman, while the artisans themselves were invested in replicating the myth in their own work: it imbued their mastery of a craft with the effect of un-alienating labour. The marked difference between the pavilion's modernist architecture contributed to the implication that traditional crafts were rustic and, in this sense, philosophically pure.[426]

---

[424] Expo 67. *Expo67 Official Guide/Guide officiel* (Toronto, Montréal, Vancouver, Calgary : Maclean-Hunter Publishing Company Limited, 1967) : 251-252.
[425] Expo 67. *Expo67 Official Guide/Guide officiel* : 251-252
[426] Lee Plested. *De notre pays : la collection canadienne d'artisanat d'Expo 67* (Ottawa : Musée des beaux-arts du Centre de la Confédération, 2004) : 15.

Cette position rejoint celle formulée par Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan, que nous avons mentionnée dans le chapitre d'introduction à cette thèse. Rappelons que dans leur ouvrage *Expo 67 -Not Just a Souvenir*, ces dernières expliquent que, sur le site d'Expo 67 : « [...] each pavilion inevitably contained a (sometimes blatant) tension: the affirmation of a cosmopolitan, urban, technologically sophisticated identity had to be conjoined or opposed in some way to the specificity of a given nation's traditions and history.[427] ».

La tenue des expositions *Métiers d'art* au pavillon du Québec et *Canadian Fine Crafts/Les Métiers d'art au Canada* au pavillon du Canada ont été des événements marquants pour l'histoire des métiers d'art puisque c'est une des premières fois au Québec que des productions artisanales sont exposées comme le sont habituellement les œuvres d'art moderne. Ce type d'association entre le champ des métiers d'art et l'art moderne marquera les esprits. Le pavillon du Québec, en plus de présenter des installations, expose des objets métiers d'art dans leur propre salle. Cette double présence officielle des métiers d'art, d'une part à l'intérieur du pavillon et traités comme de l'art moderne, et d'autre part, dans un contexte de vente au détail et dans un cadre folklorisant, est emblématique de la négociation statutaire de la catégorie des métiers d'art à l'époque, mais aussi de la négociation statutaire et identitaire des habitants du Québec. Pauline Curien offre une description intéressante du pavillon du Québec :

> Pyramide tronquée aux parois de verre construite sur l'île Notre-Dame pour l'Expo 67, le Pavillon du Québec a été conçu pour révéler l'identité de la province hôte à travers ses structures politiques, économiques, sociales et culturelles. Mise au point par une équipe centrée autour du commissaire Jean Octeau, l'exposition du pavillon peut se parcourir en dix minutes ou en une heure. […] Jean Octeau voulait que les arts subsument l'ensemble : le pavillon est une œuvre d'art moderne d'architecture, de design, de photographie, de cinéma […]. Dans le

[427] Richman Kenneally et Sloan. « Introduction: Dusting Off the Souvenir » : 3-22.

> scénario de Jean Octeau, centré sur les thèmes du défi, du combat et de l'élan, une place de choix était attribuée aux arts, répartis dans quatre salles consacrées à la sculpture, à la peinture, à la littérature et aux métiers d'art québécois.[428]

Selon Sandra Alfoldy : « Quebec craftspeople were well represented in the Quebec pavilion (with) their large-scale architectural crafts [...][429] ». Parmi ceux-ci, Mariette Rousseau-Vermette, conjointe du céramiste Claude Vermette, qui proposait une tapisserie de grandes dimensions et Maurice Savoie, auteur, comme nous l'avons vu au chapitre 4, de la première intégration artistique dans le métro de Montréal en 1966, proposait au pavillon du Québec une autre œuvre à caractère architectural, un immense mobile constitué de près de 200 objets en céramique suspendus à des fils qui formaient un véritable rideau entre deux espaces (figure 5.1). Curien précise :

> [...] la murale de Maurice Savoie synthétise tous les thèmes du pavillon avec ses 200 pièces mobiles fixées sur des fils d'acier. Une tapisserie (par Mme Rousseau-Vermette) contribue au décor intérieur. Ce qui reste de la portion impartie à l'étage accueille des objets d'artisanat ancien et moderne (« la plupart des pièces exposées durent être retirées à cause du vol. » [...]), Une quinzaine de tableaux anciens et modernes et quelques meubles anciens. La plupart de ces objets proviennent du Musée du Québec [...].[430]

---

[428] Curien. *L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67)* : 218-220.

[429] Alfoldy. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 108-109.

[430] Curien. *L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67 :* 206.

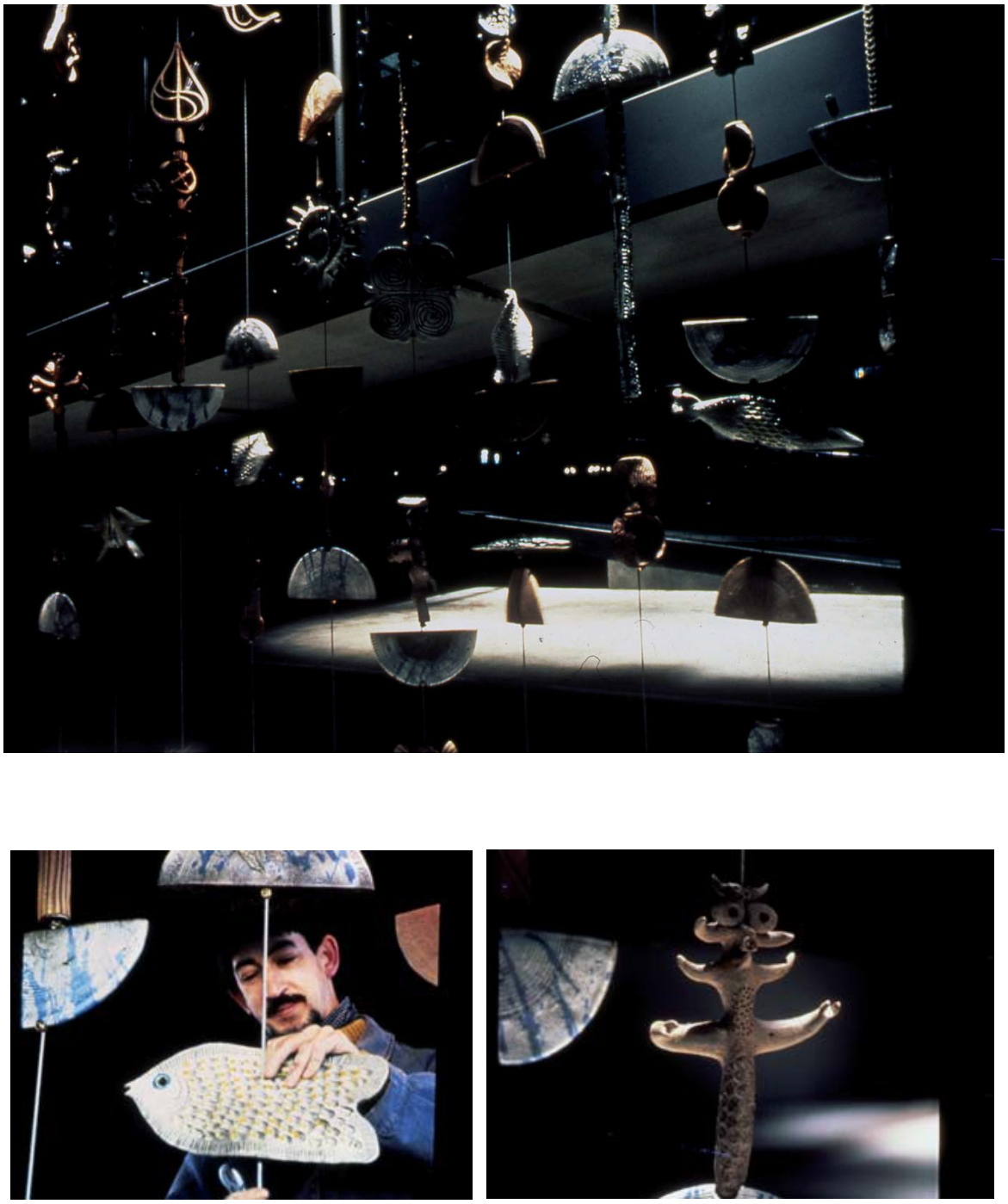


Figure 5.1
Maurice Savoie, Écran d'objets en grès liés par des filins d'acier au Pavillon du Québec, 1967
Source: Céline Le Merlus. *Maurice Savoie. Art, Architecture, Industrie*.
Image du bas à gauche:Maurice Savoie devant son œuvre.

L'exposition universelle tenue à Montréal en 1967 s'inscrit dans le cadre des célébrations du *Centenaire de la Confédération canadienne* et, au Canada anglais, Expo 67 provoque aussi des questionnements identitaires – un phénomène exacerbé par la montée du nationalisme québécois. C'est dans ce contexte qu'un commissaire, Moncrieff Williamson, est engagé pour produire une exposition pancanadienne de métiers d'art au pavillon du Canada. Cette exposition, *Canadian Fine Crafts / Les métiers d'art au Canada*, aura, tout comme celle du pavillon du Québec, un impact majeur sur le développement de ce secteur culturel. L'exposition au pavillon du Canada est aussi un des événements marquants dans la structuration du milieu et des institutions des métiers d'art au Québec et des *Fine Crafts* canadiens. Les réseaux sociaux créés pour répondre à la tenue d'une exposition d'une telle ampleur se développeront en contacts permanents à travers le Canada. Dans la version française du catalogue d'exposition *Canadian Fine Crafts / Les Métiers d'art au Canada*, le commissaire Moncrieff Williamson explique que : « Pour le Pavillon du Canada, la décision de nommer un seul juge pour chacune des expositions qui s'y dérouleront constitue sans doute une rupture avec les traditions du passé selon lesquelles on procédait davantage par jury. Mais cette rupture est bien dans l'esprit d'Expo 67[431] ». Plus spécifiquement, sur l'exposition *Canadian Fine Crafts*/*Les Métiers d'art au Canada*, Sandra Alfoldy explique :

> In an effort to boost the image of Canadian craft from souvenir to art, the Expo 67 craft exhibition Canadian Fine Crafts was juried by a single individual, Moncrieff Williamson. Williamson was a major figure in the Canadian cultural field. [...]. Jean-Claude Delorme, Secretary-General of Expo 67 [...] named Moncrieff Williamson the Crafts Selection Commissioner General to the Canadian Government Pavilion, charging him with the sole responsibility for creating the fine crafts exhibition. This appointment gave Williamson tremendous authority and increased symbolic capital in the field of craft. […] While some critics

---

[431] Expo 67. *Le Pavillon du Canada Expo67, Les métiers d'art au Canada. Une exposition choisie par Moncrieff Williamson* : 3-12.

> expressed surprise at the inclusion of crafts in the art gallery setting at Expo 67, the exhibition was for containing crafts of "sufficient high quality to rank as art."[432]

Concernant la modernisation artistique des pratiques artisanales et les particularités des productions québécoises, Moncrieff Williamson ajoute :

> La présente exposition groupe des œuvres appartenant à ces deux catégories : celle de l'objet fonctionnel, et celle de l'œuvre d'art dont la principale ou seule raison d'être réside dans sa capacité d'attirer le regard admirateur. [...] Parmi nos artisans canadiens, les plus éminents se détachent de la tradition et adoptent de nouveaux modes d'expression. [...] le tissage acquiert une troisième dimension; [...] l'objet en céramique se fait sculpture; [...] l'émail devient peinture. Chez d'autres [...], l'œuvre demeure toujours fonctionnelle, mais se revêt de formes fantastiques. Face à tant de richesses, où l'exécution s'est soumise avec intelligence à l'idée créatrice, l'amateur ne peut que s'émerveiller. [...] Il en va de même pour les plus humbles objets, assiettes et cendriers, tapis et vases, qui se voient transformés en objets d'art dans les mains sensibles de l'artisan contemporain.

Le commissaire poursuit en soulignant, outre le fait que cette nouvelle catégorie des métiers d'art canadiens comporte des sous-catégories que l'on a tendance à opposer, « celle de l'objet fonctionnel et celle de l'œuvre d'art », qu'il existe une distinction entre les productions du Québec et celles du *Rest-of-Canada* :[...] Au Québec, la couleur est plus vive, plus intense

---

[432] Alfoldy. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 102-106.

qu'ailleurs [...]. Serait-ce l'influence française ? Un certain esprit d'avant-garde se dégage de ces œuvres, qui rayonnent de jeunesse[433]. Selon Alfoldy :

> Williamson was careful to make his essay inclusive, acknowledging the influence of France on the advanced contemporary standards of Quebec's craft training. [...] Williamson's catalogue essay romanticised the craftsperson's independence from the machine, falsely referring to William Morris and the Arts and Crafts movement as "alien" to the machine, stating that resistance to machines was an essential component in craft production. [...] In contrast with the anti-machine ethics of Morris, Williamson alluded to Quebec's industrial design interests.[434]

Alors qu'au Canada anglais, le système pancanadien des guildes inspirées par les valeurs philosophiques de William Morris et du Arts and Crafts Movement sera le principal véhicule à travers lequel évoluera le secteur des Arts and Crafts, le milieu francophone des métiers d'art au Québec se développera à travers d'autres véhicules dans une perspective plus ouverte à l'industrie. Au Québec, dans les années d'après-guerre, les arts et métiers traditionnels et le design industriel sont enseignés dans les mêmes institutions – notamment à l'École du meuble (1935 à 1958) puis à l'Institut des arts appliqués de Montréal (1958 à 1969). De fait, la catégorie utilisée à l'époque, « arts appliqués », comprenait à la fois les pratiques qualifiées aujourd'hui de métiers d'art et de design industriel. Les deux secteurs qui se différencient au cours des années 1960 et 1970 conserveront des relations mutuelles ambiguës. Toutefois, contrairement aux visées plus internationalistes du design industriel, c'est sous l'influence combinée de la contre-culture et du nationalisme que se développera et se distinguera principalement le secteur de métiers d'art.

---

[433] Expo 67. *Le Pavillon du Canada Expo67, Les métiers d'art au Canada. Une exposition choisie par Moncrieff Williamson* : 3-12.

[434] Alfoldy. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 107-108.

Au même moment que se généralise l'utilisation de l'expression « métiers d'art » au détriment de « artisanat », les citoyens du Québec adoptent le terme « québécois » au détriment de « canadiens-français » pour se désigner collectivement; les métiers d'arts participeront activement à l'affirmation de la « québécitude » dans les suites d'Expo 67. S'inscrivant dans le contexte de la Révolution tranquille, Expo 67 jouera un rôle déterminant dans le développement d'un sentiment d'appartenance des citoyens du Québec à une nation. Alors que l'exposition universelle devait servir principalement à marquer et célébrer l'idée d'une nation canadienne dans le cadre du centenaire de la Confédération canadienne, pour plusieurs Québécois, c'est surtout l'idée, le rêve, l'utopie de l'accession du Québec comme pays participant au concert des nations qui s'y développent – une négociation identitaire qui se prolongera dans la décennie à venir et à laquelle participera le verre d'art. C'est ainsi que le développement du verre soufflé artistique au Québec s'articule en rapport à une forme de tension entre des idéologies modernistes et nationalistes véhiculées par Expo 67 dans le contexte culturel québécois et que les valeurs symboliques investies dans ces pratiques et objets sont liées à la définition et à l'affirmation de différentes formes d'identités. À la négociation statuaire de la pratique artistique du verre soufflé et son inclusion dans la catégorie des métiers d'art au cours des années 1970, s'ajoute une négociation identitaire. Le verre soufflé est absent des deux expositions officielles de métiers d'art à Expo 67, comme il est absent de la boutique de la Centrale d'artisanat du Québec, puisque trop récent – la pratique se développe au Canada dans le contexte immédiat d'Expo 67. Toutefois le vitrail est présent dans le pavillon du Canada. Selon Moncrieff Williamson :

> [...] quant aux autres formes d'artisanat, comme la ferronnerie d'art, le travail du cuir et du verre, on trouvera ici quelques exemples, qui témoignent de la persistance des diverses techniques qui les régissent. Les maîtres-verriers Babcock, Lubbers, Trick et Wallis nous rappellent qu'il existe au Canada, depuis quelques années, une renaissance de l'art du vitrail, qui ne craint pas d'exploiter

> de nouvelles techniques. On trouvera, à l'Exposition universelle de 1967, des œuvres d'autres verriers.[435]

Il est fort probable que parmi ces « autres verriers » participant à « la renaissance de l'art du vitrail », Williamson ait eu principalement Marcelle Ferron en tête – c'est le sujet du chapitre 4 de cette thèse. En ce qui concerne les productions en verre soufflé des verreries vénitiennes fondées à Montréal au début des années 1960, Williamson n'en fait pas mention – c'est au pavillon de l'Ontario qu'étaient exposées les sculptures en cristal de Chalet Artistic Glass (voir chapitre 2). Malgré l'importance historique de l'Exposition universelle de Montréal pour la constitution et la reconnaissance du champ culturel des métiers d'art, dans une perspective plus large, la présence des métiers d'art demeure toute relative en fonction, par exemple, d'un autre nouveau champ de production culturelle apparenté alors en développement: le design industriel. En effet, s'il n'y avait pas de pavillon des métiers d'art à Expo 67, il y avait toutefois un « pavillon de l'Esthétique industrielle » (« Industrial Design » en anglais). Ce dernier était de surcroît situé près du Musée des beaux-arts d'Expo 67, une structure permanente construite pour Expo 67, mais qui deviendra, après l'événement, le bâtiment hôte pour le Musée d'art contemporain de Montréal, avant que ce dernier ne déménage au centre-ville. Selon le *Guide Officiel d'Expo 67*:

> Le pavillon de l'Esthétique industrielle est à côté du Musée des Beaux-Arts dans la cité du Havre. Il contient les projets d'élèves de dix-huit écoles renommées dans le monde entier pour la qualité de leur enseignement. [...] Les projets d'élèves sont autant de manières d'envisager certains problèmes sociaux et nationaux. Les idées sont intéressantes et l'humour n'y est pas étranger. Une seconde manifestation souligne l'importance de l'esthétique industrielle au 20e siècle. Il s'agit d'un film que l'on peut voir à l'Auditorium DuPont du Canada

---

[435] Expo 67. *Le Pavillon du Canada Expo67, Les métiers d'art au Canada. Une exposition choisie par Moncrieff Williamson* : 3-12.

> [sic]. Dans cette production en couleur, on explique le dessin industriel et son rôle dans le monde moderne.[436]

## 3. L'INDUSTRIE ARTISANALE

*Il n'y a pas de ligne tracée au couteau entre l'artisanat,*
*la petite industrie et la grande.*

Julien Hébert[437]

### 3.1. L'Institut des arts appliqués

Le modernisme artistique d'origine européenne s'implante tôt à Montréal durant le XXe siècle et revêtira différentes formes. La présence de deux communautés linguistiques, anglophone et francophone, accentue davantage ce foisonnement d'idées artistiques progressistes disséminées à travers divers réseaux d'influences. D'ailleurs, le type de modernisme de rupture inspiré par le Surréalisme et basé sur l'exploration individuelle de l'inconscient, proposé radicalement par Paul-Émile Borduas et les Automatistes, et dans une moindre mesure par Alfred Pellan et son groupe Prisme D'Yeux, n'est pas le seul modèle d'avant-garde artistique à émerger au Québec dans les années de l'après-guerre et à avoir un effet marquant sur l'apparition et le développement du champ culturel des métiers d'art. En effet, le champ de production culturelle que l'on nomme maintenant le *design* s'implante aussi au Québec à la même époque. Le *design*,

---

[436] Expo 67. *Expo67 Official Guide/Guide officiel* : 36.
[437] Julien Hébert cité dans : Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » : 138.

que l'on appelait souvent à l'époque « esthétique industrielle », privilégie la conception pour fabrication et production industrielle mécanisée à grand volume aux productions manuelles et plus modestes de l'industrie artisanale. À l'époque, le modèle de développement industriel des pays scandinaves est cité comme l'exemple d'une application réussie des principes du *Bauhaus* par bien des designers, notamment « le père fondateur » de la discipline au Québec, Julien Hébert. Hébert affirme d'ailleurs : « À cette époque, le mot même de design n'existait pas. Quand on parlait d'esthétique industrielle, on ne savait pas exactement de quoi il s'agissait[438] ». Comme pour les métiers d'art, Expo 67 sera une formidable plateforme d'expérimentation, de structuration et de mise en valeur pour le design québécois.

Après des études au collège André-Grasset et à l'École des Beaux-arts de Montréal (1936-1941), Julien Hébert reçoit un baccalauréat puis une licence de philosophie de l'Université de Montréal (1943-44). Lors d'un voyage d'études à Paris en 1946, Hébert sera reçu en stage à l'atelier du sculpteur moderniste d'origine russe Ossip Zadkine. Ce dernier aura une grande influence sur le cheminement artistique du jeune Hébert. Pendant la même période, Julien Hébert débute une carrière en enseignement alors qu'il est embauché comme professeur de sculpture et d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts de 1944 à 1946 et puis de 1948 à 1958. Dans une lettre écrite en 1953 et adressée au directeur de l'École des Beaux-arts de Montréal, Hébert tente d'expliquer la nature de sa pratique et la vision personnelle qu'il en a pour le convaincre d'introduire le design (« l'esthétique industrielle ») dans le corpus de l'institution. Il est d'ailleurs intéressant de voir les rapprochements que Hébert propose entre la nécessité d'arrimer les pratiques industrielles et les beaux-arts. La première partie de la lettre propose une vision rationaliste, voire fonctionnaliste, de cette pratique :

---

[438] Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » : 84.

> L'esthétique industrielle a pour objet la création de formes utiles, la création de l'équipement de l'homme. L'esthétique industrielle est à l'équipement ce que l'architecture est à l'abri. Jadis cet équipement était produit par l'artiste en quantité très limitée et à la main. L'industrie était alors artisanale. La révolution industrielle du siècle dernier amena la production en grande série, la création de marchés massifs, la possibilité pour tous de s'équiper convenablement et à bas prix. Mais cette industrie transformée ne s'est guère préoccupée d'esthétique : la machine reproduisant le plus souvent les formes mêmes du produit artisanal de jadis. Il y avait là un anachronisme qui ne pouvait durer et dont les derniers vestiges disparaissent rapidement.

Toutefois, dans la seconde partie de la lettre adressée au directeur de l'École des beaux-arts, Hébert prend un ton plus passionné qui met en évidence les sensibilités esthétiques et éthiques à la base de sa démarche :

> Une esthétique propre à l'industrie est apparue et l'artiste retrouve son rôle de créateur de formes, il retrouve ce rôle dans une perspective nouvelle et merveilleuse. Il n'est plus l'exécutant de quelques œuvres, mais le créateur de modèles reproduits mille ou dix mille fois et reproduits avec une précision que les artistes les plus habiles n'ont jamais pu atteindre : l'artiste n'est plus limité aux matériaux et techniques traditionnelles, mais il voit constamment apparaître quantité de techniques et matériaux nouveaux grâce précisément à l'activité industrielle.[439]

De 1956 à 1958, Hébert enseigne aussi à l'École du Meuble. Dès son arrivée, il cherche à imposer à l'École du Meuble un cursus moderne inspiré de valeurs se rapportant au social, à

---

[439] Julien Hébert. Fonds d'archives de Julien Hébert. Musée national des beaux-arts du Québec. Cité dans Martin Racine. *Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec* : 1.

l'industrie et à l'internationalisme. Ses ardeurs sont toutefois refroidies pour un temps par son directeur Jean-Marie Gauvreau, qui essaie de préserver et de promouvoir sa propre vision basée sur les traditions artisanales locales. Comme il a été expliqué dans le chapitre précédent, à partir de 1945, le programme de l'École du Meuble se trouve de plus en plus diversifié et chargé. Dans le cadre de la restructuration des programmes au cours des années 1950, on décide de fermer l'École du meuble au profit de l'ouverture d'un institut d'arts appliqués. Selon le *Magazine des métiers d'art :*

> En 1950, prévoyant un développement encore plus poussé de la formation dans un plus grand nombre de métiers d'art, Jean-Marie Gauvreau propose d'ajouter les sections qui manquent pour réaliser les idéaux d'une école d'arts appliqués, comme la ferronnerie d'art, l'orfèvrerie, la joaillerie et la maroquinerie. […] L'Institut offrira désormais les disciplines du tissage, de la céramique, de l'émaillerie, de la ferronnerie d'art, de la maroquinerie, de la sérigraphie, du meuble et de la décoration intérieure.[440]

Toutefois, contrairement aux intentions de Gauvreau qui cherchait à développer le secteur des métiers manuels à travers une nouvelle structure, l'Institut des Arts appliqués proposera un curriculum de plus en plus orienté vers le design industriel, au détriment du savoir-faire manuel. Pour rendre compte de cette évolution, Gauvreau affirme que l'artisanat du Québec aurait alors « atteint sa période de maturité » et que « le nom d'Art appliqué lui convient mieux[441] ». Un document d'époque signé par Gauvreau stipule les objectifs de la nouvelle formation :

> L'institut cherche à former des artistes capables de raisonner, d'apprécier une composition, de créer de nouvelles lignes et, à l'occasion, d'être les réalisateurs de

---

[440] Conseil des métiers d'art du Québec. *Magazine des métiers d'art* vol. 8, no 5 (septembre 1995) : 20.

[441] Longchamps. « Les métiers d'art au Québec : du Salon des arts culinaires au Salon des métiers d'art » : 11.

> leurs propres idées. […] L'Institut des arts appliqués ouvre une voie nouvelle à ceux de ces jeunes qui, pourvus de goût et d'aptitudes pour les arts, hésitent à se diriger vers l'industrie. […] Les méthodes préconisées par l'institut des Arts appliqués, puisées aux sources de la saine tradition française, ont été adoptées à nos besoins. […] L'institut s'efforce, avant tout, de développer les qualités d'esprit et la personnalité; il ne cherche pas à imposer des directives inflexibles, de crainte de froisser le tempérament de ses élèves. Il donne plutôt libre jeu à leur initiative et à tous leurs dons naturels, se contentant de les guider et de créer une atmosphère propice à l'éclosion des idées. […] Pour atteindre son but, l'institut dispense son enseignement dans les cours réguliers et spéciaux du jour, et dans les cours du soir.[442]

Un des aspects les plus frappants de cet extrait est le soin investi par Gauvreau qui, tout en rappelant l'importance « de la saine tradition française », s'efforce de rendre l'Institut attrayant pour la jeunesse « de crainte de froisser le tempérament de ses élèves » : respect de l'individualité, liberté d'action, de moyens et de conscience. Outre la pression exercée sur Gauvreau pour moderniser le programme pédagogique par des acteurs du milieu comme Hébert, il faut rappeler que l'ouverture de l'Institut des arts appliqués se produit dans les suites immédiates du renvoi de Paul-Émile Borduas de l'École du meuble et de la révolte des étudiants de Alfred Pellan à l'École des beaux-arts, qui avait par la suite amené la démission forcée de son directeur Charles Maillard.

Julien Hébert devient un professeur parmi les plus inspirants de l'Institut des arts appliqués. Étudiant de Hébert à l'époque, le designer Michel Dallaire témoigne :

---

[442] Sève. *Hommage à Jean-Marie Gauvreau : étude ethno-historique* : 14.

> À l'Institut des arts appliqués […] j'ai eu la chance d'avoir Julien Hébert pour professeur, un pédagogue exceptionnel et un des pionniers […] du design industriel au Québec. Philosophe, sculpteur de formation et professeur de design, il aimait dire qu'il pratiquait pour mieux enseigner. C'est lui qui m'a appris la responsabilité liée à la création d'objets produits en grande série.[443]

Plus largement, Dallaire affirme que « L'ensemble de la formation reçue à l'Institut des arts appliqués, à Montréal, était particulièrement pertinente et que la qualité des professeurs était exceptionnelle. Cela a donné à plusieurs étudiants un accès aux plus grandes écoles internationales[444] ». Au cours des années 1960, le curriculum du design s'impose davantage dans le programme de l'école, au détriment de la vision que Gauvreau promouvait depuis les années 1930. À preuve, les deux derniers *Bottins des étudiants* (1967-1968; 1968-1969) de l'Institut des arts appliqués, le programme proposait une 4$^{e}$ année selon les orientations suivantes : « Design; Design de présentation; Aménagement d'intérieur; Céramique[445] ». Donc, à l'exception de la céramique qui était sous la responsabilité départementale de Maurice Savoie, il n'y avait plus entre 1967 et 1969 d'enseignement structuré des métiers traditionnels liés à la transformation des matériaux à l'Institut des arts appliqués. En 1966, une partie du programme de l'Institut des Arts appliqués était incorporé au Cégep du Vieux Montréal dans un nouveau programme collégial menant à un Diplôme Professionnel en Arts Appliqués. On allait y offrir une formation complète en céramique, ainsi que les techniques de tissage, la forge et l'ébénisterie, sous forme de cours de matériaux. Dans le réseau des Cégeps anglophones, un programme en céramique est offert au Collège John Abbott, sous la coordination départementale de John Eden.

---

[443] Choko, Bourassa et Baril. *Le design au Québec* : 7.
[444] Choko, Bourassa et Baril, *ibid.*
[445] Institut des Arts Appliqués, *Bottin des étudiants de l'Institut des Arts Appliqués* (1967-1968 et 1968-1969). Archives Michel Vincent.

Aussi en 1966, en plus de ses initiatives en éducation, Hébert planche sur un ensemble de projets pour Expo 67 : en plus d'être l'auteur du dessin du symbole d'Expo 67 (voir chapitre 2), il participe au design des expositions et des aménagements du pavillon du Canada. Il réalise aussi des études pour l'aménagement des pavillons du Québec et du Canada pour l'exposition d'Osaka de 1970, sur laquelle il travaille déjà en 1967. Il est donc submergé de travail; il décide de démissionner de son poste de professeur à l'Institut des Arts appliqués. En réponse à sa lettre de démission, Jean-Marie Gauvreau lui écrit le 22 septembre 1966 :

> Je réponds à votre lettre de démission pour vous dire le regret que nous avons de ne plus vous compter au nombre de nos professeurs prestigieux. […] J'aurais tort de ne pas faire allusion également à votre très grande compétence et c'est à vous que nous devons d'avoir imprimé à l'école l'idée du « Design » qui devrait tôt ou tard apporter des fruits précieux dans l'idéal que vous vous étiez constamment proposé.[446]

Julien Hébert poursuit néanmoins son engagement en faveur de l'ouverture de programmes universitaires en design. En 1967, il est invité à participer à la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts - aussi appelée Commission Rioux. La Commission Rioux fait suite au Rapport Parent sur l'Éducation, et s'attarde de manière plus approfondie au domaine de l'enseignement des arts au Québec. Dans la mouvance du rapport Parent qui mena à la création de l'Université du Québec et des Collèges d'enseignement général et professionnel (Cégep), la Commission Rioux aura un impact majeur sur tout le domaine de l'enseignement des arts au Québec. Les recommandations de Julien Hébert concernant la mise en place d'une formation universitaire en design seront retenues lors des conclusions de la Commission en 1968. Ainsi, selon Martin Racine :

---

[446] Gauvreau, cité dans Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » : 125.

> On recommande qu'une école de niveau universitaire soit mise en place, en se rapprochant du monde de la technologie plutôt que de se limiter au milieu de l'art. On constate en effet que la formation du designer à travers le monde s'oriente de plus en plus vers la technique et qu'elle n'est plus centrée sur le domaine des arts. Julien Hébert avait suggéré dans son mémoire une formation multiple, intégrant les arts, les sciences et la culture. Les recommandations de la Commission vont dans ce sens.[447]

Les travaux de la Commission Rioux ont mené à l'intégration de l'École des Beaux-arts de Montréal à l'UQAM ainsi que de l'Institut des arts appliqués au Cégep du Vieux Montréal en 1969, entraînant la fermeture de l'École des Beaux-arts de Montréal et de l'Institut des Arts appliqués; Gauvreau supervisera la transition, jusqu'à sa retraite en 1969, qui sera de courte durée puisqu'il décède l'année suivante. À la mort de ce dernier en 1970, Hébert cite dans son journal des éléments fort révélateurs à ce sujet en se posant la question « Que serait-il arrivé si Gauvreau avait séjourné en Scandinavie »?

> Jean-Marie Gauvreau est mort il y a quelques semaines. I1 a eu beaucoup de vérités et je n'ai pas à les énumérer ici. Et c'était un bien brave homme que j'aimais bien. I1 a eu un malheur : celui de partir sur de fausses prémisses. En fondant l'École du meuble il y a trente-cinq ans, il eut mieux valu mettre l'accent sur la production industrielle du meuble que sur les traditions françaises et artisanales. I1 eut mieux valu aussi développer l'artisanat comme départ de la petite industrie que de développer un artisanat « fait main ». Gauvreau ne pouvait savoir. I1 avait fait un stage en France à l'époque où la « qualité » était « française » dans l'esprit des Canadiens-français […] Que serait-il arrivé si Gauvreau, par un hasard quelconque, avait dû séjourner quelques mois en Scandinavie? Toute sa philosophie en eut été changée et son action aurait eu des répercussions extraordinaires sur l'industrie au Québec. Les artisans d'alors

---

[447] Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » : 129.

> seraient aujourd'hui des industriels; leurs entreprises modestes seraient aujourd'hui considérables et bien des jeunes seraient prêts à prendre la relève. Il est toujours facile de refaire l'histoire à partir des soupirs mais voilà un cas qui montre en tous cas l'importance de l'inspiration du départ, d'une philosophie initiale valide. Gauvreau avait compris à la fin de sa vie et toutes les conversations que nous avons eues le prouvent.[448]

La relation entre Gauvreau et Hébert aura été fluctuante en fonction des époques et événements. Par moments, tout semble les opposer, à d'autres moments, ils semblent partager des constatations similaires. Si la modernité artistique de Hébert est certes ambiguë comme le souligne Racine, sa vision des métiers d'art semble l'être tout autant; par exemple, si Hébert peut affirmer que :

> L'artisanat, au sens où on l'entend au Canada, se situe, d'une façon obstinée, en marge de l'industrie et encourage le « fait main » et le style « grand-mère ». Cette conception vieillotte et sentimentale de l'artisanat a distrait presque tous les artisans de leur mission de créateurs et d'industriels engagés dans la société contemporaine.[449]

Il peut aussi proposer que :

> On peut concevoir un produit sans mépris pour l'industrie mais aussi sans mépris pour toute forme artisanale. Cela peut amener à concevoir un produit, le fabriquer

---

[448] Extrait tiré du journal de Julien Hébert, le 23 novembre 1970. Fonds d'archives de Julien Hébert, Musée national des Beaux-arts du Québec. Source : Martin Racine, courriel à l'auteur.

[449] Julien Hébert, cité dans Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec : 156

> et, le succès aidant, s'outiller comme une usine pour un plus grand tirage. Il n'y a pas de ligne tracée au couteau entre l'artisanat, la petite industrie et la grande.[450]

Durant cette période, on assiste donc à la création d'une section de design industriel au sein de la Faculté d'aménagement de l'Université de Montréal, du programme de Design de l'environnent de l'Université du Québec à Montréal, ainsi que des programmes en arts visuels qui visent à remplacer les formations en beaux-arts et en arts appliqués. Étant donné le peu d'intérêt accordé aux pratiques et métiers traditionnels liés au savoir-faire manuel par les autorités responsables des réformes en éducation au cours des années 1960, aucun plan global et structuré de l'enseignement de ces pratiques et métiers traditionnels n'a émergé des recommandations du *Rapport Parent*. Ainsi, il faudra attendre une vingtaine d'années avant que le gouvernement du Québec mette en application un programme structuré de formation en métiers d'art, par le *Plan national de formation en métiers d'art* en 1984 (voir chapitre 6). En 1970, Métiers d'Art du Québec faisait le constat critique suivant sur l'enseignement qui avait été dispensé à l'Institut des arts appliqués par rapport à l'évolution des secteurs de l'artisanat, du design, des arts visuels et des métiers d'art :

> […] détail significatif : le diplôme de l'Institut des Arts Appliqués (4 ans d'études) n'est pas un diplôme universitaire comme celui de l'école des Beaux-arts. Une telle discrimination continua à cristalliser le préjugé de l'artisanat parent-pauvre-de-l'art. De plus, il n'y a pas de place pour les cours d'initiation aux techniques modernes de l'industrialisation. Devant l'impossibilité d'exercer le métier, les étudiants finissants délaissent l'artisanat et se dirigent ailleurs. Il est donc temps de créer un établissement qui offrirait un enseignement bien approprié, illustré de stages pratiques dans les ateliers et dans l'industrie. […] L'artisanat n'est pas et ne devrait pas être considéré comme le parent pauvre de

---

[450] Julien Hébert, cité dans Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec : 138.

> l'industrie ou de l'art. L'artisan est un concepteur qui a sa place dans la société contemporaine au même titre que le designer. L'un travaille directement la matière, l'autre se contente de concevoir le plus souvent sur papier.[451]

De fait, les nouvelles structures gouvernementales de la fin des années 1960 divisent définitivement la catégorie des arts appliqués en deux domaines selon les principes modernes de la séparation entre la conception, liée à l'intellectualité et donc destinée à l'enseignement supérieur universitaire et académique, et la fabrication, liée à la matière, aux outils et aux procédés destinée à l'enseignement collégial (toujours sous le nom d'Arts appliqués) ou professionnel secondaire (Diplôme d'études professionnelles (DEP). Selon le designer et céramiste Koen de Winter :

> L'histoire de l'éducation en métiers d'art au Québec est une histoire marquée par de grandes intentions et des contrastes colorés, mais surtout par les résultats de la Commission Royale d'Enquête sur l'Enseignement dans la Province de Québec, mieux connue sous le nom de Commission Parent et par l'application de son rapport par le gouvernement Lesage. Le rapport Parent, publié en 3 tomes, répartis sur 5 volumes, entre 1963-1964, propose différentes réformes de l'éducation québécoise. Le rapport, si détaillé dans son analyse et ses recommandations, reste très vague sur les métiers d'art. Son importance pour les métiers d'art au Québec ce n'est donc pas par l'attention qu'il y porte, mais par un oubli des aspects importants de l'éducation. L'application du rapport est encore plus pauvre, non seulement pour celles et ceux qui ont le talent et la motivation d'exercer un métier d'art, mais aussi pour les écoles.[452]

---

[451] Métiers d'art du Québec. « L'Artisanat d'hier à demain », *Métiers d'art du Québec* vol. 1, no 1 (décembre 1970) : 7.

[452] Koen de Winter. « Écoles/Ateliers, une tâche importante d'éducation…mais pour qui? Sodec (document Word, 2014).

En effet, étant donné le peu d'intérêt accordé aux pratiques et métiers traditionnels liés au savoir-faire manuel par les autorités responsables des réformes en éducation au cours des années 1960, aucun plan global et structuré de l'enseignement de ces pratiques et métiers traditionnels n'a émergé des recommandations du Rapport Parent. Toutefois, si l'artisanat est absent du Rapport Parent, il est abordé dans le Rapport Rioux paru en 1968 et qui recommandait l'instauration de programmes de design en métiers d'art :

> On peut définir quatre types d'artisans selon la place qu'occupe cette activité dans leur vie; l'artisanat peut être conçu comme un loisir pur (sans but lucratif), une activité secondaire (un semi-loisir ou un travail à temps partiel), un métier, une profession ou même une entreprise commerciale.[453]

Selon Jean Michel, un acteur important du milieu des métiers d'art au cours des années 1970, cette définition proposée dans le *Rapport Rioux* est « un chef d'œuvre d'ambiguïté », puisque, « par définition, l'artisan est un homme de métier ainsi qu'entrepreneur (il dirige pour son compte une affaire) et consacre une partie de son temps à des opérations marchandes[454] ». Visiblement, les perspectives des autorités du milieu et de celles du gouvernement correspondent difficilement. Sur l'impact de cette division entre la conception (design) et la fabrication (métiers d'art) sur l'évolution du design au Québec, Michel Dallaire souligne que :

> […] dans les années 1970 au Québec, on a eu tendance à dévaloriser la pratique des métiers en négligeant leur enseignement pendant plusieurs années. Cet état de fait a creusé un fossé dans l'expertise reliée à la conception de produits industriels, ce qui a banalisé la production locale et démotivé plusieurs chefs

---

[453] Marcel Rioux. *Rapport de la commission d'Enquête sur l'enseignement des arts au Québec* (1968), cité dans Jean Michel, *L'Artisanat et quelques autres modes de production* : 28.

[454] Marcel Rioux. *Rapport de la commission d'Enquête sur l'enseignement des arts au Québec* (1968), cité dans Jean Michel, *L'Artisanat et quelques autres modes de production* : 28.

> d'entreprises d'ici à investir dans la recherche et le développement de nouveaux produits.[455]

Selon Martin Racine, au début des années 1970, Julien Hébert « perd en quelque sorte sa naïveté et l'enthousiasme qui l'avait habité dans les années 60 »; Hébert évoque une :

> Faillite du design peut-être qui a merveilleusement remplacé les objets hideux de l'industrie passée, mais qui a enlevé aussi la possibilité de faire les choses soi-même, qui a fait disparaître l'art populaire à tout jamais. L'industrie avait porté un coup dur à cet art populaire, mais le design, avec des intentions pieuses, vient de l'achever. […] Le design m'effraie quand je le vois réussi, généralisé, popularisé, institutionnalisé et obligatoire. Il apparaît alors à l'inverse de l'art populaire. Il n'est donc pas étonnant de voir celui-ci disparaître là où celui-là s'installe. [456]

À ce titre, il ajoutera plus tard : « Je voudrais faire apparaître l'artisanat là où il n'y en a pas; faire apparaître le design dans l'artisanat là où il n'est pas, et l'industrie résultant du design, ce qu'elle n'est pas. »[457] Non sans paradoxe, en 1979 Julien Hébert, à l'âge de 62 ans reçoit le Prix Borduas, la plus haute distinction dans le domaine... des arts visuels et des métiers d'art au Québec. Le prix Paul-Émile-Borduas est décerné annuellement par le gouvernement du Québec et il couronne l'ensemble de la carrière et de l'œuvre d'un artisan ou d'un artiste dans les domaines des arts visuels et des métiers d'art. Selon Racine : « Ce prix a une valeur importante pour Hébert qui a 62 ans. C'est le signe que l'on reconnaît enfin le design au même titre que celui des beaux-arts. Il est en effet le premier designer à remporter un tel prix ». Quant à justifier

---

[455] Choko, Bourassa et Baril. *Le design au Québec* : 8.
[456] Julien Hébert, cité dans Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec : 136.
[457] Julien Hébert, cité dans Martin Racine, *ibid.*

la confusion des genres, qui révèle à la fois la nature ambiguë des catégories artistiques de l'époque, et de luttes symboliques dans lesquelles la catégorie des beaux-arts semble toujours prédominer sur les autres, Hébert écrira :

> Je ne m'attendais pas du tout à ce que le prix Borduas soit remis à un designer. Il m'a fait plaisir de constater que ce que je voulais depuis des années s'accomplisse ainsi. Le design est enfin reconnu comme l'un des beaux-arts puisque l'on accepte de donner un prix « artistique » à un designer. Ainsi, le design cesse d'être une sorte de technique pour fond d'usine pour devenir l'un des beaux-arts. Je n'ai jamais pu concevoir le design autrement qu'en tant qu'architecture de l'objet ». […] Qui dit architecture dit beaux-arts. Je ne vois pas pourquoi l'architecture de l'objet serait moins des beaux-arts que la conception du cadre bâti.[458]

Après le décès de Jean-Marie Gauvreau et dans le contexte des changements apportés par la Révolution tranquille, l'acteur central pour le développement du milieu sera désormais l'association professionnelle, d'abord connue sous le nom d'Association Professionnelle des Artisans du Québec (APAQ), puis, à partir de 1970, Métiers d'art du Québec, puis MAQAM et, à partir de 1988, le Conseil des métiers d'art du Québec. Contrairement aux époques précédentes où les centres éducatifs comme l'École du meuble, l'École des beaux-arts et l'Institut des arts appliqués étaient les acteurs institutionnels les plus importants, au cours des années 1960 et 1970, c'est le Salon des métiers d'art de Montréal qui deviendra l'événement central du milieu. C'est dans ce contexte immédiat que l'on assiste à l'apparition du verre soufflé comme une pratique artistique au Québec.

---

[458] Julien Hébert, cité dans : Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec : 136.

### 3.2. Métiers d'art du Québec et le Salon des métiers d'art

> *À la fois manifestation culturelle populaire et réussite commerciale, le Salon est maintenant l'outil essentiel du développement des artisans des « Métiers d'art ». Bien ancré dans les habitudes montréalaises [...] trois cents milles personnes le visitent et y achètent pour un montant de deux millions de dollars, alors que le coût de réalisation n'atteint pas 180 000 $. Il est difficile de nier l'efficacité de la formule.*
>
> Jean Michel (1975)[459]

L'implication de Jean-Marie Gauvreau dans le milieu des métiers d'art et sa contribution au développement du secteur ne s'arrête pas à la direction d'écoles : en 1945 il fonde l'Office provincial de l'artisanat et de la petite industrie suivi, en 1949-50, de La Centrale d'artisanat du Québec. Mise en place par une action conjointe avec l'Association Professionnelle des Artisans du Québec (APAQ) et du Gouvernement du Québec avec le soutien des ministères économiques, la Centrale est un outil que Gauvreau considérait comme essentiel et dont le besoin était, selon lui, urgent pour la mise en marché des productions des artisanes et artisans du Québec. Selon ses lettres patentes de 1950, les objectifs de La Centrale d'artisanat du Québec étaient les suivants :

> Créer des marchés aux produits de l'artisanat par des expositions, des sollicitations aux maisons de commerce, des conférences, des publications, et par l'organisation de comptoirs du cadeau; susciter les applications artisanales dans la décoration intérieure et l'art liturgique. Par une centrale de distribution, procurer aux artisans leurs matières premières à condition favorable; assurer aux artisans les conseils artistiques et techniques susceptibles d'améliorer leurs fabrications; s'employer par tous les moyens à intensifier l'artisanat dans le plus grand intérêt des artisans.[460]

---

[459] Jean Michel. *L'Artisanat et quelques autres modes de production* : 157.
[460] Lettre patentes de 1950, dans : Métiers d'Art du Québec inc. « La Centrale d'artisanat », *Métiers d'Art du Québec*, vol. 1, no 1 (décembre 1970) : 8.

Jean-Marie Gauvreau est aussi à l'origine des Salons d'artisanat de Noël qui deviendront, 10 ans plus tard, l'événement de commercialisation principal des métiers d'art, et ce, jusqu'à aujourd'hui : le Salon des métiers d'art du Québec. Selon Andrée-Anne de Sève :

> Voulant mettre de l'avant de tels outils de mise en marché, il organise une exposition-vente, tenue du 1er au 4 février 1955 dans le cadre du Salon des arts culinaires au Palais du commerce […]. Plus de 18 000 personnes viennent y voir et acheter les créations de plus de 32 artisanes et artisans exposants, en plus de ceux représentés par l'Association professionnelle des artisans du Québec (APAQ), organisme fondé en 1949, qui y présentait « un étalage de pièces exécutées par des artisans comptant parmi les plus représentatifs. ». La Centrale d'artisanat participait également à cette exposition. Fort de ce premier succès, Gauvreau offre, à la période de Noël de 1956, une première exposition annuelle de l'artisanat et du cadeau.[461]

On observe dans cet extrait la présence de différents acteurs comme les artisans de La Centrale d'artisanat du Québec et les artisans de l'APAQ qui constituent autant de sous-groupes qui se distinguent. Un autre sous-groupe s'y ajoutera. Selon Denis Longchamps :

> Les Arts appliqués font leur apparition au Salon en 1959 où un kiosque leur est consacré; le travail présenté sera fort remarqué à cause du design contemporain et de l'exercice de la réalisation. Cette présentation des arts appliqués, sous un vocable différent de celui du Salon, souligne des distinctions tant dans la facture formelle que dans l'approche idéologique des produits offerts. Ceci ne veut pas dire nécessairement que les artisans et artisanes n'offraient pas de produits au design plus moderne, mais on sous-entend tout de même que ceux du kiosque des arts appliqués appartenaient à une classe à part.[462]

---

[461] Sève, *Hommage à Jean-Marie Gauvreau : étude ethno-historique* : 28.
[462] Longchamps. « Les métiers d'art au Québec : du Salon des arts culinaires au Salon des métiers d'art » : 11-12.

Au conflit statutaire manifesté par cette tension entre le design et les métiers d'art, s'ajoute au cours des années 1960, l'influence déterminante d'un groupe d'artisans issus de la culture populaire qui partagent les nouvelles valeurs de la contre-culture – le Salon des métiers d'art sera le principal événement médiateur dans l'ensemble de cette négociation. L'Association Professionnelle des Artisans du Québec a été fondée par un groupe d'artisans « dans le but d'étudier, de promouvoir et de sauvegarder leurs intérêts professionnels, économiques et artistiques et de susciter une meilleure opération entre les membres[463] ». Si l'APAQ fut officiellement fondée en 1949, ses origines symboliques remontent à 1939. Cette année-là, en vue des préparations pour le tricentenaire de la ville de Montréal (1942), a lieu, sur l'Île Sainte-Hélène, un événement public regroupant plusieurs artisans qui, jusqu'alors, travaillaient de manière isolée : « Pour le public ce fut une extraordinaire révélation. Pour les artisans, ce fut également un choc. Ils sortaient enfin de leur isolement et pouvaient se compter. C'était le début d'une longue fraternité[464] ». Un article tiré de la revue Maclean daté d'août 1965 et intitulé « La guerre à la pacotille » donne une bonne idée de l'état des lieux à ce moment :

> Il existe au Québec, depuis quelques dizaines d'années, un groupe d'artisans professionnels dynamiques, jeunes, adonnées à la recherche la plus sérieuse et dont l'action, si elle était concertée, pourrait aisément placer le Canada français sur la scène internationale au point de vue des métiers d'art. [...] La génération actuelle des artisans québécois est créatrice de tout, même de tradition. [...] De leur côté, les artisans eux-mêmes ont commencé de prendre leurs affaires en main. [...] Ainsi, un institut qui forme des diplômés, une centrale qui agit partiellement comme plaque tournante achat-vente, un groupe d'artisans qui commence à se donner une organisation cohérente, tel est le tableau québécois au moment où la jeune génération va tout remettre en question. Pareilles exigences, alliées à une

---

[463] Métiers d'art du Québec. « Politique générale de Métiers d'art du Québec », *Métiers d'art du Québec*, vol. 1, no 4 (1973) : 7.

[464] Patricia Ling. « L'origine et l'histoire de MAQ, une aventure remontant à 1939 », *Signe*, vol 2, no 8 (décembre 1975) : 11.

> psychologie dynamique et nouvelle, ne pouvait que manquer de provoquer des remous. Pour la génération de 1960, l'artisanat de type 1935 et les structures qui l'accompagnaient ne suffisent plus.[465]

Au milieu des années 1960, il y a d'importants désaccords dans le milieu concernant les orientations de La Centrale d'artisanat, qui représente l'artisanat populaire, et celles de l'APAQ, qui cherche à professionnaliser la discipline; d'autant plus que La Centrale souffre de problèmes financiers croissants. Appuyant le point de vue des acteurs de l'APAQ, Jean Michel affirme à cet égard que :

> La Centrale d'artisanat, vestige des politiques paternalistes des années cinquante, continue à vendre des produits d'artisans sans que ceux-ci ne puissent orienter de quelque façon que ce soit les politiques de l'organisme [...] il est permis de s'interroger sur les raisons qui font que l'on maintienne en activité cette « machine » dépassée.[466]

Le salon de 1965 est particulièrement important puisque c'est le dernier organisé par la Centrale d'Artisanat du Québec avant la prise en charge par l'APAQ mais, surtout, il s'agit de la première utilisation officielle du terme « métiers d'art » par le milieu. Selon Jean Michel :

> En 1965, la *Centrale d'Artisanat* organisait son dernier Salon, pour cause de non-rentabilité... La manifestation alors subventionnée n'était pas rentable. Trois ans plus tard, l'APAQ le reprenait à son compte et, en quelques années, l'imposait. À la fois manifestation culturelle populaire et réussite commerciale, le SMAQ est maintenant l'outil essentiel de développement des artisans des « Métiers d'art ».[467]

---

[465] Pierre Desrosiers. « La guerre à la pacotille », *Maclean* (août 1965) : 18, 33-34.
[466] Jean Michel. *L'Artisanat et quelques autres modes de production* : 154.
[467] Jean Michel. *L'Artisanat et quelques autres modes de production* : 157

La documentation consultée dans le cadre de cette recherche pour la période 1964-1965 est peu claire et cette importante période de transition reste à explorer; par exemple, il n'a pas été possible de retracer l'auteur du changement de nom pour Salon des métiers d'art en 1965. Toutefois, la documentation de l'époque est claire sur le fait qu'il s'agit d'un changement majeur, en soulignant qu'il s'agit bien du « premier Salon des métiers d'art du Québec » comme le mentionne *La Presse*. Ou encore, cet autre extrait aussi tiré de *La Presse* : « Le premier Salon des métiers d'art se tiendra [...] au Palais du commerce, au 1650 de la rue Berri à Montréal. Cette manifestation, organisée par la Centrale d'artisanat du Québec, promet d'être un événement de classe[468] ». En 1966, il n'y a eu pas de Salon des métiers d'art. En 1967, année de l'exposition universelle, l'APAQ organisait également une autre exposition dans le cadre de l'événement Habitat et jardins, tenu au printemps de 1967, à la place Bonaventure. En 1968, une exposition organisée par l'APAQ aura lieu dans des locaux de la nouvelle station de Métro Berri-de-Montigny, qui est un symbole de la modernisation de la ville de Montréal et une extension du projet d'Expo 67 au cœur de la métropole québécoise; cette manifestation fut accueillie très favorablement par le public et les exposants. Un article tiré du journal *La Patrie* et daté du 15 décembre 1968 l'annonce :

> Prenant la relève de la défaillante Centrale artisanale (sic) du Québec, les membres de l'Association professionnelle des Artisans du Québec se sont réjouis à l'idée de l'exposition dont ils ont eu l'initiative et qui vient d'avoir lieu dans les boutiques (encore vides) qu'ils ont louées dans la mezzanine de la station de métro Berri-de-Montigny. [...] une soixante d'artisans ont donc ainsi trouvé le moyen de remplacer l'exposition annuelle des artisans du Québec qui s'est déroulée pour la dernière fois en 1964 au Palais du commerce.[469]

---

[468] « Premier Salon des métiers d'art », *La Presse* (samedi 27 novembre 1965) : 5.
[469] *La Patrie* (15 décembre 1968) : 9.

Le changement de statut entre artisanat, design et métiers d'art, réel ou souhaité, est ainsi ouvertement exprimé dans l'adoption du nouveau terme de métiers d'art pour désigner le Salon. Il s'agit aussi, par l'utilisation de l'expression *Salon des Métiers d'Art du Québec*, de souligner l'aspect « national » de l'événement. Par ce changement, on cherche à instaurer l'idée d'un « artisanat moderne », plus ouvert au modernisme artistique, mais toujours ancré dans la grande tradition française du savoir-faire artisanal et ouvrier. Il est aussi important de noter que cette distinction initiée entre métiers d'art et artisanat, visait aussi à démarquer les « artisans professionnels », donc exerçant un métier, des « artisans amateurs », adeptes de l'artisanat domestique et d'appoint. Déjà, depuis 1964, les exposants doivent soumettre leurs objets à un comité de sélection qui procédait à une évaluation des pièces à exposer[470], ce qui n'était pas le cas dans l'optique des foires artisanales habituelles. Au fil des années et avec des hauts et des bas, le SMAQ jouera un rôle central et structurant dans le milieu et l'économie des métiers d'art. En 1969, le SMAQ est présenté au Palais du commerce et attire plus de 45 000 visiteurs. À partir de 1970, et jusqu'à aujourd'hui, le SMAQ aura lieu à la Place Bonaventure[471]. Pour sa part, c'est en 1970 que l'Association professionnelle des Artisans du Québec (APAQ) devient Métiers d'art du Québec (MAQ) [472]. Un texte tiré de la première édition de la revue *Métiers d'Art du Québec*, une publication de MAQAM, offre un éclairage intéressant sur les motivations de ce changement d'appellation, cinq ans après l'adoption de l'appellation Salon des métiers d'art du Québec : Un texte tiré du premier numéro de la revue *Métiers d'art* paru en décembre 1970 intitulé « Nouvelle appellation, nouveau symbole » signé par l'organisme, explique ce changement important :

> Après plusieurs années d'activités sous une incorporation reflétant ses statuts syndicaux, l'Association professionnelle des Artisans du Québec décidait à sa dernière assemblée générale de changer son appellation. […] Les Métiers d'Art du

[470] Longchamps. *50 ans de création au Salon des métiers d'art du Québec (1955-2005)* : 10.
[471] Métiers d'art du Québec. *Métiers d'Art du Québec*, vol. 1, no 1 (décembre 1970) : 15.
[472] Longchamps. *50 ans de création au Salon des métiers d'art du Québec (1955-2005)* : 11.

> Québec Inc. (en gras dans le texte), en plus d'être une désignation plus facile à mémoriser que l'ancienne appellation, évite la confusion que créait cette dernière avec la Société des artisans qui représente un groupe connu sans relation avec les artisans professionnels du Québec. Un autre avantage du changement, c'est qu'il élimine du nom de l'organisme le mot artisans qui sans qu'on sache trop pourquoi comporte par moment une connotation quelque peu péjorative. Le mot artisanat, quoiqu'on veuille, témoigne du meilleur et du pire et dans l'esprit de certains gens conserve un relent d'amateurisme dont la profession s'est depuis longtemps et définitivement écartée. Les artisans croient que les termes Métiers d'art rendent mieux l'idée de création que leur travail implique et de perfection qu'atteint leur actuelle production. À première vue, le nouveau nom semble refléter adéquatement et d'une façon heureuse la préoccupation première de l'Association. Le vocable convient sans faveur ni préjudice, à toutes les disciplines de l'artisanat qu'il veut coiffer. Il semble donc bien choisi pour remplir sa fonction première qui est d'englober sous un même chef tous ces métiers aussi diversifiés que le tissage, la ferronnerie d'art, l'utilisation des silicates, etc. Quant à sa deuxième fonction, celle de communiquer au public une image exacte de la réalité du groupe, elle ne saurait être mieux reflétée par la nouvelle désignation.[473]

Un autre texte, non signé, tiré de la même revue et portant le titre de *L'Artisanat d'hier à aujourd'hui* abonde dans le même sens :

> D'abord changer de nom. On confond trop souvent artisanat et folklore. Artisanat, le mot était noble. Galvaudé, confus, équivoque, il renferme des nuances péjoratives qui le dévaluent. On y déverse tout, le meilleur et le pire et, plus souvent, le pire : la production manuelle en vrac, des balbutiements de la dame patronnesse aux innovations les plus belles. L'expression « métiers d'art » rend

[473] Métiers d'art du Québec. « Nouvelle appellation, nouveau symbole », *Métiers d'art du Québec*, vol. 1, no 1(décembre 1970) : 6.

> mieux la notion de création qui fait la richesse de l'artisanat « authentique ». Aussi l'APAQ a-t-elle décidé de s'appeler désormais « les Métiers d'Art du Québec ».[474]

Ce changement de vocabulaire dans le cadre d'une opération de « rebranding » visait donc à provoquer des changements de perceptions; l'opération semble avoir eu un succès immédiat, comme en témoigne cet extrait tiré d'un article dans *Le Devoir* paru en décembre 1970 et intitulé : « Nous dirons donc Métiers d'art, puisqu'en effet le terme artisanat est un peu déconsidéré dans l'esprit ordinaire.[475] ». Déjà, un article anonyme paru dans La Presse en 1969 mentionnait que le changement de vocable visait à « établir une nette démarcation entre l'art et l'artisanat[476] ». En 1971, France Morin dans un article intitulé « La version 1971 du Salon des métiers d'art du Québec. Un instrument qui donne le ton à la production artisanale », publié dans *Le Devoir,* écrit que « l'artisan folklorique et peu consciencieux a cédé place à une classe d'artisans désireux de redéfinir leur rôle social, économique et culturel [477]». Dans un numéro de la revue *Signe* datée de novembre 1975, on annonce que « la Superfête de l'artisanat québécois s'en vient.[478] » Le Salon était ainsi devenu, entre 1965 et 1975, un événement culturel important et populaire de la scène culturelle québécoise : « Voir... et se faire voir au SMAQ. […] On y va pour acheter, pour regarder, et aussi pour dire "qu'on y est allé" [...] [479] ».

---

[474] Métiers d'art du Québec. « Nouvelle appellation, nouveau symbole », *Métiers d'art du Québec*, vol. 1, no 1(décembre 1970) : 8.
[475] Longchamps. « Les métiers d'art au Québec (1950-2075). Du Salon des arts culinaires au Salon des métiers d'art » : 13.
[476] Longchamps. « Les métiers d'art au Québec (1950-2075). Du Salon des arts culinaires au Salon des métiers d'art » : 13.
[477] France Morin de *Le Devoir* 11 décembre 1971 : 24, cité dans Longchamps. « Les métiers d'art au Québec (1950-2075). Du Salon des arts culinaires au Salon des métiers d'art » : 12.
[478] Claude Dequire. « Place Bonaventure Montréal. La Superfête de l'artisanat québécois s'en vient », *Signe*, vol 2, no 7 (novembre 1975) : 9.
[479] Dequire, « Place Bonaventure Montréal. La Superfête de l'artisanat québécois s'en vient » : 9.

Il n'y a pas que le vocabulaire lié à l'artisanat qui se modifie à cette époque, puisqu'au même moment où on adopte l'expression métiers d'art, les « canadiens français » du Québec réfèrent dès lors de plus en plus à eux-mêmes comme « québécois ». Les métiers d'art, au cours des années 1960 et 1970, prennent donc des valeurs symboliques liées à ce renouvellement de l'identité nationale et, souvent, une charge ouvertement nationaliste. Par exemple, un article de *La Presse* daté de 1961 contient le passage suivant : « L'artisanat, comme la refrancisation, comme le folklore, est le facteur de renaissance et un acte de foi du peuple canadien-français[480] ». Dans un mouvement de réaction nostalgique à la modernisation rapide du Québec, modernisation qui s'inscrit dans un climat identitaire incertain, il devient important de sauvegarder un héritage traditionnel. Prenons aussi par exemple l'extrait suivant, tiré de *La Renaissance des métiers d'art au Canada-français*, publié en 1967 :

> L'histoire de notre artisanat, son épanouissement comme sa décadence, reste inséparable de l'histoire du Canada français. Pénétrer l'esprit des artisans d'autrefois, suivre l'évolution de nos arts populaires, renouer avec les forces vives de la tradition, telle est la voie à emprunter pour comprendre et apprécier à sa juste valeur, la renaissance des métiers d'art au Canada français. […]. Les artisans-créateurs d'aujourd'hui ne sont pas inférieurs à ce que furent leurs ancêtres. Ils assurent la relève. […] Si nous reprenons à leur propos la comparaison habituelle que les Canadiens français établissent avec la France, nous sommes pour une fois, en mesure d'affirmer, sans aucun chauvinisme et avec beaucoup de joie, que dans ce domaine, ce qui se fait au Québec, supporte très bien la comparaison avec ce qui se fait en France.[481]

Les artisans des années 1960 et 1970 au Québec avaient effectivement l'impression de participer à un renouveau, une renaissance des métiers d'art qui allait de pair avec la réaffirmation d'une

---

[480] Longchamps. « Les métiers d'art au Québec (1950-2075). Du Salon des arts culinaires au Salon des métiers d'art » : 12.

[481] Lamy. *La Renaissance des métiers d'art au Canada-français* : 7-77.

certaine forme d'identité collective. Dans un document paru en 1976, un groupe de recherche sur les métiers d'art propose l'analyse suivante : « Nous avons déjà souligné que l'objet artisanal était porteur d'une charge nationaliste. Jusqu'à un certain point, il constitue une négation de l'environnement politique et économique à l'intérieur duquel les Québécois évoluent aujourd'hui[482] ». De manière générale, la génération de la contre-culture était plus revendicatrice que la précédente. Celle-ci, d'abord très près de la génération formée à l'Institut des arts appliqués dans le contexte de la Révolution tranquille, favorisera bientôt, au cours des années 1970, une approche plus artisanale des métiers d'art, qui allie plus étroitement conception et production personnelle ainsi qu'un rejet des structures traditionnelles. Le sociologue Marcel Rioux, dans *Les Québécois* (1975), souligne l'importance de l'apport américain et de la jeune contre-culture de l'époque :

> Les influences, internes ou externes, se conjuguent au Québec pour provoquer des transformations extrêmement rapides et significatives. On doit aussi prendre en considération que les jeunes anglophones de Montréal servent souvent de relais à la diffusion des traits de « culture jeune » en provenance des États-Unis.[483]

À la fin des années 1960 et au cours des années 1970, pour une nouvelle génération, les pratiques artisanales étaient en elles-mêmes des outils par lesquels on pouvait financer et soutenir des modes de vie alternatifs à travers la création et la vente d'objets authentiques et faits à la main, en s'affranchissant de l'anonymat et de l'uniformité des productions industrielles issues du capitalisme moderne. L'aspect subversif et le potentiel révolutionnaire d'une économie fondée

---

[482] Pierre-André Julien, Pierre Lamonde et Daniel Latouche (I.N.R.S Urbanisation). *L'avenir des métiers d'art au Québec* : 251.

[483] Marcel Rioux. *Rapport de la commission d'Enquête sur l'enseignement des arts au Québec* (1968), cité dans Jean Michel. L'Artisanat et quelques autres modes de production : 81.

sur la production artisanale sont souvent ouvertement exprimés à l'époque. Cette perspective est aussi adoptée au Québec par certains artisans, par exemple Gaétan Lévesque :

> […] c'est ainsi qu'il y a maintenant une place sur le marché pour le petit producteur pouvant satisfaire les besoins de l'acheteur tant au niveau de la qualité du produit qu'au niveau du prix. Et c'est aussi pour les mêmes causes que l'entreprise capitaliste se dirige peu à peu vers un cul-de-sac.[484]

Dans le contexte des « deux solitudes », la communauté anglophone des *Crafts* au Canada ne se développe pas en synergie avec la communauté des métiers d'art au Québec. De fait, au cours des années 1970, il existe de réelles tensions entre les associations canadienne et québécoise. À preuve, une parmi d'autres, cet extrait de la revue *Métiers d'Art Informe (MAI)* intitulé « Conseil canadien de l'artisanat » :

> Nous rappelons que Métiers d'art du Québec a refusé de se joindre au Conseil Canadien de l'Artisanat puisque MAQ est un groupe homogène sur le plan culturel et que les services que lui offre le CCA existent ou sont déjà entrepris au sein de l'association québécoise.[485]

Dans une autre publication de MAI, dans un encart non signé intitulé « Canadian Crafts Council », MAQ se positionne de manière similaire, en revenant sur la notion de « groupe homogène ». Ce qui est d'autant plus intéressant dans cet extrait, c'est qu'on perçoit le modèle de souveraineté-association qui est alors proposé au peuple québécois par le gouvernement péquiste de René Lévesque :

---

[484] Gaétan Lévesque. « L'Évolution de la consommation ou les avatars d'un producteur », *Métiers d'art informé (MAI)*, vol. 2, no 2, (1975) : 9.

[485] Métiers d'art du Québec. « Conseil canadien de l'artisanat », *Métiers d'art informé (MAI)*, vol. 2, no 2, (1975) : 2.

> La Canadian Crafts Council est fondée par des gens qui ne sont pas des artisans professionnels. […] Nous sommes un groupe homogène sur le plan culturel. En considération de ces faits, nous ne croyons pas qu'il soit opportun pour Métiers d'Art du Québec de se joindre à la Canadian Craft Council. Métiers d'Art du Québec laisse cependant la porte ouverte à toute collaboration future, lorsque des questions d'intérêt commun seront en jeu.[486]

Comme le mentionne, en 1973, un délégué de la Canadian Craftsmen's Association de passage au Québec (notez le *here* en question dans la citation) :

> The approach to crafts is entirely different here. Here they are interested in raising the general level of the crafts which are done on a production level. The tradition of crafts in the home is long and provides the background which provides the value…it is a type of industry to them. In contrast, the Canadian Craftsmen's association has always emphasized the "one-of-kind, unique" item and their activity is based on this premise. The Artist is praised, the craftsman is ignored. […] The Latin temperament and the Anglo-Saxon Puritan traditions are miles apart.[487]

La différence de perception ne tient pas qu'au fait que les deux communautés partagent des histoires différentes en rapport à l'artisanal – notez le « it is a type of industry to them » dans l'extrait précédent. Pour des raisons culturelles et linguistiques, la diffusion des idées et idéaux de la contre-culture américaine au Québec francophone se fera plus tardivement que chez les anglophones. Par exemple, le verre soufflé abordé de manière contre-culturelle est introduit au Québec dans la première partie des années 1970 grâce à Ronald Lukian, un Anglo-Québécois né

---

[486] Métiers d'art du Québec, « Canadian Crafts Council », *Métiers d'art informé (MAI),* vol. 1, no 2, (1974) : 2.

[487] Rei Nakushima, cité dans Alfoldy. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 » : 204.

en 1949 à Ville St-Laurent (Montréal), qui a voyagé à San Francisco lors du « Summer of Love » de 1967 et y a découvert le verre soufflé, et à Toan Klein, originaire de la ville de New York, né en 1949, jeune verrier et photographe américain venu s'installer à Montréal. Klein ouvrira, en 1975, un atelier au centre-ville, et Lukian ouvrira en 1971 un atelier dans les Laurentides (voir chapitre 2 et 3). Ils exposent tous deux leur travail, entre autres, au Salon des métiers d'art du Québec. Toutefois, leur approche plutôt expérimentale n'est d'abord pas très bien comprise par les Québécois francophones qui, bien qu'ancrés dans le sol nord-américain, regardaient alors plutôt vers l'Europe et la France comme référence en métiers d'art. Comme mentionné dans le chapitre d'introduction à cette thèse, la contre-culture américaine fait d'abord son apparition au Québec de par sa jeunesse anglophone. Jean Michel, alors directeur de *Métiers d'art du Québec à Montréal* (MAQAM), commente ainsi, en entrevue :

> […] au Salon des métiers d'art, les anglophones, ils étaient minoritaires, largement minoritaires. Et puis leur préoccupation était différente, leur formation était différente. C'était un peu bizarre comme démarche. […] Y avait quelque chose qui embêtait les artisans qui se voulaient purs et durs.[…] Non, ça avait l'air d'un truc plutôt de vie, d'autogestion, de gars qui veut vivre avec ça, en dehors du monde, un truc particulier. […] ça rejoignait un mouvement qui était plus connu aux États-Unis qu'ici, de gens qui veulent faire des trucs tout seuls, évoluer, apprendre seuls. Très austère, très démarche solitaire là. Ils venaient à ça. Alors que la plupart des artisans québécois avaient comme modèles des gens de réputation […] qui avaient l'air de gagner de l'argent.[488]

Cette perception se confirme lors de la participation du verrier français Claude Morin au SMAQ 1974 : selon Toan Klein, Morin aurait été traité « comme une star » alors que son travail et celui de son collègue Lukian restaient passablement dans l'ombre. C'est finalement dans ce

[488] Entrevue avec Jean Michel (avril 2010).

contexte conjuguant contre-culture, nationalisme, artisanat, industrie, au Salon des métiers d'art, que l'on assistera au développement de l'industrie artisanale du verre soufflé au Québec.

### 3.3. Industrie artisanale, métiers d'art et design

À partir de la fin des années 1960 et au cours des années 1970, les milieux des métiers d'art et du verre soufflé se sont surtout développés autour de la notion centrale d'« industrie artisanale ». À plusieurs égards il s'agit d'une notion ambiguë. Dans le langage actuel, la notion d'industrie artisanale peut sembler constituer un oxymoron, dans la mesure où on tend à opposer industrie et artisanat. Bien que l'étude du contexte socioculturel de l'époque et le développement historique de métiers d'art permettent d'en saisir le sens, il demeure que, même à l'époque, l'arrimage entre « artisanat » et « industrie » était sujet à débats. Un article paru en 1970 et intitulé « Les catholiques et l'industrie » publié dans la revue MAI (Métiers d'Art Informés – une publication de MAQ), portant justement sur la notion d' industrie artisanale comporte une mise en contexte historique éclairante quant à la confusion entourant les liens entre métiers d'art, artisanat et industrie. Son auteur, Yvon Leclerc, travaille pour le ministère des Affaires culturelles; sa position reflète donc fort probablement celle du ministère et révèle les orientations souhaitées par les autorités gouvernementales pour le milieu :

> Il est vieux comme le monde, comme le métier... et pourtant, il existe encore beaucoup de confusion aussitôt qu'on l'utilise, pendant que certains le méprisent, d'autres de plus en plus nombreux s'en réclament et pourtant le terme « industrie » si on se remet au dictionnaire signifie : « Ensemble des activités ou des métiers qui produisent des richesses par la mise en œuvre des matières premières et les font circuler. […] Le problème du terme « industrie » dans notre secteur provient d'une part, de l'idée de grande taille qu'on lui a accolée et d'autre part, celle de la répétition de la fabrication. C'est un faux problème dans lequel plusieurs individus se barrent encore les pieds. Car si on réfère au thème « artisanat » on imagine aussitôt une époque qui se situe avant la Révolution industrielle (1780-1850) où la fabrication des objets était personnalisée tant par l'offre que de la demande. […] Aussi faut-il comprendre le terme industrie dans le contexte contemporain. L'expression « métiers d'art » est d'ailleurs née de la nécessité d'établir une distinction entre le métier d'artisan exercé à deux époques de

> l'histoire. L'industrie des métiers d'art est donc une expression juste dans notre contexte, c'est l'ensemble des opérations de fabrication et de circulation des produits des métiers d'art. En clair, la création, la production et la mise en marché d'un tel objet relèvent d'un processus industriel semblable à celui de n'importe quel produit ou service de notre société. Certains artisans s'attarderont davantage sur la phase de création, d'autres insisteront sur la production et la plupart confieront leurs produits à des vendeurs professionnels. C'est ça l'industrie.[489]

De fait, depuis la création de l'École du meuble en 1930 jusqu'aux années 1980, c'est cette vision qui est partagée et promue par Gauvreau jusqu'à Métiers d'art du Québec et les représentants du gouvernement. Pendant longtemps, dans le secteur des métiers d'art, l'association entre l'industrie et l'atelier artisanal a été porteuse de sens, de possibilités et d'intérêt. En 1972, Yvon Leclerc et Michel Nadeau proposent également quelques définitions lexicales utiles et très éclairantes quant à cette vision des métiers d'art, et particulièrement en ce qui concerne la notion d'industrie artisanale :

> Le processus industriel est l'ensemble des étapes de la fabrication d'un produit: la création, la production et la mise en marché. […]La série artisanale se dit de la production en série limitée d'objets individualisés. L'artisan produit une grande variété d'objets et s'entoure parfois de « mains habiles » qui participent elles aussi à toutes les étapes du processus. L'artisan atteint alors le premier niveau de l'entrepreneurship. La série industrielle se dit de la production en grande quantité d'objets individualisés destinés à un marché aussi vaste que possible. Elle implique la sélection et la limitation des modèles et nécessite la participation d'un personnel spécialement entraîné. L'artisan-créateur devient également artisan-entrepreneur.[490]

---

[489] Yvon Leclerc (ministère des Affaires culturelles), « Les catholiques et l'industrie », *Métiers d'art informe*, vol. 1, no 2 (1975) : 2.

[490] Yvon Leclerc et Michel Nadeau. *L'industrie des métiers d'art au Québec*, (Montréal : Éditions Formart, 1972) : 18-19.

Nadeau spécifie également les formes que prend la créativité dans le contexte d'une industrie artisanale en métiers d'art:

> […] le métier d'art représente une activité de transformation de la matière où la créativité et la culture de l'artisan s'expriment à travers un objet qui devient ainsi différencié et personnalisé. C'est essentiellement par l'intervention de l'imagination créatrice de l'artisan dans la conception de l'objet que l'on distingue l'objet artisanal de l'objet industriel. La création est l'activité par laquelle l'artisan imprime dans l'objet le fruit de ses recherches, de son imagination et de sa culture. L'industrie en général identifie cette étape par la recherche et le développement.

Ainsi, même dans cette perspective centrée sur la notion d'industrie artisanale, l'apport de la créativité demeure fondamental. En 1975, Jean Michel, artisan du métal, acteur important du milieu et, pour un temps, directeur de la corporation Métiers d'art du Québec à Montréal, souligne l'importance de la création dans les métiers d'art, qu'il relie à la nouveauté et à l'expression :

> La « création » sera donc considérée comme « production de nouveauté » et la créativité, l'aptitude (acquise) à produire de la nouveauté. […] Par définition, l'artisan est un homme de métier ainsi qu'un entrepreneur (il dirige pour son compte une affaire) et consacre une partie de son temps à des opérations marchandes. […] Le « faire artisanal » […] se distingue de la fabrication industrielle par la possibilité qu'il laisse à l'artisan d'intervenir en cours d'exécution et d'imprimer à la matière toute la tension du moment, et favorise l'expression.[491]

---

[491] Jean Michel. *L'Artisanat et quelques autres modes de production* : 17, 28,144.

D'ailleurs dès la première partie de la décennie 1970, les orientations de l'organisme Métiers d'art du Québec favorisaient l'industrialisation des petits producteurs. Toutefois, même si l'organisme partageait les orientations du ministère de l'Industrie et du Commerce duquel relevait à cette époque le secteur des métiers d'art (orientations clairement exprimées par Leclerc dans l'extrait précédent), la position de MAC semble être plus nuancée; si on se fie à l'extrait suivant daté de 1973 tiré de la revue *Métiers d'art du Québec* (*MAI*) :

> L'industrialisation des métiers d'art québécois […] peut prendre plusieurs formes. La plus courante consiste à s'entourer d'artisans-exécutants qui auront pour tâche de reproduire des pièces dont le design aura préalablement été conçu par l'artisan responsable de l'atelier. […] La formule, en fait, est extrêmement élastique, elle peut revêtir différentes formes, depuis la coopérative de production où le travail connaît un espace de rotation, jusqu'à l'entreprise où la démarcation employeur/employé est nette. Métiers d'art du Québec s'intéresse particulièrement à toutes ces voies que peuvent prendre les ateliers sur le chemin de l'industrialisation. […] C'est précisément parce que l'industrialisation est un élément de la structure de cette industrie que Métiers d'art suivra de près son évolution et l'intégrera dans sa politique de développement. […] L'un des rôles qu'entend se donner MAQ […] est de servir de support, d'intermédiaire à l'artisan qui souhaite passer d'un mode de production à l'autre. Lui fournir les renseignements nécessaires, l'aide requise. Plus globalement, la fédération […] devra aussi faire le lien entre les ateliers autonomes et les réseaux de production plus vastes, entre les petits ateliers et ceux qui auront amorcé ce processus d'industrialisation.[492]

Cette approche aux métiers d'art est très près de la vision qu'avait Julien Hébert du design; particulièrement en ce qui a trait au modèle scandinave qui inspirait des acteurs de ces deux

---

[492] Métiers d'art du Québec. « Métiers d'art du Québec et l'industrialisation », *Métiers d'art du Québec*, vol. 1, n$^{o}$ 4, 1973 : 21.

champs culturels en négociation. Jean Michel, un temps directeur de Métiers d'art du Québec et responsable en 1974 de la venue de Claude Morin au SMAQ, affirme d'ailleurs en entrevue :

> […] mon modèle à moi, c'était les Scandinaves et je connaissais assez bien le système là-bas. […] À partir des années 1920, les Scandinaves et surtout les Finlandais ont introduit des artistes dans les ateliers pour changer la tradition, pour sortir de la production traditionnelle, des motifs folkloriques et tout ça, tout en gardant l'essence des expressions finlandaises […] C'était des artistes en arts visuels, des peintres. Des peintres intermittents, des architectes… mais ils remettaient en question tout le décor. […] je me disais, « ici on peut faire la même chose. Mon modèle, c'était un peu ces Scandinaves et tout. Et je me disais, « il faut faire venir des gens de là-bas ».[493]

Il est d'ailleurs frappant de constater la similarité entre ces deux catégories, design et métiers d'art, alors qu'elles étaient en processus de différenciation. L'ambiguïté de Julien Hébert à cet égard est manifeste, celle des principaux acteurs du milieu des métiers d'art à la même époque l'était tout autant. Selon Julien Hébert :

> On peut concevoir un produit sans mépris pour l'industrie, mais aussi sans mépris pour toute forme artisanale. Cela peut amener à concevoir un produit, le fabriquer et, le succès aidant, s'outiller comme une usine pour un plus grand tirage. Il n'y a pas de ligne tracée au couteau entre l'artisanat, la petite industrie et la grande.[494]

Selon la lecture qu'en fait Martin Racine :

---

[493] Entrevue avec Jean Michel (avril 2010).

[494] Julien Hébert, cité dans Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » : 138.

> Ces propos illustrent parfaitement la vision de Julien Hébert et la différence de points de vue qui existaient chez les deux hommes [Gauvreau] vis-à-vis de l'artisanat et de son évolution vers l'industrie. Pour Hébert, ces visions n'étaient pas incompatibles. Comme on l'a évoqué plus tôt, il était persuadé que le design était en quelque sorte un « artisanat moderne » qui ne coupait pas nécessairement les ponts avec l'héritage du passé et des traditions. Il est par ailleurs intéressant d'étudier le point de vue de Julien Hébert en ce qui concerne le « statut » de l'art, de l'artisanat et celui du design. Il a été évoqué plus tôt que J. Hébert ne faisait pas de distinctions nettes entre les disciplines […]. D'autre part, l'artisanat avait une grande importance à ses yeux, puisque le design en était issu […].[495]

## 4. LA VERRERIE ARTISANALE FRANÇAISE ET LES MÉTIERS D'ART QUÉBÉCOIS

*Ils soufflent des pièces bizarres, qui ne servent à rien, mais qui expriment des idées, c'est pour nous un nouveau langage*

Claude Morin[496]

### 4.1. Claude Morin au Salon des métiers d'art du Québec

Au mois de décembre 1974, le souffleur de verre français Claude Morin, accompagné de sa conjointe et assistante, Florence, participe au Salon des métiers d'art de Montréal organisé par Métiers d'art du Québec (MAQ). Sa présence au Salon lui permettra de prendre contact non seulement avec Toan Klein et Ronald Lukian, mais aussi avec Ronald Labelle et Jean Vallières.

---

[495] Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec » : 195-196, 227.

[496] France Kermer et Wolfgang Kermer. Claude Morin et Glasmuseum Frauenau, *Claude Morin. Verrier de Dieulefit / Glasgestalter aus Frankreich,* (Stuttgart : Arnoldsche, 1993) : 14.

Ces derniers s'inscriront dans le stage de verre soufflé offert par Morin à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) en 1976. Tel qu'expliqué dans le chapitre trois de cette thèse, ce stage initié conjointement par Gilles Désaulniers, directeur de la section verre de l'UQTR et de MAQ, est le premier atelier de verre soufflé offert au Québec. En 1975, Métiers d'art du Québec publie dans revue *Métiers d'art informe (MAI)* un article sous le titre « Le verre soufflé », qui annonce le stage :

> Gilles Désaulniers est à organiser pour septembre 1975 des stages para-universitaires, d'une durée approximative d'un mois, pour les techniques du verre et du tissage. Ces stages n'offrent pas de crédit et ne demandent aucun prérequis; ils sont ouverts à tous les intéressés. Leur orientation entend apporter aux candidats des données techniques plutôt qu'une conception plastique ou esthétique. Le premier stage offert sera celui du soufflage du verre. Il comportera un apprentissage du maniement de la canne à souffler et, dans une deuxième étape, il fournira des informations techniques de base pour l'installation d'un atelier, la construction d'un four, l'achat des matières premières et des instruments de travail. À la fin du stage, l'individu possédera les rudiments de la technique du soufflage ainsi que des connaissances suffisantes pour partir un atelier de verre.[497]

Le renouveau du verre d'art en France dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale est surtout associé au développement d'une industrie artisanale s'appuyant essentiellement sur une évolution technologique qui rend possible l'opération de petits ateliers. Le premier atelier de soufflage du verre français financièrement autonome et indépendant de toute usine ou école d'art est l'atelier *Le Pontil*, fondé en 1970 par Claude Morin (né en 1932). Ce dernier est ingénieur et issu d'une lignée d'industriels du textile implantée à Dieulefit, dans la région de la Drôme en France. Dès 1969, il cherche à se réorienter professionnellement dans une activité artisanale et il

---

[497] Métiers d'art du Québec, « Le verre soufflé », *Métiers d'art informé (MAI)*, vol. 2, no1 (1975).

hésite un moment entre la céramique et le verre. Voulant se démarquer et investir dans une pratique originale, il réfléchit à la possibilité d'installer un atelier de travail du verre à chaud dans la fabrique familiale et rencontre à ce sujet Éloi Monod, fondateur de la Verrerie de Biot, qui le soutiendra sur le plan humain et technique. Aussi, il rencontra un fabricant de fours industriels qui concevra et fabriquera une fournaise au gaz propane et ses fours de recuisson. La formation de Claude Morin et ses douze années d'expérience comme ingénieur[498], ajoutées à son esprit créatif et fonceur, lui permettront d'opérer un atelier tout à fait fonctionnel et de produire une belle matière avec laquelle travailler. Ce sont ces équipements et ce modèle d'atelier qui inspireront plus tard Ronald Labelle et Jean Vallières pour construire leurs propres ateliers. Au mois de mai 1970, l'atelier *Le Pontil* et la boutique adjacente sont prêts… mais Claude Morin n'a jamais encore tenu une canne à souffler dans ses mains et encore moins soufflé du verre… En fait, Morin est principalement autodidacte et désire travailler seul – une nouveauté pour l'époque. Il réalise ses premières pièces sans autre formation préalable que l'observation des verriers au travail dans les usines artisanales comme celle de Biot. Il décrit son atelier comme « familial » et est assisté par sa femme Florence puis, lorsqu'ils seront assez grands, par ses fils. La production est vendue à l'atelier, dans des galeries et dans des expositions. Ses recherches sur la coloration du verre dans la masse l'amènent à créer une gamme variée de belles couleurs translucides. Avec cette matière, il produit surtout des contenants (des bouteilles, des bols, des pichets et des vases) soufflés sans l'aide de moules, aux traits massifs et dans lesquels l'accent est mis sur les qualités esthétiques du verre. Ses pièces originales s'inspirent principalement du vocabulaire des formes de la céramique locale, avant de devenir beaucoup plus sculpturales dans les années suivantes[499]. La pratique individuelle et originale de Claude Morin avait été remarquée par les principales figures du *Studio Glass Movement* américain et européen, incluant

---

[498] Association pour le développement de la création artistique du Verre (ADCAV), *Les verriers français/Glass Makers from France* (1984) : « Claude Morin » Fiche.

[499] Eric Louet. « Claude Morin (1970-1990) », *La revue de la céramique et du verre*, no 166 (mai-juin 2009) : 33.

Harvey Littleton, dont le parcours a été tracé au chapitre trois de cette thèse. Ce dernier s'était rendu, avec des collègues hollandais, chez Morin en 1973. Après avoir assisté à leur travail dans son atelier, Morin affirmait : « Ils soufflent des pièces bizarres, qui ne servent à rien, mais qui expriment des idées, c'est pour nous un nouveau langage[500] ». L'impact sur le développement de la démarche de Morin sera majeur; d'ailleurs, selon le Corning Museum of Glass, Claude Morin devient l'un des principaux acteurs du *Studio Glass Movement* en Europe[501].

Figure 5.2
Claude Morin dans son kiosque au SMAQ, décembre 1974
Photographie de Ronald Labelle.
Source: Archives du Conseil des métiers d'art du Québec
Claude Morin discutant avec l'artisan PierreTassé

[500] Kermer, Kermer, Morin et Glasmuseum Frauenau, *id.* : 14.
[501] « Claude Morin, 1970-1990 », Corning Museum of Glass, consulté le 10 avril 2014, http://www.cmog.org/library/claude-morin-1970-1990

Figure 5.3
Claude Morin, vases, bouteille et bol, vers 1974
Verre soufflé. De gauche à droite: vase, H 32,30 cm; D 12,30 cm; vase, H 61 cm; D 8,4 cm; bouteille, H 20,4 cm; D 17,4 cm; bol, H 9,4; D 32 cm.
Source: Musée des maîtres et artisans du Québec

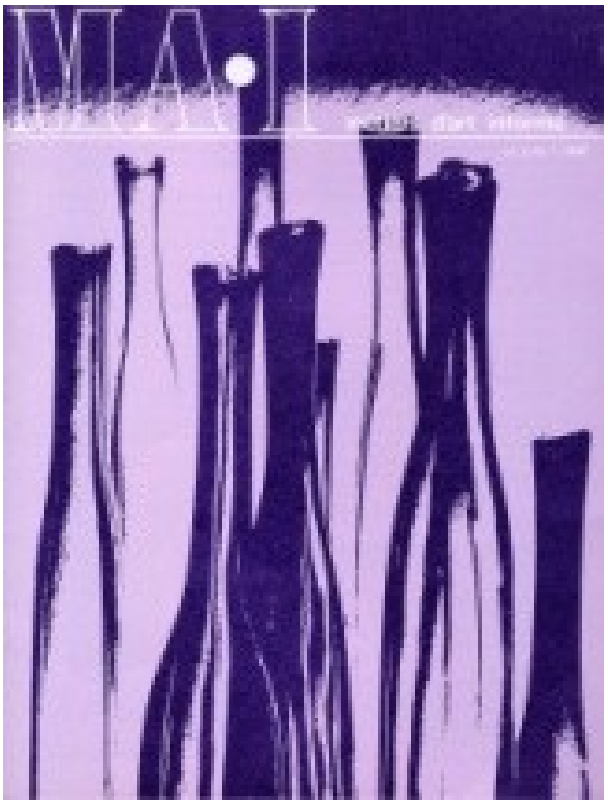



Figure 5.4:
Métiers d'art du Québec, *Métiers d'Art Informe (MAI)* (bouteilles de Claude Morin), 1975
Source: Métiers d'art du Québec. *Métiers d'Art Informe (MAI)*, vol. 2, no. 1 (1975)

La participation de Claude Morin au Salon (figures 5.2, 5.3 et 5.4) avait pour objectif de tester le marché et de démontrer ainsi aux autorités gouvernementales, la pertinence de financer et d'établir un contexte d'enseignement du verre soufflé au Québec pour y développer une industrie verrière. Jean Michel s'est d'abord rendu en France, avec une délégation de MAQAM, pour identifier des maîtres-artisans qui pourraient offrir au milieu des artisans québécois un modèle d'entreprise artisanale. Pour certains collègues nationalistes, la démarche s'identifie au désir de retrouver, en France, des éléments fondateurs d'une identité historique et culturelle spécifiquement québécoise. De son côté, Michel est très inspiré par l'approche des artisans et designers scandinaves qui fonctionnaient dans un contexte manufacturier, mais finalement, les

barrières linguistiques, entre autres, amènent la délégation à centrer son action sur la France. Michel explique :

> Je connaissais un salon qui se faisait chaque automne. On va voir ce qui s'y passe. […] on a très vite vu toute la gamme des artisans, des artistes et puis beaucoup d'artisans qui étaient des petits fabricants. […] Et en faisant le tour du salon, on a repéré ce gars, un verrier. […] qui avait une production que je trouvais très forte […] sa politique, c'était ça : produire et vendre dans des salons et avoir sa clientèle de boutique et tout […]. Morin est d'abord venu. Et, on a trouvé un atelier. Il a donné des cours à Trois-Rivières, à l'Université de Trois-Rivières avec […] Gilles Désaulniers, qui, lui, avait étudié en […] Tchécoslovaquie […] Morin a fait un très bon salon, ça s'est très bien vendu et c'est ce qui a déclenché un intérêt supplémentaire pour le verre et des céramistes se sont vraiment intéressés à ça. Et dans ce premier stage, enfin dans le stage organisé, bien il y avait entre autres Ronald Labelle […].[502]

En entrevue, Gilles Désaulniers relate ainsi le contexte et l'impact de la venue de Morin au Salon des métiers d'art de 1974 :

> […] dans la première semaine, toutes ses œuvres étaient vendues… comme il a eu un grand succès au Salon des métiers d'art, je vais pouvoir ensuite obtenir des subventions pour le faire venir pour un stage. Et là, le travail du verre à chaud commence au Québec.[503]

Sa présence au Salon des métiers d'art amène aussi à intéresser le céramiste Jean Vallières et le photographe et graphiste de MAQ, Ronald Labelle, à s'intéresser au verre soufflé et à vouloir

---

[502] Entrevue avec Jean Michel (avril 2010).
[503] Entrevue avec Gilles Désaulniers (mars 2010).

participer à une formation. Durant l'été 1975, Gilles Désaulniers se rend en stage chez Claude Morin en France. Comme l'atteste Morin dans une lettre :

> Ce stage est une première étape concrète dans le programme de sessions de travail du verre que Gilles Désaulniers, responsable de la section « verre » de l'UQTR voudrait me voir animer. Il a pu se rendre compte sur place du matériel et de l'organisation d'un atelier à l'échelle familiale. C'est ce type d'atelier qu'il voudrait voir s'implanter au Québec.[504]

En 1975, l'UQTR ouvre son atelier de travail du verre à chaud. Dans une édition de la revue publiée par Métiers d'art du Québec, *Métiers d'art informe (MAI)* datée de 1975, dont l'image en couverture présente des bouteilles de Claude Morin :

> Le séjour de Claude Morin, artisan verrier, invité au SMAQ '74 nous a donné l'occasion de nous familiariser un peu plus avec le verre soufflé. […] Les pièces de Morin sont à la fois esthétiques et utilitaires. Entre autres, ses bouteilles très longues et asymétriques offrent un échantillonnage varié de teintes allant du très foncé au presque incolore. Elles ont d'ailleurs suscité un vif intérêt de la part des visiteurs. Cette rencontre nous a donc incités à préparer un texte sur le soufflage du verre ainsi qu'une liste de termes spécifiques à utiliser.[505]

En effet, cette édition de la revue *Métiers d'art informe (MAI)* propose une section comprenant un lexique des termes verriers et un historique du travail du verre, le but étant manifestement de faire la promotion de cet art. Dans le numéro suivant Métiers d'art du Québec sollicitera directement les céramistes, comme Vallières. Par exemple, l'extrait suivant tiré de « Le soufflage du verre au Québec » dans *MAI* (1975) est très détaillé en termes de technicité. Il s'agit donc

---

[504] Lettre de Claude Morin. Archives Gilles Désaulniers.
[505] Métiers d'art du Québec. « Le verre soufflé » *Métiers d'art informé (MAI)*, vol. 2, no 1 (1975) : 3.

d'un appel ciblé, utilisant un langage technique qui ne peut être compréhensible que pour les céramistes d'expérience :

> Nous en venons à parler des possibilités de souffler le verre au Québec. [**…**] Gilles Désaulniers dit que les coûts d'installation pour le soufflage du verre sont similaires à ceux d'un atelier de poterie (un minimum de $1,000). La technologie du verre est semblable à celles des glaçures. L'atelier de verre requiert un espace de 50 pieds par 20 pieds à l'épreuve du feu et possédant un bon système de ventilation. L'équipement de base comprend un four à fusion, un four à refroidissement et une canne à souffler. Le premier four peut être un empilage de briques réfractaires muni d'un bruleur à gaz pouvant atteindre et maintenir une température de 2,000 à 2,200 degrés Fahrenheit (le travail du verre se fait à four ouvert). Le second a la même structure et doit atteindre jusqu'à 1,000 degrés Fahrenheit. Il est préférable qu'il soit chauffé à l'électricité. Tant qu'à la canne du souffleur, elle peut se fabriquer de façon artisanale à l'aide d'une tige de fer de 5 pieds et d'une tige d'acier inoxydable de 4 à 6 pouces mises bout à bout. En ce qui concerne les matières premières : silice, fondants et stabilisants, on peut évaluer le coût d'un mélange adéquat de ces trois éléments à .05 ou .06 cents la livre. Les sables de certaines régions sont aussi propices à la fabrication du verre (par exemple, celui des Iles de la Madeleine). Dans la région de La Tuque, on a évalué la pureté du sable à 94% ou 96% (reste à savoir si le 4% non identifié est fondable). Enfin, on peut estimer le coût d'opération d'un atelier pour trois artisans (3 fours à fusion, 1 four à refroidissement) à la somme de 400.00 $ par mois, ce montant incluant les frais de chauffage, d'entretien et d'achat des matières premières. Avis aux intéressés…[506]

Une annonce pour un stage de soufflage du verre est aussi distribuée et publiée dans de nombreux quotidiens :

---

[506] Métiers d'art du Québec. « Le soufflage du verre au Québec », *Métiers d'art informé (MAI)*, vol. 2, no 2 (1975) : 5.

> Séjour pratique dans un atelier bien équipé pour apprendre les gestes de base et la séquence de ces gestes en vue de souffler le verre convenablement. Aperçu sommaire sur les installations d'un atelier : équipement, outils, local, sécurité… Aperçu sommaire sur la technologie verrière.[507]

Ainsi Claude Morin donne, sous la responsabilité de Gilles Désaulniers, du 26 janvier au 27 février 1976, le premier stage de verre soufflé au Québec (figure 5.5). Désaulniers se remémore ainsi le déroulement de l'événement et des activités :

> Je n'ai pas participé. J'ai organisé. J'avais pas pris la canne. J'étais là autour. Je m'arrangeais pour que…comme c'était pas dans les cours réguliers. C'était pas dans le curriculum normal académique, il fallait qu'y ait quelqu'un qui fasse le lien avec la gestion, l'administration…garder la conversation à tout le monde, créer des liens. [**…**] (Il y avait) un seul banc de travail. Les gens travaillaient un après l'autre et Claude Morin les pilotait [**…**] et on se disait : c'est important de regarder l'autre travailler, de faire son erreur puis de essayer de ne pas répéter, de faire mieux que lui. C'était pas un grand nombre donc ça te permettait d'avoir un petit groupe qui regarde Claude expliquer : « Non non on tourne pas comme ça sur le pontil ! », « On tourne pas comme ça sur le marbre! », « On tourne pas comme sur les bardelles ! » J'avais l'impression qu'il n'avait jamais enseigné. Donc, comme je te disais, c'est un ingénieur en textile qui a décidé de se convertir en verre. Il est allé contacter les Monod, le père Monod à Biot puis il est revenu. Puis, son habileté, son ingéniosité, sa formation d'ingénieur ont fait qu'il était capable de se monter un atelier avec ce qu'il avait vu aussi là-bas. Puis il a travaillé. [**…**] il s'est développé en autodidacte.[508]

---

[507] Dépliant. Archives de Gilles Désaulniers.
[508] Entrevue avec Gilles Désaulniers (mars 2010).

Figure 5.5
Ronald Labelle, photographies du stage de Claude Morin à l'UQTR, 1976
Image du haut à gauche: Claude Morin.
Image du haut à droite: objets produits par les étudiants lors du stage.
Image du bas à gauche: Normand Rouleau.
Image du bas au centre: Jean Vallières.
Image du bas à droite: Lise Parent
Source: Ronald Labelle.

De même, l'atelier offert par Claude Morin à l'Université du Québec à Trois-Rivières, en tant que premier atelier de verre soufflé offert au Québec, et dans un contexte universitaire en plus, est un événement fondamental qui n'est pas sans rappeler le premier *workshop* de verre soufflé offert aux États-Unis en 1962, par Harvey K. Littleton et Dominick Labino et qui fut à l'origine du développement du Studio Glass Movement. Au Québec, parmi les sept personnes qui ont participé au stage (Anne Boidron, Michel Dupuis, Lise Parent, Louis-Pierre Plante, Normand Rouleau, Ronald Labelle et Jean Vallières), Labelle et Vallières ont par la suite été des figures importantes des arts verriers du Québec. Notons que lors du stage, Ronald Labelle mit son expérience et son talent comme photographe au profit de la documentation de cet événement historique en prenant plusieurs images immortalisant l'événement pour la postérité (figure 5.5).

## 4.2. Études de cas

### 4.2.1. Gilles Désaulniers et La Verrerie des Forges

Dans les suites du stage de Morin, Désaulniers sera aussi à l'origine de la fondation au Québec d'une entreprise artisanale de verre soufflé *à la française*, La Verrerie des Forges. En 1978-79, Désaulniers prend une année sabbatique, se rend à Biot et fait la rencontre d'un verrier d'origine portugaise, Enrique Léal dos Santos, qui se montre intéressé à ouvrir une petite manufacture artisanale de production d'objets utilitaires à Trois-Rivières. Désaulniers explique :

> Lors d'une année sabbatique de 1978 à 1979, j'ai travaillé à la *Verrerie de Biot*, en France. Cette entreprise, mise en place pour fournir du travail aux jeunes de la Côte-d'Azur, soufflait des vases, pots, pichets, urnes et autres contenants de couleurs différentes. Un jour, l'un des souffleurs de verre m'a demandé s'il y aurait un avenir à souffler le verre au Québec. Sur mon avis positif, il a commencé à préparer son déménagement outre-Atlantique. De mon côté, une fois revenu chez-moi, je me suis associé à un ami et nous avons assuré la composante financière de l'aventure. Nous avons acheté un terrain devenu vacant à côté de la gare de chemin de fer, sur la rue Champfleur, à Trois-Rivières, et dès l'automne 1981, la production a débuté. En raison du patrimoine trifluvien, la verrerie s'est

> appelée Verrerie des Forges. Elle pouvait devenir un lieu d'apprentissage supplémentaire pour les étudiants de l'UQTR, un lieu de stage pratique et un lieu de promotion pour les produits vendus jusqu'en Colombie-Britannique.[509]

À partir de 1981, Santos (qui arrive donc avec son four de fusion) élabore une production typique dans le style de la verrerie de Biot, même en ce qui concerne l'utilisation de verre bullé. Les premières productions sont faites à partir d'un mélange modifié de verre utilisant des rebus d'ampoules électriques. Les productions sont aussi celles de la verrerie française, comme des ensembles de carafe et verres à vin; les objets sont parfois en verre translucide mais teinté bleu-gris, parfois en couleur plus affirmée comme le canneberge (figure 5.6). En fondant la Verrerie des forges, l'objectif de Désaulniers est d'offrir aux étudiants de l'UQTR un modèle d'atelier, un lieu de travail et un lieu pour faire des stages, et de contribuer ainsi à la stimulation des arts verriers au Québec.

> Le but était d'avoir sur place à Trois-Rivières une verrerie qui serve de repère, de référence aux étudiants de l'Université parce que depuis mon retour de Tchécoslovaquie en 71, on avait commencé à faire du verre à froid. Claude Morin est venu en 75 et on a pu commencer à ce moment-là le travail à chaud du verre. Mais si on n'a pas de références, si on n'a pas d'exemples, si on n'a pas de lieux pour s'entraîner, si on n'a pas de possibilités d'aller faire des stages dans un milieu plus vrai, bien, ça va être difficile.[510]

Avec la fermeture de l'entreprise en 1983, suite à des conflits entre le verrier et les administrateurs de l'entreprise, Santos retourne à Biot et une bonne partie des équipements de l'entreprise se retrouvent à l'UQTR. Malgré la courte durée de l'opération, l'approche au verre

---

[509] Entrevue avec Gilles Désaulniers (2014).
[510] Entrevue avec Gilles Désaulniers (2014).

d'art proposée par La Verrerie des Forges est emblématique du modèle de la verrerie artisanale d'origine française qui s'implante au Québec dans les suites du stage de Claude Morin; une approche promue et soutenue par l'organisme Métiers d'art du Québec et qu'adopteront aussi, chacun à leur manière, Ronald Labelle et Jean Vallières.

Figure 5.6
La Verrerie des Forges, ensemble à Porto et verre à boire, vers 1981
Source: Gilles Désaulniers

## 4.2.2. Jean Vallières et La Mailloche

> *Depuis une vingtaine d'années, on assiste, un peu partout dans le monde, au développement d'un artisanat des plus anciens et des plus actuels, que nous désignerons, faute sans doute d'une expression plus adéquate, sous le nom de « verrerie artisanale » .*
>
> Finn Lynggaard, *La verrerie artisanale* (1981).[511].

Jean Vallières (1947-2009), né à Charny (Lévis), se destine d'abord à une carrière dans le domaine des sciences et obtient un DEC en sciences pures au cégep de Sainte-Foy. À partir de 1968, il s'intéresse aussi activement à la céramique. Il apprend le métier de potier auprès de Robert Gervais entre 1968 et 1970 et il travaille dans un petit atelier de la Place Royale à Québec. En 1970, il envisage un retour aux études et s'inscrit en chimie à l'Université Laval. Néanmoins, l'attrait de la céramique s'impose et il va souvent voir ce qui se passe dans les ateliers de céramique de l'École des arts visuels de l'Université, où il prodigue ses conseils aux étudiants. Comme le poste de professeur de sculpture sur céramique est vacant, on le lui offre, et il y enseignera pendant trois ans (1970-1973). Alors qu'il donne un stage de céramique en 1973 à Alfred University dans l'état de New York, il voit pour la première fois le travail du verre à chaud dans un stage animé par :

> […] Roman Bartkiw, Maître verrier canadien, qui en son temps me fit connaître le verre, fantastique matière qui ne m'a jamais laissé un instant de paix, me causant des déconvenues sans nombre, des doigts brûlés et des nuits sans sommeil; mais aussi me procurant des joies et des satisfactions immenses, quand il arrive parfois que je réussisse, enfin...[512]

---

[511] Finn Lynggaard, *La verrerie artisanale*, (Paris : Dessain et Tolra, 1981).
[512] Garnier. « Le verre sculptural au Québec » : 96.

Roman Bartkiw (1935-2010), céramiste gradué du Ontario College of Art et verrier ontarien né à Montréal, a été l'un des premiers étudiants des ateliers de verre soufflé offerts par Robert Held au Sheridan School of Craft and Design en 1968 et 1969. Suite à son initiation à Sheridan College, il complétera en 1975 une maîtrise ès art (MFA) en verre à Alfred University; c'est dans ce contexte que les trajectoires de Vallières et Bartkiw se croisent. Notons que Alfred University est la même faculté que celle où Toan Klein avait été mis en contact pour la première fois avec la pratique du verre soufflé au début des années 1970. Ces stages dans les universités américaines à l'époque s'inscrivent dans la trajectoire du Studio Glass américain (voir chapitre 3)**.** La même année, Vallières fonde la Corporation des artisans de Québec; il en assure la présidence et la direction générale jusqu'en 1976. Toujours en 1973, il fonde et devient directeur du Salon des Artisans de Québec (1973-1976). En 1974, Vallières présente ses poteries au Salon des métiers d'art de Montréal. Il y fait la rencontre du souffleur de verre français Claude Morin, et son intérêt pour le travail du verre se précise. En 1976, Vallières s'inscrit donc au stage de verre soufflé donné par Claude Morin à l'UQTR. Vallières raconte :

> J'ai immédiatement eu la piqûre pour ce matériau, d'abord parce que le verre est beaucoup plus sensuel que la terre cuite, même si on ne peut y toucher pendant qu'on le souffle. Et puis aussi parce qu'on voit les résultats bien plus rapidement qu'avec une pièce de poterie, dont le travail exige souvent plusieurs semaines avant d'être complètement finalisé.[513]

La même année, après le stage à l'UQTR, Vallières se rend à l'atelier de Morin à Dieulefit pour y poursuivre son apprentissage pendant deux mois. À son retour au Québec, il acquiert une vieille maison à Beauport et fonde La Mailloche, un atelier qu'il ouvre au public dès l'année suivante. Une partie de la maison servira de logement et une autre d'atelier. Étant donné son expérience comme céramiste et ses études en chimie, il possède les connaissances utiles pour

---

[513] Garnier. « Le verre sculptural au Québec » : 96.

l'aménagement des fours[514]. L'aventure ne fut cependant pas sans difficulté, selon le témoignage de Gilles Désaulniers :

> Jean connaissait les fours, mais son premier four a fondu totalement. Il ne connaissait pas les briques de creuset pour le verre. Il a pris des briques à céramique…puis tout a fondu la première fois, il était en train de monter son four, ça montait bien, c'est chaud [...] il a mis le verre dedans avec les produits chimiques puis [...] le lendemain matin le verre commençait à sortir dans le bas du four.[515]

C'est en 1977 que Vallières engage François Houdé (François Houde) comme assistant. Les rapports entre les deux hommes sont tendus et Houdé travaillera finalement peu de temps à La Mailloche. Selon Martine Garnier :

> Jean Vallières travaille avec des assistants. Au début de la verrerie, l'un d'eux fut François Houdé, mais il ne resta que quelques mois, car il préférait l'expression sculpturale à la production en série. Depuis lors, seulement deux assistants se sont succédés : Michel Collin et Francis Couillard.[516]

L'extrait d'un article contemporain à l'ouverture de l'atelier du journaliste Serge Garneau, nous offre une bonne description des installations, fours et outillages de La Mailloche à Beauport lors de son ouverture :

> [...] ce qui m'entoure n'est que sobriété, propreté et chaleur. De beaux murs de pierre, un plafond à solives apparentes, un large banc face au four de fusion, un autre face au four à recuite et de curieux outils : de longues cannes à souffler, des

[514] Entrevue avec Ronald Labelle (mars 2009).
[515] Entrevue avec Gilles Désaulniers (2010).
[516] Garnier. « Le verre sculptural au Québec » : 99.

> pics, des cisailles, des tenailles et baignant dans un seau d'eau, une palette en bois de cerisier et une « mailloche » en bois de pommier. Nous sommes chez Jean Vallières, souffleur de verre. [...] sa production est en marche au rythme de 25 pièces par jour. Avec un apprenti qui l'assiste six heures par jour et six jours par semaine, c'est une allure normale quand on travaille le verre soufflé. [...] La majorité du montant investi a servi à la construction de deux fours : le four de fusion et le four à recuite. Le premier, celui dans lequel il puise le verre fondu avec l'extrémité de sa canne à souffler, est divisé en deux creusets dont l'un peut contenir 300 livres de verre transparent et l'autre 50 livres de verre de couleur. Un système autorégulateur maintient la température constante à 200 degrés F. Deux brûleurs à air forcé permettent au gaz propane d'alimenter cette fournaise 24 heures par 24! Pas de panique ! Jean Vallières et son apprenti François Houde peuvent dormir sur leurs quatre oreilles, il suffit de régler le thermostat à 1800 degrés F. avant de quitter l'atelier. Cette précaution s'impose pour éviter la formation de cristaux mais entraîne par contre une étonnante consommation de gaz propane (300 gallons par semaine). Quant au four à recuite, on y dépose les pièces que l'artisan a fait jaillir du brasier en moins de 20 minutes devant vos yeux étonnés. Elles doivent reposer au moins deux heures à 100 degrés F. et refroidir lentement durant la nuit. On les retire le lendemain pour les offrir au public. [...] Ne manquez donc pas de voir cet étrange ballet accompli dans un décor de pierre et de feux. C'est le rituel de la création commune où deux hommes se comprennent sans parole, exécutant des gestes précis qui se complètent, se croisent sans se heurter et arrachent au four, sans se brûler, des boules de feu qu'ils transformeront en plat, en assiette ou en carafon.[517]

Comme le démontre cet extrait, le spectacle du verre soufflé fascine et émerveille le public. Les démonstrations publiques, que ce soit à son atelier ou lors d'événements publics comme Salon de vente sous la tente en août, organisé par la Corporation des artisans de Québec, feront partie des activités de médiation régulières de Vallières au cours de sa carrière. Ces démonstrations visent à

---

[517] Serge Garneau. « Souffleur de verre… », *Octobre,* vol. 1 no 10 (1977) : 12-13, cité dans Vallières. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* : 21-22.

éduquer la clientèle et à justifier la valeur des objets en démontrant toute la complexité des procédés requis pour créer le moindre objet. Garneau termine d'ailleurs son article ainsi : « Quand vous sortirez de l'atelier, je vous assure que le verre soufflé n'aura plus de secret pour vous et si vous achetez une pièce qui vous a tapé dans l'œil, je vous jure que vous saurez l'apprécier à sa juste valeur[518] ».

En 1978, Vallières participe à deux stages aux États-Unis, au California College of Arts and Crafts et au Rhode Islands School of Design. Il s'agira de sa deuxième rencontre avec le Studio Glass américain, après qu'il ait entrevu un atelier de verre à Alfred University en 1976. Dans un article publié dans le cadre d'un de ces stages, Vallières explique ainsi, dans un anglais approximatif, son parcours et sa transition de la céramique pour le verre :

> My experience in glass is very little compared to some others in this workshop, but I am not shy of this. I met a master potter; this was twelve years ago, and he was interested in teaching me ceramics. (....) My pottery was becoming more like small sculpture, not realistic, but they were forms I liked, that were sensuous and abstract. […] Even though I did not know much about glassblowing, I decided to build a studio with a friend who worked in stained glass. We had trouble in getting in touch with other glassblowers in the province. There were only two others and they were not interested in meeting us to give us help. This was unfortunate. We met Claude Morin, a French glassblower, last January with five other craftsmen. We worked with Morin for a month in Quebec; that was a great chance for us. Now the studio is working with less problems, but we have a lot to learn, because we are very young in the craft. We blow very pure and simple pieces using color effects – very few are utilitarian. […] The art of glassblowing comes from my heart and expresses my whole being. It is my life and my only livelihood. In closing, I am very glad to be here, meeting glassblowers from all

---

[518] Serge Garneau. « Souffleur de verre… », *Octobre*, vol. 1, no 10 (1977) : 12-13, cité dans Vallières. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* : 21-22.

> over the world. I am learning a lot from being in contact with these persons. I hope it won't end after this congress.[519]

Dans cet extrait, destiné d'abord à un public américain, Vallières semble s'accommoder un peu avec la réalité. En effet, selon la documentation disponible, notamment celle produite par Vallières lui-même, sa production, en céramique comme en verre, est surtout utilitaire (figures 5.7 et 5.8). Par cette distorsion, Vallières cherche probablement à s'ajuster à la réalité américaine du Studio Glass Movement qui privilégie l'expression personnelle et s'y inscrire, en apparence du moins.

De fait, ses productions sont fortement inspirées de l'artisanat verrier français et il produit surtout des objets utilitaires colorés dans la masse. Vallières en donne ici une description détaillée dans un autre document, tiré des archives du CMAQ :

> Ma production consiste en différents objets de verre soufflés entièrement à la bouche selon les anciennes techniques artisanales. Les objets que je fabrique à mon atelier avec l'aide de compagnons et d'apprentis sont à la fois décoratifs et utilitaires. Les formes que j'exécute sont très simples tant au point de vue de la forme que de la couleur. Les couleurs sont pastelles et jouent dans les teintes de bleu, vert, rose et bourgogne. Quant aux objets fabriqués, ils varient de la coupe à vin, passant par le pot à eau, l'assiette à fromage et le vase purement décoratif pour aller jusqu'à la lampe sur table ou suspendue. Toutes les pièces sont signées et authentifiées [...] Mes produits sont de deux types : La production courante qui se compose d'environs 20 modèles différents. Ce sont des objets utilitaires et décoratifs de couleurs douces et monochromes. En rose, vert, bleu et gris-vert on retrouve des vases à fleurs, des pichets, des cruchons avec ou sans bouchon, des bols, des coupes à vin, des lampes, des parfumeuses et divers contenants pour les

[519] Jean Vallières. « World Crafts Council, report on the glass workshop ». Archives du CMAQ.

> vins et alcools. Les pièces de série limitée sont des objets de verre vendus presque qu'exclusivement en galerie au Canada et aux USA. Ces pièces prennent souvent la forme de vases très lourds (poids) mais légers de forme et comprennent des ajouts de verre opalescents et argentés aux sels d'argent appliqués en fusion servant de décoration au verre.[520]

En 1979, selon son curriculum vitae, il suit un stage d'un mois en France en vue d'étudier les méthodes de fonctionnement et les techniques des verreries et cristalleries françaises. La même année, il est aussi professeur dans deux stages de formation en vue de l'ouverture d'un atelier de verrerie aux Îles de la Madeleine. Comme nous le verrons sous peu Jean Vallières joue un rôle important dans la fondation des Ateliers du Manoir par Ronald Labelle aux Îles de la Madeleine. Ayant déjà son propre atelier et ayant donc acquis une certaine expérience, il vient à quelques reprises donner un coup de main, à la fois pour la construction et la mise en activité des équipements et pour la pratique et l'exercice des procédés du soufflage. Aussi en 1979, Vallières est président-fondateur de la revue de la Corporation des artisans de Québec, *La Parlure*, et des éditions du même nom.

---

[520] Jean Vallières. *Prix Cossette communication-marketing. Fiche d'inscription*. Verrerie La Mailloche Inc. Dossier d'artiste. Archives du CMAQ.

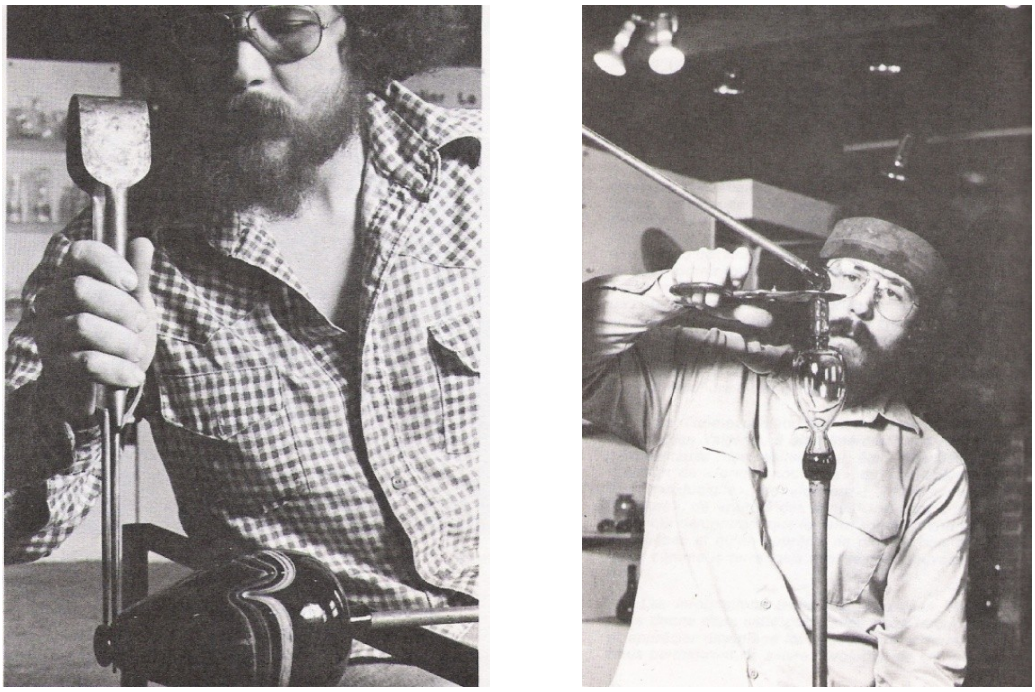


Figure 5.7
Jean Vallières au travail à l'atelier La Mailloche, vers 1979
Source : Jean Vallières, *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé*

Figure 5.8
Jean Vallières (Atelier La Mailloche), verre et vases
Image de gauche: verre, verre soufflé, H 14 cm; D 7,3 cm, vers 1995-2008
Image du centre: vase, verre soufflé, inclusion de feuille d'or, H 21,5 cm; D 13,4 cm, vers 1995-2008
Image de droite: vase, verre soufflé, H 20,5 cm; D 11,7 cm, vers 1995-2008
Source: Musée des maîtres et artisans du Québec

La même année Vallières publie le livre *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* dans lequel il propose un historique du verre au Québec, ses impressions et réflexions sur la pratique du soufflage du verre ainsi qu'une explication imagée du matériau, de l'outillage et des procédés du soufflage. Son livre est dédié « À Claude Morin, pour m'avoir enseigné cette belle matière : le verre[521] ». De plus, la même année, il en publie de nombreux extraits dans la revue de *Métiers d'art du Québec*. C'est un livre très intéressant à bien des égards. D'abord, cet ouvrage est apparenté à des publications similaires d'artistes du Studio Glass Movement comme les ouvrages des Américains Dominick Labino *Visual Art in Glass* (1968), Harvey. K. Littleton *Glassblowing – A Search for Form* (1971), ainsi que le danois Finn Lynggaard *La verrerie artisanale* (1975). Manifestement, le verrier québécois s'est inspiré de ces ouvrages pour élaborer le sien. Vallières est explicite sur les visées de sa publication :

> Celle-ci saura, nous l'espérons, inciter de nombreux artisans québécois à se lancer dans cette forme d'artisanat et susciter l'intérêt du grand public. Nous souhaitons également que d'autres ouvrages viennent la compléter et l'approfondir, notamment en ce qui concerne l'histoire du verre au Québec qui y est à peine esquissée. […] Dans cette résurrection d'un art naguère en voie de disparition, les ouvrages d'information s'adressant au grand public jouent un rôle très important.[522]

Plus spécifiquement, la publication de Vallières s'inscrit directement dans le cadre et la trajectoire de la « renaissance des métiers d'art », une perspective clairement développée dans l'ouvrage *La Renaissance des métiers d'art au Canada-français* (1967), comme nous l'avons vu précédemment. Dans son livre, Vallières explique ainsi que :

---

[521] Vallières. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé*.
[522] Vallières. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* : 119-120.

> Nous avons intitulé cet ouvrage « Le soufflage du verre : art perdu et retrouvé ». Perdu, car comme toutes les formes d'artisanat, il a dû subir la concurrence de la grande industrie qui réussissait à fabriquer le même produit à un coût moindre. L'industrie artisanale a ainsi presque complètement disparu et le métier de souffleur de verre est devenu en quelque sorte désuet. […] Il devenait inévitable, dans ces conditions, que cet art périclite et finisse par se perdre. Heureusement, aujourd'hui, le soufflage du verre renaît de ses cendres.[523]

Nonobstant sa longue histoire, avec le développement de technologies permettant le travail à chaud dans le contexte de petits ateliers individuels, le verre pouvait paraître comme une nouvelle matière avec laquelle expérimenter, un nouveau médium permettant la recherche et l'expression artistique sous différentes formes. Un attrait certain pour la nouvelle génération puisque le verre était à la fois un nouveau médium artistique permettant l'exploration, l'expression et la démarcation individuelle et un ancien médium relié à une certaine vision idéalisée des modes de production et de la vie pré-moderne. Dans le contexte socioculturel du Québec de l'époque, entre folklore, modernité et utopie, le renouvellement individuel se conjugue au renouvellement collectif – notons que le livre de Vallières paraît la même année que la tenue du référendum sur la souveraineté et que le stage de Claude Morin a lieu l'année de la prise du pouvoir par le Parti Québécois.

Un autre aspect très intéressant concerne la notion d'industrie artisanale à laquelle adhère Vallières. Dans la revue MAI, un article par Vallières publié en 1979 (donc la même année que son livre dont il reprend de larges extraits), propose une section de *Réflexion sur les conditions de production du verre soufflé* et permet de comprendre la nature et le fonctionnement d'une verrerie artisanale, dans la perspective de Jean Vallières. Dans cet extrait, Vallières établit une

---

[523] Vallières. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* : 119-120.

distinction entre, d'une part, « l'industrie artisanale » à la scandinave, ou encore à l'italienne comme nous avons pu le voir dans le chapitre 2 de cette thèse et, d'autre part, « l'atelier artisanal » dans lequel l'artisan verrier s'occupe lui-même de presque toutes les étapes du processus de production. On peut ainsi constater que la notion d'industrie artisanale, si elle est partagée par plusieurs, n'est tout de même pas homogène :

> Dans un atelier de soufflage de verre artisanal, il est courant que l'artisan exécute seul sa pièce de verre; il est quelques fois aidé d'un assistant. Dans l'industrie artisanale, il est très rare qu'un souffleur de verre exécute seul un objet. À chaque four une équipe d'hommes est au travail sous la responsabilité d'un maître-verrier, et chacun a une tâche déterminée. Ainsi l'équipe, dont le nombre des membres varie d'une industrie à l'autre, peut-être composée d'un cueilleur qui fera la première cueillette de verre, d'un serviteur qui formera la paraison ou le pied de coupe et, enfin, d'un gamin qui complétera l'équipe comme apprenti. Le maître-verrier supervise le travail de l'équipe et c'est lui qui parachève la pièce, la décore, pose les anses, etc. Dans l'atelier artisanal, le souffleur de verre fait la première cueillette, forme la paraison et s'occupe de la finition de la pièce; l'assistant lui apporte les pontils, les bandes de couleur, les anses, etc., mais l'équipe dépasse rarement deux personnes. La production d'une petite industrie est énorme comparativement à celle d'un atelier artisanal. En effet, ce dernier type d'atelier ne peut produire que dix à quarante pièces pour une journée de six heures.[524]

En effet, bien que le modèle adopté par Vallières est celui de la verrerie artisanale, ce dernier a tout de même des aspirations plus individualistes – à l'image de son maître Claude Morin qui, rappelons-le, se distinguait en France par ses ambitions de travailler seul ou en très petite équipe

---

[524] Jean Vallières. « Dossier : Le soufflage du verre », *Métiers d'art informé (MAI)*, vol. 3, no 7 (mai 1979) : 20, 25-26.

comme maestro, ce qui allait à l'encontre de toute forme de tradition locale. Dans une édition de la revue *Métiers d'art informe (MAI)* datée de 1975, à propos de Claude Morin :

> Il y a peu d'artisan verrier comme tel qui produise de façon artisanale. […] Après quatre ans dans l'exécution de ce métier, Morin a son atelier chez lui, (Dieulefit, France) travaille seul et requiert quand c'est indispensable l'aide de l'un des siens pour le façonnage de certaines pièces. Morin n'a pas l'intention de s'industrialiser, il compte perpétuer ce genre de production artisanale. Chaque pièce a sa propre authenticité. Deux pièces qui semblent en apparence identiques, n'en demeurent pas moins distinctes. Elles ont été façonnées toutes les deux, une à une et l'artisan répète pour chaque pièce les différentes étapes de fabrication.[525]

Par le fait même, Vallières se rapproche davantage du modèle promu par Harvey K. Littleton, celui adopté par la contre-culture et le Studio Glass Movement, comme l'exerçaient Ronald Lukian et Toan Klein par exemple qui, selon Jean Michel « ça avait l'air d'un truc plutôt de vie, d'autogestion, de gars qui veut vivre avec ça, en dehors du monde, un truc particulier. […] qui rejoignait un mouvement qui était plus connu aux États-Unis qu'ici, de gens qui veulent faire des trucs tout seuls, évoluer, apprendre seuls[526] ». À cet égard, il est intéressant de noter que, le verrier scandinave Finn Lynggaard – qui pratique le verre soufflé dans un contexte culturel où le travail du verre soufflé se fait en manufacture – établit une distinction entre, d'une part, « l'industrie artisanale » à la scandinave (louangé par Julien Hébert), ou encore à l'italienne dans lesquelles le travail d'équipe domine (comme nous avons pu voir dans le chapitre 2 de cette thèse) et d'autre part « l'atelier artisanal » dans lequel l'artisan verrier s'occupe lui-même de presque toutes les étapes du processus de production. Lynggaaed parle alors de « maître verrier autonome » :

---

[525] Métiers d'art du Québec. « Le verre soufflé », *Métiers d'art informé (MAI)*, vol. 2, no 1 (1975).
[526] Entrevue avec Jean Michel (avril 2010).

> Depuis une vingtaine d'années, on assiste, un peu partout dans le monde, au développement d'un artisanat des plus anciens et des plus actuels, que nous désignerons, faute sans doute d'une expression plus adéquate, sous le nom de « verrerie artisanale ». Malheureusement, ce terme de « verrerie artisanale » évoque toujours, surtout dans les pays du Nord, le travail exécuté dans les ateliers et les fabriques, par des artisans qui œuvrent en équipe, individuellement certes et dans le respect des traditions, mais en équipe tout de même. L'objet principal de ce livre étant, avant tout, de démontrer qu'il est possible à une seule et même personne, travaillant dans des conditions souvent primitives, de fabriquer et de façonner totalement le verre, sans l'aide de qui que ce soit, je préfère parler – malgré tout ce que l'expression peut avoir d'affecté – de la condition du « maître verrier autonome ».[527]

Un autre aspect important abordé dans le livre de Vallières est celui de la réception de sa production et du besoin d'éduquer la clientèle, entreprise à laquelle participe la publication de son livre. Dans la section d'introduction il explique que :

> […] il est à espérer que ce livre saura renseigner le public sur l'énorme différence qui existe entre l'industrie, qui fabrique un verre parfait mais sans âme, et l'atelier artisanal, qui produit un verre soufflé imprégné de la personnalité de l'artisan qui le fabrique.[528]

Plus loin dans l'ouvrage il propose que:

> […] aujourd'hui, le soufflage du verre renaît de ses cendres en raison de l'intérêt grandissant du public pour des produits moins standardisés, plus personnalisés. Cette évolution est due à l'élévation du niveau économique et culturel qui crée un

---

[527] Lynggaard, Finn. *La verrerie artisanale*. (Paris : Dessain et Tolra, 1981). Publication originale : Lynggaard, Finn. Glas Handbogen. Copenhague : Arschehourg, 1975.
[528] Vallières. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* : 26.

> marché de plus en plus vaste pour les produits artisanaux, plus chers mais aussi plus beaux et de meilleure qualité que ceux de l'industrie.[529]

L'analyse proposée par Vallières pour expliquer la popularité croissante pour les produits artisanaux rejoint celle élaborée dans l'extrait suivant, tiré d'une étude parue en 1976 portant sur les métiers d'art et particulièrement des changements apportés aux métiers d'art dans le contexte immédiat d'Expo 67 :

> [...] il y a une certaine corrélation entre la hausse du niveau d'instruction et la consommation de biens culturels; or, une des principales caractéristiques du produit de l'artisan est sa valeur esthétique, et l'évolution culturelle prend donc ici une importance fort grande [...] à mesure que les sociétés deviennent plus riches, que l'abondance se répand, un plus grand nombre d'individus recherche des biens personnalisés et conformes à leurs nouvelles valeurs, telles que l'autosatisfaction et l'auto-expression. Il semble donc évident que l'augmentation des revenus au Québec a permis d'élargir le marché des consommateurs pour les biens d'art et ainsi d'améliorer la condition de l'artisan. De même, la hausse des revenus au Québec et ailleurs, en même temps que la diminution des heures de travail (ou l'augmentation du temps de loisir) ont donné un essor encore plus important au tourisme intérieur et extérieur et ont provoqué une hausse de la demande pour des objets souvenirs, et, parmi ceux-ci, pour des produits caractérisant le Québec, c'est-à-dire vraisemblablement fabriqués par des artisans.[530]

Dans un autre document, Vallières, se basant sur une étude de marché, explique :

> Ma clientèle se compose majoritairement de couples dont l'âge se situe entre 30 et 50 ans, de revenu au-dessus de la moyenne, de même que la scolarité. Cette

---

[529] Vallières, *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* : 119.
[530] Pierre-André Julien, Pierre Lamonde et Daniel Latouche (I.N.R.S.-Urbanisation). *L'avenir des métiers d'art au Québec* : 210-213.

> proportion est d'environ 60%. 30% sont des personnes seules de plus de 25 ans qui ont les mêmes caractéristiques. Enfin, environ 10% sont des homosexuels du même bon goût[sic].[531]

C'est ainsi que, pour développer « le bon goût », évoqué par Vallières, pour les métiers d'art, le consommateur doit – pour utiliser la terminologie de Pierre Bourdieu que nous avons présentée dans la section d'introduction à la thèse – posséder le capital symbolique lui permettant de percevoir dans l'objet métiers d'art, hors du sens strict de la marchandise et de l'objet utilitaire, un contenu symbolique et culturel supplémentaire, une valeur ajoutée[532]. Rappelons que, pour Bourdieu, le capital symbolique se manifeste à travers le phénomène « du goût », qui est « ce qui fait que l'on a ce que l'on aime parce qu'on aime ce que l'on a, c'est-à-dire les propriétés qu'on se voit attribuer en fait dans les distributions et assigner en droit dans les classements[533]. » Le niveau de scolarité du public est donc important pour créer une clientèle pour les produits de la verrerie artisanale. D'ailleurs, à cet effet, les intentions de Vallières d'établir une école de soufflage du verre dans la région de Québec transparaissent dans l'extrait suivant :

> Aux États-Unis, l'intégration du soufflage du verre à l'enseignement collégial et universitaire fait suite à la publication de nombreux ouvrages sur la question. C'est cette constatation qui nous amené à rédiger cette introduction sur l'art du soufflage du verre.[534]

---

[531] Jean Vallières. *Prix Cossette communication-marketing. Fiche d'inscription*. Verrerie La Mailloche Inc. Dossier d'artiste. Archives du CMAQ.
[532] Bourdieu. *Raisons pratiques* : 161.
[533] Bourdieu. *La Distinction* : 193-195.
[534] Vallières, *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* : 120.

À sa grande déception et frustration, ce sera finalement à Montréal, sous la direction de son ancien assistant, François Houdé, et de son collègue et ami depuis le stage de Claude Morin de 1976, Ronald Labelle, que le CMVQ / Espace Verre sera fondé en 1983.

### 4.2.3. Ronald Labelle et Les Ateliers du Manoir

Ronald Labelle est un véritable pionnier du verre d'art au Québec. Au-delà des objets artisanaux en verre soufflé et des œuvres sculpturales qu'il a créées, son apport au développement et à l'institutionnalisation de la pratique du verre d'art ainsi que de son enseignement est fondamental. Homme de métier et artiste, il fait partie de la première génération de souffleurs de verre québécois ayant adopté une pratique en métiers d'art au cours des années 1970. Labelle sera à l'origine de la fondation de l'atelier de verre soufflé Les Ateliers du Manoir aux Îles de la Madeleine en 1981. Durant les années 1970 et 1980, ses activités amèneront la mise sur pied d'ateliers privés de verre soufflé, la fondation du Centre des métiers du verre du Québec/Espace verre et le développement d'une communauté de verriers à laquelle il a contribué activement. Après son implication intense dans la mise sur pied d'Espace verre, Ronald Labelle s'est consacré pendant une vingtaine d'années à la création d'un corpus d'œuvres sculpturales.

Né à Montréal en 1942, Ronald Labelle a d'abord étudié les arts plastiques à l'Université Sir-George-William de 1959 à 1962, puis à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1963. Après ses études, il s'oriente vers la photographie et le graphisme, champs de création dans lesquels il connaît rapidement un grand succès. Il s'illustre effectivement dans plusieurs domaines, notamment dans l'édition de livres, la publication de magazines ainsi que l'illustration et la conception de pochettes de disques et d'affiches. Il sera aussi collaborateur pigiste à l'Office national du film à Ottawa (National Library), pour la Société Radio-Canada à Montréal, ainsi que

pour des magazines et journaux tels que Maclean's, L'Actualité, Perspectives, La Presse, Le Devoir, etc.

Comme mentionné, dans les années 1970, Labelle travaille aussi régulièrement comme concepteur graphique et conseiller photo pour Métiers d'art du Québec (MAQ)[535] et ses différentes publications : *« Métiers d'Art Informe » (MAI)*, *Métiers d'art du Québec* et *Signe*. Son épouse, Diane Labelle, a aussi longtemps travaillé pour MAQ. Comme déjà mentionné, c'est en décembre 1974, au Salon des métiers d'art du Québec à Montréal (SMAQ), que Ronald Labelle rencontre pour la première fois le souffleur de verre français Claude Morin. À cette époque, sans vouloir abandonner la photographie, Ronald Labelle cherche à réorienter sa carrière. Grandement inspiré par cette rencontre, il envisage alors de devenir souffleur de verre. Le fait que Morin ait lui-même réorienté sa carrière dans la trentaine sera un des facteurs déterminants dans sa propre réflexion. Dès 1976, Ronald Labelle élabore le projet d'un atelier de verre soufflé aux Îles de la Madeleine où il possède une maison. En 1978, il se rend à Dieulefit (France) pour suivre un stage individuel avec Claude Morin dans son atelier. À son retour de France, un bâtiment à Havre-aux-Maisons est aménagé pour recevoir les ateliers. Lorsque Labelle en fait l'acquisition, ce bâtiment qui date de 1906 est inoccupé et en voie de démolition. À cette époque, la construction de l'atelier de soufflage du verre en région éloignée constitue un véritable défi. Un membre de la famille est spécialiste en soudure, brûleurs, torches, etc. Il fournira des pièces d'équipement, des contacts chez les fournisseurs et un soutien logistique dans la construction de l'atelier. Puisqu'il n'y a pas de gaz naturel aux Îles et que le gaz propane est dispendieux, Labelle opte pour une alimentation à l'huile pour le brûleur principal du four de fusion et une alimentation au propane pour les fours d'appoint. Labelle monte lui-même sa ligne de gaz en

[535] Organisme maintenant connu (depuis 1988) sous le nom de Conseil des métiers d'art du Québec (CMAQ).

fonction des avis reçus. Il prend aussi exemple sur les équipements de Claude Morin, mais les matériaux (brûleurs, briques et réfractaires) ne sont pas les mêmes en France qu'au Québec. Fait intéressant à noter, Labelle, tout comme Vallières, construira d'après le système fabriqué à Dieulefit par Claude Morin, un écran de protection thermique constitué d'un panneau de verre sur lequel coule en continu un courant d'eau froide. Labelle fabrique aussi l'ensemble des équipements de l'atelier (four de réchaud, fournaise, recuits, chauffe cannes). Les matériaux proviennent de fournisseurs de Montréal. Les cannes et pontils proviennent de Trois-Rivières, machinés par le technicien de l'atelier d'usinage de l'UQTR qui a fabriqué des outils similaires pour le stage de Claude Morin en 1976. L'atelier est opérationnel à l'année et un système d'alarme relie l'atelier à la maison de Labelle, située à proximité. Pour ce qui est de l'alimentation en électricité, l'atelier subit un contretemps majeur à cause des pannes d'électricité récurrentes aux Îles de la Madeleine en hiver.

Comme déjà mentionné, Jean Vallières a ouvert son propre atelier à Beauport l'année précédente (non sans difficultés) et a donc acquis une certaine expérience; il vient à quelques reprises (environ trois fois, pour des périodes d'une semaine) donner un coup de main, à la fois pour la construction et la mise en activité des équipements et pour la pratique et l'exercice des procédés du soufflage. L'atelier de parachèvement est assez limité puisque les pièces produites par les verriers de l'atelier ne nécessitent que très peu d'intervention à froid. Le verre fabriqué par Ronald Labelle est principalement du verre à vitre (retailles de la vitrerie locale et de vitreries de Montréal – pour deux tiers du mélange) auquel il ajoute des produits chimiques (soude, potasse, lithium, etc. – pour l'autre tiers du mélange) pour allonger le verre et soustraire sa coloration verdâtre. Le résultat est un verre clair, très légèrement verdâtre. Les recettes de base proviennent de Claude Morin, les mêmes que celles révélées à Vallières. Ronald Labelle, quelque peu enclin à l'alchimie, expérimente aussi avec cette matière qui le fascine : à une occasion, il fabrique du verre avec du sable provenant des dunes des Îles. Considérant la température très élevée nécessaire à la fusion du sable (2700 degrés Fahrenheit), il ne peut renouveler cette expérience sans risquer d'endommager son four de fusion. Rappelons à cet égard cet extrait tiré de « Le soufflage du verre au Québec » dans *Métiers d'art informe (MAI)* (1975) :

> En ce qui concerne les matières premières : silice, fondants et stabilisants, on peut évaluer le coût d'un mélange adéquat de ces trois éléments à .05 ou .06 cents la livre. Les sables de certaines régions sont aussi propices à la fabrication du verre (par exemple, celui des Iles de la Madeleine). [...] Avis aux intéressés…[536]

Bien que le projet original de Labelle était d'avoir son propre atelier de verre, le projet des Ateliers du Manoir se structure, en réponse et suite aux demandes des fonctionnaires (en l'occurrence ceux des programmes de création et de soutien à l'emploi du gouvernement fédéral), afin d'incorporer également un atelier collectif de céramique. Labelle consulte son entourage, ses connaissances et s'associe d'abord avec les céramistes Monique Giard et Maurice Achard, qui dirigent l'école de Poterie Bonsecours à Montréal. L'atelier ouvert au public comprend également une boutique (figure 5.9). Les produits de verre et de céramique des Ateliers du Manoir sont aussi distribués jusqu'en Colombie-Britannique. Le groupe effectue une participation remarquée au Salon des métiers d'art à Montréal en 1981 et Labelle y vend deux cent cinquante abat-jour (figure 5.13).Fondés en 1978, Les Ateliers du Manoir compteront jusqu'à une vingtaine de membres, dix-sept céramistes et trois verriers (Ronald Labelle, François Turbide et Louise Coderre). Les céramistes des Ateliers du Manoir, originaires des Îles, ont reçu leur formation professionnelle de neuf mois à l'école de Poterie Bonsecours avant de retourner aux Îles de la Madeleine pour travailler. Quant à François Turbide[537] et Louise Coderre, originaires des Îles, ils se joignent aux Ateliers du Manoir en tant qu'assistants et apprentis de Ronald Labelle. Ils obtiennent donc leur première formation dans un contexte de travail en atelier selon le modèle par compagnonnage, de maître à apprentis. Coderre se perfectionne ensuite au *Sheridan College*, mais ne poursuit pas dans le métier, alors que François Turbide se

---

[536] Métiers d'art du Québec. « Le soufflage du verre au Québec » *Métiers d'art informé (MAI)*, vol. 2, no 2 (1975) : 5.
[537] Né en 1952.

passionne davantage pour le soufflage du verre. Turbide raconte ainsi sa rencontre avec Ronald Labelle qu'il perçoit comme un pionnier arrivant de la ville :

> J'ai connu Ronald Labelle au début des années 70. Il venait alors passer ses étés aux Îles de la Madeleine après avoir fréquenté assidûment Percé et son rocher dans les années soixante. Il était photographe professionnel, […] Il roulait en Land Rover, la marque des grands explorateurs, sans doute un choix pragmatique pour qui fréquentait, hors des sentiers battus, la Gaspésie et les Iles de la Madeleine. […] C'est à cette époque que j'ai découvert le monde fascinant du verre en même temps que j'allais connaître le tempérament bouillant et la totale dévotion de Ronald pour son nouveau métier de verrier. Parce qu'il faut le dire, Ronald ne fait jamais les choses à moitié. Il a mis une ardeur de tous les instants et une minutie quasi maniaque à la recherche de tous les aspects techniques et technologiques d'un bon atelier de verre soufflé tout en s'entourant des personnes compétentes pour réaliser ce que nous ne pouvions pas faire nous-mêmes.[538]

Turbide prend aussi part à la construction des équipements de l'atelier, avec Jean Vallières (figure 5.11). La production des objets, autant la céramique par les céramistes que le verre par les verriers, était effectuée en commun aux Ateliers du Manoir « comme une petite usine[539] » (figure 5.10). En début de carrière, Ronald Labelle sera fortement influencé par le travail de son maître, Claude Morin; les vases, bouteilles et bols de Morin seront une importante source d'inspiration pour lui**.** Aux Ateliers du Manoir, la production de Labelle est surtout composée de pièces utilitaires et décoratives colorées dans la masse puis, un peu plus tard, décorées par l'intégration de ballottes de verre, que l'on nomme aussi « *color-bars*[540] ». Il travaille aussi avec l'intégration d'éléments métalliques dans le verre (figures 5.12 et 5.13)**.**

---

[538] François Turbide. « Un hommage bien mérité », *Cahiers métiers d'art : Craft Journal*, vol. 8, no 1 (automne 2015) : 107.
[539] Entrevue avec Ronald Labelle (mars 2009).
[540] Entrevue avec Ronald Labelle (mars 2009).

Figure 5.9
Ronald Labelle, Les Ateliers du Manoir, vers 1980
Source: Ronald Labelle

Figure 5.10
Ronald Labelle et François Turbide aux Ateliers du Manoir, vers 1980
Source: Ronald Labelle.

Figure 5.11
Ronald Labelle et Jean Vallières aux Ateliers du Manoir, vers 1980
Source: Ronald Labelle

Figure 5.12
Ronald Labelle. Vases, vers 1981
Image de gauche: Vase brun mirabel, verre soufflé, H16 cm; D12 cm.
Image du centre: Vase rouge canneberge, Verre soufflé et feuilles d'argent, H14 cm; D 12,8 cm
Source: Ronald Labelle et Musée des maîtres et artisans du Québec.

Figure 5.13
Ronald Labelle. Abat-jour et vases, vers 1981
Photographies: Ronald Labelle
Source: Ronald Labelle

Après avoir assisté Labelle pendant un certain temps, Turbide se rend en France et y suit des stages en atelier pour une période d'un an et demi. François Turbide demeura en France jusqu'en 1983. Pendant son séjour, il suivra un stage chez le maître verrier Alain Bégou à la Verrerie de Villetelle et effectuera des voyages en Allemagne et à Murano. Lorsque Turbide est en France, Labelle engage un nouvel apprenti, Jean-Noël Arseneau, un ouvrier de la construction originaire des Îles, qui ne poursuivra pas dans le métier.

En 1982, Ronald Labelle se rend à Sars-Poterie, où il assiste, avec François Turbide, au premier Symposium international du verre en France. Ce symposium est en partie une initiative de Claude Morin qui participe d'ailleurs à de nombreuses manifestations et réunions importantes de la nouvelle communauté des verriers internationaux. Ronald Labelle et François Turbide y ont côtoyé des figures majeures du *Studio Glass Movement* international : Sybren Valkema, Dirk Valkema, Makoto Ito, Willem Heesen, Yan et Catherine Zoritchack, Howard Ben Tre, Joel Philip Myers et plusieurs autres[541]. Cet événement est marquant puisqu'il réunit en atelier dans un mode collaboratif des verriers qui ne partageaient pas la même langue, mais certainement une même approche expérimentale :

> En ce qui a trait au symposium de Sars-Poterie, l'impact le plus important s'est manifesté au moment de la mise sur pied d'Espace verre deux ans plus tard. C'est en comparant nos rencontres respectives, François Houdé et moi, avec des verriers étrangers que nous avons réalisé l'importance de ces échanges et surtout l'importance d'inviter ces mêmes artistes à venir partager leurs expériences à Espace verre.[542]

---

[541] Ronald Labelle, dossier d'artiste, date non disponible, consulté en 2008 (Archives du CMAQ).

[542] Correspondance de Ronald Labelle avec l'auteur (mai 2014).

De retour aux Îles de la Madeleine, Labelle est rapidement contraint de fermer son atelier. Malgré un succès important au niveau des ventes, l'augmentation significative des frais de transport qu'amène la crise de l'énergie fait chuter les profits. Même si le verre se porte bien aux Ateliers du Manoir (les commandes étant effectivement nombreuses même la dernière année), c'est l'ensemble de l'entreprise qui est déficitaire.

Tout en regrettant sa fermeture, Labelle considère que le projet a été un succès et que les retombées sont importantes. Malgré toutes les difficultés liées à un tel projet, l'atelier a bien fonctionné pendant près de cinq ans (de 1978 à 1983) et il a contribué au rayonnement de la céramique et du verre d'art du Québec à l'intérieur et à l'extérieur de ses frontières. Ultimement, il est l'incubateur du projet d'une école de verre à Montréal, puisque c'est aux Îles de la Madeleine que l'idée d'une telle institution fait son chemin pour la première fois dans l'esprit de Labelle. Les Ateliers du Manoir sont aussi à l'origine d'un nouvel atelier de verre soufflé, toujours actif aux Îles de la Madeleine, et opéré par François Turbide. En effet, lorsque Turbide revient de France, Les Ateliers du Manoir sont fermés. Il décide alors de démarrer son propre atelier saisonnier chez lui et, de 1985 à 2004, l'atelier La Méduse ouvre ses portes au public. Turbide, influencé par son environnement, produit des séries d'objets fonctionnels, décoratifs et sculpturaux, comme des presse-papiers, des vases, des bols, des assiettes, des personnages et animaux et des abat-jour. Une boutique attenante à l'atelier permet la vente sur place et l'observation du travail du verre dans l'atelier. Turbide engage régulièrement des stagiaires ayant reçu leur formation à Espace verre. Depuis la fondation de La Méduse, un autre atelier de verre soufflé a ouvert ses portes aux Îles de la Madeleine. Atelier Iso est opéré par Isoline Vallée, formée à Espace verre et aussi stagiaire pendant un certain temps dans l'atelier de François Turbide.

Notons aussi les activités d'une autre diplômée d'Espace verre, Majorie Lapierre, qui s'adonne au travail du verre au chalumeau. On peut donc affirmer que le projet d'atelier individuel de Labelle aux Îles de la Madeleine, ainsi que son prolongement dans le projet d'école des métiers verriers, sont directement à l'origine du développement d'une petite industrie du verre en région

éloignée des grands centres urbains, et ce, en continuité avec son idéal de départ, sa propre approche aux matériaux et procédés, ainsi que la vision des métiers d'art promue à l'époque par Métiers du Québec.

Après cinq années passées aux Îles de la Madeleine à acquérir à la fois les rudiments du métier de verrier et en assurer la pérennité, Ronald Labelle décide d'élargir ses horizons et de poursuivre des recherches à l'étranger. Au moment de la fermeture de l'atelier, Labelle obtient une bourse du ministère de la Culture du Québec pour un stage de perfectionnement de six mois à Venise : « J'adorais l'odeur, le ronronnement des fours et les bruits des outils des verriers… C'était comme une musique[543] ». Durant son séjour à Murano, Ronald Labelle a surtout observé les maîtres au travail. Il a bien sûr soufflé quelques pièces, mais il a surtout observé les techniques utilisées, assimilé maintes notions sur la gestion d'une entreprise de verre et laissé l'inspiration faire le reste. Il y avait à Venise un grand nombre d'entreprises de verre, dont certaines comptent sept ou huit employés, d'autres cents à cent cinquante. Dans un atelier moyen, quatre ou cinq maîtres verriers conçoivent des prototypes et s'en remettent à leurs équipes respectives pour la production. Son stage lui a donné une vision plus complète du travail du verre, de la variété des techniques, de l'organisation des ateliers, etc.

Avant son départ pour Venise, Labelle avait soumis au gouvernement du Québec un projet pour une école de verre. À son retour, des fonctionnaires du gouvernement provincial lui indiquent que son projet est envisageable et que cette école pourrait s'intégrer dans le nouveau réseau des écoles-ateliers alors en gestation. Labelle offre, pour financer une partie du projet, les fours et les équipements récupérés aux Îles de la Madeleine. On le met alors en contact avec François

---

[543] GAAC. « Profil d'artiste : Ronald Labelle », *Glass Gazette* (printemps 1998) : 5-6.

Houdé, qui s'est aussi manifesté auprès du gouvernement avec un projet d'école de verre à Montréal. Labelle consacrera les dix années suivantes – la décennie des années 1980 – à la mise sur pied du Centre des métiers du verre / Espace verre. (Voir chapitre 6) Pendant ce temps, le milieu des métiers d'art se transforme profondément, de même que le travail artistique de Labelle.

## 5. De l'industrie artisanale au statut professionnel de l'artiste

La période suivant le référendum de 1980 et la défaite de l'option souverainiste, jumelée à la crise économique de 1982, à l'apparition de produits importés à bas prix et à un certain rejet des idéaux de la contre-culture, sont particulièrement difficiles pour le secteur des métiers. En 1982, la Centrale d'artisanat du Québec, fondée par Jean-Marie Gauvreau, ferme ses portes, entraînant ainsi « la vente à l'encan de la grande collection métiers d'art qu'avait réunie cette dernière. C'est comme si des volets entiers de la mémoire et des réalisations des artisans avaient été supprimés[544] ». D'événement-phare de la vie culturelle québécoise des années 1970, le Salon des métiers d'art du Québec vit des moments d'instabilité financière durant les années 1980. Selon Denis Longchamps :

> En 1983, les organisateurs décident d'imposer un droit d'entrée de deux dollars afin d'alléger les coûts de location des stands. Cette pratique, dans une période de crise économique, fait chuter le nombre de visiteurs à moins de 135 000. [...] Malgré tout, on majore le prix d'entrée à 2,75$ en 1985 et le nombre de visiteurs poursuit sa chute libre jusqu'en 1987, où il atteint son plus bas niveau, soit 55 000. Le nombre d'exposants est lui aussi réduit, passant de 430 en 1982 à moins de 240 en 1988. En même temps, il est de plus en plus évident que deux écoles

[544] Sève. *Hommage à Jean-Marie Gauvreau : étude ethno-historique :* 4.

> s'affrontent au Salon : « les nationaleux contre les internationalistes » [selon Nathalie Petrowski de La Presse, en 1983]. À partir de 1988, on n'exige plus de droits d'entrée. Peu à peu, les visiteurs reviennent pour atteindre 180 000 en 1993.[545]

Les années 1980 virent de grands changements pour tout le domaine des métiers d'art, principalement la fin du *Plan quinquennal* et l'implantation du *Plan national de formation en métiers d'art*. Ces années virent aussi les lois sur le statut professionnel de l'artiste, et l'inclusion du domaine et la reconnaissance d'une seule association par domaine. Par la suite, la création de l'organisme maintenant connu sous le nom de SODEC pour soutenir les industries (films, livres) ou entreprises culturelles qui ne relèvent pas des ministères économiques. Cette décision contribua également au positionnement des métiers d'art et de ceux qui les pratiquent entre les identités d'artisans, d'artistes professionnels (Lois), d'industrie artisanale, ou d'entreprise culturelle qui vinrent encore enrichir les négociations de statut. On peut d'ailleurs mesurer l'écart entre ces identités pour les métiers d'art, de l'artisanat, à l'industrie artisanale, industrie culturelle et artiste professionnel, dans cet extrait du *Magazine des métiers d'art* (1996), sous la plume d'Yvan Gauthier, alors directeur général du Conseil des métiers d'art du Québec :

> Un des problèmes majeurs des artisans est le manque de reconnaissance du statut de l'artisan entrepreneur. Au Québec, la Loi S32.01 sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs n'accorde un statut officiel qu'aux créateurs individuels. Ainsi, les entreprises artisanales ne jouissent pas des mêmes privilèges que les artisans considérés comme travailleurs autonomes.[546]

---

[545] Longchamps. « Les métiers d'art au Québec (1950-2075). Du Salon des arts culinaires au Salon des métiers d'art » : 12-14.

[546] Yvan Gauthier. « Pour un statut fiscal adapté aux entreprises artisanales », *Le Magazine des métiers d'art,* vol. 9, no 4 (septembre 1996) : 4.

Le domaine des métiers d'art et le statut professionnel de ses « artistes » sont officialisés en 1988 avec l'adoption de 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* (chap. S-32.01) par le gouvernement du Québec, qui accorde aux artisans des métiers d'art le statut d'artistes professionnels au sens légal du terme. Dans la Loi S32.01, le législateur définit les arts visuels et les métiers d'art en ces termes :

> 1° arts visuels : la production d'œuvres originales de recherche ou d'expression, uniques ou d'un nombre limité d'exemplaires, exprimée 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;
> 2° 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.[547]

Il est important de noter que, dans la terminologie de la Loi S32.01, le terme « artiste en métiers d'art » est utilisé, alors que celui d'« artisan » ne l'est pas. De fait, aucune référence à l'artisanal n'apparaît dans la loi; on y préconise plutôt la notion « d'exercice d'un métier ». Une notion fondamentale associée aux arts visuels est celle de la recherche, qui figure dans la définition des arts visuels de la Loi S32.01, mais qui est totalement absente dans celle des métiers d'art. De fait, les arts visuels étant enseignés dans des milieux universitaires, la notion de recherche, souvent associée au monde universitaire, y est primordiale. Dans la pratique des arts visuels actuels, la

---

[547] Gouvernement du Québec. *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*, mise à jour le 1er novembre 2014, http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_01/S32_01.html

remise en question de l'art est une constante et un impératif, de même que la contextualisation conceptuelle et historique des pratiques actuelles. Selon Pierre Wilson, directeur et conservateur du Musée des maîtres et artisans du Québec, le manque de recherche et de discours critique, ainsi que l'absence de programmes universitaires en culture matérielle et en métiers d'art ont de sérieuses conséquences sur le développement du milieu :

> […] cette absence de recherche et de discours académique sur les métiers d'art a aussi un impact sur la rareté et les compétences des commissaires d'exposition et l'absence de critique et de discours critique… et donc aussi sur la présence structurante des métiers d'art dans les médias. La pensée populaire sur l'artisanat et les métiers d'art est donc laissée entre les mains des faiseurs d'opinions non ou mal informés. Ce qui n'est évidemment pas le cas pour l'art visuel.[548]

Il devient ainsi manifeste qu'une nouvelle négociation s'engage, dans laquelle l'aspect artistique des productions métiers d'art est mis de l'avant, artistique compris dans le sens de la production de pièces uniques et d'expression (c'est le terme utilisé dans la Loi S32.01) une dimension plus près de celle du champ des arts visuels que de celle de l'industrie. Contrairement au système des foires artisanales et des salons de métiers d'art, les productions en arts visuels sont mises en valeur grâce à un réseau de galeries d'art bien organisé. Reprenant en quelque sorte cet exemple :

> En 1993, le Conseil des métiers d'art du Québec ouvrait, au Marché Bonsecours du Vieux-Montréal, une galerie entièrement vouée à la promotion des métiers d'art contemporains : la Galerie des métiers d'art du Québec. Cette dernière prenait la relève de la Galerie Design métiers d'art du Québec qui, de 1983 à 1989, avait été le lieu de nombreuses expositions. En 2006, la Galerie des métiers d'art du Québec se réorganise et modifie en profondeur son fonctionnement. Elle

[548] Correspondance de Pierre Wilson avec l'auteur (2014).

> adopte un nouveau nom qui reflète davantage sa mission : Galerie CRÉA – Métiers d'art contemporains.[549]

Au cours des années qui suivront l'adoption de la Loi S32.01, le Conseil des métiers d'art du Québec concentra ses actions sur la célébration de l'excellence, le développement des marchés d'exportation, et la participation à des foires internationales de « functional art ». À partir des années 1990, les salons SOFA deviennent l'événement majeur de promotion des artistes en métiers d'art à l'étranger. Sur plusieurs plans, ces événements tendent à calquer un modèle déjà établi dans le secteur des arts visuels contemporains. Cette catégorie de « functional art », apparue au cours des années 1980, est fortement ambiguë; les galeries y proposent des objets aux frontières des arts visuels, du design et des pratiques artisanales, traditionnelles ou modernes. Cette ambiguïté est d'ailleurs manifeste dans le titre de l'événement, qui se présente souvent comme un *Design Show*; SOFA signifie « Sculpture Objects Functional Art ». En elles-mêmes, ces expositions deviennent des espaces de négociation entre différents champs de productions culturelles associés aux métiers d'art québécois. Mais qui plus est, ces événements auxquels participent plusieurs grandes figures internationales du verre d'art principalement seront une source d'émulation pour les artistes en métiers d'art du Québec, et tout particulièrement les verriers.

Entre 1990 et 2010, plusieurs artistes en métiers d'art du Québec exposeront donc sur la scène internationale en proposant des pièces uniques ou de petites séries. Durant ces années, les métiers d'art du Québec s'exportent et sont présentés sur la scène internationale lors de différents salons et foires. Leur clientèle est surtout constituée de galeristes et de collectionneurs. Le Conseil des

---

[549] Conseil des métiers d'art de Québec. *Galerie CREA. Historique*, consulté le 1er août 2015 https://www.metiersdart.ca/fr/galerie-crea/la-galerie/mission-et-role

métiers d'art du Québec mise beaucoup sur le développement de ce secteur, notamment à travers les activités de son bureau d'exportation et celles de sa galerie. Louise Lemieux Bérubé, présidente du Conseil des métiers d'art du Québec, explique cette réorientation :

> Après la fusion des corporations régionales, après la reconnaissance du statut d'artiste et d'artisan professionnel, après le démarrage du programme collégial en métiers d'art, après le dépôt de la nouvelle politique culturelle du gouvernement provincial, où en sont les métiers d'art? Le développement du marché doit d'abord passer par une plus grande visibilité des métiers d'art dans tous les milieux et à tous les moments de l'année. […] Cela veut dire rafraîchir notre image, montrer ce que nous avons de mieux, reprendre contact avec notre clientèle naturelle et... bien sûr, diversifier et multiplier nos actions d'abord ici, au Québec, mais aussi au Canada, aux États-Unis et même en Europe. Il faut aussi s'assurer que tous les types de productions (de la pièce unique jusqu'à la petite ou grande série), et toutes les familles, aussi différentes les unes que les autres, y trouvent leur compte. […] Le Conseil des métiers d'art du Québec complète actuellement une réorganisation en profondeur. Un nouveau directeur général, monsieur Yvan Gauthier, précédemment directeur de l'administration et des opérations d'un événement international est entré en fonction.[550]

*Le Magazine des métiers d'art* faisait en 1996, le compte-rendu de la première participation du Conseil des métiers d'art du Québec et de ses partenaires à SOFA 1995 :

> C'est au Navy Pier de Chicago, rénové depuis peu, que s'est tenue l'édition 1995 de l'immense exposition SOFA (Sculptural Objets Functionnal Art [sic – Sculpture Objects Functional Art]), du 2 au 5 novembre dernier. Plus de 500 artisans de toutes les familles de métiers d'art, représentés par 70 galeries américaines, canadiennes et australiennes, y ont montré leur travail pendant quatre jours. […] La qualité des œuvres exposées à SOFA, dans l'ensemble, pourrait

---

[550] Louise Lemieux Bérubé. « Éditorial. Le Conseil des métiers d'art, une corporation à l'image et à l'écoute de ses membres : notre objectif! », *Optima*, vol. 3, n$^{o}$ 1 (septembre 1992) : 3.

> relancer le vieux débat sur la distinction entre art et métiers d'art. […] Au cours des dernières années, des galeries commerciales et des événements comme SOFA ont entrepris de présenter les œuvres métiers d'art dans les conditions qui entourent traditionnellement les expositions de peinture et de sculpture. […] Si cette distinction repose sur une catégorisation, il faudrait revoir les catégories, si elle se base sur une certaine perception de qualité, le niveau d'excellence présenté à SOFA devrait trancher en faveur d'un élargissement des catégories des beaux-arts qui permet l'inclusion des techniques des métiers d'art.[551]

Un encart titré « Les pièces uniques du Québec en demande! », paru dans ce même numéro, ajoute que :

> Les quatre galeries montréalaises [Galerie Barbara Sylverberg, Galerie Suk Kwan, Galerie Elena Lee et Galerie des Métiers d'art] qui étaient présentes à SOFA (Sculptural Objects Functionnal Art), du 2 au 5 novembre dernier, ont vécu une expérience unique. Représentant plus de 20 artistes et artisans du Québec, les galeries ont recueilli des commentaires très positifs, mais elles ont surtout vendu de nombreuses pièces! […] Encouragée par ce succès, la Galerie des Métiers d'art projette déjà une deuxième participation l'an prochain.[552]

Dans une autre édition de ce magazine (1996), Louise Chapados présente un résumé des actions du Bureau d'exportation du Conseil des métiers d'art du Québec durant cette période :

> Le Bureau d'exportation des métiers d'art, en fonction depuis janvier 1996, a déjà quelques réalisations à son actif. Vous avez eu des nouvelles des participations d'artisans au Salon des artisans d'art de la foire de Paris et à l'International

---

[551] Lise Englander. « SOFA 1995. Art ou métiers d'art ? », traduit par Marie Lemire, *Le Magazine des métiers d'art*, vol. 9, no 1 (janvier-février 1996) : 21; première parution, *The Craft Report* (janvier 1996).
[552] Englander, *id* : 20.

> Contemporary Furniture Fair de New York. Le Bureau a participé cet été à deux salons de vente en gros : le Philadelphia's Buyer's Market of American Craft (Rosen) et le New York International Gift Fair - section Handmade. Il a de plus coordonné la participation d'artisans au Chicago Eastside Artwork Image et au New York International Gift Fair - section Accent on Design.[553]

### 5.1. Ronald Labelle : design et *functional art*

L'expérience Espace verre (voir chapitre 6) n'aura pas seulement profondément marqué la vie professionnelle et personnelle de Labelle, elle a aussi marqué une évolution importante de son travail créatif alors qu'il passe de pièces fonctionnelles et décoratives en verre soufflé de type artisanal à ce qu'il appelle des « créations multitechniques en verre[554] ». Ce sont des pièces d'expression, uniques et de séries, impliquant parfois le soufflage, mais aussi la combinaison de différentes techniques comme la pâte de verre, le moulage, le thermoformage, le laminage, etc. Ce passage marque aussi une transition dans les réseaux à travers lesquels ses objets circulent, notamment ceux de la vente dans des événements comme le Salon des métiers d'art auquel il a participé à la fin des années 1970 et au début des années 1980, à des foires internationales, où les artistes sont représentés par des galeries. Il s'agit certes, pour Labelle, d'un parcours personnel, mais qui ne lui est pas unique, ce passage est significatif de l'évolution du secteur des métiers d'art durant la même époque.

---

[553] Louise Chapados. « L'ouverture des marchés extérieurs aux produits québécois », *Le Magazine des métiers d'art*, vol. 9, n° 5 (novembre-décembre 1996) : 26.

[554] Ronald Labelle, dossier d'artiste, date non disponible, consulté en 2008 (Archives du CMAQ).

Labelle offre dans sa démarche artistique une place prépondérante à cette matière qui le fascine : « Le verre vit, il bouge; c'est quelque chose de voluptueux que nous percevons avec les yeux, le nez, les oreilles[555] ». Il aborde aussi le verre en connaissance du savoir-faire nécessaire pour transformer cette matière qui, dans l'Antiquité, relevait de la haute technologie :

> Le verre apporte ce côté mystérieux…. c'est un des plus vieux métiers du monde. Le verre existe déjà depuis 5000 ans, c'est le premier matériau de synthèse que l'homme a créé. […] alors c'est ce côté mystérieux, translucide, à la fois fragile mais en même temps très dur.[556]

En plus de sa fascination pour le verre, il revendique des préoccupations « esthétiques et éthiques » près de celles de William Morris et John Ruskin, les pères-fondateurs du mouvement Arts and Crafts au Royaume-Uni. Ce mouvement, proposant une forte association entre la production et la consommation d'objets fonctionnels et décoratifs faits avec beauté et savoir-faire et la promotion de valeurs morales progressistes, fut très influent dans tout l'empire britannique, particulièrement à Montréal à travers les activités de la Guilde canadienne des métiers d'art. De plus, avec son emphase sur la maîtrise personnelle des procédés, sur la rigueur et sur le métier, Labelle inscrit sa démarche personnelle dans celle, plus large, des métiers d'art :

> J'ai eu d'abord à créer mes outils pour ensuite parvenir à me familiariser avec le matériau; ce cheminement m'a amené à faire le parallèle entre la maîtrise technique et mes préoccupations plastiques. Ainsi d'avoir d'abord traversé les étapes pratiques du métier, j'ai acquis le sens de la rigueur; pour moi, esthétique et éthique sont étroitement liées. […] Mon attitude envers les matériaux, les technologies et les processus de fabrication artisanale m'ont fait découvrir le

---

[555] GAAC. « Profil d'artiste : Ronald Labelle », *Glass Gazette* (printemps 1998) : 5-6.

[556] Radio-Canada. « Les coulisses de la fabrication du verre » (Entrevue avec Ronald Labelle et Catherine Labonté), *Vous êtes ici*, 7 février 2008, http://ici.radiocanada.ca/radio/vousetesici/dossiers.asp?idDossier=97019#

> verre. […] le verre offre, par ses qualités intrinsèques, une incontournable pureté de profil et une plénitude des formes. Il donne, dans l'unité de la masse pleine, une sensation optique et unique des trois dimensions. Fils du feu et de l'air, il est à la fois fragile et éternel; l'art est de le découvrir et de l'apprivoiser.[557]

Considérant le temps, les ressources et l'énergie nécessaires à la fondation et la mise sur pied d'Espace verre, Labelle n'a pu se consacrer à d'autres activités majeures pendant la deuxième moitié des années 1980. Toutefois, entre 1990 et 2000, Labelle reçoit plusieurs bourses de soutien à la pratique artistique du ministère de la Culture et des Communications du Québec et du Conseil des arts du Canada, ce qui lui permettra d'expérimenter et d'opérer les changements provoqués par ses nouvelles orientations artistiques. Il effectue ses recherches et sa production principalement à Espace verre où il impressionne les étudiants[558] par sa rigueur au travail, ses vastes connaissances des procédés et des matériaux, ainsi que par la complexité des objets sculpturaux sur lesquels il travaille inlassablement dans les différents ateliers.

Sa production des années 1990 et 2000, « d'une façon générale, se situe à deux niveaux : design (*fonctionnal art*) et sculpture (*sculptural object*) [559] ». Ses nouvelles œuvres sont caractérisées par la diversité des techniques et des matériaux utilisés, mais aussi par l'extraordinaire qualité de la finition des pièces. À cette époque, il effectue plusieurs séjours à New York où il est grandement inspiré par l'art, le design et l'architecture qu'il y trouve. En 1989, la galerie Design Métiers d'art à Québec lui consacre une exposition individuelle et il participe aussi à *Vitrix*, une exposition organisée par le Royal Academy of Arts à Toronto.

---

[557] GAAC. « Profil d'artiste : Ronald Labelle », *Glass Gazette* (printemps 1998): 5-6.
[558] Dont l'auteur de ses lignes faisait partie.
[559] GAAC, « Profil d'artiste : Ronald Labelle », *Glass Gazette* (Printemps 1998) : 5-6.

L'idée de fonction de l'objet implique pour Labelle l'étude à la fois de ses rôles utilitaire et esthétique. Il repère dans son environnement des objets que la réalité quotidienne a banalisés, puis il les recrée en verre, en objets insolites identifiés à une nouvelle dimension esthétique. « Cette recherche et cette perception du réel deviennent l'*output* de l'imaginaire et alors tout devient un jeu, tout devient ludique. Il aborde le verre en état de récréation et, en un mot, l'humour devient essentiel dans sa démarche[560] ». En favorisant l'appropriation, la re-contextualisation et l'humour plutôt satyrique, Labelle utilise des stratégies que l'on peut associer à la postmodernité artistique. Ainsi les « meubles sculptures » de Ronald Labelle remettent en question les frontières entre les métiers d'art, le design et les arts visuels. À travers l'approche singulière de l'artiste, l'idée de la fonction y est ultimement sublimée tout en demeurant présente dans l'objet. Des lampes, que l'on pourrait qualifier de sculptures lumineuses, telles les « Cageots » fabriquées en verre thermoformé, paille de verre, laiton, ciment et halogène proposent une transposition en verre incroyablement bien réussie, en format réel, de cageots en bois contenant du foin. *Cageot no 1* (figure 5.14) a d'ailleurs fait l'objet d'une acquisition par le Musée des beaux-arts de Montréal. Le rapport de recherche et d'acquisition de l'œuvre produit par le MBAM mentionne :

> Nous recommandons l'acquisition de Cageot no. 1 de Ronald Labelle pour la collection permanente du musée. Soulignons que cet artiste est une des figures de proue du mouvement *Studio Glass* au Québec […]. Pour Labelle, c'est la rencontre du design (*fonctionnal art*) et de la sculpture qui prime. Il est d'ailleurs reconnu pour avoir fait plusieurs meubles d'art. […] L'artiste considère cette œuvre comme étant une pièce maîtresse de son corpus ayant été inclue dans plusieurs expositions de groupe et individuelles depuis sa réalisation. Elle a été récemment présentée au 57e Salon des métiers d'art à Montréal lors d'une exposition individuelle qui a lieu en 2012 au même moment qu'il reçoit le Prix Hommage du Conseil des métiers d'art du Québec. L'œuvre Cageot no. 1 est

[560] GAAC, *ibid.*

> aussi intéressante par sa facture (combinaison de différents matériaux) et son sujet. Par sa reprise d'un objet banal […] la sculpture de Labelle devient un hommage au quotidien.[561]

Déjà en 1989, lors de la première exposition de cette œuvre dans le cadre de *Vitrix - A Glass Show of Excellence* au *Royal Canadian Academy of Arts* de Toronto (RCA), le directeur de l'institution, Gerald Tooke, s'exprimait ainsi :

> […] the best Canadian hot glass artists are presented by excellent pieces. Some transcend anything I have seen before. Ronald Labelle's Crate #1 is superb, certainly measurable beside Rauschenberg's hamburger, but also exhibiting the intrinsic tension of thin glass – you don't breathe too heavily or it might blow into smithereens![562]

Fait de pâte de verre, néon et acier (fer forgé), *New York Manhole* reproduit à l'identique une bouche d'égout new-yorkaise. En fait, pour réaliser cette œuvre, Labelle a moulé en direct une véritable bouche d'égout à New York, dans une approche littéralement in situ et non sans danger réel. En 2004, il récidive, mais à Montréal cette fois; ce sera *Montreal Manhole* (figure 5.16). Dans la série des « lampes », il ne faut pas négliger *Épingle*, une transposition géante en pâte de verre et métal d'une simple épingle à linge ou encore son presse-papier *Trappe à rat*. Ces objets ne sont pas sans rappeler certaines des œuvres de Jeff Koons. En explorant la thématique du mobilier, Labelle investit aussi un champ qui est associé historiquement aux arts décoratifs et appliqués. Dans l'histoire des métiers d'art au Québec, les meubles sont importants puisqu'ils

---

[561] Marie-Christine Pitre. *Pour Diane Charbonneau, acquisition - Rapport de recherche*, Musée des Beaux-arts de Montréal, 2014. Source Diane Charbonneau.

[562] Gerald Tooke (RCA National director). « Vitrix-A Glass Show of Excellence » (23 mars 1989). Document PDF. Archives Ronald Labelle.

étaient au centre de l'industrie et de l'enseignement des arts appliqués avant les bouleversements des années 1960. Toutefois, au temps de l'École du meuble de Jean-Marie Gauvreau, on ne produisait pas de tables en verre. Les tables de Labelle, proposent d'ailleurs des éléments qui réfèrent davantage au vocabulaire du modernisme en architecture dans son utilisation peu orthodoxe du verre et du métal. Des éléments qui sont maintenant davantage associés au design contemporain d'objets et d'espaces intérieurs. La série « meuble-sculptures » de Labelle date du début des années 1990 intégrant tout à fait l'esprit du *fonctionnal art*. Chaque pièce est conçue à la fois pour le plaisir de l'œil et de l'esprit tout en accomplissant une fonction dans l'environnement. Ses meubles sculptures, principalement des « tables » et des « lampes » lui permettent d'exposer, entre autres, aux salons Sculpture Objects and Functionnal Art (SOFA) aux États-Unis. Labelle explique sa démarche ainsi :

> […] ma recherche tend à intégrer le métal et le verre dans une approche nouvelle où j'explore la durabilité des matériaux. À travers le thème des « meuble-sculptures », j'élabore des œuvres qui s'identifient à d'autres reflets. Ces nouvelles formes dans l'espace me permettent d'envisager le quotidien dans une autre dimension. Dans cette perspective de dualité et de confrontation, la sculpture et le meuble s'intègrent l'un dans l'autre dans une tentative d'élucidation du fonctionnel et de l'émotionnel. Le défi consiste à donner de l'usage à l'objet d'art, à développer un point de rencontre - ou de convergence - entre la vie quotidienne pratique et son environnement esthétique. Au travers des matériaux aux évocations contradictoires, je veux proposer une nouvelle dimension créatrice autour de laquelle s'articule l'œuvre. En procédant par opposition - transparence/opacité - la structure graphique du verre est complétée et intensifiée par le langage pesant du métal.[563]

---

[563] Ronald Labelle, dossier d'artiste, date non disponible, consulté en 2008, (Archives du CMAQ).

Exploitant diverses techniques du travail du verre comme le verre soufflé, le verre coulé, le verre façonné, le verre thermoformé, la pâte de verre et le laminage de même que les inclusions de différents métaux plus ou moins précieux, les « tables » abordent des thématiques ludiques, humoristiques, voire satiriques. Elles sont souvent constituées de grandes surfaces en verre transparent qui laissent parfois voir les jambes et pieds fantaisistes qui les supportent. Comme par exemple *Pas-de-deux* (2000) montée sur huit véritables pattes de cochon moulées en pâte de verre. D'autres ne comportent qu'un pilier central, ou colonne, constitué d'un assemblage d'objets hétéroclites. De cette manière elles s'apparentent parfois à des constructions architecturales, comme dans *Galiléo* (1995, figure 5.15) et *Cactus* (2004). En termes sculpturaux cette problématique de la confusion entre l'objet sculptural et son support, le socle, est similaire à celle exploitée par Brancusi. Les noms des objets de cette série sont forts évocateurs et descriptifs malgré leur absurdité apparente : *La poule aux œufs d'or* , *Table poires*, *Table Banana*, *Table Razza*, etc.

Figure 5.14
Ronald Labelle. *Cageot no.1*, 1989
Verre thermoformé, laiton, base ciment, éclairage halogène, H 56 cm; L 60cm.
Source et photographie : Ronald Labelle.

Figure 5.15
Ronald Labelle. *Galiléo*, 1995
Verre soufflé, verre taillé, verre laminé, verre coulé, H 83 cm; D 60cm.
Source et photographie : Ronald Labelle.

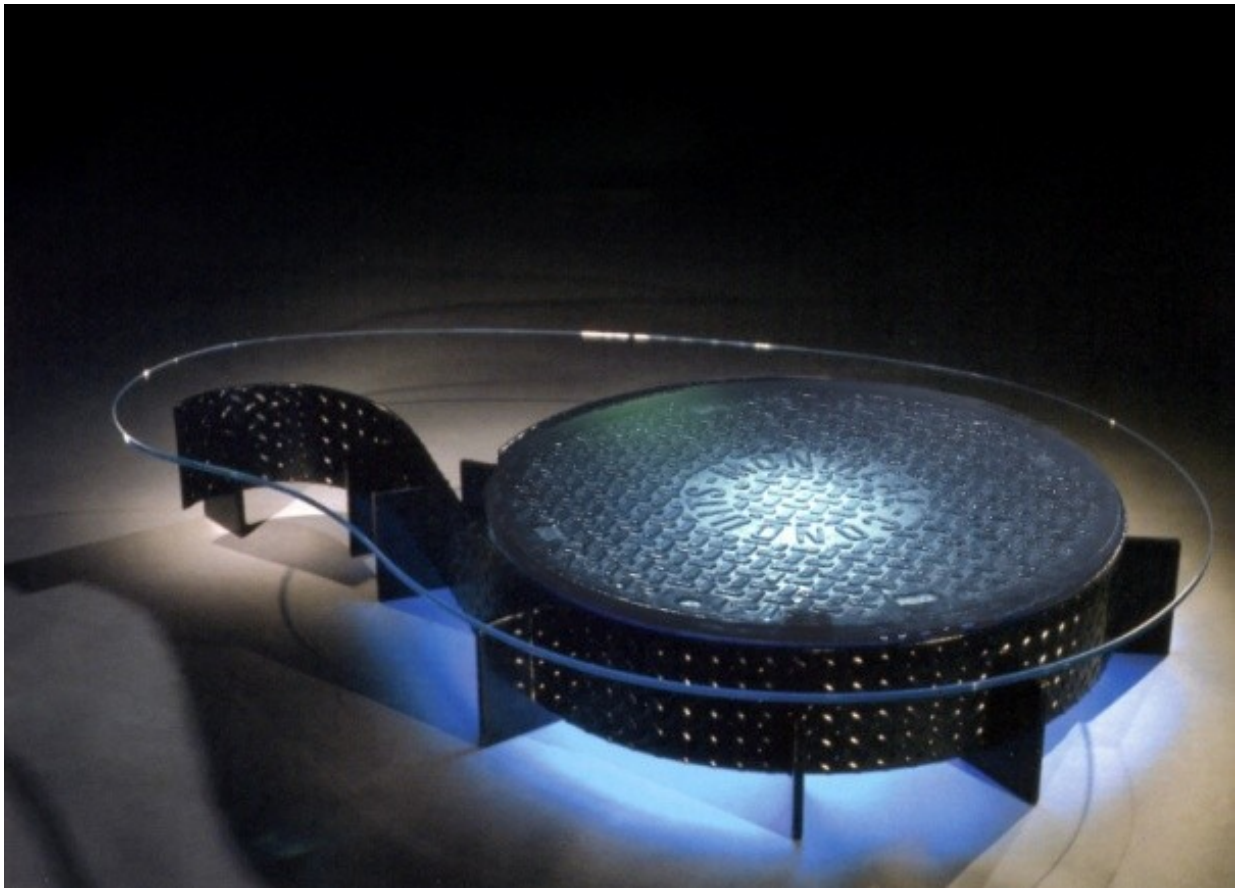


Figure 5.16
Ronald Labelle. *Montreal Manhole 2*, 2004
Pâte-de-verre, acier, éclairage LED, H 75 cm; L 120 cm.
Source et photographe: Ronald Labelle

Une autre œuvre de Ronald Labelle ayant fait l'objet d'une acquisition par une grande institution muséale, en l'occurrence le Musée national des beaux-arts du Québec (2011), est *Construction 78*. Le second corpus dans lequel cet objet s'inscrit est entrepris au milieu des années 1990; il est très différent du premier à plusieurs égards et explicitement sculptural. Le titre de

« Construction » réfère à la fois au contenu symbolique de l'œuvre et au processus d'assemblage et de laminage impliqué dans leur fabrication (figures 5.17 et 5.18). Comme pour les « meubles-sculptures », Ronald Labelle repère toujours dans la réalité naturelle ou fabriquée qui nous entoure, des lignes, des images et des signes qu'il reproduit en verre. Toutefois, s'inspirant aussi d'architectures imaginaires, Labelle propose à travers la série *Constructions* « un voyage à travers les formes, les couleurs et la matière[564] ».

Dans article du journal La Presse (1996) intitulé « La renaissance de la verrerie d'art : Les joyaux de Ronald Labelle sont fort prisés aux USA et à Toronto. Qu'attendez-vous ? » Raymond Bernatchez dit :

> Inspirées de constructions architecturales fictives, elles représentent autant d'objets n'ayant d'autres buts que de satisfaire le contact de l'œil avec des objets esthétiques. Il s'agit donc de sculptures, faites de montages de verre soufflé, de verre taillé, de verre laminé dans lesquels l'artiste a inclus des éléments de bronze oxydé. Dans ses constructions, les assemblages de verre taillé et de verre laminé constituent autant de portails encadrant les éléments de verre soufflé, des sortes d'urnes faites pour contenir la beauté cristalline des rayons de lumière qui parviennent à l'intérieur en cheminant dans des parois de verre coloré. On ne se lasse pas de regarder ces sculptures et d'en faire le tour, pour jouer avec elles et avec la lumière ambiante, pour confronter les matériaux entre eux, comme s'il s'agissait d'autant de joyaux d'une toute nouvelle couronne, d'une toute nouvelle dynastie.[565]

---

[564] GAAC, « Profil d'artiste : Ronald Labelle »: 5-6.

[565] Raymond Bernatchez. « La renaissance de la verrerie d'art : Les joyaux de Ronald Labelle sont fort prisés aux USA et à Toronto. Qu'attendez-vous? », *La Presse*, 13 janvier 1996, section D14.

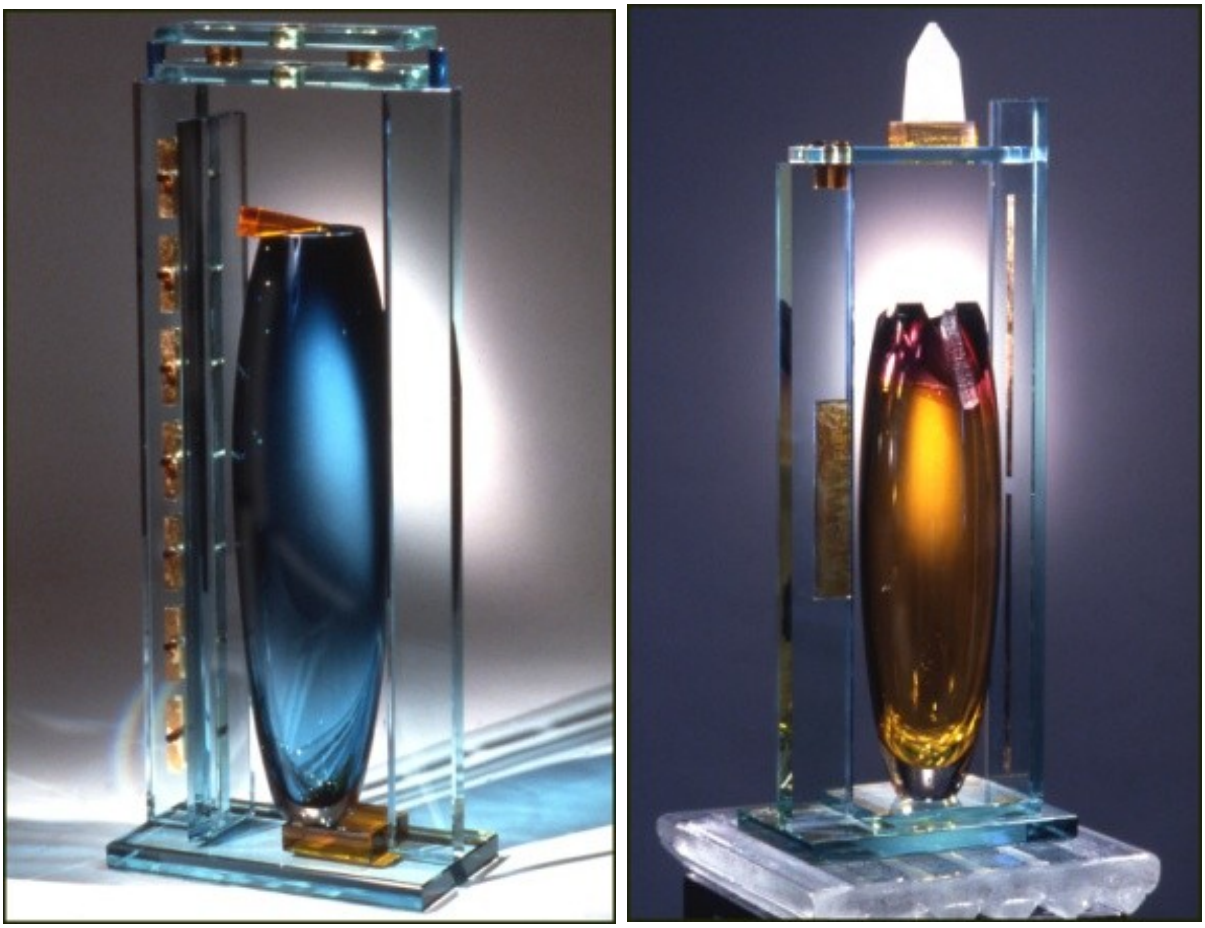


Figure 5.17
Ronald Labelle. *Construction # 28* et *Construction # 44*, vers 1995
Verre soufflé, taillé, laminé, inclusion de bronze oxydé, approx. H 60 cm; L 25cm.
Source et photographie: Ronald Labelle

Les *Constructions* de Labelle offrent effectivement au spectateur une démonstration des qualités et propriétés physiques et optiques du verre comme la translucidité et la transparence, et, particulièrement bien maîtrisées par l'artiste, des jeux de couleurs dans l'espace. La référence à la fonction s'y trouve toujours, mais articulée de manière différente. Les composantes en verre soufflé, aux formes oblongues et aux cols coupés et polis, parfois fermés par d'autres éléments, y sont centrales. Les « contenants» sont eux-mêmes contenus et intégrés dans des structures de verre laminé transparent et coloré, aux lignes droites et angulées. Par leur composition, ils forment de hauts rectangles, et par leurs proportions, ils rappellent parfois des gratte-ciel. Labelle propose à la fois une certaine forme de mise en abîme de l'idée du contenant (dans le sens de

récipient et dans le sens d'architecture) et une négation de l'idée de fonction de l'objet. Ainsi séparé de sa fonction traditionnelle, l'objet de métier d'art devient sculptural. Tout comme le geste architectural marque la signature d'un architecte sur un bâtiment, on peut dire que Labelle pose un geste sculptural avec ses « Constructions ». De plus, par leur format (dimensions moyennes : 60 cm x 25 cm), ses œuvres sont souvent associées à des maquettes architecturales. Labelle propose donc une vision sculpturale de l'architecture : avec le métal, le verre est un des principaux éléments du vocabulaire du modernisme architectural et ce sont ces matériaux qui sont mis à l'honneur dans les œuvres de Labelle. Toutefois, le modernisme en architecture est aussi caractérisé par un rejet de l'ornementation et de la décoration, alors que les architectures fictives de Labelle scintillent et excitent l'œil de l'observateur, comme le soulignait avec émerveillement le journaliste culturel Raymond Bernatchez. L'artiste rehausse d'ailleurs leur potentiel décoratif par l'incorporation de composantes métalliques comme le cuivre oxydé et la feuille d'or, donnant l'impression de joyaux.

En plus de ses pratiques liées à l'objet sculptural, au cours des années 2000, Labelle a travaillé à l'intégration d'éléments de verre dans des projets d'aménagement intérieur. Il a par exemple collaboré avec le sculpteur Charles Deaudelin pour la création d'un grand vitrail en verre laminé pour la chapelle Sainte-Marceline en 2000, projet qui n'est pas sans rappeler – à moindre échelle – ceux réalisés par Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau au cours des années 1960 et dont il a été question au chapitre 4 de cette thèse. À l'heure d'une retraite bien méritée, Ronald Labelle vit maintenant aux Îles de la Madeleine en compagnie de sa compagne Diane, et il a renoué avec son premier métier, celui de photographe. Dans les dernières années, outre les acquisitions muséales, plusieurs hommages lui ont été rendus. Par exemple, en décembre 2012, le CMAQ lui décernait le *Prix Hommage pour une carrière en métiers d'art* lors du SMAQ. Certaines œuvres de son corpus y étaient d'ailleurs exposées afin de témoigner de « l'apport indéniable de cet artiste dans

le monde du verre au Québec[566] ». Le Guide officiel du SMAQ propose l'extrait suivant dans une page consacrée à Labelle : « Artiste de talent, Ronald Labelle a marqué une ou même deux générations de créateurs et c'est avec fierté que le Salon des métiers d'art lui rend hommage[567] ». Ronald Labelle a été membre du Conseil d'administration d'Espace verre de sa fondation en 1983 jusqu'en 2013. Afin de lui rendre hommage pour ses 30 années de service à la communauté, il a récemment été nommé membre honoraire lors de l'assemblée générale annuelle du 19 septembre 2013.

[566] Conseil des métiers d'art du Québec, « Hommage à Ronald Labelle, artiste verrier », carton d'invitation, 2012.
[567] Salon des métiers d'art du Québec (SMAQ). *Le Guide officiel du SMAQ 2012*. Brochure, (décembre 2012) : 7.

# CHAPITRE 6 - LE CENTRE DES MÉTIERS DU VERRE DU QUÉBEC / ESPACE VERRE

## 1. INTRODUCTION

Après 30 ans d'existence, Espace verre est bien implanté dans le paysage culturel du Québec. Il a bien consolidé ses assises malgré les nombreuses difficultés, et ses projets sont axés vers une vision d'avenir des arts verriers. Au fil des ans, l'organisme fondé sous le nom de Centre des métiers du verre du Québec / Espace verre s'est imposé comme centre de formation, mais aussi comme un important moyen de diffusion des arts verriers au Québec. En très peu d'années, le Centre a fait sa marque et est maintenant reconnu internationalement comme un lieu d'importance du verre d'art. À partir de ce moment et grâce aux efforts des fondateurs Ronald Labelle et François Houdé, ainsi que des professeurs, de la direction et des membres du conseil d'administration de l'organisme à but non lucratif, la communauté des verriers d'art au Québec se trouve dotée d'une institution majeure qui ouvre un tout autre aspect de son développement. Ce chapitre aborde donc la fondation et les premières années d'opération de l'organisme.

## 2. L'ENSEIGNEMENT DES MÉTIERS D'ART AU QUÉBEC

### 2.1. Mise en contexte

Comme mentionné au chapitre 5, la fermeture annoncée de l'Institut des arts appliqués à la fin des années 1960 amène le transfert d'une partie de son curriculum au nouveau Cégep du Vieux-Montréal dans un programme collégial menant à un Diplôme Professionnel en Arts Appliqués. On y offrait une formation complète en céramique, discipline qui était précédemment à la fois enseignée à l'Institut des arts appliqués, ainsi que les techniques de tissage, la forge et l'ébénisterie, sous forme de cours de matériaux. Dans le réseau des Cégeps anglophones, un

programme en céramique est offert au Collège John Abbott, sous la coordination départementale de John Eden.

Ainsi, il faudra attendre une vingtaine d'années avant que le gouvernement du Québec mette en application un programme structuré en métiers d'art. Toutefois, au cours des années 1970, le programme d'Arts appliqués offert au Cégep du Vieux-Montréal (CVM), et tout particulièrement son volet céramique, sera un espace de création et d'expérimentation de grande qualité. L'approche y est fortement orientée vers la céramique d'art dans sa dimension conceptuelle et dans l'esprit des mouvements de la céramique nord-américaine de la même période. Parmi les acteurs importants qui y sont associés, on retrouve notamment les céramistes Léopold Foulem, Richard Milette, Paul Mathieu et Michel Vincent. Notons que Vincent, qui a travaillé comme technicien au département de céramique du CVM, fera partie du corps professoral d'Espace verre depuis ses débuts. La vision des métiers d'art de cette communauté, une vision plus artistique que commerciale ou traditionaliste, n'étant pas la même que celle promue par MAQ, le programme d'Arts appliqués du Cégep du Vieux-Montréal ne recevra pas le support de l'organisme. Il se développera d'ailleurs une réelle tension entre les deux groupes, une tension qui perdurera longtemps après la fermeture du programme d'Arts appliqués à la fin des années 1970. À titre d'exemple, cet extrait d'une lettre du céramiste Paul Mathieu au CMAQ datée de 1998, soit une vingtaine d'années après les faits, et dans laquelle transparaît toujours ces divergences fondamentales :

> « Étant présentement membre, je reçois ce magazine et je suis toujours désappointé par la pauvreté du contenu et le manque d'intérêt général. Non pas que cela m'étonne d'une activité du Conseil, qui a toujours été, à mon avis, une association qui ne sert que les intérêts financiers de ses membres et qui n'a jamais

> représenté la communauté métiers d'art dans son ensemble. Les textes qui se trouvent dans le magazine ont tendance à poursuivre et à justifier les politiques étroites du Conseil et souvent à réécrire l'histoire en ce sens (p. ex. : la fermeture de la Centrale d'artisanat, le fiasco des écoles-ateliers, ateliers-école, etc.). »[568]

## 2.2. Les Techniques collégiales en métiers d'art

### 2.2.1. Métiers d'art du Québec et la planification quinquennale

La seconde moitié de la décennie 1970 s'avère une période importante en ce qui concerne l'implication du gouvernement du Québec et du milieu des artisans dans la structuration du secteur de l'artisanat et des métiers d'art et la professionnalisation en termes d'économie, de visibilité et de valorisation. En 1975, Métiers d'art du Québec se fait reconnaître comme porte-parole officiel des artisans auprès du gouvernement. L'organisation entreprend alors d'importantes recherches afin de produire, en association avec le ministère des Affaires culturelles, une étude menant à un projet de planification quinquennale. La revue *Métiers d'art du Québec* faisait cette mise en contexte :

> Métiers d'art du Québec s'est vu confier en mai dernier un important contrat d'études et de recherches sur le secteur des métiers d'art [Projet de planification quinquennale]. Le ministère des Affaires culturelles, soucieux d'établir au plus tôt sa politique en matière de métiers d'art, a choisi de s'en remettre au milieu pour diriger des études et recueillir les données nécessaires. L'objectif de ce travail de recherche est d'élaborer une stratégie de développement tout en respectant ceux qui font que les métiers d'art existent, les artisans eux-mêmes. […] Notre tâche

---

[568] Paul Mathieu, « La Biennale de céramique 1998 : la politique de l'exclusion », *Le Magazine des métiers d'art*, vol. 11, no 2 (juillet 1998) : 13.

> consiste à étudier le phénomène artisanal au Québec. C'est une étude qui a une importance primordiale pour l'avenir du Québec. Nous ne voulons pas dire que l'artisanat n'est pas important, mais plutôt que les modifications que subira notre société feront que l'artisan reprendra la place qu'il avait avant l'industrialisme.[569]

La volumineuse recherche produite en 10 tomes et plusieurs annexes sera finalement publiée dans son intégralité, en 1978, sous le titre *Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale*. L'ouvrage propose différentes analyses historiques et sectorielles, ainsi que des axes d'orientation pour le développement du milieu des métiers d'art favorisé par Métiers d'art du Québec. En somme, on aborde le passé, le présent et le futur des métiers d'art au Québec. Plusieurs auteurs participent à la recherche et à la rédaction, dont des acteurs de Métiers d'art du Québec et des experts externes. Les titres des différents tomes offrent une idée des éléments qui y sont développés : *Les métiers d'art du Québec et l'histoire* (Tome 1); *Le secteur artisanal dans différents pays étrangers* (Tome 2); *Aspects de la formation professionnelle* (Tome 3); *Une analyse quantitative des caractéristiques de la clientèle des métiers d'art* (Tome 4); *La croissance de l'économie des métiers d'art au Québec* (Tome 5); *L'avenir des métiers d'art au Québec* (Tome 6); *L'histoire des corporations de métiers du Moyen-Âge jusqu'à la Révolution française* (Tome 7); *Artisanat et société* (Tome 8); *L'artisanat et quelques autres modes de production...* (Tome 9). Le tome 3, daté de septembre 1975 et réalisé par René-Guy Chédanne, s'intitule *Aspects de la formation professionnelle*. En introduction, on y retrouve une lettre adressée à Armand Brochard, président de Métiers d'art du Québec, par Gaétan Lévesque, coordonnateur du projet de la Planification quinquennale, dans laquelle il affirme ceci :

> Il s'agit d'une étude comparative de divers systèmes de formation professionnelle. Nous avons choisi la structure de (3) pays [sic] : la Suisse, la France et le Québec.

---

[569] Métiers d'art du Québec, « Études de planification », *Métiers d'art informé (MAI)*, vol. 1, no 1 (1974) : 6.

> […] Quant au Québec, la situation n'est guère brillante et nous constatons qu'il y a nécessité de structurer le secteur de la formation professionnelle afin de favoriser l'évolution du secteur artisanal.[570]

Ce qui frappe dans cet énoncé, c'est l'absence des États-Unis. Selon certaines sources, cette absence serait due en partie à la vision nationaliste des acteurs du milieu qui orientent leur choix de modèles culturels vers l'Europe et la Francophonie, plutôt que vers l'Amérique et la culture anglo-saxonne, mais aussi en raison de leur choix de privilégier un modèle entrepreneurial où la transmission des connaissances se fait par compagnonnage, plutôt que par le modèle d'apprentissage dans un contexte académique, tel que le préconisent les institutions d'enseignement étasuniennes. En effet, dans le document, le type de formation privilégié par Métiers d'art du Québec est clairement associé à la professionnalisation. Le peu de pertinence accordé à la formation universitaire est ouvertement exprimé dans les quatre phrases qui lui sont consacrées directement, dont voici le point central : « Nous nous attarderons peu sur l'enseignement universitaire. Au niveau des arts en général, son rôle est surtout de former des professeurs[571] ».

Le document indique aussi, sommairement et sous forme de tableau, qu'au moment de la production du rapport, au niveau universitaire, les arts textiles (tapisserie, tissage, macramé), le travail du métal (émail sur cuivre, orfèvrerie) et la céramique sont enseignés dans certains cours intégrés dans les programmes de formation générale en arts plastiques. Ce sujet semble avoir

---

[570] Gaétan Lévesque. « Lettre d'introduction au document, adressée à Armand Brochard », dans René-Guy Chédanne. *Aspects de la formation professionnelle,* collection *«* Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale »*,* (ministère des Affaires culturelles et Métiers d'art du Québec, 1975).

[571] Gaétan Lévesque. « Lettre d'introduction au document, adressée à Armand Brochard », dans René-Guy Chédanne. *Aspects de la formation professionnelle*.

effectivement donné lieu à des débats dans la communauté des artisans. La plupart des membres de Métiers d'art du Québec à Montréal, dans les années 1970, sont des autodidactes qui participent au Salon des métiers d'art, qui n'ont pas eu accès à de la formation supérieure et n'ont pas tendance à la valoriser. Pourtant, certains des plus anciens artisans éprouvent de la nostalgie quant aux formations offertes avant la restructuration du système d'éducation au Québec. Par exemple, le céramiste Maurice Savoie, formé à l'École du meuble et à l'École des beaux-arts, préconise une formation en quatre années, comme à l'époque de l'Institut des arts appliqués où il dirigeait le volet céramique.

### 2.2.2. Métiers d'art du Québec et le Plan national de formation en métiers d'art

Au début des années 1980, dans les suites du plan quinquennal, des acteurs de MAQ, dont Armand Brochard, directeur et professeur à l'École de joaillerie et de métaux d'art de Montréal, et Louise Lemieux Bérubé, tisserande et future fondatrice du Centre de construction textile de Montréal (1989), en partenariat avec trois ministères du gouvernement québécois (Affaires culturelles, Éducation, Main-d'œuvre et Sécurité du revenu), mettent sur pied un groupe de travail sur l'enseignement des métiers d'art. Le *Plan national de formation en métiers d'art* élaboré avec la collaboration du groupe de travail, rédigé et mis en place en 1984 par le ministère de la Culture, instaure un enseignement collégial technique pour les métiers d'art. En 2009, Louise Lemieux Bérubé témoignait ainsi :

> Pour résumer simplement l'histoire, c'est grâce au militantisme d'artisans professionnels des années 1980 que, finalement, en 1984, le ministère de l'Éducation mandate les deux collèges pour développer un programme de formation dirigé par des artisans professionnels parmi les chefs de file. Une décision tout à fait unique qui assurerait que la formation soit dispensée par des maîtres du domaine, et non pas par des enseignants mis en disponibilité. Une décision qui reprenait la formation « arts appliqués », absente pendant une vingtaine d'années. […] C'est ainsi qu'à Montréal on a vu s'implanter la joaillerie avec Armand Brochard, l'impression textile avec Robert Lamarre et Monique Beauregard, et le verre avec François Houdé et Ronald Labelle. Puis sont venues la construction textile avec Régine Mainberger et Louise Lemieux Bérubé, ainsi

> que la maroquinerie avec Pierre Beauchemin. Plus tard s'est ajoutée la céramique avec Monique Giard.[572]

Le groupe-conseil qui a remis son rapport en 1984 propose que la formation soit confiée à l'ordre collégial et que ce soient les cégeps qui assurent la rédaction des programmes et la mise en œuvre de ces derniers. Deux établissements ont été désignés : le Cégep Vieux-Montréal pour l'ouest de la province et le Cégep Limoilou pour l'est. Ces Cégeps devaient, à leur tour, créer des centres désignés. C'est ainsi que l'Institut des métiers d'art a été créé au Vieux-Montréal et le Centre de formation et de consultation en métiers d'art à Limoilou. Le Plan national proposait également aux cégeps de récupérer ce qui se faisait dans leur milieu en matière de formation en céramique, ébénisterie, joaillerie et textile. Les centres devaient aussi travailler à mettre en place de nouvelles écoles-ateliers dans le domaine du verre, de la maroquinerie, de la sculpture et de l'impression textile, là où il n'y avait pas de formation.

Le Plan national prévoit en effet la création, pour chaque secteur, d'une « école-atelier » qui « est d'abord une école, c'est-à-dire un lieu de formation et de perfectionnement, et aussi un atelier, c'est-à-dire un lieu de recherche et de développement d'une ou de plusieurs disciplines artisanales » et d'un « atelier-école ». L'école-atelier « répond à une double formule pédagogique : premièrement, elle est reconnue comme un lieu d'apprentissage pratique dans un programme de formation de base régi par un centre désigné; deuxièmement, au besoin, elle est un lieu de perfectionnement pour les artisans en exercice et les maîtres-artisans[573] ».

---

[572] Lemieux Bérubé, Louise. « Formation initiale ». , dans *Itinéraire. Rendez-vous en métiers d'art. Actes de Colloque 2009,* Montréal *:* Conseil des métiers d'art du Québec et Cahiers métiers d'art : Craft Journal, 2010 : 25-26.

[573] Victor Le Gendre (secrétaire du Groupe-conseil). *Plan national de formation en métiers d'art,* collection *«* Rapport du Groupe-conseil sur le Plan national de formation en métiers d'art »,

Du Plan national de formation en métiers d'art aux débuts du programme de Techniques collégiales en métiers d'art par les ministères des Affaires culturelles, de l'Éducation et de la Main-d'œuvre et de la Sécurité du revenu, il s'écoulera cinq autres années. De 1984 à 1988, on assiste en effet à l'élaboration du programme de Techniques de métiers d'art et ses neuf voies de sortie : céramique, construction textile, impression textile, ébénisterie, joaillerie, lutherie, maroquinerie, sculpture et verre. Notons que cela coïncide avec, dans la même année, la reconnaissance des métiers d'art comme domaine artistique, et des « artistes en métiers d'art » comme professionnels par la loi S-32.01 sur le statut de l'artiste voté par l'Assemblée nationale du Québec. Ce glissement de l'artisanal et de l'industriel vers l'artistique aura un impact majeur sur le développement du secteur des métiers d'art. Ce changement sera d'autant plus marquant que c'est cette vision des métiers d'art qui s'imposera principalement dans les programmes, et visera la mise en application de la loi dans les réseaux des écoles-ateliers de Montréal et de Québec. Comme souligné au chapitre 5, dans la loi S-32.01, le législateur définit les métiers d'art en ces termes :

> 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.[574]

---

tome 1 (Québec : Gouvernement du Québec - Direction générale de l'enseignement collégial, 1984) : 22.

[574] Gouvernement du Québec, *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*, mise à jour le 1er novembre 2014, http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_01/S32_01.html

Il est important de noter que, dans la terminologie de la loi S-32.01, le terme « artiste en métiers d'art » est utilisé, alors que celui d'« artisan » ne l'est pas. De fait, aucune référence à l'artisanal n'apparaît dans la loi; on y préconise plutôt la notion « d'exercice d'un métier ».

2.2.3. L'École nationale des métiers d'art : un constat d'échec

En 1995, soit sept ans après l'instauration des nouveaux diplômes d'études collégiales (DEC), le CMAQ propose le constat suivant dans son Mémoire déposé à la commission des États généraux sur l'éducation en août 1995 et intitulé « Une école nationale des métiers d'art pour développer une formation artistique et professionnelle complète en métiers d'art » :

> La durée de la formation prévue pour l'obtention du DEC est limitée par les règlements sur le régime pédagogique du collégial. La formation dans la spécialisation équivaut à deux années, comparativement aux quatre années offertes à l'École du Meuble. La durée de cette formation offerte à l'ordre collégial est nettement insuffisante. Un réseau d'ateliers-écoles (complémentaire à celui des écoles-ateliers) pourtant défini et accepté par les trois ministères partenaires dans le Plan national de formation n'a pas été développé. Cette absence de réseau empêche un mode d'apprentissage souple et pointu, surtout en ce qui concerne le perfectionnement des artisans ou encore pour les domaines non couverts par le réseau des écoles-ateliers. Alors qu'aujourd'hui une partie de la formation en métiers d'art a été réinstaurée, il devient extrêmement important de compléter et de consolider cette formation pour les artisans. Le maillon clé de cette réforme repose sur la création d'une École nationale des métiers d'art totalement indépendante des structures collégiales et dont la seule mission soit la formation en métiers d'art.[575]

[575] Conseil des métiers d'art du Québec, « Une école nationale des métiers d'art pour développer une formation artistique et professionnelle complète en métiers d'art » (Mémoire déposé à la

La même année, à la demande du *Comité sectoriel de main-d'œuvre en métiers d'art*, Lehouillier Conseil inc. publie le *Rapport 1 : Synthèse évaluative de la structure de formation collégiale en métiers d'art*. Le rapport rappelle que, à la grande insatisfaction des partenaires du CMAQ, le plan final éliminait le volet de la formation en atelier dispensée dans les ateliers-écoles qui était prévu dans le projet initial. En effet :

> Le Plan national de formation en métiers d'art prévoyait que la formation serait dispensée par des maîtres-artisans et qu'un programme de « perfectionnement de deuxième niveau » serait offert pour former ces maîtres-artisans formateurs. La mise en suspension de toute la voie de l'apprentissage et de la formation en atelier, qui faisait partie du Plan comme pratique « naturelle » au milieu des métiers d'art, ne répondait plus dans les années 1985-1990 ni aux priorités du milieu des métiers d'art, ni aux modèles de formation professionnelle en vigueur au Québec.[576]

Les raisons de ce « fiasco », pour reprendre l'expression du céramiste Paul Mathieu (que nous avons évoqué précédemment), sont détaillées dans le document :

> […] l'échéancier non-synchronisé des trois ministères signataires; Confusion de partage des responsabilités respectives entre ministères et entre intervenants de la formation (collèges et écoles-ateliers). La perte de cohésion nationale […]; les énergies requises du milieu […] ont à ce point canalisé les organismes et les personnes impliquées que la vision du Plan a été amputée d'un volet qui avait été prévu dans le projet initial : celui de la formation en atelier dispensée par les ateliers-écoles.[577]

---

commission des États généraux sur l'éducation, août 1995). Dans CMAQ, *Le Magazine des métiers d'art,* vol. 8, no 5 (septembre 1995) : 23.

[576] Gaétan Lehouillier. *Rapport 1 : Synthèse évaluative de la structure de formation collégiale en métiers d'art* (Victoriaville : Lehouillier Conseil Inc, 1995) : 10.

[577] Gaétan Lehouillier. *Rapport 1 : Synthèse évaluative de la structure de formation collégiale en métiers d'art*, (Victoriaville : Lehouillier Conseil Inc, 1995) : 8-9, 11.

Dans la conclusion du rapport, on invoque explicitement des problèmes politiques :

> La perte de contrôle de la gestion du Plan national de formation tient en grande partie à la complexité de la structure de départ, et à la perte de contact qui s'est instaurée entre les signataires et les mandataires du Plan et la clientèle originellement visée : le milieu. […] La somme des performances attribuables à l'un ou l'autre des partenaires institutionnels n'a permis de créer : ni la capacité de synergie du réseau de la formation, ni l'influence du Plan sur le développement du milieu, ni l'appropriation de développement des ressources humaines par le milieu. Ces trois dimensions sont d'ordre politique.[578]

De plus, l'abandon du volet des ateliers-écoles, qui devaient être des entreprises permettant à la fois la formation et l'intégration professionnelle des diplômés, a eu comme conséquence que plusieurs chaque école-atelier a dû mettre sur pied des « ateliers de transition » et proposer un modèle entrepreneurial aux étudiants qui est surtout, en l'absence de structures industrielles de moyenne taille pouvant les intégrer, celui de travailleur autonome dans le secteur culturel ou gestionnaire d'une micro-entreprise.

Dans le document de Lehouillier Conseil, on souligne aussi que « le lien contractuel des artisans-formateurs avec les écoles-ateliers demeure très personnalisé. Chaque école est complètement

---

[578] Lehouillier, *Rapport 1 : Synthèse évaluative de la structure de formation collégiale en métiers d'art* : 52.

autonome quant à la gestion de son bassin de formateurs[579] ». Sous ce terme d'« artisans-formateurs », il faut entre autres comprendre que ces derniers ont un statut de chargé de cours dans le réseau collégial, et non pas un statut de professeur. Les écoles-ateliers ont la responsabilité d'engager ces artisans-formateurs qui, en principe, doivent être des professionnels actifs dans leur domaine et non pas des enseignants de carrière. Cette grande autonomie finalement accordée aux écoles-ateliers par la direction de la formation collégiale en métiers d'art a certes eu le désavantage de ne pas favoriser la structuration du milieu de l'enseignement des métiers d'art dans le sens souhaité par ses représentants. Cependant, au Centre des métiers du verre du Québec / Espace verre, cette indépendance a été utilisée pour mettre en valeur le développement d'un secteur des arts verriers au Québec, comme nous le verrons dans la section suivante. Contrairement à ce qui se passera à Montréal où les différents lieux de formation en métiers d'art se sont développés séparément, dans le réseau de Québec, il y a regroupement de trois écoles-ateliers, d'où la naissance de la Maison des métiers d'art de Québec. Selon le site Web de l'organisme :

> La Maison des métiers d'art de Québec est le résultat du regroupement, en 1997, des trois écoles-ateliers œuvrant dans le développement des métiers d'art : l'École-atelier de textile et reliure de Québec, l'École-atelier de céramique de Québec et l'École-atelier de sculpture de Québec. […] les promoteurs du projet étaient trois organisations à but non lucratif qui supportaient à la fois une vision spécifique et concertée de leur développement.[580]

Avec le temps, certains acteurs qui soutenaient à l'origine une formation technique, en viendront à reconsidérer leur position en constatant les limites des programmes collégiaux en métiers d'art.

---

[579] Lehouillier, *Rapport 1 : Synthèse évaluative de la structure de formation collégiale en métiers d'art* : 36.

[580] La Maison des métiers d'art de Québec. *Historique*, consulté le 1er août 2015, http://mmaq.com/lecole/historique/

C'est le cas notamment de Louise Lemieux Bérubé, fondatrice et directrice de Centre de construction textile de Montréal durant plusieurs années, qui fait le constat suivant en 2010 :

> Nos forces ont été dispersées et notre notoriété en tant que discipline de métiers d'art est vraiment faible. Il est admis qu'une formation universitaire force le développement d'un cheminement et d'un discours artistique. Ce sont les chaînons manquants pour une réelle reconnaissance nationale et internationale des carrières artistiques de nos diplômés. Ceux qui aujourd'hui ont une notoriété ont, pour une grande majorité, fait des études universitaires, ici ou ailleurs, soit en arts visuels, soit en design, soit en arts appliqués.[581]

## 3. LE CMVQ / ESPACE VERRE ET LA TECHNIQUE COLLÉGIALE EN MÉTIERS D'ART - OPTION VERRE

### 3.1. Deux fondateurs, deux trajectoires

Au chapitre 5, il a été démontré que le parcours de Ronald Labelle s'inscrit dans celui des métiers d'art au Québec. Ayant travaillé comme photographe pour l'organisme Métiers d'art du Québec, organisme pour lequel travaillait aussi sa conjointe, il découvre le verre d'art au Salon des métiers d'art du Québec en décembre 1974. Cette rencontre avec le verrier français Claude Morin, qui a adopté une approche artisanale au verre soufflé, sera déterminante pour Labelle. En 1976, il participe au stage donné par Claude Morin à l'Université du Québec à Trois-Rivières, une initiative de Métiers d'art du Québec et de Gilles Désaulniers, directeur de la section verre à l'UQTR depuis ses études en Tchécoslovaquie dans les suites d'Expo 67. De 1974 à 1976, Métiers d'art du Québec s'efforce de promouvoir le soufflage du verre comme une possibilité

[581] Lemieux Bérubé. « Formation initiale » : 25-26.

d'activité en métiers d'art au Québec parmi ses membres, d'abord pour la visite de Morin au SMAQ et ensuite pour le stage.

Dès ce moment, Labelle travaille à mettre sur pied son propre atelier de verre soufflé. Il fait le choix d'établir son projet aux Iles-de-la-Madeleine en s'associant avec des connaissances, des céramistes opérant Poterie Bonsecours, situé dans le Vieux-Montréal. L'entreprise Les Ateliers du Manoir, constituée d'un atelier de céramique et d'un atelier de verre, débute ses opérations en 1979. L'atelier de céramique emploie des habitants des Iles-de-la-Madeleine après qu'ils aient reçu une formation de plusieurs mois à Poterie Bonsecours à Montréal, alors que Ronald Labelle engage trois apprentis natifs des Îles pour l'assister et les former. Puisqu'il n'y a pas d'école de verre au Québec, Labelle doit – malgré son peu de connaissance – aussi former ses apprentis. Le projet pour une école de verre germe à ce moment-là dans son esprit. Son travail est fortement ancré dans la trajectoire de son maître, Claude Morin. Il adopte le modèle de la verrerie artisanale, construit un atelier en utilisant le modèle de Morin et ses recettes de verre, et fabrique surtout des produits utilitaires, bols, vases, assiettes, fortement marquées par le vocabulaire formel et esthétique de la céramique; il produit aussi des abat-jour qui jouissent d'une grande popularité auprès de la clientèle. Les produits de Labelle sont distribués à travers le Québec et le Canada, ils sont vendus à la boutique adjacente à l'atelier et il participe au Salon des métiers d'art de Montréal. Plusieurs facteurs combinés amènent Les Ateliers du Manoir à cesser ses opérations en 1983. Labelle contacte alors le gouvernement du Québec pour proposer un projet d'école de verre à Montréal, et reçoit une réponse positive. Le modèle d'école que Labelle a d'abord en tête est celui d'une école de métiers du verre qui s'inscrit dans les volontés expirées par l'organisme Métiers d'art du Québec et le modèle de la verrerie artisanale française qui est celui de son maître.

Comme mentionné au chapitre 5, après à la fermeture des Ateliers du Manoir, Labelle avait soumis au gouvernement du Québec un projet pour une école de verre. Les fonctionnaires au gouvernement provincial lui indiquent que son projet est envisageable pour le nouveau réseau des écoles-ateliers alors en gestation. Labelle offre, pour financer une partie du projet, les fours

et les équipements récupérés aux Îles de la Madeleine. On le met alors en contact avec François Houdé, qui avait aussi proposé un projet pour une école de verre à Montréal, Houdé et Labelle deviennent ainsi co-fondateurs du Centre des métiers du verre du Québec/Espace verre. L'ambiguïté du nom de l'organisme, qui semble en fait mettre en relation deux noms différents, est symptomatique des différentes visions qu'ont les deux co-fondateurs pour le mandat et la mission de l'organisme. Alors que la perspective de Labelle est ancrée dans le modèle de la verrerie artisanale française telle que promue par Métiers d'art du Québec, la perspective de Houdé est fortement ancrée dans la trajectoire formaliste du *Studio Glass* américain.

Comme il a été démontré au chapitre 3, François Houdé (né Houde), qui est originaire de Québec, découvre le verre d'art au pavillon tchécoslovaque d'Expo 67; ce sera l'événement déclencheur d'une passion qui l'amènera à s'inscrire au Sheridan College en Ontario où il suivra des cours pendant deux ans, de 1978 à 1980. En 1980 il obtient une exposition solo à la Galerie Elena Lee. Elena Lee soutiendra activement Houdé tout au long de sa carrière, notamment pour poursuivre des études supérieures en verre aux États-Unis, où il obtient une maîtrise en 1982. Lee aidera Houdé à concevoir le projet et elle sera d'ailleurs directement impliquée à Espace verre pendant plusieurs années, siégeant au conseil de 1985 à 1999.

François Houdé développe donc une approche artistique, sculpturale et interdisciplinaire du verre. Il est possible de situer la pratique et le discours de Houdé dans la lignée des principes artistiques formalistes de l'avant-garde moderne formulés par Clement Greenberg; une perspective qui avait fortement inspiré Harvey K. Littleton et les premières années du *Studio Glass Movement*. « Vous savez, je ne suis pas satisfait d'être un artisan; je veux faire plus que

des objets décoratifs[582] ». Après un stage au Pilchuck Glass School, il enseigne au Sheridan College et au Ontario College of Art, puis s'installe à Montréal en 1983 où il co-fonde avec Ronald Labelle le Centre des métiers du verre du Québec. En entrevue, Gilles Désaulniers, qui avait suggéré au jeune artiste de fréquenter le Sheridan College, relate ainsi le fil des événements et sa propre implication dans le projet :

> François Houde [...] a suivi son chemin jusqu'à sa maîtrise. Et il est revenu, a fait une exposition chez Elena Lee, notamment... il a rencontré Ronald Labelle puis ils ont décidé ensemble de bâtir un atelier. Ils m'ont demandé d'être le répondant auprès du ministère des Affaires culturelles […] pour assurer que c'était sérieux comme travail. Ils m'ont consulté, plus tard, pour les fours à construire […] Comme j'avais une certaine crédibilité auprès des ministères. Quand ils ont voulu mettre ça en forme, bien, ils m'ont appelé comme répondant. Ils m'ont demandé de vérifier le projet puis de signer une lettre d'appui pour que ça puisse entrer au ministère.[583]

Pour Houdé, le CMVQ / Espace verre est plus qu'une école; lors d'une allocution dans le cadre de l'ouverture du centre, il l'exprime ainsi :

> On veut que cet endroit devienne un centre de formation et de développement des techniques du verre, plus un centre de diffusion ouvert à l'ensemble des créateurs du Québec et enfin, une fois les fours et les installations terminées, un centre de production et de commercialisation des œuvres.[584]

---

[582] Tiré d'une lettre de François Houdé à sa mère en provenance de *Pilchuck Glass School* à Seattle, USA, 16 juillet1980. Archives familiales. Source : Carole Charette.
[583] Entrevue avec Gilles Désaulniers (mars 2010).
[584] Garnier. *Le verre sculptural au Québec* : 14.

Malgré leurs divergences fondamentales, et les conflits personnels qui en résultent inévitablement, Labelle et Houdé ont donc fait équipe et investi quatre ans de leur temps pour mettre sur pied le premier centre de création et d'enseignement du verre au Québec. Leur détermination individuelle à voir le projet se réaliser leur permettra de surmonter une négociation difficile entre deux visions différentes du verre d'art en général et du mandat de l'institution en particulier... une école de métiers du verre ou un espace d'exploration pour les arts verriers ? Ce sera, au final, le Centre des métiers du verre/Espace verre. Au-delà des considérations personnelles, ce sont deux visions du verre d'art qui se négocient au CMVQ/Espace verre.

### 3.2 Deux fondateurs, une école

Deux années furent nécessaires pour convaincre les autorités et les intervenants responsables que la démarche et le projet étaient bien fondés. En effet, Labelle et Houdé n'étaient pas les seuls à vouloir développer une école de verre soufflé à cette époque : Ronald Lukian et Jean Vallières participent aussi à ce processus de négociation. Lukian, qui avait déjà écrit aux autorités gouvernementales en éducation pour suggérer l'instauration d'une école, est appelé pour commenter le projet de Houdé et Labelle, qu'il juge positivement. Tout le contraire pour Vallières qui souhaite qu'une école technique soit établie à Québec. Deux autres années furent nécessaires pour construire et installer les ateliers. Dès le début, Houdé et Labelle s'étaient fixé pour objectif de créer un lieu de formation professionnelle regroupant les multiples disciplines du verre tout en créant un endroit convivial. À leur avis, il était important de donner au centre cette vocation d'école-atelier destinée à réunir des artistes du Québec, du Canada et de l'étranger dans la pratique de leur discipline respective dans une dimension créative et innovatrice.

Houdé et Labelle travaillent en étroite collaboration avec les deux céramistes qui ont déjà aidé à la fondation et à l'opération des Ateliers du Manoir, Monique Giard et Maurice Achard, eux-mêmes fondateurs de Poterie Bonsecours, plus tard connu sous le nom de Centre de céramique Bonsecours, autre école de métiers d'art de Montréal. Une demande d'incorporation du Centre des métiers du verre Bonsecours inc. est déposée le 17 août 1983 par Monique Giard à

l'Inspecteur général des institutions financières. Le 12 novembre 1984, le Conseil d'administration[585] mandate Ronald Labelle pour signer l'entente avec le ministère des Affaires culturelles. Le 4 mai 1985, le changement de dénomination sociale est accordé par l'Inspecteur général des institutions financières de Centre des métiers du verre Bonsecours inc. à Centre des métiers du verre du Québec inc.

Le 6 octobre 1986, la corporation s'installe, sous un bail emphytéotique, dans une vieille caserne de pompiers destituée près du Vieux-Port de Montréal, dans ce qui était anciennement Goose Village, au 1200 rue Mill. Le 20 août 1987, le bureau du protonotaire du district de Montréal confirme que la corporation entend faire affaires sous le nom et raison sociale d'Espace verre; le document est signé par le directeur administratif et secrétaire de la corporation Ronald Labelle et par le vice-président François Houdé. La Caserne 21, construite en 1912, était abandonnée depuis plus de dix ans. C'était un édifice intéressant à bien des égards, mais il n'en requérait pas moins une réfection quasi complète. Vu son expérience aux Îles de la Madeleine, Labelle prit en charge la planification, les devis de rénovation, les appels d'offres, la recherche de financement, les rénovations du bâtiment, la construction des ateliers et des équipements, la coordination des aménagements, la gérance de chantier ainsi que la direction administrative et technique.

Alors que Labelle s'affaire à la réfection de la Caserne 21, François Houdé assume le dossier de la formation en collaboration avec différents partenaires. Au-delà du soufflage, Espace verre s'est doté de nombreux ateliers spécialisés comprenant, entre autres, un atelier de verre en fusion propice au coulage, un atelier de travail à froid et de gravure à la roue, un atelier de gravure au jet de sable comprenant deux cabinets, un atelier de peinture sur verre, un atelier de

---

[585] Le 25 octobre 1984, le Conseil d'administration était composé de Pierre Jasmin, Maurice Achard, Monique Giard, Ronald Labelle, François Houdé, Astri Reusch et Francine Tremblay.

thermoformage et de pâte de verre, un atelier de moulage, un pour le néon et le chalumeau, etc. Toutes ces installations favorisent le développement de la recherche et de l'innovation, notamment en favorisant la mixité des techniques. Comme le mentionnait Labelle au cours d'une entrevue radiophonique :

> Quand on a décidé de fonder le centre, c'est l'idée première (enseigner plusieurs techniques) que d'avoir plus d'une technique que l'on enseigne, qu'on ne se cantonne pas comme c'est souvent le cas en Europe. Nous, on voulait enseigner toutes les techniques. Pour justement pouvoir sauter de l'une à l'autre en amalgamant une, deux et parfois trois techniques.[586]

Lors du 25e anniversaire d'Espace verre en 2008, Ronald Labelle fait le constat suivant sur les ondes de la radio de Radio-Canada :

> À l'origine l'idée était de créer une entité où les artistes verriers pourraient travailler, créer et se former et tout ça. On a suivi l'idée première et finalement, après 25 ans on est devenu un centre reconnu internationalement tant par la formation que la création qui s'y fait […]. Les artistes issus ou qui enseignent au centre exposent à l'étranger, vendent à l'étranger, enseignent dans d'autres centres, certains internationaux et sont reconnus à leur juste valeur.[587]

Durant ces années de réfection du bâtiment et de construction des ateliers, des tâches principalement assumées par Ronald Labelle, François Houdé mène donc le dossier de la formation, avec différents partenaires, dans le cadre proposé par la politique globale du Plan national de formation en métiers d'art.

---

[586] Radio-Canada. « Les coulisses de la fabrication du verre ».
[587] Radio-Canada. « Les coulisses de la fabrication du verre ».

Avec son expérience dans des écoles d'enseignement supérieur canadiennes et étasuniennes, Houdé met à profit ses connaissances et ses réseaux de contacts dans différents milieux. Il travaille surtout à rassembler autour de lui une équipe d'enseignants qui sont d'abord des artistes de talent et qui proposent dans leurs démarches respectives une vision artistique; il réunit les artistes en qui il voit un potentiel et déniche des personnes disposées à transférer leurs connaissances. Il cherche aussi à intégrer à l'équipe des artistes québécois qui, comme lui, ont obtenu une expérience ou une formation hors Québec.

Ceux qui gravitent autour du projet sont donc issus de filières différentes, dont des verriers formés au *Sheridan College*, où la formation en verre à chaud a une excellente réputation, des autodidactes, des universitaires, etc. Elena Lee souligne d'ailleurs que l'une des principales contributions de Houdé à l'établissement d'Espace verre est la qualité de ces professeurs qui sont tous des artistes de talents ayant une pratique active dans différentes disciplines. Aux côtés de François Houdé, deux artistes seront particulièrement impliqués dans la mise en place du programme pédagogique à Espace verre : Élisabeth Marier et Susan Edgerley. L'implication de premier plan de femmes dans le projet d'école est un tournant majeur pour le milieu du travail du verre à chaud au Québec qui était, jusqu'à ce moment-là, un domaine essentiellement masculin.

En 1982, François Houdé qui termine alors sa maîtrise en Illinois sous John Philip Myers, donne un cours d'été de coulage dans le sable au *Sheridan College School of Crafts and Design.* Élisabeth Marier, qui obtenait la même année un Baccalauréat en arts visuels de l'Université Laval de Québec, avec une majeure en sculpture où elle utilise le verre, principalement de la vitre industrielle, s'y inscrit. C'est sa seconde rencontre avec François Houdé qu'elle a déjà interviewé à Québec. Le travail de création de Marier est plus conceptuel qu'artisanal et c'est une des raisons pour laquelle François Houdé tient à ce qu'elle s'associe au projet d'Espace verre et qu'elle y enseigne. La participation de Marier à cet atelier de coulage du verre en fusion a pour but principal de compléter un travail de recherche et de documentation qu'elle avait entrepris en 1980 et qui lui avait permis de réunir des informations techniques et des photographies illustrant

différentes techniques de travail du verre, avec la collaboration de verriers du Québec dont Gilles Désaulniers pour la documentation sur le verre soufflé[588].

Lors de ce stage, Élisabeth Marier et Susan Edgerley se rencontrent pour la première fois. Originaire de Montréal, Edgerley était alors inscrite dans le programme de verre du *Sheridan College* (1981-1984), programme alors dirigé par Daniel Crichton. Dès la fin de ses études, elle enseignera au *Sheridan College* pendant deux ans, soit de 1985 à 1987. Elle témoigne en ces termes de la suite des événements :

> I returned to Montreal and left my teaching at Sheridan on the invitation of François to return and join him in the new project he was developing with Ronald, a college program for glass. He had a grand and sweeping vision of the center's possibilities and one in which I also believed. We had a tremendous amount of mutual understanding of the educational direction and potential a glass program could have and it is based upon that mutual vision and respect that I agreed to come and be involved in Montreal.[589]

C'est en 1985 que Houdé, Edgerley et Marier se réunissent pour la première fois à titre de consultants au développement de la formation en métiers d'art, sous l'égide de la Direction de la formation professionnelle. Le développement du programme de formation à Espace verre s'est poursuivi sur plusieurs mois, étalé sur près de trois ans.

En 1986 et 1987, Houdé, Marier et Edgerley poursuivent le travail de construction du programme du DEC en métiers d'art avec l'Institut des métiers d'art du Cégep du Vieux

---

[588] Correspondance d'Élizabeth Marier avec l'auteur (2014).
[589] Correspondances de Susan Edgerley avec l'auteur (2014).

Montréal. En ce qui concerne les objectifs de la formation collégiale, Espace verre propose finalement d'offrir un apprentissage dans un lieu de formation qui serait aussi utilisé par des artistes professionnels pour effectuer leurs productions. L'objectif est de rassembler étudiants et professionnels sous un même toit afin de favoriser à la fois l'encadrement pédagogique et l'intégration professionnelle des aspirants verriers. Ainsi Espace verre offrira aussi ses installations de soufflage du verre en location aux verriers professionnels et à ses futurs diplômés.

En attendant l'ouverture réelle du DEC en août 1989, Espace verre offre d'abord des formations et des cours de perfectionnement à temps partiel, des stages de perfectionnement d'une semaine donnés par des artistes verriers internationaux et un programme de formation sur deux sessions. Dès l'été 1987, dans le cadre du Grand prix des métiers d'art organisé par Métiers d'art du Québec, Espace verre offre ses premiers ateliers de perfectionnement. Les premiers artistes invités sont Jane Bruce (verre soufflé, Angleterre/États-Unis) et Yan Zoritchak (pâte de verre, France). Selon Susan Edgerley, la formation offerte par Jane Bruce, marque « le vrai début des activités d'Espace verre[590] » (figure 6.1).

[590] Correspondances de Susan Edgerley avec l'auteur (2014).

Figure 6.1
Stage de Jane Bruce au CMVQ / Espace verre, 21 septembre au 2 octobre 1987
Participants : Jane Bruce, Susan Edgerley, assistante de cours, stagiaires : Jean-Marie Giguère, Daniel Legault, Geneviève Néron, Rodrigue Parisien, Claude Richard.
Image du haut (de gauche à droite) : deux stagiaires, Jane Bruce, Ronald Labelle, Susan Edgerley, François Houdé, stagiaire, Jean-Marie Giguère.
Image du bas : Jane Bruce au centre, Jean-Marie Giguère, Autres non identifiés.
Source : Archives du Conseil des métiers d'art du Québec.

Entre 1987 et 1990, de nombreux verriers canadiens et étrangers offriront des ateliers de perfectionnement dans le cadre de ce programme : Daniel Crichton (verre soufflé, Canada) et Étienne Leperlier (pâte de verre, France), à l'été 1988; un groupe de trois artistes tchèques, Jaromir Rybak et Ales Vasicek (pâte de verre) et Gisela Shabokova (peinture sur verre), en 1989 (ce sujet a été développé dans le chapitre 3 de cette thèse); Steven Weinberg (pâte de verre, USA) et Lino Tagliapietra (verre soufflé, Italie) en 1990. Pour compléter cette liste non exhaustive, mentionnons aussi Jeff Goodman (verre soufflé, Canada) en 1989, 1990 et 1993, ainsi que Mark Lewis (verre soufflé, Canada) en 1993. Du 7 mars 1988 au 14 avril 1989 est offert à temps plein le premier programme de formation « Le travail du verre » (Certificat d'études professionnelles, CFP) d'une durée de 1620 heures. Ce type de formation est très proche du modèle utilisé par le Centre de céramique Bonsecours. Ces cours sont financés par les Commissions de formation professionnelle de la main-d'œuvre du Montréal Métropolitain, de la Montérégie et de Laurentides-Lanaudière, en collaboration avec l'Institut des métiers d'art, le Cégep du Vieux Montréal et six écoles-ateliers, dont Espace verre. L'implantation tardive du programme collégial met de la pression sur le jeune organisme; la venue de cette formation d'un an qui vise essentiellement les chômeurs est donc accueillie favorablement, en attendant la formation collégiale. Selon Élisabeth Marier :

> On a d'abord élaboré une première formation donnée sur un an et financée par la Direction des services professionnels du Ministère de la Main-d'œuvre, ce qui avait par ailleurs permis de financer la construction des premiers équipements. Nous avons décidé d'orienter la formation sur des approches nouvelles entre autres pour peindre sur le verre soufflé ou thermoformé, laissant aux ateliers privés spécialisés en vitrail le champ libre pour enseigner entre autres la peinture sur verre à vitrail […]. Quant aux futurs étudiants, certains prennent le parti de devenir chômeurs pour avoir le privilège de recevoir la toute première formation d'une année complète.[591]

[591] Correspondance d'Élizabeth Marier avec l'auteur (2014).

C'est pendant cette période que se constitue le noyau du corps professoral du DEC qui sera offert un an plus tard. Plusieurs acteurs de l'époque soulignent que Houdé a toujours cherché à former une équipe pédagogique fonctionnant en collégialité, chaque enseignant proposant sa contribution sans chercher à imposer sa vision. Comme mentionné précédemment, les écoles-ateliers jouissent d'une indépendance appréciable dans la gestion pédagogique et le modèle d'enseignement en collégialité départementale donne beaucoup de latitude aux enseignants face à la direction. D'ailleurs, cette façon de faire est une caractéristique distinctive de la formation à Espace verre par rapport aux autres programmes de verre au Canada et aux États-Unis dont la direction pédagogique est plus centralisée. D'après Susan Edgerley :

> A very important aspect was the conscious striving towards the goals of quality and excellence in all the educational aspects of the school and its program, and by all the glass professionals/teachers involved. It may seem like these would be obvious elements but in fact it really is not. In a difficult financial environment it could have been easy to take the attitude of giving less or cutting, but that was never the road chosen for the education at Espace verre. From the beginning in laying of the foundation of the college program, every effort was made to creating an atmosphere where the goals of quality and excellence were clear. This approach was reflected in all the meetings with the government and educational representatives, to how the studios could function in giving the students as much access as possible to the facilities so they could perfect their skills. This quality and excellence was fought for many times to enable funding and access, making it very clear what the educational goals were of Espace verre. This was a 'discours' that was held from the very beginning and in the implantation of the first year, this approach was instilled in all discussions with the Cegep and the Ministry so it was clear what was envisioned. I believe this collective vision of the glass professionals involved truly helped set Espace verre on its path as a successful model of college education in glass, one that has borne fruit over its many years.[592]

[592] Correspondances de Susan Edgerley avec l'auteur (2014).

Lors du cours de « Travail du verre » donné en CFP en 1988 et 1989, le corps professoral est composé de plusieurs formateurs offrant une variété de cours couvrant différentes techniques de travail du verre. En plus du co-fondateur Ronald Labelle, d'Élisabeth Marier (figures 6.2 et 6.3) et de Susan Edgerley(figures 6.4 et 6.5), Houdé recrute une partie du personnel enseignant parmi la communauté des artistes issus du *Sheridan College,* dont Donald Robertson (figures 6.6 et 6.7), Luc Taillon et Laura Donefer.

Les autres enseignants de ce programme de certificat d'études professionnelles proviennent d'autres milieux; par exemple Michel Vincent, un céramiste ayant étudié la céramique au Cégep du Vieux-Montréal, le verre au *Alberta College of Art* et ayant enseigné au département de céramique du Cégep du Vieux-Montréal dans les années 1970, donnera le cours de moulage[593]. Un autre céramiste, Maurice Savoie, donnera le premier cours de dessin d'observation, cours qui sera plus tard donné par Michel Vincent. Gérald Collard est engagé pour enseigner le travail du néon. Ce cours devait d'ailleurs servir plus tard de modèle pour un programme commercial dans ce domaine qui ne fut finalement pas implanté. Jean-Marie Giguère, artiste-verrier, technicien (depuis 1999) et enseignant (depuis 2009) à Espace verre, qui avait suivi la première formation offerte par le CMVQ (le cours de verre soufflé de Jane Bruce à l'été de 1987), s'inscrit dans ce programme. Au mois de mai 1989, le groupe de finissants[594] de cette formation d'une année expose à la Galerie Elena Lee et à Espace verre pour l'été.

---

[593] Notons aussi l'implication de Rose-Marie Goulet, Lisette Lemieux, Maurice Gareau, Denis Gagnon et M. Lepage de l'atelier Saint-Marc, Jacques Castonguay et J. M. Lavictoire. (Source : Archives Espace verre).

[594] Marc-Antoine Brisebois, Jean-Marie Giguère, Carmen Joly, Gilles Marcoux, Guy Martin et Patricia Murray. (Source : Archives Espace verre).

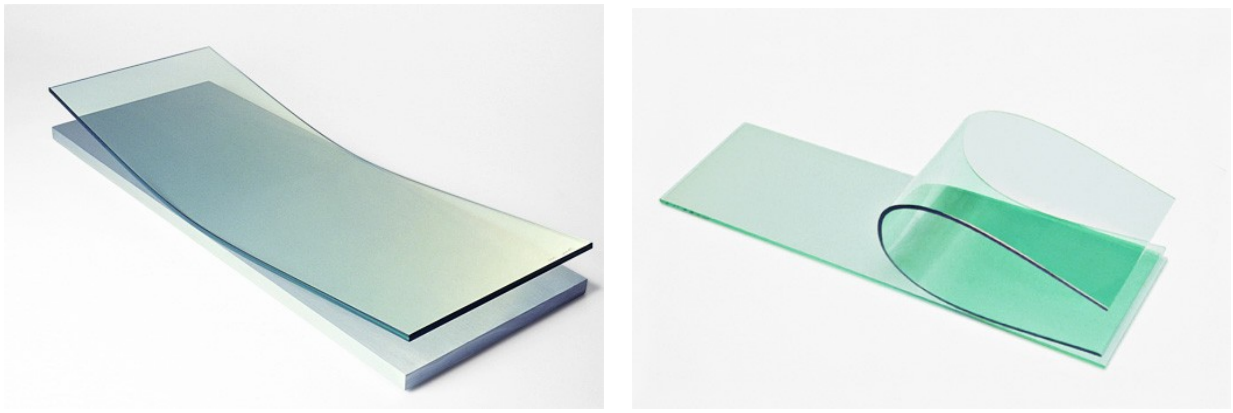


Figure 6.2
Élisabeth Marier, *Courbe légère*, 1985, et *Plan courbe*, 1988
Verre à vitre thermoformé, et aluminium.
Source : Élisabeth Marier

Figure 6.3
Élisabeth Marier, *Antennes*, 1991
Verre et métal
Intégration architecturale réalisée dans le cadre du Programme d'intégration des arts à l'architecture du Gouvernement du Québec.
Source : Élisabeth Marier.

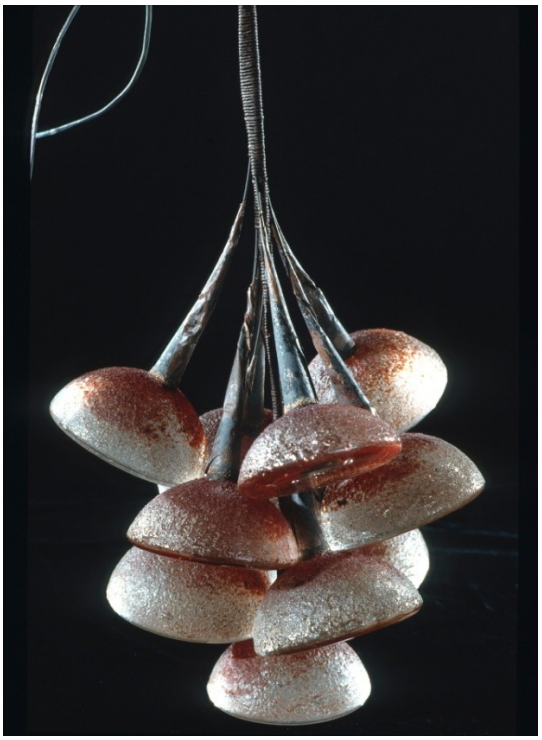


Figure 6.4
Susan Edgerley, *Wish*, 1994
Verre coulé et métal.
Source : Galerie Elena Lee

Figure 6.5
Susan Edgerley, *Cluster*, 1994
Verre coulé et métal.
Source : Galerie Elena Lee

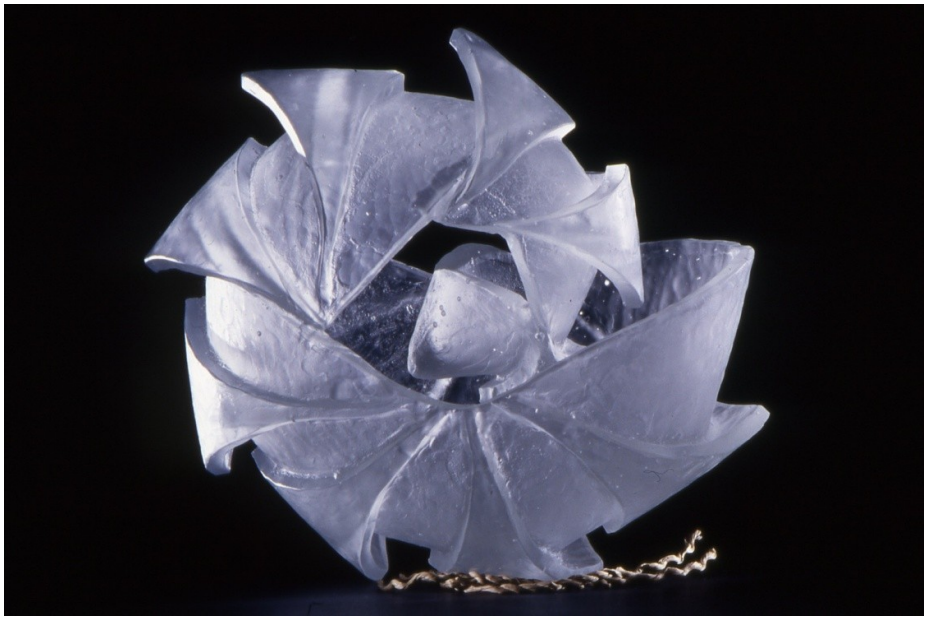


Figure 6.6
Donald Robertson, *Perséphonê I*, 1985
Verre coulé dans le sable, verre thermoformé, plomb, H 36 cm; L 74; P 23 cm.
Source et photographie : Donald Robertson

Figure 6.7
Donald Robertson, *Carapace II***,** 1999
Verre moulé (pâte-de-verre) et algues, H 22 cm; L 30; P 19 cm.
Photographie : Jocelyn Blais
Source: Donald Robertson

La formation collégiale d'une durée de trois ans qui conduit à l'obtention du Diplôme d'études collégiales (DEC) en métiers d'art, option verre décernée par le Cégep du Vieux Montréal, est finalement offerte à partir de l'automne 1989. Le programme Techniques de métiers d'art - option verre « vise à former des artistes et artisans spécialisés dans les différentes techniques du verre et aptes à concevoir, réaliser et produire des pièces uniques ou en petite, moyenne et grande série destinées à une fonction utilitaire, décorative ou d'expression artistique[595] ». Cette orientation vise la mise en application, dans le secteur de l'enseignement et de la formation professionnelle, de la définition légale des métiers d'art, tel qu'on la retrouve dans la loi S-32.01.

Toutefois, au-delà du mandat du programme et des différentes approches techniques du travail du verre proposées par ces enseignants (soufflage, coulage, pâte de verre, thermoformage, moulage, gravure, néon, taille, polissage, etc.), chacun d'eux apporte une contribution particulière aux orientations pédagogiques fondamentales de l'organisme. Par leurs différentes approches matérielles, techniques, conceptuelles et artistiques, les enseignants à Espace verre établissent dès le départ, en collégialité et selon leur champ d'expertise, une approche globale favorisant à la fois le savoir-faire et le développement d'une démarche d'expression personnelle. Cet apport contribuera grandement, par leur travail personnel, leur enseignement et leurs actions, au développement du secteur des arts verriers au Québec. Selon Elisabeth Marier :

> Au fur et à mesure que la formation se développe, de nouvelles compétences sont acquises par les étudiants qui profitent des champs d'expériences spécifiques et de la vision personnelle de chacun de leurs professeurs. Les croisements sont sans cesse encouragés durant la formation grâce auxquels les finissants ont développé de nouvelles compétences. Plusieurs sont devenus de nouveaux professeurs.

[595] Espace verre. *Plan de cours Activité synthèse 2. Renseignement généraux*, document Word (automne 2016)

> S'amorce une nouvelle maturité, dans plusieurs directions, car il y a beaucoup d'authenticité dans cette formation où chacun est invité à tracer sa propre voie.[596]

Durant les premières années du DEC, Edgerley s'occupe de la direction et la coordination pédagogique (1989-1994), en remplacement de Francois Houdé (1983-1989). Edgerley participera au premier Symposium International *Pedagogy in Glass*, en Espagne, en 1990. C'est elle qui réussira, en 1989, à réunir la première cohorte du programme en contactant tous les gens qui s'étaient montrés intéressés par une formation en verre dans les deux dernières années. Les étudiants suivront un ensemble de cours donnés par des enseignants qui ont, pour la plupart, déjà enseigné dans le programme précédent d'une année : Ronald Labelle, François Houdé, Élisabeth Marier, Susan Edgerley, Luc Taillon, Michel Vincent, Gérald Collard et Donald Roberston. Ce dernier, vu sa grande polyvalence et le grand nombre de cours dont il aura la charge, aura un impact fondamental sur la qualité et la diversité de l'enseignement à Espace verre. Susan Edgerley en témoigne ainsi :

> Donald teaches the largest variety of classes of any of the teachers at Espace verre. He is also a teacher that has been there from the very beginnings along with Michel Vincent and Gerald, and has an incredibly diverse educational background which helped introduce mixed media elements into the curriculum among many other elements. Aside from an initial kiln in the 'warm glass' studio/ thermo, Donald has built or designed or re-designed most of the kilns in the studios of Espace verre - many times with the students of atelier de verre - an interesting integration - as well he had done a considerable amount of work around the cold studio and equipment there.[597]

---

[596] Correspondance d'Élizabeth Marier avec l'auteur (2014).
[597] Correspondance de Susan Edgerley avec l'auteur (2014).

C'est aussi à cette époque que Michèle Lapointe, artiste privilégiant l'utilisation du verre dans l'intégration de l'art dans l'espace public, se joint au corps professoral. Pendant leur formation, les premiers étudiants du DEC recevront également des formations ponctuelles données par des verriers étrangers venus partager leurs connaissances et leurs différentes approches des arts verriers. Ces visites ont certes pour objectif d'ajouter du contenu à la formation, mais elles constituent aussi, liées aux orientations pédagogiques de l'école, une stratégie d'émulation pour les enseignants. Les étudiants de la première cohorte reçoivent donc leur diplôme d'études collégiales (DEC) au printemps 1992. Dans l'intention de susciter des interactions entre les disciplines et de favoriser l'émergence de produits plus complexes, dès les premières années, les cours Matériaux et techniques sont offerts à Espace verre, mais seulement à une clientèle d'étudiants des autres programmes en métiers d'art. Certains cours sont donnés par un seul enseignant, d'autres impliquent la participation de plusieurs formateurs dans des techniques complémentaires, en particulier pour le cours de Projet de fin d'études. Les cours d'Activité synthèse I, II et III, à chaque année, sont particulièrement importants, car ils permettent à l'étudiant de faire la synthèse de ses acquis en approche de création, en conception, en production, en gestion de temps et en gestion de projets. Le cours Activité synthèse III prépare au cours Projet de fin d'études, aboutissement du programme, dans lequel l'étudiant doit concevoir et réaliser un projet personnel d'envergure qui cise un marché cible.

> Le cours Projet de fin d'études est porteur de l'activité synthèse du programme. L'étudiant présentera son travail de fin d'études devant un jury composé de trois personnes : un des professeurs du cours Projet de fin d'études, un professeur de l'option verre et un professionnel du verre non enseignant durant cette période, tous sélectionnés par l'équipe des enseignants d'Espace verre.[598]

[598] Espace verre. *Projet de fin d'études. Plan de cours*, document Word (2016).

Rappelons que le projet initial de la formation collégiale en métiers d'art prévoyait un programme d'apprentissage de trois ans dans un contexte pédagogique et d'une année supplémentaire en milieu de travail. Toutefois, lors de son implantation, le programme a été amputé de cette quatrième année par les fonctionnaires du gouvernement, et ce, malgré la volonté des représentants du milieu des métiers d'art. De plus, en ce qui concerne le verre, au moment de l'implantation d'Espace verre, il n'y avait pas d'industries ou d'ateliers suffisamment grands au Québec pour accueillir des stagiaires. Afin de pallier cette situation, l'atelier de transition Fusion a été créé à l'intérieur des murs de la Caserne 21 en 1992-1993. Cet atelier de travail du verre à chaud est disponible pour une durée de deux ans aux finissants du programme collégial qui ont ainsi accès aux équipements à un tarif préférentiel; l'objectif étant de favoriser et supporter le développement des carrières, de former des travailleurs automnes et de favoriser la mise sur pied d'entreprises. Ce projet est en très grande partie celui de Susan Edgerley qui en assume la mise sur pied et la gestion :

> My experience in Toronto allowed me to understand the very important impact Harbourfront had on the success of all the professional glass people I knew. Based upon the success of the Harbourfront model and knowing the important value of having access to a studio at low cost when you are trying to establish a career - Thus began the foundation of the program for Espace verre that I conceived and elaborated, with many consultations with our graduates. The project was presented in a text and orally to the board for their approval. The project conceived did not rest simply in giving graduates access to a low cost studio, but also integrated other professional practices such as responsibilities to run and repair equipment, scheduling etc...Of course, I hoped the program could extend to include all the techniques and all graduates, but the most pressing needs (primarily due to cost) were the hot glass techniques and that is why the project centered in the hot studio. The fact that most of the college classes at the time were focused in the hot studio also played a factor in the original orientation of

> the project. In honesty though, the optic was to eventually be inclusive of all the graduates needs in terms of accessible low cost studios.[599]

Parmi les premiers utilisateurs de l'atelier Fusion en 1993-1994, la quasi-totalité deviendront rapidement des acteurs importants dans le milieu du verre au Québec : notons Sylvie Bélanger, Diane Ferland, Mario Paré, Guy Martin, Jean-Marie Giguère et Johanne Boivin. De plus, avec les années, Fusion a servi d'incubateur pour la création d'ateliers indépendants de travail du verre à chaud au Québec, comme la Verrerie Vermeil, Feu Verre, Atelier Cassandre, Verre Minuit, Gogo Glass, Atelier Iso, Welmo, Les Trois Corbeaux, etc. D'autres artistes verriers issus de la formation collégiale et de Fusion utilisent aussi régulièrement les équipements en location pour produire leurs objets et effectuer leurs recherches. Ainsi, ils peuvent poursuivre des activités de recherche et de production sans avoir à gérer leurs propres ateliers et équipements.Considérant le temps, les ressources et l'énergie nécessaires à la fondation et la mise sur pied d'Espace verre, Labelle, tout comme Houdé, n'a pu se consacrer à d'autres activités majeures pendant plus de trois ans. Tout en demeurant présent et impliqué dans l'organisme, notamment comme membre du conseil d'administration[600] et comme utilisateur des ateliers, il poursuit l'enseignement lorsqu'il est engagé par Gilles Désaulniers comme chargé de cours dans la section verre du programme en arts plastiques de l'UQTR de 1990 à 1995. En 1991, il est aussi invité à étudier et enseigner plusieurs mois au Centre du verre de Barça à Barcelone en Espagne. Comme il a été démontré au chapitre 5, Labelle reprendra ses activités artistiques au début des années 1990; les changements dans le milieu des métiers d'art et l'expérience Espace verre auront un impact majeur sur sa démarche et son travail. L'artiste-verrier Jean-Marie Giguèrele offre le témoignage suivant :

---

[599] Correspondance de Susan Edgerley avec l'auteur (2014).

[600] Ronald Labelle a été membre du conseil d'administration d'Espace verre de sa fondation en 1983 jusqu'en 2013. Il a été nommé membre honoraire d'Espace verre en 2013.

> Je connais Ronald Labelle depuis 1988 et ma vie ne serait pas la même si cette rencontre n'avait pas eu lieu. Je lui dois d'avoir élargi mon horizon professionnel, d'avoir suscité en moi un développement artistique issu d'une formation en travail du verre à Espace verre. Depuis, je n'ai jamais arrêté la pratique du métier et j'ai toujours été motivé par la vitalité de ce milieu artistique et professionnel. En cofondant Espace verre, Ronald a nourri notre épanouissement collectif. Il a démontré avec François Houdé qu'il est possible de faire de la création de haut-niveau en verre d'art au Québec et de l'exporter. À l'instar des brise-glaces qui en saison froide rendent le fleuve navigable, Ronald Labelle, photographe et artiste verrier, a façonné le développement du verre d'art au Québec et nous a ouvert la voie. Par son exemple, il m'a donné le goût d'être polyvalent, multi-techniques, surprenant, inusité et hors des sentiers battus. Il m'a inculqué que si un objet d'expression en verre d'art mérite d'être fait, il doit être réalisé avec soin, excellence et savoir-faire.

Quant à Houdé, il est contraint de se retirer pour des raisons de santé et n'aura malheureusement pas l'occasion d'assister à tous ces développements de l'organisme qu'il a cofondé. Il est décédé prématurément des suites du SIDA en 1993, soit un an après la graduation de la première promotion d'étudiants du DEC. Dans un article de The Gazette intitulé « Artist's Work Broke Ground. Quebec City's François Houdé Dies at 43 », la journaliste Ann Duncan rencontre Elena Lee qui relate avec émotion la contribution de Houdé au fondement d'Espace verre et les sacrifices personnels que cela a nécessités :

> Houdé continued working on the school even though it sapped his strength – he was already ill at the time – and it often prevented him from doing his own work. "The only thing that consoled him was that young glass artists would have it easier than himself", Lee said.[601]

---

[601] Duncan. « Artist's Work Broke Ground. Quebec City's François Houdé Dies at 43 » *The Gazette*, (samedi, 21 novembre 1987) : section C6. Reproduit dans GAAC, *Glass Gazette* (printemps 1994.

### 3.3 Postface: Espace verre : 1990-2015

À Espace verre, la période allant de 1990 à 2000, est marquée à la fois par la continuité et par des changements importants dans l'enseignement : outre le départ des fondateurs, on note l'intégration de nouveaux enseignants dans l'équipe pédagogique originale, dont John Robinson (autodidacte travaillant au *Ontario College of Art*) et Paul Schwieder (formé au *Sheridan College* et à Orrefors, Suède) en 1995. Avec la fondation d'Espace verre, les étudiants bénéficient évidemment de l'enseignement, des stages et des installations que le centre offre, mais c'est aussi le cas pour ses professeurs. Dans l'esprit des écoles-ateliers, ils sont même encouragés à y travailler afin que les étudiants puissent observer « les maîtres » à l'œuvre, dans un but d'émulation. L'année 1996 marque le début des travaux de révision du programme en métiers d'art en vue d'une nouvelle élaboration sous la forme « compétences et standards ». À Espace verre c'est entre 2001 et 2004 que se réalise la révision complète du programme de formation en métiers d'art axé désormais sur l'acquisition de compétences. Encore une fois, chaque professeur est mis à contribution pour travailler sur un canevas d'abord élaboré par Michèle Lapointe, consultante de 1998 à 2003, en collaboration avec les initiateurs de la refonte de l'enseignement au Québec. La révision du programme par compétences, dont l'implantation débute à l'automne 2002, donne lieu à certaines modifications apportées au programme d'offre de cours[602]. Notons brièvement que les cours de Matériaux et techniques et de Néon sont retirés du programme au profit de l'introduction de cours de Façonnage à la flamme, Techniques mixtes et coulage. Selon Michèle Lapointe : « Lors de la révision du programme, l'équipe des enseignants d'Espace verre a tenu à conserver les cours Activités synthèses I, II et III. C'est ce qui caractérise

[602] Les deux programmes ont cohabité pendant 2 ans.

encore la formation donnée à Espace verre. Ces cours permettent à l'étudiant de découvrir sa propre expression et de faire la synthèse de ses acquis dans les domaines de la création, de la conception, de la production et de la gestion[603] ».

Les années 2000 marquent aussi le départ de Susan Edgerley en 2005 et d'Élisabeth Marier en 2008 de l'équipe professorale. Pour l'embauche de nouveaux professeurs, un autre jalon marquant est l'intégration dans le corps professoral, dès 2001, de diplômés issus de la formation collégiale[604]. En effet, en 2001 Mario Paré (promotion 1992) ainsi que Bruno Andrus ((moi-même) promotion 1997) sont engagés pour la formation en verre soufflé. En 2003 Sylvie Bélanger (promotion 1992) est engagée pour la formation en coulage du verre dans le sable. En 2004, Christina Mayr (promotion 2000) est engagée pour la formation en verre soufflé. La même année Catherine Labonté (promotion 2002) est engagée pour la formation en thermoformage et Jean-Marie Giguère (diplômé du Certificat d'études professionnelles 1989) est engagé pour la formation de peinture sur verre. En 2006, Michel Leclerc (promotion 1992) se joint au corps professoral pour assumer la charge conjointe des projets de fin d'études. En 2007 Patrick Primeau (promotion 2004) est engagé pour enseigner le verre soufflé et Karina Guévin (promotion 2001), se joint à l'équipe pour enseigner le façonnage à la flamme. En 2009, Carole Frève (promotion 1996) est embauchée pour donner le cours de développement d'une entreprise artisanale. En 2011, Jean-Simon Trottier est engagé pour le verre soufflé et, en 2014, Lysanne Lachance (promotion 2012) est engagée pour donner la formation en verre à froid. Notons aussi qu'en 2005 Cédric Ginart, souffleur de verre scientifique qui travaille pour l'Université de Montréal (formé en France), commence à donner ses premiers cours et que Gilles Payette, sculpteur et verrier autodidacte ayant travaillé comme technicien au CMVQ au début des

[603] Correspondance de Michèle Lapointe avec l'auteur (2014).
[604] Source : Archives Espace verre.

années 1990, se joint au corps professoral pour enseigner le coulage du verre dans le sable en 2011, en remplacement de Sylvie Bélanger.

D'autre part, certains professeurs ayant enseigné à partir de 1990 sont toujours enseignants en 2014, dont Donald Robertson, Michel Vincent, Gérald Collard et Michèle Lapointe. Ainsi, toujours selon le mode de collégialité adopté par Houdé et ses collègues dans les premières années, dans ce corps professoral renouvelé, les nouveaux professeurs peuvent s'appuyer sur l'expérience des plus anciens. Aussi des diplômés d'Espace verre, incluant François Perrault (promotion 1993), et Jean-Marie Giguère, depuis 1999, forment maintenant une équipe technique solide, dont le travail contribue grandement au bon déroulement des opérations dans les différents ateliers.

Mentionnons finalement que, au-delà de leur charge de cours, plusieurs professeurs se sont impliqués au sein du Conseil d'administration de l'organisme au cours des années[605]. Ainsi ces derniers contribuent, en plus de former la relève, à influencer les orientations et la direction d'Espace verre. Afin d'assurer la saine gestion de l'organisme, ces derniers travaillent de pair avec des personnes provenant de différents milieux tels que le droit, la finance, la comptabilité, la politique, l'industrie, etc. Les années 2013 et 2014 sont particulièrement marquantes puisque Ronald Labelle, qui a été membre du Conseil d'administration d'Espace verre de sa fondation en 1983 jusqu'en 2013, quitte Montréal pour les Iles-de-la-Madeleine. Aussi, c'est en 2014 que

[605] Les deux fondateurs d'abord, Ronald Labelle (1984-2013) et François Houdé (1984-1992); Susan Edgerley comme membre (1990-1992 et 2000-2002) et comme présidente (1993-95) ; Laura Donefer (1994); Michèle Lapointe comme présidente (1995-2002); Donald Robertson (1997); Diane Ferland (2000-présent); Michel Vincent (2002 -présent); Élisabeth Marier (2002-07); Bruno Andrus (2007-présent); Catherine Labonté, (2011 -2014) et Carole Frève (2014), comme membres. (Source : Archives Espace verre).

Catherine Labonté est élue présidente du CA; il s'agit de la première fois qu'un diplômé du programme assume cette responsabilité importante[606].

Comme nous avons pu le constater, grâce aux efforts, à la collaboration et à l'implication d'un ensemble d'acteurs, dont les fondateurs de l'organisme, Ronald Labelle et François Houdé, ainsi que les membres du corps professoral, du Conseil d'administration, de la direction[607] et de l'équipe technique, au fil des ans Espace verre s'est imposé comme centre de formation, mais aussi comme un important moyen de diffusion des arts verriers du Québec. De plus, plusieurs verriers formés et actifs à Espace verre sont maintenant aussi reconnus internationalement. Les personnes qui sont à l'origine de l'approche pédagogique distinctive d'Espace verre, qui met l'emphase sur l'excellence à la fois dans la conception, la fabrication et le savoir-faire, ont su assurer la formation de la relève, comme en témoigne l'actuel corps professoral, maintenant constitué de plusieurs diplômés de la technique collégiale, qui sont aussi des artistes ayant une

---

[606] Outre les enseignants, les personnes qui ont siégé sur le Conseil d'Administration d'Espace verre sont : Monique Giard (1983-84); Maurice Achard (1983-84); Pierre Jasmin (1983-84); Francine Tremblay (1984-89); Jacques Coutu (1985-92); Elena Lee (1985-98); Astri Reusch (1985-89); Léonard Aucoin (1985-90; 1998-2001); Jacques Dalpé (1990-94); Joseph Mendel (1990-96); Jacques Coutu (1992); François Roy (1995-97); Daniel Pinard (1997-1999) ; Howard Bernier (1997-présent); Daniel Chénard (1997-98); Linda Coates (1998-99); Johanne Turbide (2000-14); Olivier Després (2000-02); Jean Laberge (2002-08); Claire Brunet (2002-04); Robert Benoit (2005-présent); Danielle Genois (2009-présent); Pierre Balloffet (2014-présent). Source : Liste des membres du CA 1983-2014. (Source : Archives Espace verre).

[607] Direction administrative, pédagogique et générale : 1983 - 1989 : Ronald Labelle (coordonateur responsable de la mise sur pied du Centre), François Houdé (coordonateur pédagogique); 1989 - 1990 : Susan Edgerley (directrice pédagogique), Anne Lemay (directrice administrative); 1990 - 1995 : Anne Lemay (directrice pédagogique et générale); 1990 - 1999 : Gisèle Morneau-Beauchemin (directrice administrative); 1994 - 1999 : Claire Ranger (directrice pédagogique et générale); 1999 - 2000 : Ana-Maria Aguilera (directrice administrative par intérim); 2000 : Suzanne Bilodeau (administratrice déléguée); 2000 - 2015 : Christian Poulin (directeur général). (Source : Archives Espace verre).

pratique professionnelle, ainsi que la récente nomination d'une diplômée au poste de présidente du Conseil d'administration de l'organisme.

En ce qui concerne les étudiants, au cours des années, plusieurs participeront au Salon des Métiers d'art. Plus généralement, durant les années 1990, un enjeu majeur dans le milieu des métiers d'art concerne justement l'intégration des diplômés issus de la formation collégiale. Visiblement, le milieu aurait anticipé ce changement avec une certaine appréhension, si on se fie à cet extrait de la revue *Optima* :

> La très grande majorité des artisans membres du CMAQ ont accédé aux métiers par une démarche autodidacte : depuis la création des CÉGEPS en 1968, aucune institution scolaire n'offrait la formation professionnelle en métiers d'art. Les diplômés de 1992 et ceux qui les suivront représentent donc une nouvelle génération d'artisans potentiels, en possession de connaissances et d'habiletés acquises en milieu scolaire. Cette génération pose aux artisans d'expérience et à leur association le défi de l'ouverture, de l'accueil et de l'intégration. […] L'arrivée d'une relève qualifiée est un facteur de changement dynamique dans tout secteur en développement. Pour les métiers d'art du Québec, elle sera un test de confiance: celle du milieu par rapport à lui-même.[608]

En fait, une grande portion des étudiants formés à Espace verre créent à la fois des objets « de production » et des « pièces uniques », qui se vendent normalement à travers des réseaux et des niches spécifiques, comme les boutiques, les galeries, les foires et les salons. Donc, même si la notion d'industrie artisanale est moins présente actuellement que par le passé, la dimension fondamentalement commerciale des métiers d'art demeure une réalité dans le monde du verre

---

[608] André Adan. « La Relève qualifiée : un investissement pour le milieu », *Optima,* vol. 3, no 1, septembre 1992 : 4.

d'art. L'activité commerciale est centrale, on y valorise toujours les notions d'entrepreneuriat. Plusieurs artisans et artistes exploitent de petits ateliers et des micro-entreprises. Dans la plupart des cas, ils sont en situation de travail autonome. Toutefois, les rapports entre le petit atelier artisanal et la grande industrie sont presque inexistants. Il y a évidemment des exceptions, mais le milieu des métiers d'art et celui du design industriel fonctionnent généralement en parallèle et l'option de la production de masse n'y est pas très populaire. Ce qui n'empêche pas certains producteurs en métiers d'art, formés dans le réseau collégial des écoles-ateliers, d'utiliser l'appellation « design » pour qualifier leur pratique.

De manière générale, le marché pour les métiers d'art, et plus particulièrement celui de la pièce d'expression en verre, bénéficie d'une croissance constante du début des années 1990 jusqu'en 2008, où il chute drastiquement. Ce changement brusque s'explique surtout par les effets de la crise économique, qui frappent durement le marché de l'exportation, en raison de la baisse du pouvoir d'achat des consommateurs et du protectionnisme accru de la part des Américains, ainsi que du vieillissement de toute une génération de collectionneurs. Cela n'empêche cependant pas certains artistes verriers formés à Espace verre de tirer leur épingle du jeu en développant leur propre réseau de distribution, en utilisant notamment les réseaux sociaux ou en participant à des manifestations à l'étranger, tels les salons de design.

Figure 6.6
Espace Verre, façade, vers 2008
Source : Espace verre.

Figure 6.7
Espace verre, atelier de verre en fusion, vers 2005
Source : Espace verre.
Sur l'imagedu haut à droite: John Robinson (à gauche) et David Goranitis (à droite).
Sur l'imagedu bas: John Robinson (à gauche), Gilles Désaulniers (au centre) et David Goranitis (à droite).

Figure 6.8
Espace verre, atelier de verre en fusion, cous de coulage du verre, vers 2008
Source : Espace verre.

Figure 6.9
Espace verre, atelier de polissage, parachèvement et gravure, vers 2008.
Source : Espace verre.
Cours de Donald Robertson (à gauche dans l'image).

# CHAPITRE 7 - CONCLUSION

## 1. ÉPILOGUE : RETOUR SUR CHIHULY AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

*Craft is not art.*

Clement Greenberg (1992)[609]

Si l'année 1989 marque le premier retour du verre d'art tchèque à Montréal depuis Expo 67 avec l'exposition présentée à la Galerie Elena Lee et le stage au Centre des métiers du verre du Québec / Espace verre, l'année 2013 marque celui de Dale Chihuly dans cette ville qu'il n'avait pas revue depuis l'exposition universelle. Comme il a été mentionné dans l'introduction à cette thèse, dans le cadre de l'exposition *Chihuly : Un univers à couper le souffle* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal de juin à octobre 2013, Chihuly a offert une conférence et j'ai alors eu l'occasion de lui demander de parler de sa dernière visite à Montréal : « That's when I first saw the work of Stanislav Libenský and Yaroslava Brychtová, as well as the glass columns by René Roubicek. What impressed me the most was the quality and the scale of the work. It had a huge influence on my own work. », m'a-t-il répondu. À l'instar des œuvres de Stanislav Libenský et Yaroslava Brychtová intégrées dans l'environnement du pavillon de la Tchécoslovaquie à Expo 67, l'exposition *Un univers à couper le souffle* propose aussi un ensemble d'œuvres monumentales intégrées à l'environnement du pavillon Michael et Renata Hornstein du MBAM. Selon le site Web de Chihuly : « An immersive and visual experience, this

[609] Clement Greenberg, cité dans Krueger. « Shattering the Canon: Spinning a Discourse » : 90.

exhibition was the first major Chihuly show to be presented in Canada. Chihuly designed nine installations, which were installed in more than 11,000 square feet of exhibition space [...] ».[610]

De fait, la première exposition des œuvres de Dale Chihuly à Montréal date de 2011, alors que la Galerie de Bellefeuille, présentait une exposition solo de Chihuly intitulée *Chihuly*. L'artiste ne s'était pas présenté sur place, avenue Greene, pour l'occasion. Cette exposition tenue du 23 avril au 21 mai proposait surtout des œuvres sculpturales autonomes et de dimensions relativement modestes si l'on se fie au catalogue bilingue publié pour l'occasion sous le titre *Dale Chihuly*. Même si l'éditeur officiel de ce document est la galerie, il a visiblement été produit d'après du matériel promotionnel de Chihuly Studios[611]. Ce document ne propose pas de contenu original ou explicatif en lien avec l'exposition comme telle. Aussi, le contenu de l'ouvrage est centré sur des séries sculpturales de l'artiste, et non pas sur des installations architecturales et des œuvres de grandes dimensions comme celles qui seront proposées au Musée des beaux-arts. Alors que l'exposition de 2011 à la Galerie de Bellefeuille a sans doute rejoint un nombre relativement limité de personnes, l'exposition de 2013 au MBAM obtient un énorme succès populaire. Cependant, la critique officielle est beaucoup plus mitigée, voire cinglante et brutale. Les commentaires des critiques de la presse torontoise sont particulièrement virulents, comme nous le verrons sous peu. En ce qui concerne la presse montréalaise, elle s'est de toute évidence contentée de relayer les informations contenues dans les communiqués et kits de presse, après une courte entrevue de circonstance avec des membres du personnel du MBAM. Alors que le travail de Chihuly est visiblement apprécié par plusieurs, à Montréal et ailleurs, de nombreux critiques trouvent un caractère pompeux, populiste et une esthétique commerciale et publicitaires aux œuvres et au style Chihuly, qu'ils associent à une forme d'art commercial vide de contenu

[610] http://www.chihuly.com
[611] Galerie de Bellefeuille, *Dale Chihuly* (Montréal : Galerie de Bellefeuille, 2011).

symbolique. La monumentalité présente dans les œuvres de Stanislav Libenský et Yaroslava Brychtová qui avaient tant marqué les esprits à l'époque de l'exposition universelle, deviendrait, en quelque sorte accumulation de démesures dans les œuvres de Chihuly en 2013.

Pourtant, *Chihuly : Un univers à couper le souffle* a attiré plus de 275 000 visiteurs, ce qui en fait « le plus important succès populaire en 10 ans pour le MBAM et le quatrième en 50 ans »[612]. L'ensemble de l'exposition est grandement appréciée par la majorité de ses nombreux visiteurs, et en particulier l'installation *The Sun* / *Le Soleil*, dont la présence au centre-ville de Montréal ne passe pas inaperçue. Elle devint même si populaire que le sujet de sa présence permanente à Montréal et son acquisition par le MBAM devint un sujet d'intérêt public:

> We never had that kind of reaction to a work of art," said museum foundation director Danielle Champagne. But the public would need to get behind the initiative, since there was no budget for such a purchase. Chihuly agreed to give the museum an option to buy until the end of October 2014, and the museum quietly initiated a fundraising campaign last December. The Sun is still outside the Sherbrooke St. museum, but not for much longer. It will come in next week and be stored for the winter. By next spring, the museum hopes to have a protective glass enclosure for it that will allow for year-round display.[613]

L'opération de financement pour l'acquisition de l'œuvre est une réussite:

---

[612] Radio-Canada, *Ici Radio-Canada Nouvelles, Arts et spectacles*, consulté en octobre 2016, http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2014/11/13/001-le-soleil-dale-chihuly-a-montreal.shtml

[613] Paul Delean, *Montreal Gazette* (November 12, 2014), consulté en octobre 2016, http://montrealgazette.com/news/local-news/glass-sun-will-shine-on-in-montreal The Sun is staying in Montreal, thanks to Sebastian Van Berkom.

> Le Musée est fier d'annoncer que *Le Soleil* de l'artiste Dale Chihuly demeurera en permanence dans la métropole grâce aux dons recueillis au sein de la population tout au long de la dernière année. Au cours de cette campagne de financement pour l'acquisition du Soleil, le MBAM a pu compter sur le soutien constant des visiteurs et membres du Musée, ses employés, ainsi que de nombreux passants, touristes et citoyens de Montréal.[614]

Un mécène montréalais, Sebastian Van Berkom, est le principal contributeur à l'acquisition de l'œuvre. Selon un article du *Montreal Gazette*:

> A personal donation of $500,000 by the Montreal investment manager will enable the Montreal Museum of Fine Arts to permanently acquire the dramatic blown-glass sculpture by American artist Dale Chihuly that patrons and passersby have warmed to since it first arrived here for an exhibition in 2013. "It's become a real symbol of Montreal. I walked by it all summer in front of the museum. You could see the reaction it caused. People were constantly taking pictures of it. I thought "it's got to stay here. That's its place".[615]

En fait, *Le Soleil / The Sun* n'est pas une œuvre tout à fait originale. Les œuvres proposées dans l'exposition non plus d'ailleurs. Depuis les années 1990, la compagnie de Chihuly a produit une grande quantité d'éléments en verre de différentes tailles et formes assemblées de différentes manières qui peuvent devenir autant de nouvelles œuvres et installations ou encore, et c'est le choix privilégié par l'artiste, des reprises d'anciennes séries de son corpus. Une fois exposées dans des musées, des jardins botaniques ou autres, les œuvres démontées retournent aux entrepôts de Chihuly et les éléments deviennent disponibles pour d'autres assemblages et pour

---

[614]Musée des beaux-arts de Montréal, consulté en octobre 2016, https://www.mbam.qc.ca/a-propos-du-mbam/fondation/soleil/

[615] Paul Delean, *Montreal Gazette* (November 12, 2014).

d'autres projets d'exposition, à moins que l'institution procède à une acquisition, comme ce fut le cas pour *The Sun* par le MBAM. Il existe ainsi plusieurs œuvres similaires, voire identiques et aussi appelées *The Sun*, qui sont exposées dans plusieurs autres endroits autour du monde. Par exemple, une de ces œuvres a été exposée au Desert Botanical Garden de Phoenix en Arizona de novembre 2008 à mai 2009. Fait particulièrement intéressant, voir exceptionnel, cette version de *The Sun* s'est retrouvée en page couverture d'un livre didactique sur l'histoire de l'art publié en 2012 et destiné aux étudiants du baccalauréat: *Art - A Brief History* (5e édition) par Marilyn Stokstad et Micheal W. Cothren. Le fait que *The Sun* paraisse en page couverture d'un ouvrage couvrant des milliers d'années de production artistique est certainement la manifestation de l'importance que les auteurs de l'ouvrage accordent au travail de Chihuly. Pour ces historiens de l'art reconnus, le travail de Chihuly mérite donc une attention particulière. Selon Stokstad et Cothren:

> Chihuly has become well know for glass sculptures that draw on the natural forms of plants and see life, some small enough to hold in hand, but others covering entire ceilings or standing in the open landscape, large as trees. The Sun is a multi-part blown-glass sculpture, showcasing the artist's virtuosity in glassmaking. The work bursts forth in a multitude of twisting, wriggling, spiraling forms. Brilliantly liquid, visually thrilling, and broadly accessible, Chihuly's technologically innovative sculptures suggest a deep connection with nature, inviting contemplation, meditation, and an awareness of global environmentalism."[616]

A contrario, dans un article intitulé « Glass dismissed — an art show that left me cold » (2013), David Macfarlane, « arts and culture columnist » du Toronto Sun, propose la lecture suivante de l'exposition de Chihuly à Montréal :

---

[616] Stokstad, Micheal W. Cothren (dir.). *Art- A Brief History,* 5e édition (Pearson, 2012) : 584-585

> I don't recommend you make a habit of it. But there is value in attending a show that does absolutely nothing for you. It can be instructive to go to an exhibit at an art gallery that makes you wish you'd gone for a walk instead. You can experience, first-hand, where cuts in arts education inevitably lead. Such was my experience at the Dale Chihuly show at the Montreal Museum of Fine Arts earlier this week. [...] As a Canadian, I am nationally disposed to a more modest approach to narcissism - even if the « breathtaking » in question is a reference to the process of creating Chihuly's undeniably spectacular glass installations. But my dyspeptic view was very much a minority opinion. The enthusiastic crowds that swarmed through the MMFA are testament to Chihuly's popularity. If I knew anything about glass-blowing, I would be able to assess Dale Chihuly's work. I might have learned something in Montreal. I might have enjoyed Chihuly's psychedelic towers and seashell-shaped bowls and weirdly dangling chandeliers. But instead, I wandered through the Chihuly show bored and ignorant. If nobody has taught you how to look at something, you often don't ever see it at all — whether it's Auguste Renoir, or Dale Chihuly, or something really, truly, utterly breathtaking. And that's a waste of everyone's time.[617]

Dans les années précédant l'exposition solo de Chihuly au MBAM, le verre d'art contemporain en général, et le verre soufflé artistique en particulier, avait déjà commencé à prendre une place de plus en plus importante au Musée des beaux-arts de Montréal. En fait, les objets de verre d'art font partie des intérêts de collection du musée depuis ses débuts. En ce qui concerne les productions plus récentes, dans un texte daté de 2013 intitulé « L'art du verre canadien contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal : un premier bilan », la conservatrice du design au Musée des beaux-arts de Montréal, Diane Charbonneau explique que le MBAM:

---

[617] David Macfarlane, *The Star*, Entertainment, consulté en octobre 2016, http://www.thestar.com/entertainment/2013/07/31/glass_dismissed_an_art_show_that_left_me_cold.html

> [...] se munit d'une collection de Studio Glass dès le début des années 1970...Typiques de la production des années 1970, ces pièces se façonnent avec un appui inconditionnel à la forme pure du récipient, mais ils témoignent aussi de l'intérêt des artistes à exploiter le potentiel plastique du verre pour en faire un moyen d'expression artistique à part entière. [...] En 2000, avec la donation de la collection Liliane et David M. Stewart, une importante collection de Studio Glass canadien fait son entrée au Musée : le Legs Louise et Laurette D'Amour. La Montréalaise Louise D'Amours est une des premières Canadiennes à collectionner le verre contemporain des jeunes artistes d'ici. À partir de 1975, elle acquiert, en complicité avec la Galerie Elena Lee, plusieurs pièces des pionniers du Studio Glass. À son décès en 1987, Louise D'Amours lègue quarante-trois œuvres en plus d'un fonds d'acquisition destiné à perpétuer son soutien au verre contemporain canadien. Le choix des nouvelles œuvres se fait de concert avec la Galerie Elena Lee, mais selon les axes de développement établis par le conservateur du Musée. Aujourd'hui, cette collection, à la fois historiquement et esthétiquement significative, comprend soixante-dix-huit œuvres [...].[618]

En 2007, l'important don des collectionneurs de *Studio Glass*, Anna et Joe Mendel a « fait du Musée des beaux-arts de Montréal la seule institution canadienne à proposer un panorama exhaustif de la verrerie d'art internationale » selon Nathalie Bondil, directrice de l'établissement[619]. Cette collection réunit les grands artistes-verriers internationaux tels que Harvey K. Littleton, Stanislav Libenský et Yaroslava Brychtová, de même que des artistes canadiens comme Daniel Crichton et Susan Edgerley, parmi bien d'autres. Le couple de collectionneurs montréalais avait fait don au Musée d'une centaine d'œuvres des années 1980 à aujourd'hui. Celles-ci ont permis de constituer deux expositions: *Le Corps en verre*, en 2008,

---

[618] Diane Charbonneau, « L'art du verre canadien contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal : un premier bilan », *Cahiers métiers d'art / Crafts Journal,* vol 6, no 2, (été 2013) : 53-60.

[619] Le Devoir, « Le MBAM lance un livre sur la collection Anna et Joe Mendel », 19 août 2010.

puis *Studio Glass – Collection Anna et Joe Mendel* d'avril 2010 à janvier 2011. Le livre, *Studio Glass: Collection Anna et Joe Mendel* élaboré sous la supervision de la conservatrice des arts décoratifs contemporains, Diane Charbonneau, et publié en 2010 couvre non seulement cette donation, mais aussi l'ensemble des œuvres que possèdent les Mendel. C'est la première fois qu'un livre documente une collection particulière de *Studio Glass* en français[620]. Également en 2010, du 12 février au 2 mai, le MBAM avait proposé une exposition majeure sur le travail en verre de Louis C. Tiffany, *Le verre selon Tiffany: la couleur en fusion*. Cette exposition avait aussi été un succès populaire, ce qui explique peut-être pourquoi le MBAM, dans sa présentation de l'exposition *Chihuly : Un univers à couper le souffle*, avait voulu tisser des liens entre les deux artistes et, par le fait même, les deux expositions :

> Considered the "Tiffany" of our time, American artist Dale Chihuly has been exploring the plastic potential of blown glass for over forty years. His spectacular pieces challenge the apparent fragility of the material and transport us to a magical world. Inspired by nature, this consummate master plays with colours, reflections and organic shapes. Come and discover the spellbinding environments created by his brilliant glass installations, presented for the first time in Canada. An exhibition organized by the Montreal Museum of Fine Arts in collaboration with Chihuly Studio.[621]

Il existe effectivement de nombreux liens à établir entre les pratiques, les productions et les modes de distribution de Chihuly et Tiffany. Rappelons que Tiffany, comme d'autres artistes de l'Art nouveau tels Émile Gallé, avait adopté des pratiques artistiques qui combinaient beaux-arts, pratiques artisanales et pratiques industrielles. Tiffany par exemple, qui était formé aux beaux-arts, possédait une compagnie qu'il dirigeait tout en étant le designer principal des objets qu'on y

---

[620] Diane Charbonneau (dir.), *Studio Glass : Collection Anna et Joe Mendel*, (Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2010).

[621] Musée des beaux-arts de Montréal, consulté en octobre 2016.

produisait. N'étant pas verrier mais ayant un réel intérêt pour le travail de cette matière et ses propriétés optiques, Tiffany travaillait en étroite collaboration avec les maîtres-verriers de ses usines (dont le plus important est Stuart Nash) pour développer non seulement de nouveaux modèles, mais aussi de nouvelles recettes de verre et de nouvelles techniques de travail. Comme Tiffany, Chihuly ne travaille pas directement le verre et les activités de production de ses œuvres sont déléguées à des équipes de travail dans les ateliers de la compagnie (Chihuly a cessé de souffler lui-même son travail à la fin des années 1970, suite à un accident); si les commandes nécessitent des infrastructures plus importantes, comme ce fut le cas à plusieurs reprises dans les 20 dernières années, ils investissent des verreries industrielles complètes, employés inclus. Ce fut d'ailleurs le cas lorsque Chihuly se lança dans une série de chandeliers monumentaux au cours des années 1990. L'équipe de Chihuly Studios se rendit notamment à la Verrerie de Vianne en France qui mit l'entièreté de la manufacture à sa disposition. Dans l'exposition au MBAM, l'événement est mis en récit de manière dramatique en relation avec « *Ananas rouge*, un lustre perdu, recréé pour le MBAM », et acquis par l'institution muséale (figure 7.1):

> En 1997, Dale Chihuly a été invité à travailler dans la commune de Vianne, en France, conjointement avec les souffleurs de verre de l'équipe française présente sur place. « Nous avons travaillé pendant presque dix jours et, vers la fin, nous avons réalisé l'un de mes lustres les plus remarquables. J'avais d'abord examiné tous les moules intéressants qu'utilisait l'atelier pour fabriquer des abat-jour. J'ai choisi un superbe moule en forme d'ananas, et j'ai décidé d'en faire quelque chose que je n'avais jamais essayé en trente-cinq ans de carrière. » Une fois l'œuvre terminée, toutes les pièces de verre ont été emballées dans deux conteneurs de 12 mètres cubes pour être expédiées à Seattle par bateau. Malheureusement, le navire a subi une tempête au beau milieu de l'Atlantique et l'un des conteneurs a sombré, emportant l'Ananas avec lui. « Mon magnifique lustre a été perdu à jamais. Quinze ans plus tard, au moment où je préparais mon

exposition au Musée des beaux-arts de Montréal, je me suis dit que c'était l'occasion idéale de recréer l'Ananas rouge », conclut Dale Chihuly.[622]

[622] Musée des beaux-arts de Montréal, consulté en octobre 2016.

Figure 7.1
Dale Chihuly, *Red Pineapple chandelier / Lustre rouge rubis*, 2013
Verre soufflé et métal, H 1,8 m; L 1,2 m; P 1,2 m.
Image du haut: Exposition au MBAM. Photographie: Ryan Remiorz / CP
Source: http://thechronicleherald.ca
Image du bas à gauche: Dale Chihuly à Vianne (France), 1993. Photographie Ansgard Kaliss.
Source: www.chihuly.com
Image du bas à droite: Dale Chihuly, *Red Pineapple chandelier / Lustre rouge rubis* (détail), 1997, H 1,8m; L 1,2 m; P 1,2 m, Vianne, France. Photographie: Chihuly Studios.
Source: Musée des beaux-arts de Montréal.

Le passage à Vianne de Chihuly et son équipe en 1997 avait été documenté par vidéo pour un film promotionnel sur l'artiste paru en 2004 intitulé *Chihuly Shortcuts*.[623] Dans l'extrait « On the Road to Vianne » on assiste au processus de création menant au *Red Pineapple Chandelier*. L'équipe de travail de Chihuly investie donc la verrerie. Cette dernière a à sa disposition les meilleurs verriers de l'usine, plus de 20 000 livres de verre de différentes couleurs, dont un blanc

[623] *Chihuly Shortcuts,* « On the Road to Vianne », réalisé par Peter West, Micheal Barnard, Ken Samuelsen (Portland Press, 2004).

opaque et le magnifique rouge rubis en question; ils en consommeront environ 2500 livres par jour. Les membres de l'équipe de Chihuly ont aussi à accès à l'ensemble des moules en métal que l'usine a conçue et fabriquée depuis sa fondation en 1920. Justement, ce qui est particulièrement remarquable des éléments constituant le *Red Pineapple Chandelier* est leur hybridité résultant d'une combinaison de procédés industriels et artistiques: le verre est soufflé dans des moules à luminaires Art déco mais, au lieu de séparer la paraison soufflée au moule de la canne comme l'exigerait l'approche normale de production, les verriers utilisent des torches à main pour étirer librement les cols en de longues tiges sinueuses. En regardant le film, il devient évident que cette excellente idée, ainsi que l'initiative initiale d'utiliser les moules industriels en combinaison avec les torches et d'étirer les cols de cette manière, viennent du chef d'atelier de l'équipe Chihuly, Martin Blank. Aussi, contrairement à ce que pourrait laisser entendre le récit de Chihuly proposé par le MBAM, le chandelier n'était pas une œuvre terminée à Vianne, les éléments en verre soufflé n'avaient été assemblés que de manière exploratoire et temporaire sur les terrains et dans les entrepôts de la verrerie.

Pareillement à Tiffany, Chihuly a donc développé une approche entrepreneuriale, voire corporative, à la production artistique. Il a d'ailleurs fondé une corporation, Chihuly Studio, qui est dirigé par un conseil d'administration et emploie des dizaines de personnes affectées aux activités de l'entreprise, dont l'installation des œuvres dans les lieux d'exposition. Chihuly, tout comme Tiffany, utilise les moyens de promotion, de diffusion et de ventes qui sont ceux des marchandises de luxe, en plus de ceux des réseaux de l'art comme les galeries et les musées. De plus, Chihuly Studio possède des maisons d'édition qui ont, à ce jour, publié un nombre impressionnant de livres, vidéos, etc. sans parler d'une panoplie de produits dérivés comme des parapluies, des calendriers, des sacs à main, des étuis à crayons ou autres dont la corporation détient les droits exclusifs. D'ailleurs, une boutique proposant exclusivement des produits dérivés de la compagnie de Chihuly, et des œuvres originales en petit format et des œuvres sur papier par l'artiste se trouvaient bien en vue à l'entrée de l'exposition à Montréal. De plus, le MBAM proposait sa propre boutique et ses propres produits dans une section de l'exposition, au 2$^{e}$ étage du pavillon. Tiffany et Chihuly ont, à deux époques de l'histoire récente, grandement contribué à la reconnaissance du verre soufflé comme discipline artistique, par le grand public du

moins. Mentionnons finalement que, similairement à Chihuly, le travail de Tiffany – bien qu'il jouisse d'un succès populaire et commercial indéniable – est souvent peu considéré dans le monde académique. En effet, dans les discours dominants en histoire de l'art, on qualifie souvent l'Art nouveau comme un style, et non comme un mouvement. Ce qui veut essentiellement dire que cette forme d' « art décoratif », alliant beaux-arts, artisanat et industrie, ne propose pas de contenu théorique ou philosophique « d'avant-garde » et que, par le fait même, demeure un art superficiel, décoratif et d'abord commercial, sans contenu symbolique véritable.

La première fois qu'une œuvre de Chihuly fut acquise par un musée date de 1976, lorsque le commissaire de l'art contemporain du Metropolitan Museum of Art de New York procéda à l'acquisition de trois vases. Selon le site internet de l'artiste :

> Henry Geldzahler, curator of contemporary art at the Metropolitan Museum of Art in New York, acquires three Navajo Blanket Cylinders for the museum's collection — a turning point in Chihuly's career and the start of the artist's friendship with both the curator and the museum director then, Thomas Hoving.[624]

En plus de créer une certaine controverse, cette acquisition « d'objets artisanaux » ou « décoratifs » pour une collection d'art contemporain a eu un impact important sur les prix de vente des œuvres de Chihuly, et a accru non seulement sa propre notoriété, mais celle du Studio Glass en général. Par le fait même, Chihuly a en quelque sorte contribué à briser le plafond de verre entre les « studios arts » qui ont émergé au cours des années 1960, et les pratiques d'art moderne reconnues par les grandes institutions. Au cours des années 1980, son travail est devenu plus décoratif, exubérant, monumental … et commercial. En 1986, Chiluly transpose la série

[624] http://www.chihuly.com

*Persians* dans la décoration du plafond du Casino The Bellagio à Las Vegas; au total cette œuvre pèse approximativement 40 000 livres.

Depuis, ses installations en verre soufflé sont intégrées dans l'architecture d'hôtels, d'aéroports et de casinos partout au monde, dont le lobby du Casino du Lac-Leamy situé à Hull au Québec en 2001. Cet achat a aussi soulevé une controverse au Québec à l'époque; Ronald Labelle a d'ailleurs fait la première page d'une édition du *Journal de Montréal* en critiquant sévèrement cette commande, qualifiant l'art de Chihuly de « kétaine ». Labelle se désolait surtout du fait que l'on n'ait pas offert un budget de 9 millions de dollars à un verrier québécois pour réaliser la commande[625]. Pour sa part, le Casino du Lac-Lemay et le Gouvernement du Québec justifient l'acquisition par le fait que le travail de Chihuly étant présent dans les grands hôtels et casinos autour du monde, le Casino du Lac-Leamy y gagnerait en prestige. Cette incursion de Chihuly dans l'art commercial n'a pas pour autant nui à son entrée dans les institutions muséales. Par exemple, pendant la même période, le Victoria and Albert Museum de Londres commande un chandelier sculptural de Chihuly afin de le faire installer de manière permanente dans sa rotonde, à l'entrée du musée. Le chandelier, *Ice Blue and Spring Green Chandelier,* est monté et accroché en 1999. Toutefois, Chihuly n'est pas satisfait dans la mesure où il trouve son œuvre trop petite dans l'immense espace de la rotonde. Il décide alors d'en faire considérablement augmenter la taille. Le dévoilement de l'œuvre dans sa version définitive (H 8.2 m; D 3.7 m) en 2001 coïncida avec l'ouverture d'une exposition Chihuly au Victoria and Albert Museum. Depuis, 1999, une version identique du *Ice Blue and Spring Green Chandelier* dans ses dimensions originales est installée dans un centre commercial et résidentiel de Singapour, le Scotts Square.[626]

---

[625] Entrevue avec Ronald Labelle (2009).
[626] Scotts Square. "Visitor's Guide". Wheelock Properties (Singapore) Limited.

L'exposition présentée à Montréal a aussi été présentée, en 2016, au Royal Ontario Museum (ROM) de Toronto. Tout comme à Montréal, l'exposition, terminée en janvier 2017 jouira d'un grand succès populaire. Pour sa part, le critique culturel du Globe and Mail, James Adams, publie un article en date du 8 juillet 2016 sous le titre « Shattered glass Dale Chihuly's Trumpian confections are sensational in all the wrong ways » et le sous-titre, tout aussi révélateur, « ROM's Dale Chihuly exhibit exudes Trump: lots of noise, but little substance » qui vaut la peine de citer:

> If I was to say that Dale Chihuly is the Donald Trump of glass art, would you call that a cheap shot? Please don't. I'm not saying there's anything racist, sexist or xenophobic in the Chihuly oeuvre; rather, I'm suggesting the oversized, showboating qualities of that art can accurately be described as "Trumpian." Further, as Trump becomes more and more the standard by which we measure all things, why not art? Both Trump and Chihuly, after all, blow hard for a living. Trump because he thinks he can topple Hillary Clinton by hot air alone and ride the bombast into the White House; Chihuly because he must actually expend a mighty wind to create the pop baroque confections that in the past 40 years have made him the world's best-known glass artist. [...] Today, pieces bearing the Chihuly imprimatur can be found in a staggering number of venues, from clinics and casinos to conservatories and galleries, the Metropolitan Museum of Art and the Louvre among them. If there isn't a Chihuly in the lobby of Trump Tower, there should be. [...] Some visitors to the ROM will enjoy the fun and brightness of the exhibit. [...] It's a sensational show – albeit in the pejorative sense of sensational. Meaning: Full of Teletubby colours and flash and bigness and strange shapes drawn from some Baudelairean fever dream or the remnants of an explosion on the set of Pee-wee's Playhouse. Meaning: Almost always relentlessly immodest, forever straining to elicit a slack-jawed "Wow" from the

> spectator. Meaning: Visually noisy, superficial, bereft of genuine nuance and subtlety, provocative but not thought-provoking. [627]

L'article se termine par une remise en question directe de la pertinence d'une telle exposition dans une institution comme le ROM : « It all seems like a missed opportunity for the sort of sustained engagement or critical reframing or at least deepened understanding you expect from a museum that's been around more than 100 years »[628]. Dans la même perspective, le critique Murray Whyte du *Toronto Star* propose la lecture suivante de l'exposition dans un article paru le 28 juillet 2016 sous le titre: « Dale Chihuly at the ROM: Pretty, vacant. American glass blower's position in greater art world has always been fractious, but for ROM it's a depressing misstep » :

> The entire thing has an impersonal, prefab feel, which is likely because it is. The ROM has said that this show belongs to it alone, but every element of it, in different combinations, has appeared in dozens of venues in recent years, testament more to the corporate efficiency of the Chihuly machine than anything else.

L'auteur poursuit lui aussi en remettant en question la pertinence qu'une institution muséale comme le ROM propose une exposition comme celle de Chihuly « as it surrenders its deeply informed, knowledge-driven soul for any old thing to sell tickets » :

> Chihuly's big, bright trinkets might not mean much to him beyond the technical feats they represent, and that's fine. But for an institution whose mandate is to

---

[627] James Adams. « Shattered glass Dale Chihuly's Trumpian confections are sensational in all the wrong ways», *Globe and Mail,* consulté 11 juillet 2016, http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/shattered-glass/article30819872/

[628] James Adams. « Shattered glass Dale Chihuly's Trumpian confections are sensational in all the wrong ways», consulté le 11 juillet 2016.

> enlighten and educate the people of the most diverse city in the world about the value of difference, this is a depressingly low bar. I'm no enemy of beauty and, at times, Chihuly's work is spectacular. But when our institutions set a goal of empty spectacle there's something seriously wrong. We come to museums to learn, to be challenged, to find resonances in the world that we didn't know existed. And the ROM is doing that right now, with its quietly radical show The Third Gender, about gender fluidity in Edo Japan. Down in the bowels of the museum, Chihuly's massively complicated baubles exist, it seems, not in the service of knowledge but simply because they can. As a measure for art, and for an institution like the ROM, that's just not good enough. It all makes for a show that feels more like an outsize gift shop display than a museum exhibition[629] ».

Où le grand public voit de l'art spectaculaire, le critique voit de la marchandise. Rappelons que, dans son article *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*, Igor Kopytoff affirme: « [...] the same thing may, at the same time, be seen as a commodity by one person and something else by another[630] ». Il faut dire que les jeunes élèves de Littleton, pour la plupart des figures contre-culturelles dont Chihuly était une personnalité marquante, ont complexifié la situation à d'adonnant à la fois – et souvent en même temps – à des activités hybrides. Comme mentionné dans le chapitre d'introduction à cette thèse, dans *West of Center – Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977* (2012) Elissa Auther et Adam Lerner[78] font la démonstration que, comme mouvement culturel, la contre-culture proposait et privilégiait des pratiques artistiques hybrides et ambiguës: « [...] as a cultural movement, the counterculture was "this and that and that – everything all at once"; it was about exhilaration about the possibility of

---

[629] Murray Whyte. «Dale Chihuly at the ROM : Pretty, vacant. American glass blower's position in greater art world has always been fractious, but for ROM it's a depressing misstep », *Toronto Star*, consulté le 28 juillet 2016. https://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2016/06/28/dale-chihuly-at-the-rom-pretty-vacant.html

[630] Igor Kopytoff. « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process », dans *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* : 64.

new hybrid forms of activity that cannot be categorized.[631] ». Or, entre l'hybridité et l'ambiguïté, la frontière peut être mince.

Manifestement, l'attitude hostile de ces critiques envers le travail de Chihuly – et par extension envers le public qui apprécie son travail et les institutions muséales qui le présentent – se rapporte à l'antagonisme entre l'avant-garde et le kitsch proposé par Greenberg à la fin des années 1930. Comme nous avons vu dans le deuxième chapitre de cette thèse en lien avec les productions des verreries vénitiennes fondées à Montréal au début des années 1960, et puis dans le troisième chapitre en relation avec la fondation du Studio Glass Mouvement, Greenberg présente dans *Avant-garde and Kitsch* (1939)l'esthétique des objets issus de l'appareil de production capitaliste (qu'il nomme kitsch) comme l'antithèse de l'art moderne de l'avant-garde. Il y fait la distinction entre *high art*, l'art cultivé, d'avant-garde et moderne et *low art*, l'art populaire kitsch considéré comme une marchandise. Dale Chihuly a été formé par le fondateur du Studio Glass Movement Harvey K. Littleton, dont la démarche s'inspirait directement des préceptes théoriques de Greenberg et, par le fait même, il s'agit du socle théorique sur lequel a été fondé le Studio Glass Movement. À cet égard, il est intéressant de noter que l'art produit par Chihuly soit, une cinquantaine d'années plus tard, considéré comme kitsch par la critique... l'entreprise de Littleton d'arrimer le verre soufflé à l'avant-garde moderniste a-t-il été un échec? Une vingtaine d'années avant l'exposition de Chihuly à Montréal, dans son article « Replacing the Myth of Modernism » publié dans *American Craft*, Bruce Metcalf se montrait très critique de l'approche de Harvey K. Littleton. Il mentionnait notamment :

> [...] craftspeople should stop trying to make modern art. Assimilation into art is deadly to craft, and should be avoided. [...] Status-hungry craftsmen treated the

---

[631] Auther et Lerner. « Introduction: The Counterculture Experiment: Consciousness and Encounters at the Edge of Art : xvii-xxxv.

> theory of autonomy like a new religion, accepting its claim to authority uncritically and never examining its supporting logic. The two fundaments of Modernist theory--the autonomous art object and the language of formalism--were perceived as basic elements of fine art, and craft adopted them for the sake of credibility. Instead of making decorative or functional objects, or exploiting other traditional craft contexts, craftsmen tried to make modern sculpture [...] Most frequently than not, "star-quality" crafts are autonomous objects made from craft media. Harvey Littleton's glass [...] and thousands of other objects closely follow Modernist prescriptions. The many social implications of craft have been amputated without ceremony. Elements of design, material, and technology are attended to visually without concern for social meanings. Littleton manipulates form and void in space, as if he were Henry Moore in miniature. The properties of glass--transparency, reflection, and refraction--are the only remaining craft content in Littleton's work [...].

Et Metcalf de conclure :

> Littleton makes autonomous art objects disguised as craft, and he exploits the glow of artistic credibility that 1950s art theory reflects on his work. He reduces Modernism to a limp formula, and he has been wildly successful in the marketplace.[632]

L'expression *kitsch* proposée par Greenberg est entrée dans le langage courant depuis la publication de *Avant-Garde and Kitsch*, et son sens s'est élargi pour qualifier plus généralement l'accumulation, dans un produit culturel, de traits considérés comme triviaux. Au Québec le mot *kétaine*, d'ailleurs utilisé par Ronald Labelle pour qualifier le travail de Chihuly comme précédemment mentionné, est souvent employé comme son équivalent. Le kitsch fait partie du

---

[632] Bruce Metcalf. « Replacing the Myth of Modernism », d'abord publié dans la revue *American Craft*, vol. 53, no 1 (février/mars 1993). http://www.brucemetcalf.com/pages/essays/replacing_myth.html

travail de plusieurs artistes postmodernes depuis les années 1980, dont Jeff Koons. Dans ce sens, on pourrait associer la démarche de Chihuly au postmodernisme et au travail d'exploration et d'exploitation ironique du kitsch, comme chez Koons. Cela expliquerait probablement le tournant commercial et décoratif de Chihuly dans les années 1980. Cette perspective a d'ailleurs déjà été envisagée par certains, dont Donald Burton Kuspit dans l'article « Delirious Glass: Dale Chihuly's sculpture » publié dans son livre *Chihuly,* paru en 1997. L'intention et la thèse de l'auteur sont claires: « I will argue that Chihuly affects an ironic reprise of the problematic relationship between craft and art – ultimately between the decorative and the expressive – in the very act of reconciling them. This makes his objects postmodern.[633] » Toutefois, et malgré les efforts louables déployés par Kuspit, il me semble que depuis les années 1980, Chihuly n'a (volontairement ou non) jamais articulé un discours postmoderne ou adopté une posture explicitement ironique qui justifieraient une telle lecture. Manque de discours ou ambiguïté volontaire ? Jeff Koons lui-même n'est pas étranger au travail du verre en fusion. Par exemple, autour de 1990, il propose dans sa série *Made in Heaven* des objets en cristal fabriqués en collaboration avec des verriers de Murano. Certaines de ces œuvres sont de nature pornographique et mettent en scène des figures représentant Koons et sa femme dans des relations sexuelles explicites, dont le titre des œuvres révèle les détails et la nature (figures 7.2 et 7.3). Il s'agit évidemment, selon le discours tenu par Koons, d'un objet d'art cumulant plusieurs niveaux d'interprétation ainsi que des références historiques et culturelles multiples, mais ces objets expriment aussi une posture élitiste de l'art s'articulant à travers une réappropriation ironique du langage visuel de la culture populaire et, plus spécifiquement, du kitsch.

---

[633] Donald Burton Kuspit,. « Delirious glass: Dale Chihuly's Sculpture », dans Donald Burton Kuspit, *Chihuly*, 30-53(New York: H.N. Abrams; Seattle: Portland Press, 1997) : 31.

Lors de l'exposition au MBAM Chihuly proposait une installation intitulée *Persian Ceiling* (figure 7.4) consistant en une accumulation d'objets en verre soufflé et façonné à chaud de toutes sortes. Ces derniers étaient visibles à travers une vitre transparente installée au plafond d'une des salles aménagées pour l'exposition. Pour contempler l'œuvre, le public devait soit lever la tète ou, au début de l'exposition puisqu'ils ont été retirés vu l'achalandage, s'étendre plus confortablement sur de gros coussins disposés sur le plancher de la salle. Parmi la myriade d'objets visibles au plafond, se trouvaient des *putti*, qui sont présents dans l'œuvre de Chihuly depuis les années 1980 (figure 7.5). Des *putti* qui ne sont pas sans rappeler les figures des sculptures érotiques de Koons. Les œuvres de Koons et Chihuly ont d'ailleurs été produites dans les mêmes ateliers vénitiens et par les mêmes personnes. De plus, ces œuvres datent originellement de la même période. C'est en effet pendant les années 1980, alors que le postmodernisme – et celui de Jeff Koons en particulier – s'impose sur la scène artistique américaine et le marché de l'art international, que la production de Chihuly prend un tournant fortement décoratif, alors que débutent des collaborations avec les meilleurs maestros de Murano.

Toutefois, au-delà des liens manifestes entre ces productions, celles de Koons sont ouvertement et volontairement ironiques et élitistes, celles de Chihuly ne le sont pas. Pour Koons, un motif de fleurs en verre traité dans une perspective décorative c'est kitsch, pour Chihuly c'est beau. Le verre, matériau précieux par excellence, semble souffrir de sa beauté inhérente dans un contexte artistique ou la beauté est devenue synonyme de mauvais goût et de superficialité. (figures 7.6 et 7.7) À cet égard, les œuvres en verre de Chihuly et Koons sont aussi fortement liées aux productions des verreries vénitiennes fondées à Montréal au début des années 1960, Murano Glass, Venitian Art Glass et Lorraine Glass Industries, et de Chalet Artistic Glass en particulier (voir chapitre 2). Tous ces objets participent en effet aux mêmes réseaux de personnes, d'objets, d'idées et de techniques de production. De plus, les productions de Chihuly Studios exposées au MBAM en 2013 partagent des propriétés formelles indéniables avec celle de Chalet Artistic Glass, surtout en ce qui a trait aux choix des couleurs, aux étirements tentaculaires, aux accents dramatiques et... *kitsch*. (figures 7.8 et 7.9) Au début de sa carrière dans le contexte d'Expo 67, Chihuly proposait une réelle démarche d'avant-garde qui contribua grandement au

décloisonnement des disciplines. Sa production artistique variée allait de l'objet expressionniste en verre soufflé au Land Art. Son énergie et sa force ont mobilisé des gens autour de lui, ce qui l'amena à initier ou à être associé à la fondation de différentes institutions d'enseignement. C'est sous son initiative que les grands maîtres du verre européens sont venus transmettre leurs connaissances en Amérique. Au cours des années, sa pratique s'est modifiée, au fil des acquisitions muséales et des succès commerciaux. Aussi, comme plusieurs acteurs radicaux de la contre-culture, au cours de son parcours personnel et particulièrement dans les années 1980, Chihuly s'est en quelque sorte réconcilié avec « l'establishment ». Dale Chihuly exemplifie en quelque sorte un phénomène générationnel : de hippie, il est devenu yuppie. Selon Elissa Auther et Adam Lerner : « The ease with which corporate America appropriated the counterculture for its own purposes also contributed to its dismissal [...]. By this account, the legacy of the 1960's is consumerism[634] ».

[634] Auther et Lerner. « Introduction: The Counterculture Experiment: Consciousness and Encounters at the Edge of Art : xxi-xxii.

Figure 7.2
Jeff Koons, *Blow Job (Kama Sutra)*, série de trois « Made in Heaven », 1991
Verre façonné à chaud, H 58 cm; L 47 cm; P 54 cm.
Source: www.jeffkoons.com.

Figure 7.3
Jeff Koons, *lona on Top - Outdoors (Kama Sutra)*, série de trois « Made in Heaven », 1991
Verre façonné à chaud, H 40 cm; L 68 cm; P 39 cm.
Source: www.jeffkoons.com

Figure 7.4
Dale Chihuly, *Persian Ceiling* (installation au Musée des beaux-arts de Montréal), 2013
Verre soufflé, verre façonné à chaud, verre plat et métal.
Source de l'image: Musée des beaux-arts de Montréal.

Figure 7.5
Dale Chihuly, Gilded Kneeling Putti and Rabbit (#95), 1995
H 9 pouces; L 5 pouces; P 10 pouces.
Source: www.liveauctioneers.com

Figure 7.6
Dale Chihuly, *Persians*, grand escalier du pavillon Liliane et David M. Stewart du MBAM, 2013
Photographie: Ryan Remiorz / CP
Source: http://thechronicleherald.ca

Figure 7.7
Jeff Koons, *Mound of Flowers*, série de trois 1989
Verre, H 35 cm; L.6 cm; P 109.2 cm.
Source: www.jeffkoons.com.

Figure 7.8
Dale Chihuly, *The Sun / Le Soleil*, 2013
Verre soufflé et métal, H 4,3 m; L 4,3 m; P 4,3 m.
Montréal, collection du Musée des beaux-arts de Montréal.
Source: Musée des beaux-arts de Montréal.

Figure 7.9
Chalet Artistic Glass, récipients, verre soufflé.
Image du haut: Vase de la série *Splash*.
Sources: www.pinterest.com et www.flickr.com
Image du bas à droite: Cendriers de la série Splash.
Source: Chalet Vintage Art Glass Gallery

Chihuly a probablement condensé son discours des 30 dernières années en une phrase : « I don't feel I fit into any category very well, whether it be artist, designer or craftsman[635] ». Cette formule est plus significative qu'elle peut paraître de prime abord. Comme il a été mentionné dans l'introduction à cette thèse, dans son ouvrage *Nous n'avons jamais été modernes*, Bruno Latour explique que les produits de la modernité sont fondamentalement hybrides alors que les catégories conceptuelles modernes ne permettent pas de rendre compte de ce fait. Cela devient manifeste lorsqu'il s'agit d'identifier, de définir et d'analyser des objets et des pratiques fluctuantes, comme celle du verre soufflé artistique, qui engagent – alternativement ou simultanément – la négociation entre différentes catégories, ou champs, de productions culturelles[636]. Rappelons que, selon Pierre Bourdieu: « [...] 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[637] ». Pour lui, concrètement, cette lutte se manifeste à travers le phénomène « du goût » : « [...] [Le goût] est ce qui fait que l'on a ce que l'on aime parce qu'on aime ce que l'on a, c'est-à-dire les propriétés qu'on se voit attribuer en fait dans les distributions et assigner en droit dans les classements[638] ». De toute évidence, à voir la différence de perception entre une certaine critique et l'appréciation du grand public, le processus est toujours en cours. En fait, pour apprécier à sa juste valeur l'œuvre de Chihuly, il faudrait plutôt parler de plusieurs Chihuly dans la mesure où, au cours de sa carrière, sa démarche a pris différentes formes en fonction du temps et des événements. À cet égard, rappelons la position de Arjuan Appadurai et Igor Kopytoff qui, dans *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (1986) démontrent comment des personnes et des objets accumulent, au cours de leur vie sociale, plusieurs identités ou statuts sociaux, parfois

---

[635] Dale Chihuly. cité dans Donald Burton Kuspit. « Delirious glass: Dale Chihuly's Sculpture » : 30.
[636] Bruno Latour. *We Have Never Been Modern* : 91.
[637] Pierre Bourdieu. *Les Règles de l'art* : 34.
[638] Pierre Bourdieu. *La Distinction* : 193-195.

contradictoires, en fonction des différents réseaux dans lesquels ils circulent : « there exist many contradictory ways for actors to be given an identity[639] ».

Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne l'auteur de cette thèse, que l'on apprécie le travail de Chihuly ou non a peu d'importance analytique, dans la mesure où l'intérêt principal réside dans les questionnements que son art provoque.

## 2. Portrait de la situation actuelle

Comme nous avons pu le constater dans la section précédente, section dans laquelle le lecteur est ramené là où la thèse avait commencé, avec l'exposition de Dale Chihuly présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2013, d'importantes différences d'appréciation permettent de se questionner sur le positionnement actuel du verre soufflé artistique dans le champ des luttes symboliques et statutaires.

Comme mentionné dans le paragraphe d'introduction, cette thèse cherche d'abord à démontrer que, de 1960 à 1990, le développement du champ culturel du verre soufflé au Québec s'est articulé à travers des négociations statuaires entre différentes catégories telles que les arts visuels, l'industrie, l'artisanat et l'architecture. De toute évidence, cinquante ans après la tenue d'Expo 67, ces négociations sont toujours en cours.

---

[639] Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* : 22.

En ce qui concerne le milieu des métiers d'art au Québec, malgré l'adoption de la Loi S-32.01, l'expression « artiste en métiers d'art » demeure très peu utilisée par les producteurs. Le milieu actuel des métiers d'art au Québec entretient une relation pour le moins ambiguë avec la sphère de l'artisanal auquel il est lié. Le terme « artisan » y est encore couramment utilisé pour désigner la personne qui conçoit et fabrique des pièces de série, « destinées à une fonction utilitaire, décorative », alors que le terme « artiste » tend à s'appliquer aux créateurs de pièces uniques ou de petites séries. Il en va ainsi pour une grande portion des étudiants formés à Espace verre créant à la fois des objets « de production » et des « pièces uniques », qui se vendent normalement à travers des réseaux et des niches spécifiques, comme les boutiques, les galeries, les foires et les salons. Donc, même si la notion d'industrie artisanale est moins présente actuellement que par le passé, la dimension fondamentalement commerciale des métiers d'art demeure une réalité dans le monde du verre d'art. L'activité commerciale est centrale, on y valorise toujours les notions d'entrepreneuriat. Plusieurs artisans et artistes exploitent de petits ateliers et des microentreprises. Dans la plupart des cas, ils sont en situation de travail autonome. Toutefois, les rapports entre le petit atelier artisanal et la grande industrie sont presque inexistants. Il y a évidemment des exceptions, mais le milieu des métiers d'art et celui du design industriel fonctionnent généralement en parallèle et l'option de la production de masse n'y est pas très populaire. Ce qui n'empêche pas certains producteurs en métiers d'art, formés dans le réseau collégial des écoles-ateliers, d'utiliser l'appellation « design » pour qualifier leur pratique.

De manière générale, le marché pour les métiers d'art, et plus particulièrement celui de la pièce d'expression en verre, bénéficie d'une croissance constante depuis le début des années 1990 jusqu'en 2008, où il chute drastiquement. Ce changement brusque s'explique surtout par les effets de la crise économique, qui frappent durement le marché de l'exportation, en raison de la baisse du pouvoir d'achat des consommateurs et du protectionnisme accru de la part des Américains, ainsi que du vieillissement de toute une génération de collectionneurs. Cela n'empêche cependant pas certains artistes verriers formés à Espace verre de tirer leur épingle du jeu en développant leur propre réseau de distribution, en utilisant notamment les réseaux sociaux ou en participant à des manifestations à l'étranger, tels les salons de design. Une tendance de plus en plus manifeste est celle de l'hybridité des approches et des pratiques. Cette hybridité est

manifeste à travers l'adoption, par certains artistes de la relève, d'approches interdisciplinaires en métiers d'art en combinant différents matériaux, comme le verre ou le textile. Dans une perspective pluridisciplinaire, d'autres artistes de la relève et même des artistes établis adoptent et intègrent dans leur travail les formes et les formats des arts visuels actuels comme la photographie, l'installation, la performance ou la vidéo. Parfois, cette hybridité est manifeste par le simple fait que certaines œuvres, exposées en galerie et considérées comme des installations, redeviennent du design environnemental ou de la décoration intérieure lorsqu'elles sont présentées ou intégrées dans la sphère privée.

Un autre phénomène récent est le regain d'intérêt, autant de la part du public que de plusieurs producteurs, pour les foires et les salons régionaux. Contrairement à un événement centralisateur comme le Salon des métiers d'art du Québec, qui se tient à la Place Bonaventure à Montréal depuis maintenant une cinquantaine d'années (et qui mobilise beaucoup de temps, d'énergie et de ressources pour les producteurs qui assument souvent directement la vente de leurs produits), les salons régionaux offrent des formules plus souples et moins contraignantes aux yeux de plus d'un. De plus, les critères de sélection des produits y sont souvent moins contraignants et le processus formel moins complexe. Il semblerait aussi que le public des régions préfère de plus en plus consommer localement, plutôt que de se rendre en ville. Dans le milieu urbain, il y a aussi un regain d'intérêt pour le « fait main » et le « fait soi-même ». Une nouvelle génération, qui partage des idéaux en partie similaires à ceux de la contre-culture, tente de proposer des alternatives de fabrication, de distribution et de consommation locale, hors des structures corporatives dominantes. Appelé *Do-It-Yourself*, ce mouvement est surtout issu du milieu anglophone de Montréal. Le terme « artisanat actuel » est de plus en plus utilisé comme équivalent francophone. Cette communauté organise des ventes qui rappellent, par leur esprit et leur forme, les foires artisanales traditionnelles des sous-sols d'églises ou de fêtes de quartier. Parfois, ces foires ont lieu dans le cadre de manifestations culturelles telles que Pop Montréal. Aussi, de plus en plus de centres d'artistes organisent des expoventes d'artisanat actuel durant la période des Fêtes. Le développement de la vente en ligne (sur le Web) semble accentuer cette tendance vers la décentralisation. Un nombre croissant de petits producteurs utilisent des plateformes virtuelles pour promouvoir et vendre leurs créations.

Avec la fondation d'Espace verre et l'instauration du programme collégial vers 1990, la communauté des verriers d'art au Québec s'est trouvée dotée d'une institution majeure et de qualité internationale qui a ouvert un tout autre chapitre de son développement. Il faut toutefois noter que la fondation d'Espace verre aura aussi des conséquences que l'on pourrait qualifier de négatives sur certains aspects. Ainsi malgré la richesse de l'histoire du vitrail au Québec, le soutien structurel de ce secteur de production culturelle est en grande partie abandonné par les autorités gouvernementales. C'est ainsi qu'à l'intérieur d'un même champ de production culturel se sont opérées, depuis, des luttes de sous-champs entre le vitrail et le verre en fusion. Alors que le vitrail perdra graduellement son soutien, le travail du verre à chaud, et en particulier celui du verre soufflé, prendra de plus en plus d'importance. Aussi, l'établissement des programmes collégiaux à caractères professionnels s'est opéré au détriment d'une formation universitaire. Les arts visuels et le design étant enseignés dans des milieux académiques, la notion de recherche, souvent associée au monde universitaire, y est primordiale. Le manque de recherche et de discours critique, ainsi que l'absence de programmes universitaires en culture matérielle et en métiers d'art ont eu de sérieuses conséquences sur le développement du milieu. C'est ainsi que plusieurs acteurs du milieu constatent présentement les limites des programmes collégiaux en métiers d'art et militent en faveur de l'instauration de programmes en métiers d'art dans les universités québécoises.

Le projet de recherche, d'analyse et d'écriture qui constitue cette thèse a justement été réalisé afin de proposer un discours cohérent et inclusif qui favorise le décloisonnement des disciplines. J'ose espérer que la publication de cette thèse stimulera l'intérêt pour les recherches universitaires sur ce patrimoine culturel exceptionnel que constituent le verre soufflé artistique, et, par extension, les métiers d'art. On me reprochera peut-être l'abscence d'une conclusion -au sens classique du terme- à cette thèse. À cela, je laisse le mot final à Bruno Latour, fondateur de l'Actor-Network Theory (ANT):

> Je dirais que si votre description a besoin d'une explication, ce n'est pas une bonne description, voilà tout. Seules les mauvaises descriptions ont besoin d'une explication. C'est vraiment très simple. En quoi consiste une « explication », le plus souvent ? À ajouter un acteur afin d'apporter aux acteurs déjà décrits l'énergie nécessaire qui lui manque pour agir. Mais si vous avez ainsi besoin de rajouter un acteur, c'est que votre réseau n'était pas complet, et si les acteurs déjà assemblés n'ont pas assez d'énergie pour agir, alors ce ne sont pas des « acteurs », des médiateurs, mais plutôt des intermédiaires, des dupes, des marionnettes. Ils ne font rien, donc ils ne devraient pas figurer dans la description. Je n'ai jamais vu une bonne description qui aurait ensuite besoin d'une explication. En revanche, j'ai lu un grand nombre de mauvaises descriptions auxquelles une addition massive d'« explications » n'a rien ajouté. Et là, l'ANT n'est d'aucun secours…[640]

[640] Bruno Latour, « Comment finir une thèse de sociologie. Petit dialogue entre un étudiant et un professeur (quelque peu socratique) », dans « *Une théorie sociologique générale est-elle pensable ? »* dir. Alain Caillé et S. Dufoix, *Revue du M.A.U.S.S.* no 34, 2003.

**BIBLIOGRAPHIE**


Achard, Maurice. « Dossier : Les Salons », *La Parlure,* vol. 3, no 3 (décembre 1978).

Adamson, Glenn. *Thinking Through Craft*, London : Berg Publishers et V&A Publications, 2007.

Adamson, Glenn. « When Craft Gets Sloppy », *Crafts* no. 211. London : Crafts Council (March/April 2008), 36-40.

Adamson, Glenn. *The Craft Reader*, London : Berg Publishers, 2010.

Adamson, Glenn, Riello, Giorgio et Teasley, Sarah (dir.). *Global Design History*, London, UK : Routledge, 2011.

Adamson, Glenn et Kelley, Victoria (dir.). *Surface Tensions*. *Surface, Finish and the Meaning of Objects,* Manchester : University Press, 2012.

Adamson, Glenn. « The Downside of Success », *American Craft Magazine* (février/mars 2012), consulté le 16 mars 2014, http://craftcouncil.org/magazine/article/downside-success

Adamson, Glenn. *The Invention of Craft*, London : Berg Publishers, 2012.

Alfoldy, Sandra. « Buy me and Become me », dans *Obscure Objects of desire : Reviewing the Crafts in the Twentieth Century*, sous la direction de Tanya Harrod et Helen Clifford**,** 333-339. London: London Crafts Council, 1997.

Alfoldy, Sandra. « An Intricate Web (b): American Influences on Professional Craft in Canada 1964-1974 », Thèse de doctorat, Concordia University, 2001.

Alfoldy, Sandra (dir.). *Crafting Identity: The Development of Professional Fine Craft in Canada*, Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2005.

Alfoldy, Sandra (dir.). *Neo Craft. Modernity and the Crafts*, Halifax : The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2008.

André Adan. « La Relève qualifiée : un investissement pour le milieu », *Optima*, vol. 3, no 1, septembre 1992 : 4.

Andrus, Bruno. « Naissance et développement du verre soufflé dans l'Empire romain », *Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal,* vol. 1, no 2, hiver 2008.

Andrus, Bruno. « Les Russelbechers ». *Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal*, vol. 2, no 1, été 2008.

Andrus, Bruno. « Le développement de la pratique artistique du verre soufflé au Québec », Mémoire de maîtrise, Concordia University, 2010.

Andrus, Bruno. *Chaud devant ! Naissance du verre d'art au Québec / It's Hot! The Dawn of Glass Art au Québec (1945-1985)*, catalogue d'exposition, Montréal : Musée des maîtres et artisans du Québec, 2010.

Andrus, Bruno. « La Galerie Elena Lee : 35 ans de verre d'art au Canada.» dans *Galerie Elena Lee : 35 ans* : 8-11. Montréal : Galerie Elena Lee, 2011.

Andrus, Bruno. « Histoire du développement de la pratique artistique du verre soufflé au Québec 1960 – 1986 ». *Glass /Magazine of the Glass Art Association of Canada* (février 2013).

Andrus, Bruno (dir.). « Le verre d'art / Glass Art », *Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal,* vol. 6, no. 2, été 2013.

Andrus, Bruno. « Muntas-Trottier exhibition at Espace Verre ». Compte-rendu d'exposition, *Glass Quarterly* (*Urban Glass*), été 2014.

Andrus, Bruno. « Lou Lynn: Out of the Ordinary/Hors de l'ordinaire », compte-rendu d'exposition, *Studio Magazine*, été 2015.

Andrus, Bruno (dir.). « Hommage à Ronald Labelle / Tribute to Ronald Labelle », *Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal,* vol. 8, no 1, automne 2015.

Andrus, Bruno. « Métiers d'art et modernité », dans *Mutations - Les métiers d'art au Québec depuis 1930*, catalogue d'exposition, Québec : Musées de la civilisation du Québec (Musée de l'Amérique francophone) et Montréal : Musée des maîtres et artisans du Québec, 2015.

Andrus, Bruno. « Mutations », *Studio Magazine*, printemps 2016.

Andrus, Bruno. »The Encounter: How the Czech Pavilion at Montreal's Expo 67 Changed the Course of Glass Art in North America », *Glass Quarterly*, no 145, hiver 2017.

Andrus, Bruno. « The spectacular politics of visual language », *Studio Magazine,* (à venir : printemps 2017).

Angus-Lee, Heather. « Robert Held », *Contemporary Canadian Glass,* vol. 6, no 1, printemps 2008): 12-27.

Anisef, Jen. *Tracing Emerging Modes of Practice, Craft Sector Review*, PDF document : Ontario Craft Council et Ontario Art Council, octobre 14, 2014.

Appadurai, Arjun (dir.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Appadurai, Arjun. « Introduction: Commodities and the Politics of Value », dans *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*, sous la direction de Arjun Appadurai, 3-63, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

Arbour, Rose Marie. « Arts visuels et espace public. L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron », *Recherches féministes* vol. 2, no 1 (1989).

Rose Marie Arbour; Réal Lussier; Marcelle Ferron; France Vanlaethem; Louise Vigneault; Musée d'art contemporain de Montréal.*Marcelle Ferron*, catalogue, Laval : Les 400 coups, 2000.

Ash, Stuart. « History Repeating Itself: Recollections of the 1967 Centennial Logo Contest », consulté en octobre 2016, https://www.gdc.net/article/2014/12/15/2967.

Asselin, Henry. « Le rôle primordial de l'École Boulle », *La Presse*, 28 avril 1958 : 12.

Association pour le développement de la création artistique du Verre (ADCAV). *Les verriers français/Glass Makers from France* (1984) : « Claude Morin » Fiche.

Auther, Elissa and Lerner, Adam. « Introduction: The Counterculture Experiment: Consciousness and Encounters at the Edge of Art » dans *West of Center –Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, xvii-xxxv, sous la direction de Elissa Auther et Adam Lerner, Minneapolis: University of Minnestota Press, 2012.

Auther, Elissa et Lerner, Adam (dir.). *West of Center – Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

Barbeau, Marius. *Revue canadienne trimestrielle*; cité dans Michel, Jean. *L'Artisanat et quelques autres modes de production,* collection *«* Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale », tome 9 (1976) : 73.

Barrett, Terry. « Modernism and Postmodernism: An Overview with Art Examples ». Dans *Art Education : Content and Practice in a Postmodern Era*, sous la direction de J. Hutchens et M Suggs, 17-30. Reston, Virginia: National Art Education Association, 1997.

Beaudet, Pascale et al. *Marcelle Ferron : Monographie*, Montréal : Éditions Simon Blais, 2008.

Bélanger, Yves, Comeau, Robert et Metivier, Céline. *La révolution tranquille : 40 ans plus tard : un bilan*. Montréal : VLB, 2000.

Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée. » Dans *Walter Benjamin –Écrits français*, 149-248. Paris : Gallimard, 1991.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935). consulté le 16/12/13. http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm

Bergeron, Claude. *Roger D'Astous, Architecte,* Québec : Les Presse de l'Université Laval, 2001.

Bernatchez, Raymond. « La renaissance de la verrerie d'art : Les joyaux de Ronald Labelle sont fort prisés aux USA et à Toronto. Qu'attendez-vous? », *La Presse*, 13 janvier 1996, section D14.

Bierncki, Conrad. « Chalet Glass ». *Antiques 67*. Consulté le 13/12/13. http://antiques67.com/articles.php?article=79

Bloch-Dermant, Janine. *Le verre en France – les années 1980*. Paris : Les éditions de l'amateur, 1988.

Borduas, Paul-Emile. *Refus Global et autres récits*, Montréal : L'Hexagone, 1990.

Boudriard, Jean. *Le Système des objets*. Paris : Gallimard, 1968.

Bourassa, André G. « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique », *Études françaises* vol. 34, no 2-3, 1998 : 125-139**.**

Bourdieu, Pierre. *La Reproduction : éléments d'une théorie du système d'enseignement.* Paris : Éditions de Minuit, 1970.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction*. Paris : Minuit, 1979.

Bourdieu, Pierre. *Choses dites.* Paris : Minuit, 1987.

Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art*, Paris : Seuil, 1992.

Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*, Paris: Seuil, 1994.

Bourdieu, Pierre. *The production of belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods*. New York : Columbia University Press, 1997.

Bradette Brassard, Judith. « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse spacthèque de Montréal », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2008.

Brett, David. *Rethinking Decoration, Pleasure and Ideology in the Visual Arts.* Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

Brûlé, Michel. *L'esquisse d'une mémoire / Marcelle Ferron ; propos recueillis par Michel Brûlé*. Montréal : Intouchables, 1996.

Burgard, Timothy Anglin. *The Art of Dale Chihuly*. San Francisco : Fine Arts Museum of San Francisco, 2008.

Burgard, Timothy Anglin. « Dale Chihuly: Breathing Life Into Glass ». Dans Timothy Anglin Burgard, *The Art of Dale Chihuly,* 13-57. San Francisco : Fine Arts Museum of San Francisco, 2008.

Burton, John. *Glass: Philosophy and Method, Hand-blown, Sculptured, Colored.* Philadelphia : Chilton Book Co., 1967.

Byrd, Joan Falconer. « Harvey Littleton, Pioneer in American Studio Glass », *American Craft* vol. 40, no. février/mars 1980 : 6.

Byrd, Joan Falconer. *Harvey K. Littleton: A Retrospective Exhibition*, catalogue, Atlanta : High Museum of Art, 1984.

Canadian Interiors. « 12 Habitat Suites », *Canadian Interiors,* vol. 4, no 9, septembre 1967 : 38-52.

Canadian Press. « USSR, Canada, Biggest Attractions », Canadian Press, 30 octobre 1967.

Chalet Artistic Glass Ltd. 1967, dépliant cité dans Panizzon. *Chalet – A Brief History 1962-1975.*

Chapados, Louise. « L'ouverture des marchés extérieurs aux produits québécois », *Le Magazine des métiers d'art*, vol. 9, no 5, novembre-décembre 1996 : 26.

Chapados, Louise. « L'Entrepreneurship en métiers d'art. Le profil des artisans en métiers d'art de la Côte-Nord », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi : Faculté de l'administration, 1992.

Chapados, Louise. « Les pratiques professionnelles en métiers d'art comme champ de production culturelle : l'exemple de la céramique », Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2003.

Chapman, Christopher. *A Place to Stand*, film dirigé par Christopher Chapman. 1967. Toronto : NFB, consulté le 13 décembre 2013 http://www.youtube.com/watch?v=rt-5tAWJxvU

Charbonneau, Diane. « *L'art du verre canadien contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal : un premier bilan ». Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal,* vol. 6, no 2, été 2013 : 53-60.

Charrette, Carole. « Mémoire vive *». Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal,* vol. 6, no 2, été 2013.

*Châtelaine*, *v*ol. 8, no 1-12, janvier à décembre 1967.

Chédanne, René-Guy. *Aspects de la formation professionnelle.* Collection « Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale », tome 3, ministère des Affaires culturelles et Métiers d'Art du Québec (1975).

Chihuly, Dale, dans Chihuly Studio, consulté le 1er décembre 2016, http://www.chihuly.com/

Choko, Marc H., Bourassa, Paul et Baril, Gérald. *Le design au Québec*. Montréal : Éditions de l'Homme, 2003.

Claude Bettinger, *Le Vitrail.* Montréal : Les Éditions de l'Homme et Éditions Broquet, 1980 : préface.

Clermont, Ghislain et Pierre-André Arcand. « Claude Vermette, muraliste et graveur ». *Vie des Art*, vol. XX, no 79, été 1975 : 18-21.

CMOG. « Harvey K. Littleton and the American Studio Glass Movement », *Corning Museum of Glass*, publié le 18 *octobre 2011 http://www.cmog.org/article/harvey-k-littleton-and-american-studio-glass-movement*

Coatts, Margot (dir.). *Pioneers of Modern Craft*. Manchester : Manchester University Press, 1997.

Cogné, Daniel, Dubé, Richard et Trépanier, Paul. *Céramique de Beauce*. Sainte-Foy : Les éditions GID, 2004.

Coleman, Roger. *The Art of Work: An Epitaph to Skill*. London : Pluto Press, 1988.

Concordia University, « François Houde Four Horsemen, 1989 », consulté le 1er juillet 2014. http://www.concordia.ca/arts/public-art/about/francois-houde.html

Conseil des métiers d'art du Québec, « Une école nationale des métiers d'art pour développer une formation artistique et professionnelle complète en métiers d'art ». Mémoire déposé à la commission des États généraux sur l'éducation, août 1995). Dans CMAQ*, Le Magazine des métiers d'art,* vol. 8, no 5, septembre 1995.

Conseil des métiers d'art du Québec. *Magazine des métiers d'art,* vol. 8, no 5, septembre 1995.

Conseil des métiers d'art du Québec, *Galerie CREA. Historique*, consulté le 1er août 2015. https://www.metiersdart.ca/fr/galerie-crea/la-galerie/mission-et-role

Corriveau, Jeanne. *Le Devoir*, consulté le 25 février 2017, http://www.ledevoir.com/

Crafts Council of Australia. *The Crafts : Theory and Practice in the Late 20th Century.* Sydney : Crafts Council of Australia, 1988.

Crevier, Lyne. « La nouvelle génération d'artistes verriers tchécoslovaques ». *Le Devoir,* samedi 19 août 1989, section C3.

Crevier, Lyne. « Le "nec plus ultra" du verre d'art tchèque », *L'Actualité Médicale,* 13 septembre 1989, section D'Art et d'argent.

Cummings, Elizabeth et Kaplan, Wendy. *The Arts and Crafts Movement*. New York : Thames and Hudson, 1991.

Curien, Pauline. « L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67) », thèse de doctorat, Université Laval, 2003.

Davies, John Levat. « Le succès inattendu du symbole de l'Expo créé par Julien Hébert », *La Presse*, 23 décembre 1963, cité dans Martin Racine. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007 : 190.

Debord, Guy. *Rapport sur la construction des situations*. Paris : Fayard, 2000, première édition, 1957.

Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Éditions champ libre, 1971, première édition, 1967.

Debord, Guy (dir.). *Internationale Situationniste, no 1-12 (Juin 1958-septembre 1969), Paris : Éditions Champ libre, 1975.*

Deguire, Claude. « Place Bonaventure Montréal. La Superfête de l'artisanat québécois s'en vient », *Signe,* vol 2, no 7, novembre 1975 : 9.

Delean, Paul. « The Sun is staying in Montreal, thanks to Sebastian Van Berkom », *Montreal Gazette,* 12 novembre 2014, consulté en octobre 2016. http://montrealgazette.com/news/local-news/glass-sun-will-shine-on-in-montreal».

Désaulniers, Gilles. « Ma contribution à l'arrivée du verre d'art au Québec ». *Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal,* vol. 6, no 2, été 2013 : 68-71.

Desrosiers, Pierre. « La guerre à la pacotille », *Maclean*, août 1965 : 18, 33-34.

Dion, Léon. *La révolution déroutée, 1960-1976*. Montréal : Boréal, 1998.

Dormer, Peter. *The Meanings of Modern Design: Towards the Twenty-First Century.* London : Thames & Hudson, 1990.

Dormer, Peter. *The Art of the Maker: Skills and its Meaning in Art, Craft and Design*. London : Thames & Hudson, 1994.

Dormer, Peter (dir.). *The Culture of Craft: Status and Future***.** Manchester : Manchester University Press, 1997.

Drexler, Lynn Martha. *American Studio Glass 1960–1990*, Manchester, VT : Hudson Hills Press, 2004.

Duncan, Ann. « Beyond Craft: Shattering the myth about Glass ». *The Gazette*, samedi, 21 novembre 1987 : section C6, reproduit dans GAAC, *The Glass Gazette*, printemps 1994.

Elder Alan C. et Wright, Virginia. *Evolutionary Acts: Twenty-five Years of Sheridan College School of Crafts and Design*. Oakville : Oakville Galleries et Sheridan College, 1992.

Elder, Alan C. (dir.). *Made in Canada – Craft and Design in the Sixties*. Toronto : Canadian Museum of Civilization et McGill-Queen's University Press, 2005.

Elder, Alan C. « When the Counterculture Went Mainstream », dans *Made in Canada – Craft and Design in the Sixties*, sous la direction de Alan C. Elder, 106-116, Toronto : Canadian Museum of Civilization et McGill-Queen's University Press, 2005.

Ellenwood, Ray et Nasgaard, Roald. *The Automatiste Revolution: Montreal 1941-1960*. Toronto et Vancouver: Varley Art Gallery of Markham et D&M Publishers, 2009.

Englander, Lise. « SOFA 1995. Art ou métiers d'art. *The Craft Report* (janvier 1996) », traduit par Marie Lemire, *Le Magazine des métiers d'art*, vol. 9, no 1, janvier-février 1996 : 20.

Expo 67. « Business Visitors Meet at the International Trade Centre Expo 67 » et « International Trade Centre. A unique service for Business Visitors », dans *Montreal, Canada from April 28 to October 27, 1967* », dans « International Trade Centre - Expo-Club » *National Capital FreeNet (NCF)*, consulté le 11 décembre 2013 http://Expo 67.ncf.ca/expoclub_p1.html

Expo 67. *Expo67 Official Guide/Guide officiel*. Toronto, Montréal, Vancouver, Calgary : Maclean-Hunter Publishing Company Limited, 1967.

Expo 67. *Le Pavillon du Canada Expo67, Les métiers d'art au Canada. Une exposition choisie par Moncrieff Williamson*, Ottawa : Roger Duhamel Imprimeur de la Reine, 1967, 3-12.

Fariello, M. Anna et Owen, Paula (dir.). *Objects & Meanings. New Perspectives on Art and Craft.* Oxford : Scarecrow Press, 2005.

Fisher, Leonard Everett. *The Glassmakers*, New York : Franklin Watts Colonial, American Craftsmen Series, 1964.

Flood, Sandra. *Canadian Craft and Museum Practice 1900-1950.* Ottawa : Canadian Museum of Civilization, 2001.

Forty, Adrian. *Objects of Desire: Design and Society, 1750-1980*. London : Thames & Hudson, 1986.

Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1966.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses - Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.

Foucault, Michel. *Dits et écrits - Volume 2 : 1976-1988*. Paris : Gallimard, 2001.

Frantz, Susanne K. *Contemporary Glass : A World Survey from The Corning Museum of Glass*. New York : The Corning Museum of Glass, 1989.

Frantz Susanne K. (dir.), *Stanislav Libensky and Jaroslava Brychtova : A 40-Year Collaboration in Glass*, Munich et New York : Prestel, 1995.

Frantz, Susanne K. « A Collaboration in Glass », dans *Stanislav Libensky and Jaroslava Brychtova: A 40-Year Collaboration in Glass*, sous la direction de Susanne K. Frantz, Munich et New York : Prestel, 1995.

Fulford, Robert. *Portrait de l'Expo*. Toronto : McClelland and Stewart, 1968.

GAAC, « Profil d'artiste : Ronald Labelle », *Glass Gazette*, printemps 1998 : 5-6.

GAAC.*Contemporary Canadian Glass*, vol. 5, no 3, hiver 2006 : 24-27, 31.

Gaétan Lehouillier. *Rapport 1 : Synthèse évaluative de la structure de formation collégiale en métiers d'art*, Victoriaville : Lehouillier Conseil Inc, 1995 : 8-9, 11.

Gagnon, François-Marc. *Dossiers sur Jean-Paul Mousseau pour l'année 1957*, Montréal : Centre de documentation de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky.

Gagnon, François-Marc. *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal : Fides, 1978.

Gagnon, François-Marc. *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings. 1942-1958.* Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1978.

Gagnon, François-Marc. *Paul-Émile Borduas.* Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1988.

Gagnon, François-Marc. *Chronique du mouvement automatistes québécois : 1941-1954.* Outremont : Lanctôt éditeur, 1998.

Gagnon, François-Marc. « Paul-Émile Borduas. Catalogue raisonné », Institut de recherche en Art canadien Gail and Stephen A. Jarislowsky, 2008, http://borduas.concordia.ca/

Gagnon, François-Marc. *Paul-Émile Borduas. Sa vie et son œuvre*, Institut de recherche en Art canadien Gail and Stephen A. Jarislowsky, 2014, document PDF.

Gagnon, Myriam. « Exercice en verre libre », *Décormag*, no 185, octobre 1989) : section Événement.

Galerie de Bellefeuille. *Dale Chihuly,* Montréal: Galerie de Bellefeuille, 2011.

Galerie Elena Lee. *Galerie Elena Lee - 20 ans*. Montréal : Galerie Elena Lee, 1996.

Galerie Espace verre. *Regards vers l'avenir*. Montréal : Galerie Espace verre, 2003.

Garneau, Serge. « Souffleur de verre… », *Octobre,* vol. 1, no 10,1977 : 12-13, cité dans Vallières. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé* : 21-22.

Garnier, Martine. « Le verre sculptural au Québec », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2001.

Gauthier, Yvan. « Pour un statut fiscal adapté aux entreprises artisanales », *Le Magazine des métiers d'art,* vol. 9, no 4, septembre 1996 : 4.

George Packer (dir). *All Art is Propaganda: Critical Essays*, Houghton : Mifflin Harcourt, 2008.

Giraud, Pierre-Noël. Économie industrielle des commodités. *CERNA (Centre d'économie industrielle)*. Consulté le 13 décembre 2013, document PDF www.cerna.ensmp.fr.

Gironnay, Sophie. « Mousseau », *Le Devoir*, 18 janvier 1997 : 182.

Giroux, Louise (cons.). *Les intégrations murales de Claude Vermette*, catalogue d'exposition, Château Dufresne, Musée des arts décoratifs de Montréal, 9 juin-4 septembre,1988.

*Glasfax Publications*, consulté en octobre 2016, http://www.glasfax.ca/index.html

Glassexport. *Cristal de Bohême uniquement de Tchécoslovaquie : Expo 67.* Prague : Glassexport, 1967.

Godin, Pierre. *La Révolution tranquille.* Montréal : Boréal, 1991.

Gogarty, Amy, Chambers, Ruth et Perron, Mireille (dir.). *Utopic Impulses : Contemporary Ceramics Practice.* Vancouver : Ronsdale Press, 2007.

Goss, Andrew. « Art/Object/Craft ». Dans *Craft Perception and Practice – a Canadian Discourse Volume 2*, sous la direction de Paula Gustafson : 15-18. Vancouver : Ronsdale Press, 2005.

Gouvernement du Québec. *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*, mise à jour le 1er novembre 2014, http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_01/S32_01.html

Gouvernement du Québec. *1961-2011 / 50 ans d'intégration des arts à l'architecture*, document PDF, 2011 : 13.Greenberg, Clement. « Avant-garde and Kitsch ». Dans *Art and Culture – critical essays*, Boston : Beacon Press, 1961, première édition, 1939.

Greenhalgh, Paul. *Ephemeral Vistas : The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939, collection« Studies in Imperialism »,* Manchester: Manchester University Press, 1991.

Greenhalgh, Paul. *Modernism in Design*. London : Reaktion Books, 1991.

Greenhalgh, Paul. *Quotations and Sources: on Design and Decorative Arts*. Manchester : Manchester University Press, 1993.

Greenhalgh, Paul, Bachmann, Ingrid et Warner Keene, Susan. *Looking Forward: New Views of the Craft Object.* Toronto : Ontario Crafts Council, 2000.

Greenhalgh, Paul. *Art Nouveau: 1890-1914,* London: Harry N. Abrams, 2000.

Greenhalgh, Paul. *Essential Art Nouveau*. London : Victoria & Albert Publications, 2000.

Greenhalgh, Paul (dir.). *The Persistence of Craft:The Applied Arts Now, and Art Nouveau 1890-1914,* London: A & C Black Ltd., 2002.

Greenhalgh, Paul. « Introduction: Craft in a Changing World ». Dans *The Persistence of Craft,* sous la direction de Paul Greenhalgh, 1-17. London : A & C Black Ltd., 2002.

Greenhalgh, Paul. *The Modern Ideal: The Rise and Collapse of Idealism in the Visual Arts, from the Enlightenment to Postmodernism.* London : Victoria & Albert Publications, 2005.

Greenhalgh, Paul et Brookman, Philip et Newman, Sarah. *Essential Modernism.* Boston: Harry N. Abrams, 2008.

Greenhalgh, Paul. *The Persistence of Craft: The Applied Arts Today.* London *:* A & C Black, 2009.

Greenhalgh, Paul. *Fair World: A History of World's Fairs and Expositions from London to Shanghai 1851-2010*. Berkshire : Andreas Papadakis Publications, 2011.

Gropius, Walter. « Bauhaus Manifesto and Program » (1919), consulté le 16 décembre 2013. www.thelearninglab.nl/resources/Bauhaus-manifesto.pdf

Gustafson Paula, Gustafson, Nïsse et Gogarty, Amy (dir.). *Craft Perception and Practice – a Canadian Discourse Volume 1*. Vancouver : Ronsdale Press, 2002.

Gustafson Paula, Gustafson, Nïsse et Gogarty, Amy (dir.). *Craft Perception and Practice – a Canadian Discourse Volume 2*. Vancouver : Ronsdale Press, 2005.

Gustafson Paula, Gustafson, Nïsse et Gogarty, Amy (dir.). *Craft Perception and Practice – a Canadian Discourse Volume 3*. Vancouver : Ronsdale Press, 2007.

Hall, Julie. *Tradition and Change. The New American Craftsman*. New York : E.P. Dutton, 1977.

Harrington, J.C. *Glassmaking at Jamestown*. Richmond : The Dietz Press, 1952.

Harrod, Tanya et Clifford, Helen. *Obscure objects of desire: Reviewing the crafts in the twentieth century*. London : Crafts Council, 1997.

Hickey, Gloria (dir.). *Making a Metaphor: A Discussion of the Meaning in Contemporary Craft*. Ottawa : Canadian Museum of Civilization, 1994.

Hill, Rosemary. « Writing About the Studio Crafts ». Dans *The Culture of Craft: Status and Future,* sous la direction de Peter Dormer, 190-201. Manchester : Manchester University Press, 1997.

Horowitz, Michael et al. *An annotated bibliography of Timothy Leary*. Hamden, Conn.: Archon Books, 1988.

Houston, John, (dir.). *Craft Classics: an Anthology of Belief and Comment.* London : Crafts Council, 1988.

Hunter, Paul. «Canada's maple leaf flag born amid bitter debate », *The Toronto Star*, samedi, 14 février 2015, https://www.thestar.com/news/insight/2015/02/14/canadas-maple-leaf-flag-born-amid-bitter-debate.html

Ihatsu, Anna-Maria. « Craft, Art or Design? In pursuit of the changing concept of 'craft'». Dans *Obscure objects of desire: Reviewing the crafts in the twentieth century,* sous la direction de Tanya Harrod et Helen Clifford, 300-306. London : Crafts Council, 1997.

Indiana State Museum. *Art Glass in Canada*. Indianapolis : Indiana State Museum, 1987.

Institut des Arts Appliqués, *Bottin des étudiants de l'Institut des Arts Appliqués,* 1967-1968 et 1968-1969. Archives Michel Vincent.

Ioannou, Noris. *Craft in Society: an Anthology of Perspectives***.** Freemantle : Freemantle Arts Centre Press, 1992.

Jackson, Stanley. *Here is Canada*, film dirigé par Tony Ianzelo. National Film Board of Canada, 1972.

Jasmin, Claude. *La Presse,* 28 décembre 1963, cité dans Martin Racine, « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec »: 191-192.

Jasmin, Claude. « Charles Daudelin : une révélation ». La Presse, Montréal, le 21 mars 1964.

Jean, Marcel dir. *Charles Daudelin. L'avenir retrouvé ou la résurrection des rêves*. Laval : Les 400 coups, 1998.

Johnson, Jean (dir.). *Exploring Contemporary Craft-History, Theory and Critical Writing*. Toronto : Coach House Books/Harbourfront Centre, 2002.

Jones, Olive. « The study of Glass Containers from Archaeological Sites ». Dans *Bulletin de recherches - Direction des parcs et des lieux historiques nationaux.* Ottawa : Parcs Canada, mai 1975.

Jones, Olive et Smith, Ann. *La verrerie utilisée par l'armée britannique de 1775 à 1820*. Ottawa : Parcs Canada, 1985.

Jonsson, Love. « Rethinking Dichotomies: Crafts and the Digital », dans *NeoCraft, Modernity and the Crafts*, sous la direction de Sandra Alfoldy : 240-248. Halifax : The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2008.

Julien, Pierre-André, Lamonde, Pierre et Latouche, Daniel (I.N.R.S - Urbanisation). *L'avenir des métiers d'art au Québec*, collection « Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale », tome 6, Québec : ministère des Affaires culturelles et Métiers d'art du Québec, 1976.

Kangas, Matthew. « Dale Chihuly: Unfinished Odyssey ». Dans Kangas, Matthew. *Craft and Concept –The Rematerialization of the art Object*, 390-445. New York : Midmarch Arts Press, 2006.

Kangas, Matthew. *Craft and Concept – The Rematerialization of the art Object*. New York : Midmarch Arts Press, 2006.

Kermer, France, Kermer, Wolfgang, Morin, Claude et Glasmuseum Frauenau. *Claude Morin. Verrier de Dieulefit / Glasgestalter aus Frankreich*. Stuttgart : Arnoldsche, 1993.

Kidd, Kenneth E. et Kidd, Martha Ann**.** « Classification des perles de verre à l'intention des archéologues sur le terrain ». Dans *Cahiers d'archéologie et d'histoire, no 1, - Lieux historiques canadiens,* 47-99. Ottawa : Service des Lieux historiques nationaux et des lieux historiques - Ministère des affaires indiennes et du Nord Canadien, 1972.

King, Thomas B. *Glass in Canada*. Erin, Ontario: The Boston Mills Press, 1987.

Klasova, Milena (DIR.). *Libensky/Brychtova*. Prague : Gallery, 2002.

Koffler Gallery. *Glass in Sculpture*. North York, Ontario : The Koffler Gallery, 1990.

Kon, Irene. « Claude Vermette ». *Canadian Art*, vol.17, novembre 1960 : 359-361.

Kopytoff, Igor. « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process », dans *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, sous la direction de Arjun Appadurai, 64-91, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

Krauss, Rosalind. « Sculpture in the Expanded Field ». *October,* printemps 1979 : 30-44.

Krueger, Julia et Krueger, Yolande. « A Brief History of Glass Education in Canada », *Contemporary Canadian Glass*, vol. 5, no 3, hiver 2006.

Krueger, Julia et Krueger, Yolande. « François Houdé: Breaking the Boundaries ». *Contemporary Canadian Glass*, *(Glass Art Association of Canada Magazine)* vol. 5, no 4, hiver 2007 : 12-19, 27.

Krueger, Julia et Krueger, Yolande. « The Fumed Vessels of Jim Norton ». *Contemporary Canadian Glass* vol. 6, no 4, hiver 2008 : 24-25, 27-28.

Krueger, Julia. « Passing the Torch: Four Canadian Studio Glass Educators », dans *Crafting New Traditions : Canadian Innovators and Influence,* sous la direction de Melanie Egan, Alan C. Elder et Jean Johnson, 35-46, Gatineau : Canadian Museum of Civilization, 2008.

Krueger, Julia, « Shattering the Canon: Spinning a Discourse ». *Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal*, vol. 6, no 2, été 2013.

Kuspit, Donald Burton. « Delirious glass: Dale Chihuly's Sculpture », dans Kuspit, Donald Burton dir. *Chihuly*, New York: H.N. Abrams; Seattle: Portland Press, 1997.

Kuznick, Peter. « Losing the World of Tomorrow: the Battle over the presentation of science at the 1939 World's Fair ». *American Quarterly,* vol. 46, no 3.

*La contre-culture en panorama*, film avec Raoul Duguay et André Fortin, produit par Université de Montréal, 2016, diffusé sur Canal Savoir, 2016. Comporte des extraits d'archives du colloque Contre-culture: existence et persistance organisé par le département de littérature comparée, Université de Montréal, 15 au 18 octobre 2015 http://www.canalsavoir.tv/videos_sur_demande/contre_culture_panorama

La Presse. « Premier Salon des métiers d'art », *La Presse*, samedi 27 novembre 1965 : 5.

Labelle, Diane. « Aventure de la Guilde canadienne des métiers d'art », dans *Itinéraire. Rendez-vous en métiers d'art. Actes de Colloque 2009,* Montréal *:* Conseil des métiers d'art du Québec et Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal, 2010 : 18-19.

Labino, Dominick. *Visual Art in Glass,* Dubuque, Iowa : WM. C. Brown Publishers, 1968.

Lachance, Valérie. « La production d'art sacré de Charles Daudelin de 1964 à 1992 », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2001.

Laferrière, Nancy. *Le secteur des métiers d'art : portrait sectoriel et plan d'action*, document Word, Québec : Conseil des arts et des lettres du Québec, Janvier 2014.

Lafond, Michel-Rémi (dir.). *La Révolution tranquille : 30 ans après, qu'en reste-t-il?* Hull, Québec : Éditions de Lorraine, 1992.

Lambton, Gunda. *Stealing the Show: Seven Women Artists in Canadian Public Art*, Toronto : McGill-Queen's Press – MQUP, 1994.

Lamy, Laurent et Lamy, Suzanne. *La Renaissance des métiers d'art au Canada français*, Québec: ministère des Affaires culturelles, 1967.

Landry, Pierre et al. *Mousseau*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1996.

Lapointe, Camille. « Le verre des latrines de la maison Perthuis ». Dans *Les collections archéologiques de la Place Royale*, dossier 52, p. n.d. Québec : Ministère des affaires culturelle - Direction générale du patrimoine, 1982.

Laroche, Ginette. « L'art du vitrail au Québec », *Continuité*, no 46, hiver 1990.

Laroche, Ginette. « L'iconographie jésuite et ses implications culturelles dans l'art et la religion des Québécois (1842-1968) », thèse de doctorat, Université Laval, 1990.

Laroche, Ginette. « L'art du vitrail au Québec », *Métiers d'art*, vol. 13, no 1, Conseil des métiers d'art du Québec: septembre 2000.

Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*, traduit par Catherine Porter, 1993, original, 1987), Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1991, première édition, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie systémique* : ville : éditeur, 1980.

Latour, Bruno. « Technology is society made durable ». Dans *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*, sous la direction de John Law, 103-121. London : Routledge, 1991.

Latour, Bruno et Hennion, Antoine. « Objet d'art, objet de science. Notes sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art*, no 6, 1993.

Latour, Bruno. « Comment finir une thèse de sociologie. Petit dialogue entre un étudiant et un professeur (quelque peu socratique) », dans *Une théorie sociologique générale est-elle pensable?*, sous la direction de Alain Caillé et S. Dufoix, *Revue du M.A.U.S.S.* no 34, 2003.

Latour, Bruno. *Reassembling the social: An introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, UK: Oxford University Press, 2005.

Latour, Bruno et Akrich, Madeleine et Callon, Michel. *Sociologie de la traduction - Textes fondateurs*. Paris : Presses de l'école des mines de Paris, 2006.

Latour, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : La découverte, 2006.

Latour, Bruno. « Paris, ville invisible : le plasma.» Dans *Airs de Paris, 30 ans du Centre Pompidou*, sous la direction de Christine Macel, Daniel Birnbaum et Valérie Guillaume, 260-263. Paris : ADGP, 2007.

Law, John (dir.). *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*. London : Routledge, 1991.

Le Merlus, Céline. *Maurice Savoie. Art, Architecture, Industrie*, Montréal : Musée des maîtres et artisans du Québec, 2008.

Leary, Timothy. *Flashbacks: A Personal and Cultural History of an Era.* Los Angeles : Jeremy P. Tarcher, 1983.

Leary, Timothy. *The Politics of Ecstasy.* Berkeley : Ronin Pub., 1998. (Inclut le texte original de 1968).

Leary, Timothy, Metzner, Ralph et Alpert, Richard. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. Citadel Undergroud, 2000, première édition : 1964.

Leary, TimotHy. *Start Your Own Religion.* Berkeley : Ronin Publishing, 2005. (Inclut le texte original de 1967).

Leclerc, Yvon et Nadeau, Michel. *L'industrie des métiers d'art au Québec*, Montréal : Éditions Formart, 1972 : 18-19.

Leclerc, Yvon. (Ministère des affaires culturelles du Québec). « Les catholiques et l'industrie », *Métiers d'art informé*, vol. 1, no 2, 1975 : 2.

Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000. Première édition : 1973.

Lefebvre, Henri. *Le Droit à la ville*, Paris : Anthropos, 2009, première édition : 1968.

Lehouillier, Gaétan. « Rapport 1 : Synthèse évaluative de la structure de formation collégiale en métiers d'art ». Victoriaville : Lehouillier Conseil Inc, 1995, 10.

Lemieux Bérubé, Louise. « Éditorial. Le Conseil des métiers d'art, une corporation à l'image et à l'écoute de ses membres : notre objectif! », *Optima*, vol. 3, no 1, septembre 1992 : 3.

Lemieux Bérubé, Louise. « Formation initiale ». , dans *Itinéraire. Rendez-vous en métiers d'art. Actes de Colloque 2009,* Montréal *:* Conseil des métiers d'art du Québec et Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal, 2010 : 25-26.

Lemieux, Andrée. *François Houdé. Mémoires illusoires*. Montréal : Galerie Elena Lee, 1992.

Lessard, Michel et Marquis, Huguette. *Complete Guide to French-Canadian Antiques*. New York : Hart Pub. Co, 1974.

Lessard, Michel. *Objets anciens au Québec - La vie Domestique.* Montréal : Éditions de l'homme, 1994.

Lesser, Gloria. *École du meuble (1930-1950,* collection « La décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal », Montréal : Château Dufresne – Musée des arts décoratifs de Montréal, 1989.

Lévesque, Gaétan. « L'Évolution de la consommation ou les avatars d'un producteur », *Métiers d'art informe (MAI)*, vol. 2, no 2, 1975 : 9.

Lévesque, Gaétan. « Lettre d'introduction au document, adressée à Armand Brochard », dans Chédanne, René-Guy. *Aspects de la formation professionnelle.* Collection « Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale », tome 3, ministère des Affaires culturelles et Métiers d'Art du Québec, 1975.

Levitch, Gerald. « A Touch of Glass ». *The Review*, no 2, 1982.

Ling, Patricia. « L'origine et l'histoire de MAQ, une aventure remontant à 1939 », *Signe* vol 2, no. 8, décembre 1975 :11.

Lippard, Lucy. « Forward: Memory as Model », dans *West of Center – Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977,* ix-xv, sous la direction de Elissa Auther et Adam Lerner, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

Littleton, Harvey K. *Glassblowing – A Search for Form*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1980, première édition: 1971.

Longchamps, Denis. *50 ans de création au Salon des métiers d'art du Québec* (1955-2005), Montréal : Conseil des métiers d'art du Québec, 2005.

Longchamps, Denis et Cheasley Paterson, Elaine. *Savoir re-faire la tradition,* Montréal: Cahier métiers d'art : Craft Journal et Musée des maîtres et artisans du Québec, 2006.

Longchamps, Denis. « Les métiers d'art au Québec (1950-2075). Du Salon des arts culinaires au Salon des métiers d'art », dans *Itinéraire. Rendez-vous en métiers d'art. Actes de Colloque 2009,* Montréal *:* Conseil des métiers d'art du Québec et Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal, 2010.

Louet, Eric. « Claude Morin (1970-1990) ». *La revue de la céramique et du verre*, no 166, mai-juin 2009 : 31-37.

Lucie-Smith, Edward. *The Story of Craft: the Craftsman's Role in Society.* Oxford : Phaidon, 1981.

Lynggaard, Finn. *La verrerie artisanale*. Paris : Dessain et Tolra, 1981. Publication originale : Lynggaard, Finn. *Glas Handbogen*. Copenhague : Arschehourg, 1975.

Lynn, Martha Drexler. *American Studio Glass 1960–1990*. Manchester, Vermont : Hudson Hills Press, 2004.

Macfarlane, David, *The Star,* Entertainment, consulté en octobre 2016. http://www.thestar.com/entertainment/2013/07/31/glass_dismissed_an_art_show_that_left_me_cold.html

Martel, Jean-Paul. « Université du Québec à Trois-Rivières ». *Contemporary Canadian Glass* vol. 6, no. 2 (été 2008) : 24-28.

Marx, Karl. *Capital - A Critique of Political Economy. Volume I, Book One : The Process of Production of Capital*, 1867. https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ ch01.htm

Mathieu, Paul. « The Space of Pottery: An Investigation of the Nature of Craft ». Dans *Making a Metaphor: A Discussion of the Meaning in Contemporary Craft*, sous la direction de Gloria Hickey, 26-34. Ottawa : Canadian Museum of Civilization, 1994.

Mathieu, Paul. « La Biennale de céramique 1998 : la politique de l'exclusion ». *Le Magazine des métiers d'art*, vol. 11, no 2, juillet 1998 : 13.

Mathieu, Paul. « But is it (ceramic) Art? Ceramics and the "Problem" with Jean-Pierre Larocque's Exhibition at the Gardiner Museum of Ceramic Art ». Dans *Craft Perception and Practice. A Canadian Discourse, Volume III.* Sous la direction de Paula Gustafson, Nïsse Gustafson et Amy Gogarty, 113-124. Vancouver : Ronsdale Press, 2005.

Mathieu, Paul. « Object Theory ». Dans *Utopic Impulses : Contemprary Ceramics Practice,* sous la direction de Amy Gogarty, Ruth Chambers et Mireille Perron, 111-128. Vancouver : Ronsdale Press, 2007.

McGill Digital Library. « International Trade Center ». *McGill Digital Library Expo 67 Slide Collection*. Consulté le 11/12/13. http://digital.library.mcgill.ca/expo-67/all_maps.html#.

McLeod, Ellen Mary Easton. *Embracing the Other.* Dans *In Good Hands : The Women of the Canadian Handicrafts Guild*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 1999.

Mcloskey, Kathy. « Towards a Language of Craft ». Dans *Making a Metaphor: A Discussion of the Meaning in Contemporary Craft,* sous la direction de Gloria Hickey, 58-65. Ottawa : Canadian Museum of Civilization, 1994.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New-York : McGraw-Hill, 1964.

Metcalf, Bruce. « Replacing the Myth of Modernism ». *American Craft*, vol. 53, no 1 février/mars 1993 : 40-47; aussi sur le site http://www.brucemetcalf.com/pages/essays/replacing_myth.html

Metcalfe, Robin. « Writing Craft: An Interdiscursive Approach ». Dans *Exploring Contemporary Craft - History, Theory and Critical Writing,* sous la direction de Jean Johnson, 101-107, 122. Toronto : Coach House Books/Harbourfront Centre, 2002.

Métiers d'art du Québec. « L'artisanat d'hier à demain », *Métiers d'art du Québec* vol. 1, no 1, 1970.

Métiers d'art du Québec. « Politique générale de Métiers d'art du Québec », *Métiers d'Art du Québec,* vol. 1, no 4, 1973.

Métiers d'art du Québec, « Études de planification », *Métiers d'art informe (MAI)*, vol. 1, no 1, 1974.

Métiers d'art du Québec. « Canadian Crafts Council », *Métiers d'art informe (MAI)*, vol. 1, no 2, 1974.

Métiers d'art du Québec. *Métiers d'art informe (MAI)*, vol. 1, no 2, 1975.

Métiers d'art du Québec. *Métiers d'art informe (MAI)*, vol. 1, no 4, 1975).

Métiers d'art du Québec. « Le verre soufflé », *Métiers d'art informe (MAI)*, vol. 2, no 1, 1975.

Métiers d'art du Québec. « Conseil canadien de l'artisanat », *Métiers d'art informe (MAI)*, vol. 2, no 2, 1975.

Métiers d'art du Québec. « Le soufflage du verre au Québec » *Métiers d'art informe (MAI)*, vol. 2, no 2, 1975.

Meuli, Jonathan. « Writing about objects we don't understand ». Dans *The Culture of Craft: Status and Future,* sous la direction de Peter Dormer : 202-218. Manchester : Manchester University Press, 1997.

Michel, Jean. *L'Artisanat et quelques autres modes de production :* collection « Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale *»,* tome 9, 1976 :72-73, ministère des Affaires culturelles et Métiers d'Art du Québec, 1975.

Morris, William. « How I became a socialist » (1894). Consulté le 16/12/13. http://libcom.org/library/became-socialist-william-morris

Morrison, Rosalyn J. *Canadian Glass Works 1970-1990*. Catalogue d'exposition. Toronto : Ontario Crafts Council, 1991.

Musée des beaux-arts de Montréal, consulté octobre 2016, https://www.mbam.qc.ca/a-propos-du-mbam/fondation/soleil/

Musée des beaux-arts de Montréal. « Un univers à couper le souffle », consulté octobre 2016, http://www.acouperlesouffle.ca/

Oldknow, Tina. *Pilchuck: A Glass School*. Seattle: University of Washington Press, 1996.

Oldknow, Tina. *Richard Marquis - Objects*, Seattle : University of Washington Press, 1998.

Oldknow, Tina. *25 Years of New Glass Review*. Corning, New York : Corning Museum of Glass, 2005.

Oldknow, Tina. *Contemporary Glass Sculptures and Panels: Selections from The Corning Museum of Glass*, New York : Corning Museum of Glass, 2008.

Osborne, Catherine. « The Battle Over a National Logo ».*Azure Magazine* (11 décembre 2013). http://www.azuremagazine.com/article/the-battle-over-a-national-logo/

Page, Jutta-Anette. *Beyond Venice: Glass in Venetian Style, 1500-1750*. Corning, New York : Corning Museum of Glass, 2008.

Palardy, Jean. *Les meubles anciens au Canada français* (1971), cité dans Michel, Jean. *L'Artisanat et quelques autres modes de production :* collection « Étude spéciale pour le projet de planification quinquennale *»,* tome 9, 1976:72-73.

Panizzon, Mario F. *Chalet – A Brief History 1962-1975*, document PDF, 2006.

Patterson Deborah. *The Chalet 1967 Limited Edition "Maple Leaf"*. Cornwall : Chalet Vintage Art Glass Gallery, 2010. Document Word.

Patterson, Deborah. *The Art and Artisans of Chalet Glass*. Cornwall : Chalet Vintage Art Glass Gallery, 2010. Document Word.

Patterson, Deborah. *The Shapes and Colours of Chalet Art Glass*, catalogue et exposition à la Cornwall Regional Art Gallery, 11 septembre au 21 novembre 2010. http://www.chaletvintageartglass.com/

Patterson, Deborah. « Chalet art glass - Appealing shapes and colours » 2011. *Chalet vintage art glass,* consulté le 13 décembre 2013. www.chaletvintageartglass.com

Patterson, Deborah. « Chalet Vintage Art Glass »*, Chalet Vintage Art Glass Gallery*, consulté en octobre 2016. http://www.chaletvintageartglass.com/

Pavillon du Canada (Expo 67, Montréal, Québec). *Les métiers d'art au Canada : une exposition choisie par Moncrieff Williamson*, collection « Le pavillon du Canada, Expo 67 », (Ottawa : Roger Duhamel Imprimeur de la Reine, c1967): 3-12, catalogue d'exposition.

Pelletier, Geneviève. « Jean-Paul Mousseau & Claude Vermette à la recherche d'une sensibilité commune ». 2006, Symposium METRO BORDUAS The Underground Landscape of Abstract Art in Montréal. http://www.metroborduas.concordia.ca/html/papersok/geneviene.htm

Pepall, Rosalind M. (dir.). *Tiffany Glass: a Passion for Colour*. Montréal : Montreal Museum of Fine Arts, 2009.

Perreault, John. « Craft is Art: Tampering with Power ». Dans *Objects & Meanings. New Perspectives on Art and Craft,* sous la direction de M. Anna Fariello et Paula Owen, 68-87. Oxford : Scarecrow Press Inc., 2005.

Perry, Grayson. « A refuge for artists who play it safe ». *The Guardian*, (samedi 5 mars 2005). Consulté le 25 février 2016. http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/mar/05/art

Pitcher, Patricia. *Artists, Craftsmen, Technocrates – The Dreams, Realities and Illusions of Leadership*. Toronto : Stoddart, 1996.

Plested, Lee. *De notre pays : la collection canadienne d'artisanat d'Expo 67*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Centre de la Confédération, 2004.

Quine, Dany. « Art ou métiers d'art... encore cette question! », *Optima*, vol. 3, no 1 (septembre 1992) : 18-19.

Racine, Martin. « Le rôle de Julien Hébert (1917-1994) dans l'émergence du design au Québec ». Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007.

Racine, Martin. « The Ambiguous Modernity of Designer Julien Hébert », dans *Expo 67 : Not Just a Souvenir*, sous la direction de Rhona Kenneally Richman et Johanne Sloan**,** Toronto : University of Toronto Press, 2010.

Radio-Canada. « Lumineuse Ferron ». *Radio Canada (Prisme)* Entrevue télévisée, de « Lumineuse Ferron » *Radio-Canada Archives*, (24 mai 1970), dernière modification 5 octobre 2004. http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9153/.

Radio-Canada. « Les coulisses de la fabrication du verre » *Vous êtes ici.* (Entrevue avec Ronald Labelle et Catherine Labonté), 7 février 2008. Émission Radio. http://ici.radiocanada.ca/radio/vousetesici/dossiers.asp?idDossier=97019#

Radio-Canada. « Le soleil de Dale Chihuly restera à Montréal », *Ici Radio-Canada Nouvelles, Arts et spectacles*, consulté en octobre 2016, http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2014/11/13/001-le-soleil-dale-chihuly-a-montreal.shtml

Richman Kenneally, Rhona et Sloan, Johanne (dir.). *Expo 67 – Not Just a Souvenir*. Toronto : University of Toronto Press, 2010.

Richman Kenneally, Rhona et Sloan, Johanne. « Introduction: Dusting Off the Souvenir », dans *Expo 67 – Not Just a Souvenir*, sous la direction de Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan, 3-22, Toronto: University of Toronto Press, 2010.

Ricke, Helmut et Schmitt, Eva. *Murano-Milan 1930-1970*. Munich et New York : Prestel, 1997.

Ricke, Helmut. « "Stile Novenceto" et "Forme Nuove" : Italy's Contribution to European Glass Culture in the Twentieth Century ». Dans Helmut Ricke et Eva Schmitt, *Murano-Milan 1930-1970*, 11-40. Munich et New York : Prestel, 1997.

Ricke, Helmut. « Muranese Art Glass – Creative Foundations and Self Image », dans Helmut Ricke and Eva Schmitt, *Murano-Milan 1930-1970*, Munich and New York: Prestel, 1997.

Ricke, Helmut (dir). *Czech Glass 1945-1980: Design in an Age of Adversity*, New York et Dusseldorf : Canadian Museum Of Glass et The Museum Kunstpalast in Dusseldorf, 2005.

Risatti, Howard. *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression.* Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 2007.

Roberge, Gaston. *Autour de Marcelle Ferron*. Québec : Le Loup de Gouttière, 1979.

Robinson, Michael. « An art of our time », dans *Glass: Miluse Roubickova, René Roubíček* (London: The Studio Glass Gallery, 1999):15-18.

Roche, Maurice. *Mega-Events and Modernity – Olympics and Expos in the Growth of Global Culture,* London et New York : Routledge, 2000.

Rottenberg, Barbara Lang et Tomlin, Judith. *Glass manufacturing in Canada: A survey of pressed patterns.* Ottawa : National Museums of Canada, 1982.

Safdie, Moshe. « Habitat '67 Montréal ». *Architecture d'Aujourd'hui, vol.* 35, no. 119 (mars 1965) : 96-99.

Safdie, Moshe. « Habitat '67 ». *Habitat*, vol. 8, no 5, (1965) : 2-6.

Salhub, Jennifer. « Not Solid at All ». Dans *Natural Flow Contemporary Alberta glass*. Medecine Hat, Alberta : Alberta Craft Council et Esplanade Art and Heritage Gallery, 2011.

Salon des métiers d'art du Québec (SMAQ). *Le Guide officiel du SMAQ 2012*. Brochure, décembre 2012 : 7.

Sanders, James H. « Moving Beyond the Binary ». Dans *Objects & Meanings - New Perspectives on Art and Craft,* sous la direction de M. Anna Fariello et Paula Owen, 88-105. Oxford : Scarecrow Press, 2005.

Schnarr, Nancy. « Education in Canada – A Fluid History ». *Contemporary Canadian Glass Magazine,* 1er février 2011.

Self, Dana. « The Spectacle of Beauty ». Dans *Chihuly Over Venice*. Portland: Portland Press, 1996.

Setlick, Jiri. « Stanislav Libenský Jaroslava Brychtová and Art in Twentieth-Century Czechoslovakia », dans Susan K. Frantz. *Stanislav Libenský Jaroslava Brychtová : A 40-Year Collaboration in Glass* : 15-31.

Sève, Andrée-Anne de. Hommage à Jean-Marie Gauvreau : étude ethno-historique, Montréal : CMAQ, 1995.

Simard, Guy. *Verriers du Québec*. Ottawa : Éditions Broquet, 1989.

Sloan, Johanne. « Postcards and the Chromophilic Visual Culture of Expo 67 ». Dans *Expo 67 – Not Just a Souvenir,* sous la direction de Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan, 176-189. Toronto : University of Toronto Press, 2010.

Sloan, Johanne. « Material Twists and Turns, », dans *La Triennale québécoise 2011: Le travail qui nous attend*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.

Société de transport de Montréal. « Un trésor montréalais. Le métro de Montréal », consulté le 1er juillet 2016. http://www.metrodemontreal.com/art/index-f.html

Spence, Kelvin et Spence, Hilda. *A Guide to Early Canadian Glass*. Don Mills, Ontario : Longmans Canada, 1966.

Spillman, Jane. *Glass from World Fairs 1851-1904*, New York: The Corning Museum of Glass, 1986.

Stanley, Liz. « On Auto\ Biography in Sociology ». *Sociology,* vol. 27, no 1, février 1993 : 41-52.

Stephen, Robert K. « Blown Away at Musée Des Beaux-Arts Montréal: "Chihuly Un Univers à Couper Le Souffle". », The Metropolitain (juillet 2013), consulté en octobre 2016, http://www.themetropolitain.ca/articles/view/1310

Stern, Marianne et E. Roman. « Glassblowing in a Cultural Context ». *American Journal of Archeology* volume 103, 1999 : 441-484.

Stevens, Gerald. *The Canadian Collector-Glass-Pottery-Furniture-Firearms of the Nineteenth Century*. Toronto : The Ryerson Press, 1957.

Stevens, Gerald. *Early Canadian Glass*. Toronto : Royal Ontario Museum, 1961.

Stevens, Gerald. *Early Canadian Glass*. Toronto : The Ryerson Press, 1961.

Stevens, Gerald. *Early Ontario Glass*. Toronto : Royal Ontario Museum, Toronto, 1965.

Stevens, Gerald. *Canadian Glass c.1825-1925*. Toronto : The Ryerson Press, 1967.

Stevens, Gerald. *Glass in Canada – The First One Hundred Years*. Toronto : Methuen, 1982.

Sylvestre, Paul-François. « 40e anniversaire d'Expo 67 » *L'Express - L'Hebdo des francophones du Grand Toronto*, semaine du 24 avril au 30 avril 2007, consulté le 13 décembre, http://www.lexpress.to/archives/1368/.

Tarnas, Richard. *The Passion of the Western Mind: Understanding the Ideas That Have Shaped Our World View*. New York : Ballantine Books, 1991.

Tarnas, Richard. « The Postmodern Mind ». Dans Richard Tarnas, *The Passion of the Western Mind: Understanding the Ideas That Have Shaped Our World View,* 395-410. New York : Ballantine Books, 1991.

The Studio Glass Gallery. *Glass: Miluse Roubickova, René Roubicek*. London : The Studio Glass Gallery, 1999.

Thomson, Dale C. *Jean Lesage et la Révolution tranquille*. Montréal : Éditions du Trécarré, 1984.

Thorkelsson, Ione. « ACAD Talk », conférence, Alberta College of Art and Design. Calgary, Alberta, 23 janvier 2012, document PDF. http://www.mts.net/~thorkels/03migration/migration.html.

Tooke, Gerald (RCA National director). « Vitrix-A Glass Show of Excellence », 23 mars 1989. Document PDF. Archives Ronald Labelle.

Turbide, François. « Un hommage bien mérité ». *Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal*, vol. 8, no 1, automne 2015 : 107.

Vallières, Jean. « Dossier : Le soufflage du verre », *Métiers d'art informe (MAI),* vol. 3, no 7, 1979 : 20, 25-26.

Vallières, Jean. *Le soufflage du verre – art perdu et retrouvé,* Québec: Leméac, 1979.

Vatican, « Présentation générale du Missel romain », Vatican.va, publié 2007. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_fr.html

Viau, René. *Ateliers croisés : Mariette Rousseau-Vermette, Claude Vermette, artisans de la modernité québécoise / Mariette Rousseau-Vermette, Claude Vermette, crafters of Québec modernity*. Baie-Saint-Paul, Québec : Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, 2015.

Victor Le Gendre (Secrétaire du Groupe-conseil), *Plan national de formation en métiers d'art, tome 1 : Rapport du Groupe-conseil sur le Plan national de formation en métiers d'art*, Québec : Gouvernement du Québec - Direction générale de l'enseignement collégial, 1984, 22.

Walker, John. *Design History and the History of Design*. London : Pluto Press, 1989.

Warmus, William. *Emile Gallé : Dreams into Glass*, New York: Corning Museum of Glass, 1984.

Wasmuth, Verena. « Czech Glass in the limelight: The Great Exhibitions Abroad », dans Czech Glass 1945-1980: Design in an Age of Adversity, sous la direction de Helmut Ricke, New York et Dusseldorf : Corning Museum of Glass et The Museum Kunstpalast in Dusseldorf, 2005.

West, Peter, Barnard Micheal, Samuelsen, Ken. *Chihuly Shortcuts*. Film. Portland Press, 2004.

Whitehouse, David. « Glassmaking in Ancient Rome: The End of a tradition ». Dans Medieval glass for Popes, Princes, and Peasants, sous la direction de David Whitehouse, 21-61. Corning, N.Y. : Corning Museum of Glass, 2010.

Wilson, Pierre. « Le Musée des maîtres et artisans du Québec acquiert une œuvre majeure du verrier Toan Klein ». Cahiers métiers d'art ::: Craft Journal, vol. 6, no 2, été 2013) : 112-114.

Winter, Koen de. « Écoles/Ateliers, une tâche importante d'éducation…mais pour qui? », Montréal : Sodec, document Word, 2014.

**Entrevues**

De Rosa, Sabatino. 2010-2016.
Désaulniers, Gilles. 2010-2016.
Hamelin, Babalou. 2016.
Klein, Toan. 2010-2014.
Labelle, Ronald. 2009-2014.
Lee, Elena. 2010-2016.
Lukian, Ronald. 2010-2015.
Michel, Jean. 2010.
Vermette, Marc. 2016.
Vincent, Michel. 2012-1016.
Wilson, Pierre. 2014-2016.

**Correspondances (courriels)**

Désaulniers, Gilles. 2009-2016.
Edgerley, Susan. 2014-2015.
Klein, Toan. 2010-2014.
Lapointe, Michèle 2009-2016
Marier, Élisabeth. 2014-2015.
Racine, Paul. 2015-2016.

**Archives**

Conseil des métiers d'art du Québec.
De Rosa, Sabatino.
Désaulniers, Gilles.
Espace Verre.
Galerie Elena Lee.
Klein, Toan.
Labelle, Ronald.
Lukian, Ronald.
Vincent, Michel.