

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UN ART CONFIDENTIEL :
LA RELIURE D'ART AU QUÉBEC, CONDITIONS DE PRODUCTION
ET ÉVOLUTION D'UNE PRATIQUE
(1900-1990)

TOME 1 : TEXTE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
DANIELLE BLOUIN

NOVEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche et d'écriture, quoique solitaire, n'aurait pu prendre forme sans le soutien financier de diverses organisations, sans l'apport de nombreux professionnels et sans l'appui bienveillant de collègues et d'amis à qui je tiens à exprimer toute ma gratitude.

J'aimerais en premier lieu souligner le soutien financier du Programme de bourses d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier, du Programme de soutien à la recherche de la Fondation BAnQ, du Comité paritaire de perfectionnement UQAM-SEUQAM et du Rare Book School Director's Scholarship Fund de l'University of Virginia. Sans ces précieux apports financiers, cette recherche sur notre patrimoine artistique n'aurait pas vu le jour. La prospection, l'analyse, le temps consacré à la réflexion sont de plus en plus un luxe dans notre société. Je mesure donc le privilège dont j'ai pu profiter en acceptant ces fonds.

J'aimerais remercier le service des ressources humaines ainsi que l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM qui ont permis ce ressourcement intellectuel dans les meilleures conditions.

Une recherche sur cet « art confidentiel » qu'est la reliure d'art dépend en grande partie de la connaissance intime qu'ont les bibliothécaires et les techniciens en documentation des collections dont ils ont la garde. Je remercie donc de leur accueil et du partage généreux de leurs connaissances Elaine Hoag et Louise Tousignant de Bibliothèque et Archives Canada, Élise Lasonde, Isabelle Robitaille, Rachel Célestin et Suzanne Grégoire de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Kathryn L. Kollar du Centre Canadien d'Architecture, le Service des archives du Collège Ahuntsic, Normand Trudel de la Bibliothèque des livres rares et collections spéciales de l'Université de Montréal, Lise Dubois de la Bibliothèque des arts de l'UQAM, Ann Marie Holland de la Rare Books and Special Collections de l'Université McGill,

Hélène Samson et Nora Hague du Musée McCord, Hélène Godbout du Musée national des beaux-arts du Québec et Marie Bégin de l'Association des relieurs du Québec.

Je suis redevable également envers de nombreux particuliers qui m'ont gracieusement ouvert leur collection personnelle ainsi que leurs archives familiales. Merci à René Bauset, Michel Brisebois, François Côté, Geneviève Dorion, Gaëtan Dostie, Geneviève Forest, Élisabeth Forest, Richard Gingras, Denis Rousseau, Vincent Pelsser.

J'aimerais aussi exprimer toute ma gratitude à Fernande Roy, professeure au Département d'histoire de l'UQAM, qui a su me communiquer sa passion pour notre histoire nationale, ainsi qu'au professeur Jan Storm van Leeuwen, qui a confirmé mes intuitions sur la pertinence d'une approche sociologique et signifiante d'une étude sur la reliure d'art produite au Québec.

Les relieurs et relieuses constituent le cœur battant de cette recherche. Sans leurs témoignages, leurs archives, leur confiance et le temps qu'ils ont bien voulu mettre à ma disposition, ce document aurait peu de sens. J'espère avoir été fidèle à leur pensée, à leur histoire et qu'enfin sera reconnue leur contribution à notre patrimoine artistique. Mes remerciements les plus chaleureux et les plus solidaires vont donc à Simone Benoît-Roy, Nicole Billard, Lorraine Choquet, Odette Drapeau, Lise Dubois, Jacques Fournier, Léon Gamache, Louise Genest, Louis Grypinich, Monique Lallier, Jean Larivière, Pierre Ouvrard, Clément Poirier, Roger Poirier, Pierre Poussier, Gabriel Rivard, Armand Saint-Pierre, Ursule Turmel.

Pendant ces cinq années, certaines personnes, que ce soit par un repas, un café, un rire ou un conseil, ont su alléger mes nombreux moments de doute et m'ont permis d'avancer. Pour leur soutien affectif et leur amitié indéfectible, je remercie Anne-Marie, Annie, Chantal, Christian, Christine, Claudie, Germaine, Gilles, Ginette,

Guylaine, Joseph, Lise, Marie, Marie-France, Marie-Noël, Maurice, Michèle, Misha la chatte, Nancy, Suzanne, Sylvie, Yolande ainsi que ma famille.

Enfin, *last but not least*, j'exprime ici toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Laurier Lacroix. C'est il y a six ou sept ans qu'il m'a encouragée à entreprendre cette recherche et a généreusement accepté d'accompagner la chercheuse si peu « académique » que je suis. Au cours de mes années de travail, il a toujours su, avec un mot, une remarque, un conseil, une référence, me rassurer et me remettre dans le droit chemin. Je le remercie d'avoir partagé son érudition, toujours avec précision, bienveillance et humour. Je dois beaucoup à ce guide exceptionnel.

À Louise, Denise et Fernande

« Écrire, n'est pas pour moi un art libéral,
mais un métier manuel. »

Nicolas Leskov dans
Walter Benjamin, *Le conteur*.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	iii
Dédicace	vi
Table des matières	vii
Liste des figures	x
Liste des abréviations	xxvii
Liste des sigles et acronymes	xxviii
Résumé	xxix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 — 1900 À 1936 — VERS UNE AFFIRMATION IDENTITAIRE DE LA RELIURE D'ART AU CANADA FRANÇAIS	18
1.1 – Conditions générales de la vie socioéconomique et culturelle dans le premier tiers du XX ^e siècle	18
1.2 – Impulsion des nouveaux mouvements littéraires et artistiques	33
1.3 – Le livre et sa reliure, un objet à circonscrire	51
1.3.1 – Le livre : icône de représentation sociale	51
1.3.2 – Les lieux de pratique de la reliure	68
1.3.3 – L'approvisionnement en fourniture et matériel du relieur	71
1.3.4 – L'organisation du travail de reliure	75
1.4 – Premières réalisations en reliure d'art : famille Hianveu dit Lafrance et Dawson Brothers	77
1.5 – L'exposition comme moteur de l'inspiration et lieu d'émulation	83
1.5.1 – Présence de la reliure d'art canadienne aux expositions internationales	83
1.5.2 – Premières expositions de la reliure d'art au Canada français	93
1.5.3 – L'attraction de Paris « centre du monde » des arts	107
1.6 – Vers la création d'institutions d'enseignement de la reliure	112
1.6.1 – La confusion des débuts	112

1.6.2 – La collection Chevalet-Beaudoin de fers à dorer	119
1.7 – La contribution de deux pionniers d’exception	123
1.7.1 – Louis-Philippe Beaudoin, professionnel et moderne	123
1.7.2 – Louis Forest : un relieur « bien de chez nous »	143
1.8 – Styles et thématiques des décors de reliures	159
1.8.1 – Le dialogue entre architecture et reliure chez Ernest Cormier	159
1.8.2 – La reliure d’art en tant qu’affirmation identitaire: l’influence nationaliste	170
 CHAPITRE 2 — 1937 À 1967 — FORMATION GÉNÉRALE AU MÉTIER DE RELIEUR, ENJEUX ET RÉALITÉS D’UN IDÉAL PÉDAGOGIQUE	 187
2.1 – Conditions générales de la vie socioéconomique et culturelle de la période	188
2.2 – Fondation d’une école de reliure d’art au Québec et premiers résultats	202
2.2.1 – Vers la formation d’institutions d’enseignement de la reliure	202
2.2.2 – Enseignement modèle de la reliure à l’École des arts graphiques de Montréal	211
2.2.3 – Vision créatrice de la pédagogie d’Albert Dumouchel et de Arthur Gladu	226
2.2.4 – Premiers finissants/premiers enseignants	236
2.3 – Une relève novatrice	243
2.4 – Relieur au féminin, ça existe ?	266
2.5 – Des écrits sur la reliure : manuels techniques, essais et diffusion de la production	278
2.6 – Apprentissage et production en région	294
2.7 – Modernité dans le décor de reliure : l’importance de la géométrie	316
 CHAPITRE 3 — 1968 À 1990 — POUR LA SUITE DU MÉTIER : LE RÔLE DES ATELIERS-ÉCOLES DE RELIURE ET DE LEURS INSTIGATRICES	 330
3.1 – Conditions générales de la vie socioéconomique et culturelle des années 1970 et 1980	331
3.2 – L’Art de la reliure, un atelier-école renoué avec la formation	345

3.3 – Multiplication des ateliers-écoles : Monique Lallier, Nicole Billard, Odette Drapeau, Lise Dubois	364
3.4 – Des relieurs inventifs : Louise Genest, Lorraine Choquet, Jacques Fourmier, Gabriel Rivard	386
3.5 – Une vitrine pour la reliure d’art : expositions, commandes importantes et vie associative	408
3.6 – Variations sur thèmes et nouveaux matériaux	435
 CONCLUSION	 447
 ANNEXE	
 1 — Mouvements et durée des ateliers de reliure à Montréal d’après l’ <i>Annuaire</i> <i>Lovell</i> de 1900 à 1970	 459
2 — Mouvements et durée des commerces de fournitures et matériel de reliure d’après l’ <i>Annuaire Lovell</i> de 1900 à 1970	463
3 — Relieurs récipiendaires de diplôme de l’Institut des arts graphiques de Montréal 1942-1961	464
4 — Les diplômées de l’Institut des arts graphiques de 1942-1965	466
5 — Liste des expositions de reliures d’art présentées au Québec et au Canada de 1969 à 1990 (participation québécoise)	467
 BIBLIOGRAPHIE	 470

TOME 2

FIGURES

LISTE DES FIGURES

- Fig. 1 a, b : Édition de l'*Illiade* d'Homère appartenant et reliée par Charles Gill, daté du 8 février 1910, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1867.
- Fig. 2 : Intérieur de l'atelier de dessin du Monument national avec le professeur Edmond Dyonnet.
- Fig. 3 : Page couverture du catalogue de l'*Exhibition of Arts and Handicrafts*, Montreal Branch of the Women's Art Association of Canada, 1900.
- Fig. 4 : Reliure réalisée par l'artiste irlandaise Phoebe Anna Traquair, membre du mouvement Arts & Crafts écossais. F.G. Stephens, *Rosetti*, 1898.
- Fig. 5 : Le vétéran de la Première Guerre H.J. Page faisant une démonstration de couture, une étape dans la réalisation d'une reliure. Présenté lors de l'exposition de 1927 de la *Canadian Handicrafts Guild*.
- Fig. 6 : Eugene Haberer, « The Montreal Caxton Celebration », *Canadian Illustrated News*, Montreal, 1877.
- Fig. 7 : La Collection Lambert, achetée en 1918 par l'Association Canado-Américaine, Manchester, New Hampshire.
- Fig. 8 : *Ex-libris de Louis Archambaud Douglas, Comte de Montréal (1771-1799)*, gravure à l'eau forte.
- Fig. 9 : *Ex-libris de Sir James Stuart Bart (baronnet), Chief Justice of Lower Canada*, vers 1825.
- Fig. 10, 11, 12 : *Ex-libris de F. Noiseux prêtre* : a (vers 1774); b (vers 1775-1796); c (vers 1810).
- Fig. 13 : *Ex-libris de William Walker Alexander*, 1911, gravure à l'eau-forte.
- Fig. 14 : *Ex-libris de l'honorable Louis Renaud Montréal*, vers 1856, gravure à l'eau-forte de Francis Adams, Montréal.
- Fig. 15 : *Ex-libris de Albert Tessier*, gravure de Rodolphe Duguay.
- Fig. 16 : *Ex-libris de Athanase David*, illustrateur inconnu (Roland Hérard-Charlebois ?).
- Fig. 17 : *Ex-libris de Victor Barbeau*, dessin de Alfred Pellan.
- Fig. 18 : *Ex-libris de Gabriel Nadeau* (illustration de TES 1935).
- Fig. 19 : *Ex-libris de Reginald Lewis Chilvers* (gravure de Herbert).
- Fig. 20 : *Ex-libris de C. Gordonsmith* (non signé).
- Fig. 21 : Bibliothèque vitrine de style néoclassique, Québec, vers 1860.
- Fig. 22 : Scribanne d'esprit Empire étatsunien, placage de noyer, maison Adjutor-Pelletier, Beaumont, Bellechasse, vers 1850.
- Fig. 23 : Cabinet de travail en "Bimut" (merisier du Québec) avec incrustations de noyer noir, de merisier et de cerisier d'automne, réalisé à l'atelier d'ébénisterie de l'École technique de Montréal 1934-1935.
- Fig. 24 : Secrétaire-bibliothèque et lampe *Mission Style*, Québec, 1930.
- Fig. 25 : Boîte en forme de livre réalisée par Samuel Lalonde, L'Orignal, Québec.
- Fig. 26 : Coffret en forme de livre de facture domestique orné d'un losange quadrillé et d'une croix sur fond de chevrons, XIX^e siècle.
- Fig. 27 : Jost Amman, « Buchbinder », *Das Ständebuch*, Francfort-sur-le-Main, 1568.
- Fig. 28 : Christopher Erst Prediger, *Der buchbinder und Futteralmacher*, vol II, Anspach, Frankfurt & Leipzig, 1745.

- Fig. 29 : Atelier de reliure, *Encyclopédie Diderot et d'Alembert*, tome 8, pl. n° I (détail), 1745-1772.
- Fig. 30 : Atelier de reliure de la Maison-mère des Sœurs de la Charité de Québec, 1900.
- Fig. 31 : Étiquette de Samuel Neilson offrant ses services de reliure, vers 1790-1792.
- Fig. 32 : Département de reliure de *L'Action catholique* pour les “ livres de valeur ”, Québec, vers 1935.
- Fig. 33, 34 : Étiquettes du relieur James Brown, Montréal, vers 1801 et 1811.
- Fig. 35 : Reproduction de la carte de la ville de Québec au XIX^e siècle indiquant l'emplacement des librairies et des ateliers de reliures.
- Fig. 36, 37 : Couverture de papier dominoté pour le *Règlement de la confrérie de l'adoration perpétuelle du Saint-Sacrement et de la bonne mort*, Nouvelle édition revue corrigée & augmentée, à Montréal : chez Fleury Mesplet & Charles Berger, 1776. Plats inférieurs de deux exemplaires distincts.
- Fig. 38 : Plaque commémorative du premier moulin à papier au Canada, Saint-André-d'Argenteuil.
- Fig. 39 : Annonce du relieur James Brown offrant rémunération en échange de vieux chiffons et cordages pouvant servir à la fabrication du papier, vers 1811.
- Fig. 40, 41 : Pages du catalogue de l'entreprise Corbeil – Hooke de Montréal et Québec, vers 1949.
- Fig. 42, 43 : Pages du catalogue de l'entreprise Rougier & Plé de Paris, vers 1950.
- Fig. 44 : Page du catalogue de l'entreprise La tannerie et maroquinerie Belges de Bruxelles, vers 1950.
- Fig. 45 : Fers à dorer confectionnés par G.W. Dawson de Power & Dawson, Montréal, vers 1879.
- Fig. 46 : Publicité de l'entreprise Power & Dawson spécialisée dans le travail de gravure et d'outils pour la reliure, Montréal, 1879.
- Fig. 47 : Photographie de Victor Lafrance tirée de l'essai de Louis Forest *L'Ouvrier relieur au Canada* de 1933.
- Fig. 48 : Reliure de G. A. Lafrance pour *Canada* de Lord Dufferin et qui fut offert à la Reine Victoria à l'occasion de son jubilé d'or, 1887.
- Fig. 49 : Tranche ciselée et dorée de la reliure *L'Art*, œuvre de Victor Lafrance et de l'atelier de G. A. Lafrance, 1878. Monogramme présentant les initiales du relieur G.A. Lafrance.
- Fig. 50 : Enseigne de l'atelier de Victor Lafrance, sur la côte de la Montagne vers 1908.
- Fig. 51 : Étiquette de relieur de Victor Lafrance.
- Fig. 52, 53 : Reliure de Victor Lafrance et G. A. Lafrance pour *L'Art*, vers 1878. Détail du dos et plat supérieur en relief décoré de mosaïques de cuir de couleur et dorée à l'or fin aux petits fers, à la roulette et au fleuron.
- Fig. 54 : En-tête de lettre de la firme Dawson Brothers, 1868.
- Fig. 55 : Publicité de l'atelier de reliure Dawson Brothers parue dans *Books published by Dawson Brothers*, 1870.
- Fig. 56 a, b : Reliure de Dawson Brothers pour *Travels by W.W. Ogilvie 1867-1868*, vers 1869.
- Fig. 57 : Reliure de Dawson Brothers pour l'album de photographies de A. Henderson offert à John Molson, 1878.
- Fig. 58 : Reliure de Dawson Brothers pour *Chansons populaires du Canada*, 1865.

- Fig. 59 : Exposition universelle d'Art et d'industrie de 1867, Paris, Galerie Matériel des arts libéraux, classe 7.
- Fig. 60 : Robert Bonfils, Affiche de L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925.
- Fig. 61 : Robert Bonfils, reliure pour Albert Samain, *Le chariot d'or*, vers 1920-1930, décor mosaïqué.
- Fig. 62 : Reliure de René Kieffer pour Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, 1922.
- Fig. 63 : Participation de Louis Forest à l'Exposition internationale de Paris en 1937.
- Fig. 64 : Photographie de « L'exposition du livre français et canadien », *La Patrie*, Montréal, 4 décembre 1926, p. 12.
- Fig. 65 : Le libraire Édouard Saint-Onge examinant à la loupe les textes et les gravures d'éditions de luxe dans *Le coin des livres rares*, Librairie Déom, Montréal.
- Fig. 66 : Exposition de Reliures d'Art présentée à l'Union musicale de Sherbrooke en février 1935.
- Fig. 67 : Reliure Louis-Philippe Beaudoin d'après la maquette du décor Roland Hérard-Charlebois pour Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Mornay, 1933.
- Fig. 68 : Reliure de Louis-Philippe Beaudoin d'après la maquette du décor d'Athanase David pour Frédéric Rouquette, *Le grand silence blanc*, Paris, Mornay, 1928. Présenté lors de l'Exposition de Reliures d'Art, Sherbrooke, 1935.
- Fig. 69 : Reynald, « Une reliure d'art qui est bien nôtre », photographie illustrant l'article paru dans le journal *La Presse* 4 novembre 1935, p. 21.
- Fig. 70 : Reliure de Henri Beaulac pour Albert Tessier, *Trois-Rivières*, 1935.
- Fig. 71 : Maquettes de reliures créées par Roland Hérard-Charlebois et confiées au relieur Louis-Philippe Beaudoin. Remis au roi George V à l'occasion de son jubilé d'argent, 1935.
- Fig. 72 : Fers et fleurons de la collection Chevalet et Beaudoin.
- Fig. 73 : Fer personnalisé du doreur Lucien Chevalier.
- Fig. 74 : Détail de l'*Inventaire pour outillage de doreur sur cuir* produit par l'École technique le 18 mars 1927, page 1.
- Fig. 75 : Le relieur-doreur Jean-Charles Gingras devant la collection de fers à dorer Chevalet-Beaudoin, vers 1949.
- Fig. 76 : Louis-Philippe Beaudoin (au milieu) à bord du *Minnesota*, septembre 1923. Collège Ahuntsic, Fonds Louis - Philippe Beaudoin, Montréal, A1/C 32, A. 4
- Fig. 77 : Louis-Philippe Beaudoin dans son atelier de la rue Craig à Montréal vers 1935. À l'arrière-plan, on voit les casiers pour l'entreposage des fers à dorer.
- Fig. 78 : Reliure de Louis-Philippe Beaudoin pour Pierre-Georges Roy, *Vieux manoirs, vieilles maisons*, 1927.
- Fig. 79 : Reliure de Louis-Philippe Beaudoin, *Canadian Rockies*.
- Fig. 80 a, b, c : Reliure de Louis-Philippe Beaudoin pour Pierre-Georges Roy, *L'Île d'Orléans*, 1928.
- Fig. 81 : Lettre circulaire de l'atelier *La Reliure Philippe Beaudoin Limitée*, 22 mai 1933.
- Fig. 82 : Inscription apparaissant sur la papeterie de l'atelier de Louis-Philippe Beaudoin.
- Fig. 83 : Projet de reliure de Louis Forest pour Vieux Doc (pseudo. du Dr. Edmond Grignon), *En guettant les ours: mémoire d'un médecin des Laurentides*, Montréal, Garand, 1930.

- Fig. 84 : Reliure de Louis Forest pour Louis Hémon, ill. Suzor Côté, *Maria Chapdelaine* Montréal, J. A. Lefebvre, 1916.
- Fig. 85, 86 : Reliures de Louis Forest réalisées à trois périodes de sa carrière, 1943, 1934 (?) et 1944. Reliure de Louis Forest pour Louis Hémon, ill. par Clarence Gagnon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Mornay, 1933.
- Fig. 87 : Reliure de Louis Forest réalisées pour Gonzalve Desaulniers, vers 1930. Gonzalve Desaulniers, *Les bois qui chantent*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1930.
- Fig. 88 : Reliure de Louis Forest réalisées pour Victor Morin, vers 1930. Gonzalve Desaulniers, *Les bois qui chantent*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1930.
- Fig. 89 : Illustrations à l'aquarelle de Louis Forest en tête des chapitres *Lettre à la montagne* dans l'exemplaire du livre *Les bois qui chantent* de Gonzalve Desaulniers.
- Fig. 90 : Reliure et étui de Louis Forest d'après les indications et illustrations du poète Albert Ferland pour *Le Canada Chanté*, 1909.
- Fig. 91 : Reliure de Louis Forest pour Robert Rumilly, *Kateri Tekakwitha*, 1934.
- Fig. 92 : Reliure de Pierre Legrain pour Remy de Gourmont, *Les cheveux de Diomède*, 1917.
- Fig. 93 : Reliure de Louis Forest pour Roger Lemelin, *Pierre le Magnifique*, vers 1952.
- Fig. 94 : Reliure et étui de Louis Forest pour Claude-Henri Grignon *Un homme et son péché*, 1935. Reliure réalisée en 1936.
- Fig. 95 : Reliure et étui de Louis Forest pour Albert Laberge, *La Scouine*, 1918.
- Fig. 96 : Reliure et étui de Louis Forest pour Albert Schweitzer, *Jean-Sébastien Bach*, 1905. Reliure réalisée vers 1935.
- Fig. 97 : Catalogue officiel du Pavillon du Canada à l'Exposition Internationale, Paris, 1937. Pages 22 et 23 détaillant les œuvres présentées par le relieur Louis Forest.
- Fig. 98 a, b : Reliure de Louis Forest et détail pour Camille Mauclair, *Tunis et Kairouan*, Paris, Henri Laurens, 1937.
- Fig. 99 : Louis Forest en compagnie du juge Thibaudeau Rinfret lors de l'exposition à la Bibliothèque Carnegie de Ottawa, 5 décembre 1942.
- Fig. 100 : Louis et Marie Forest dans leur atelier lors de la présentation des Prix littéraires du Gouverneur général du Canada en 1965.
- Fig. 101 : Reliure de Louis Forest pour Fernand Rinfret, *Pensées et souvenirs*, vers 1950.
- Fig. 102 : Reliure et étui de Louis Forest pour Georges Duhamel, *Les plaisirs et les jeux*.
- Fig. 103 : En tête du papier à lettre de Louis Forest.
- Fig. 104 : Ernest Cormier dans son atelier, dans les années 1970.
- Fig. 105 : Quelques livres de la bibliothèque personnelle d'Ernest Cormier.
- Fig. 106 : Reliure de Pierre Legrain (1923 sic) pour Maurice Denis, *Carnet de voyage en Italie*, Paris, Jacques Beltrand, 1925.
- Fig. 107 : Reliure de Andrée et Jeanne Langrand pour Alfred de Vigny, *Daphné*, Paris, Schmied, 1924.
- Fig. 108 : Pierre Legrain, fauteuil de lecture réalisé pour le couturier bibliophile Jacques Doucet (vers 1925-1928).
- Fig. 109 : Bibliothèque vue de l'escalier, Maison Ernest Cormier.
- Fig. 110 : Bibliothèque personnelle de Ernest Cormier, dos et plats décorés.
- Fig. 111 : Bibliothèque personnelle de Ernest Cormier. Dos d'exemplaires édités et reliés par René Kieffer et acquis à la Librairie Déom.
- Fig. 112 : Bibliothèque personnelle de Ernest Cormier. Dos d'exemplaires pour lesquels la reliure d'art fut dessinée par Ernest Cormier.

- Fig. 113 : Signature E.C. Paris, pour Ernest Cormier, édition de Marcelle Marty, *Moussa*, avec les illustrations d'Albert Marquet, Paris, Les Éditions G. Crès, 1925.
- Fig. 114 : Signature E.C. 1928, pour Ernest Cormier, édition de Max Jacob, *La côte*, Paris, Éditions G. Crès, 1927.
- Fig. 115 a et b : Reliure de Ernest Cormier pour Léo-Pol Morin, *Papiers de musique*, 1930, plat supérieur et dos.
- Fig. 116 a et b : Reliure de Ernest Cormier pour Léo-Pol Morin, *Papiers de musique*, 1930, plat supérieur et dos.
- Fig. 117 : Etudes de Ernest Cormier pour la reliure, Ringuet, *Trente arpents*, [après 1938], Mine de plomb et crayon de couleur sur papier.
- Fig. 118 a et b : Dos et plat supérieur de la reliure de Ernest Cormier pour Ringuet, *Trente arpents*. [après 1938].
- Fig. 119 : Ernest Cormier, *Étude de façade pour le corps central* [de l'Université de Montréal], printemps 1927, mine de plomb et crayon de couleur sur calque.
- Fig. 120 a, b et c : Reliure de Ernest Cormier (non signée), plat supérieur, dos et plat inférieur pour Edmond Jaloux, *Le reste est silence*, Éditions Lapina, 1924.
- Fig. 121 : Reliure de Ernest Cormier, signée E.C 1928 pour Jules Romains, *Mort de quelqu'un*, Éditions G. Crès, Paris, 1927.
- Fig. 122 : Hall d'honneur de l'édifice de la Cour suprême du Canada, architecte Ernest Cormier, 1938-1940.
- Fig. 123 a et b : Reliure de Ernest Cormier pour André Savignon, *Les filles de la pluie*, Paris, Éditions G. Crès, 1926.
- Fig. 124 a, b et c : Reliure de Ernest Cormier pour Max Fisher, *Les anneaux de la chaîne*, 1930, reliure réalisée vers 1938, plat supérieur, dos et plat inférieur.
- Fig. 125 a et b : Reliure de Ernest Cormier pour Léon Daudet et Charles Maurras, *Notre Provence*, 1933, plat supérieur et détail du dos et des nerfs.
- Fig. 126 a, b et c : Papiers marbrés réalisés par Ernest Cormier sur les défets de devis de construction, vers 1940. Recto et verso.
- Fig. 127 et 128 : Reliures de Ernest Cormier présentant les contreplats pour les reliures *La côte* de Max Jacob et *Mort de quelqu'un* de Jules Romains.
- Fig. 129 : Ernest Cormier, grille du vestibule d'honneur du Corps central du pavillon de l'Université de Montréal. Épreuve argentique à la gélatine, 1989.
- Fig. 130 et 131 : Reliure d'éditeur de Edmond Fournier pour Louis Fréchette, *La légende d'un peuple*, Librairie Beauchemin, 1908, illustrations de Henri Julien.
- Fig. 132 : Reliures de Edmond Fournier pour Philippe-Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens* et pour Louis Fréchette, *La Légende d'un Peuple*.
- Fig. 133 : Article de journal annonçant un concours provincial de maquettes pour la reliure des livres *Maria Chapdelaine* et *L'Ile d'Orléans* vers 1938.
- Fig. 134 : Louis Hémon, *Maria Chapdelaine, récit du Canada français*, illustrations de Suzor Coté, Montréal, J.A. Lefebvre, 1916. Demi-reliure « du terroir », réalisée en bougran imitant le motif d'une catalogne.
- Fig. 135 : Fiche descriptive de l'exemplaire du *Maria Chapdelaine* édition 1916 avec « reliure du terroir canadien » appartenant à Victor Morin.
- Fig. 136 : Reliure de Vianney Bélanger réalisée en étoffe du pays, contre plat et pages de garde en papier imitation bois, 1941. Philippe-Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, Les Éditions Beauchemin, 1935.

- Fig. 137 : Reliure de Marie Dupuis-Bauset, pleine reliure en chagrin bleu, décor de mosaïque, contre plat et pages de garde en écorce de bouleau, vers 1937. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, J. A. Lefebvre, Montréal, 1916.
- Fig. 138 : Reliure de Gérard Perrault pour Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Éditions Mornay, 1933, réalisée vers, 1935.
- Fig. 139 : Reliure de Gérard Perrault pour Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Éditions Mornay, 1933, réalisée vers 1936.
- Fig. 140 : Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Éditions Mornay, 1933. Dos d'une demi reliure provenant de Granger Frères, vers 1934.
- Fig. 141 : Maquette du relieur Louis Grypinich pour une édition de *Maria Chapdelaine* de 1933 et destinée à Athanase David, vers 1948.
- Fig. 142 : Reliure de Louis-Philippe Beaudoin pour Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Éditions Mornay, 1933. Boîtier, étui et reliure mosaïquée réalisés vers 1937.
- Fig. 143 : Horatio Walker, illustration de la couverture pour Pierre-Georges Roy, *L'Île d'Orléans*, 1928.
- Fig. 144 : Charles Huot « La cure de repos, à la campagne, pour nos citadines », illustration parue dans la revue *Le Terroir*, janvier 1919, p. 27.
- Fig. 145 : Reliure de Louis-Philippe Beaudoin pour Gonzalve Desaulniers, *Les bois qui chantent*, 1930.
- Fig. 146 : Reliure de Louis-Philippe Beaudoin pour Gonzalve Desaulniers, *Les bois qui chantent*, 1930.
- Fig. 147 : Reliure de Louis Forest pour Alfred Desrochers, *À l'Ombre de L'Orford*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930. Reliure réalisée vers 1935.
- Fig. 148 : Reliure de Louis-Philippe Beaudoin pour André Siegfried, *Le Canada*, 1937.
- Fig. 149 : Reliure de Marguerite Lemieux pour Frère-Marie Victorin, *Flore laurentienne*, 1935.
- Fig. 150 : Atelier de reliure de l'École technique de Montréal, mars 1939.
- Fig. 151 : Roland Daigneault et deux élèves dans l'atelier de dorure de l'École technique de Montréal.
- Fig. 152 : Détails du projet d'atelier-école rédigé par Louis-Philippe Beaudoin vers 1937.
- Fig. 153 : Tableau présenté dans Philippe Beaudoin, *Gutenberg et l'imprimerie*, Montréal, Thérien Frères Limitée éditeurs, 1940, p. 145. Illustration de Louis Archambault.
- Fig. 154 : Louis-Philippe Beaudoin et Jean-Charles Gingras au kiosque de la reliure lors de l'Exposition de l'île Sainte-Hélène de 1939.
- Fig. 155 : Edward Sullivan au kiosque de la reliure présenté à l'Exposition rétrospective de l'imprimerie de l'École Technique en mars 1940.
- Fig. 156 : Réplique de la presse de Gutenberg présentée à l'Exposition rétrospective de l'imprimerie de l'École technique en mars 1940.
- Fig. 157 : Illustration de Louis Archambault pour le chapitre VIII « L'Église et la diffusion de l'imprimerie ».
- Fig. 158 : Louis-Philippe Beaudoin, Roger Poirier, Edward Sullivan, appréciant une reliure destinée à la Reine mère et à George VI, 1942.
- Fig. 159 : « À la bénédiction de l'École des Arts graphiques », 5 octobre 1942.
- Fig. 160, 161 : Articles parus dans les journaux montréalais en 1945 et 1946, commentant la qualité de l'enseignement dispensé à l'École des arts graphiques de Montréal.
- Fig. 162 : « École d'imprimerie pour les vétérans », article paru dans *La Presse* vers 1946.

- Fig. 163 : Première page de *L'Imprimeur* présentant la nouvelle École des arts graphiques de Montréal, n° 6, octobre 1956.
- Fig. 164 : « Comment s'y prendre pour devenir relieur », *La Patrie*, avril 1959.
- Fig. 165 : Atelier de reliure de l'Institut des arts graphiques de Montréal, *Printing Review*, février 1961.
- Fig. 166 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Pierre-Georges Roy *L'Île d'Orléans* vers 1947.
- Fig. 167 a : Maquette préparatoire de Jean Larivière pour la reliure, Benjamin Constant, *Adolphe*, vers 1948.
- Fig. 167 b : Reliure de Jean Larivière pour Benjamin Constant, *Adolphe*, vers 1948.
- Fig. 168 : Stuart Wilson. Exercices à l'encre de chine, donnés lors des cours au Musée des beaux-arts de Montréal par le professeur Gordon McKinley Webber, fin des années 1940.
- Fig. 169 : Affichette de la deuxième exposition du groupe *Prisme d'Yeux*, tenue à la Librairie Tranquille de Montréal en mai 1948 et qui présentait des reliures d'art.
- Fig. 170 : Soirée amicale entre artistes et élèves de Albert Dumouchel chez Léon et Rita Bellefleur en octobre 1949.
- Fig. 171 : Lionel Jolicoeur lors d'une exposition présentant les œuvres des étudiants en reliure d'art et en art publicitaire (Exposition Mont-Royal).
- Fig. 172 : Photographie de Marie Dupuis-Bauset.
- Fig. 173 : Carte professionnelle de l'atelier de Claire Bolduc.
- Fig. 174 : Visite de Robert Bonfils à l'École des arts graphiques de Montréal, 6 mars 1946.
- Fig. 175 : Vianney Bélanger lors de l'Exposition artisanale de la paroisse l'Immaculée-Conception, novembre 1947.
- Fig. 176 : Reliure de Vianney Bélanger pour *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescault* par l'abbé Prévost. Réalisée vers 1944
- Fig. 177 a et b : Reliure de Pierre Poussier et signée Vianney Bélanger, vers 1973 pour *J.J. Girouard & les patriotes de 1937-38 : portraits*, Montréal, Bibliophile du Canadiana : Osiris, 1973.
- Fig. 178 : Pierre Ouvrard lors de l'Exposition artisanale de la paroisse l'Immaculée-Conception, novembre 1947.
- Fig. 179 : Pierre Ouvrard dans son atelier de Saint-Paul-de-l'Île-aux-Noix, 14 décembre 1993.
- Fig. 180 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Guy Robert, *Syntaxe pour Lareda*, 1969.
- Fig. 181 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Guy Robert, *L'Art au Québec depuis 1940*, boîtier accompagné d'un relief sculpté et signé Yves Trudeau, 1973.
- Fig. 182 : Affiche annonçant l'exposition en plein air se tenant à l'arrière de l'Atelier de reliure de Ouvrard et Beaudoin sur la rue Marquette à l'été 1950.
- Fig. 183 : Le relieur Jean Larivière et son fils Tom lors de l'exposition en plein air tenue à l'arrière de l'Atelier de reliure Ouvrard et Beaudoin en 1950.
- Fig. 184 : Photographie des finissants de la cohorte 1945-1948 de l'École des arts Graphiques.
- Fig. 185 : Reliure de Louis Grypinich pour Maurice Vloberg, *L'Eucharistie dans l'art*, 1948.
- Fig. 186 : Reliure et étui de Louis Grypinich pour H. Favard, *Les saints de France*, 1947.
- Fig. 187 : Article de *La Patrie* annonçant les résultats des Concours artistiques de la Province, 1948.

- Fig. 188 : Article de *La Presse* présentant les œuvres de l'orfèvre Gilles Beaugrand et du relieur Louis Grypinich, lauréats des Concours artistiques de la Province de l'année 1948.
- Fig. 189 : Petite annonce présentant les services de reliure offerts par Louis Grypinich, parue dans le journal *L'Action populaire* de Joliette, 1^{er} février 1951.
- Fig. 190 : Reliure de Louis Grypinich, réalisée pour le Congrès des pères adorateurs, 1949.
- Fig. 191 : Louis Grypinich et sa classe de reliure à l'École des arts et métiers de Joliette, 1952-1953.
- Fig. 192 : Reliure de Louis Grypinich pour Pierre-Georges Roy, *L'Ile d'Orléans*, 1928.
- Fig. 193 : Reliure de Louis Grypinich pour Oswald Durand, *Terre noire* 1943.
- Fig. 194 : Maquette de travail pour *Portraits et silhouettes* réalisée dans le cours de dessin d'Albert Dumouchel en 1948.
- Fig. 196 : Reliure de Jean Larivière pour Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, 1944. Reliure réalisée vers 1947.
- Fig. 197 : Reliure de Jean Larivière pour Jean Léonard, *Naïade*, 1948.
- Fig. 198 a : Maquette de Jean Larivière pour *Vitraux et cathédrales de France*, vers 1949.
- Fig. 198 b : Reliure de Jean Larivière pour Paul Claudel, *Vitraux et cathédrales de France*, réalisée en 1949.
- Fig. 198 c : *Osiris*, Vitrail du peintre Jean Benoît tel que présenté dans la revue *Les Ateliers d'Art Graphiques*, n° 3, 1949.
- Fig. 199 : Papier en-tête de l'atelier Brydon & Larivière Ltd. À Ottawa, vers 1970.
- Fig. 200 : Reliure de Jean Larivière pour Gilles Hénault, *Signaux pour les voyants*, 1972. Reliure réalisée en 1973.
- Fig. 201 : Affiche de l'exposition des peintures de Jean Larivière et de Neenmony Chaterjee au *Glen Cairn Community Center* à Ottawa, 1968.
- Fig. 202 : Dessin au fusain de Jean Larivière, Ottawa, 1967.
- Fig. 203 : Coffret n° 1 des reliures miniatures de Jean Larivière, vers 1980.
- Fig. 204 : Reliure de Jean Larivière pour Robert Desnos, *Le Bain avec Andromède*, 1944, réalisée vers 1982.
- Fig. 205 : Reliure de Jean Larivière pour Roland Giguère, *Yeux fixes*, vers 1951. Copie appartenant à Theodore Koenig.
- Fig. 206 : Reliure de Jean Larivière pour Roland Giguère, *Yeux fixes*, vers 1982. Copie ayant appartenu à Roland Giguère.
- Fig. 207 : Personnel de l'atelier de reliure de *L'Action Catholique* de Québec, novembre 1936.
- Fig. 208 : Reliure de Marguerite Lemieux pour Frère Marie-Victorin, *Flore laurentienne*, 1935, plat inférieur.
- Fig. 209 : Reliure de Marguerite Lemieux pour le livre d'or de l'Institut généalogique Drouin, vers 1940.
- Fig. 210 : *Une Dominotière*, en costume de fantaisie, est présentée avec les outils et produits de sa profession. Martin Engelbrecht édite, vers 1735, des images du métier.
- Fig. 211 : Reliure de Marie Dupuis-Bauset, *Le menuisier, le relieur*, Bruxelles, Collection nationale des métiers et professions à l'usage de la jeunesse, 1941.
- Fig. 212 : Reliure (détail du décor) de Marie Dupuis-Bauset, pour Marc Elder, *Le peuple de la mer/ La barque*, illustration A. M. Martin, Paris René Kieffer, relieur éditeur, 1924.

- Fig. 213 : Photographie d'une partie de l'atelier La Reliure d'art française, vers 1950, telle que parue dans le *Maître imprimeur*, 1955.
- Fig. 214 a, b, c : Papiers marbrés de trois différentes éditions reliées par La Reliure d'art française, vers 1940.
 a : Reliure de Jean-Charles Gingras pour *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba, vol. 1 et 2*, Frère Marie Victorin, 1944;
 b : Reliure appartenant à Aline Dorion Rolland pour *Anthologie des poètes français contemporains*, vers 1941;
 c : Reliure de Maurice Gingras pour *Fairy Tales*, Frères Grimm, vers 1944.
- Fig. 215 : La relieure Claire Bolduc à son atelier de la rue Atlantic à Outremont
- Fig. 216 : Classe de dorure de Jean-Charles Gingras. La relieure Thérèse Plouffe est à l'extrémité du côté droit de la photographie.
- Fig. 217 : Détail d'une liste d'étudiantes inscrites au cours de reliure.
- Fig. 218 : Le professeur Lionel Jolicoeur enseignant l'endossure à une moniale de l'abbaye Sainte-Marie.
- Fig. 219 : Page titre de la section reliure dans *Initiation aux métiers de l'imprimerie*, p. 229, 1946.
- Fig. 220 : Représentation des étapes de l'endossure et de l'arrondissement dans *Initiation aux métiers de l'imprimerie*, p. 243, 1946.
- Fig. 221 : Pages de la préface de Jacques Blanchet, *Essai sur la Reliure et les Relieurs au XX^e siècle*, 1947.
- Fig. 222 : Page titre de *Histoire du livre* du professeur Eddy L. MacFarlane, 1961.
- Fig. 223 : Page titre de la leçon 19 portant sur la reliure commerciale et industrielle, *Initiation aux métiers de l'imprimerie*, 1962.
- Fig. 224 : Reliure de Jean-Charles Gingras pour *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba* des frères Marie-Victorin et Léon, Montréal, Institut botanique de l'Université de Montréal, 1942-1944, vol 1.
- Fig. 225 : Illustration tirée des *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba* des frères Marie-Victorin et Léon, vol. 1, fig. 81.
- Fig. 226 : André Ménard, « l'art de la reliure », *Impressions*, vers 1948, vol. 7, n° 2, p. 6.
- Fig. 227 : Marc-Pierre Salès, « contribution à la reliure », *Impressions*, vol. 8, n° 1, p. [24].
- Fig. 228 : Reliure de Jan Trouillot, plein chagrin roux, mosaïque de cuir rouge, vert et beige. Exécutée pour M. Dumarsais, président de la république d'Haïti.
- Fig. 229 : Reliure de Louis Grypinich pour Maurice Vloberg, *Les Noël de France*, 1936.
- Fig. 230 : Reliure de Jean Larivière pour Honoré de Balzac, *Portraits et silhouettes*, 1948.
- Fig. 231 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Alain Fournier, *Le Grand Meaulnes*, 1947 (?)
- Fig. 232 : Décor et esquisse du costume de Sébastien par Alfred Pellan pour la production de la pièce de Shakespeare *Le soir des Rois*, jouée au Gesù par les Compagnons de Saint-Laurent en 1946.
- Fig. 233 : Article paru dans *La Tribune* de Sherbrooke le 29 juillet 1944.
- Fig. 234 : École de papeterie de Trois-Rivières avant l'agrandissement de 1948.
- Fig. 235 : Carton d'invitation pour l'exposition de Louis Grypinich à l'École des arts et métiers de Joliette, 1951.
- Fig. 236 : Notes des cours enseignés par Louis Grypinich à l'École des arts et métiers de Joliette, années 1951-1952.

- Fig. 237 a : Photographie prise lors de l'inauguration de l'exposition de Louis Grypinich à l'École des arts et métiers de Joliette, juin 1951.
- Fig. 237 b : Photographie de l'exposition de reliure à l'École des arts et métiers de Joliette en 1952.
- Fig. 238 : Étiquette de l'atelier de Charles-Aimé Dorion et Gérard Dorion de Québec.
- Fig. 239 : Reliure (dos) réalisée par Charles-Aimé Dorion & fils pour Marius Barbeau, *Québec où survit l'ancienne France*, 1937.
- Fig. 240 : Reliure (dos) réalisée par Charles-Aimé Dorion & fils pour Polzer-Hoditz, *L'empereur Charles et la mission de l'Autriche*, 1934.
- Fig. 241 a et b : Reliure (dos) réalisée par Charles-Aimé Dorion & fils pour Stefan Zweig, *Joseph Fouché*, 1937.
- Fig. 242 : Étiquette de l'atelier de reliure du journal *Le Soleil* de Québec.
- Fig. 243 a, b, c : Reliure de l'atelier Le Soleil pour Louis Hémon *Maria Chapdelaine*, vers 1933, détail du plat supérieur, dos et chasse du contreplat supérieur.
- Fig. 244 : Reliure de l'atelier Le Soleil pour Leila de Dampierre, *Reflets et Mirages*, vers 1937, détail du dos.
- Fig. 245 : Atelier de reliure du journal *L'Action catholique* à Québec, vers 1925.
- Fig. 246 : Photographie de Eudore Gamache.
- Fig. 247 : Bénédiction de La reliure du Saguenay, vers 1952.
- Fig. 248 : Signature du livre d'or de Chicoutimi par le prince Philippe et S. M. Elizabeth II, 1959.
- Fig. 249 : Personnel de La reliure du Saguenay.
- Fig. 250 : Léon Gamache au travail, vers 1958.
- Fig. 251 : Reliure de Jean-Charles Gingras pour *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba*, Frère Marie Victorin, vol. 1, plat inférieur. Reliure réalisée vers 1945.
- Fig. 252 : Reproduction du voilier ayant servi de modèle pour le décor du plat inférieur pour *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba*, Frère Marie Victorin, vol. 1, fig. 240, vers 1944.
- Fig. 253 : Reliure de Maurice Gingras pour Omar Khayyam, *Rubaiyat*, réalisée vers 1940.
- Fig. 254 : Page couverture pour Omar Khayyam, *Rubaiyat*, illustration d'Edmund Dulac ayant inspiré le décor du relieur Maurice Gingras, 1937.
- Fig. 255 : Marguerite Lemieux, *Fleurs*, aquarelle sur papier, 1927.
- Fig. 256 : Reliure de Marguerite Lemieux pour le plat inférieur du livre d'or de l'Institut de généalogie Drouin, vers 1940.
- Fig. 257 a : Reliure et étui de Louis-Philippe Beaudoin et Gérard Perrault pour Dr. J.-C. Mardrus, *Histoire du portefaix avec les jeunes filles*, 1920, réalisés vers 1945.
- Fig. 257 b : Détail du travail au fer et à la mosaïque de cuir, réalisé pour le dos de la reliure.
- Fig. 257 c : Détail du contreplat supérieur, papier marbré, décor de la chasse réalisé au fer, à la mosaïque de cuir et au filet à l'or fin.
- Fig. 258 a et c : Reliure de Louis Forest pour Francis Carco, *Verlaine*, 1939, réalisé vers 1945.
- Fig. 258 b : Détail du dos réalisé à la mosaïque de cuir par Louis Forest.
- Fig. 258 d : Détail du papier réalisé par Louis Forest pour l'étui de Francis Carco, *Verlaine*, réalisé vers 1945.
- Fig. 259 a : Reliure de Louis Forest pour Georges Duhamel, *Les plaisirs et les jeux*, 1951. Reliure réalisée vers 1951.

- Fig. 259 b, c et d : Titre et dos décoré à l'or fin, étui réalisé au papier dominoté bleu, blanc et noir, chasse décorée et pages de garde réalisées avec un papier dominoté commercial.
- Fig. 260 a et b : Reliure de Alyne Gauthier-Charlebois et Roland Hérard-Charlebois pour *Mémorial de Paul Gouin*, (livre blanc), d'après un dessin de Suzanne Duquet, vers 1950.
- Fig. 261 : Suzanne Duquet, *Le divan vert*, huile sur toile, 1948, 37 x 29 cm.
- Fig. 262 : Reproduction d'une reliure de Pierre Ouvrard pour *L'Île d'Orléans*, parue dans *Les Ateliers d'Arts Graphiques*, n° 2, 1947, p. [46].
- Fig. 263 : Reproduction d'une reliure de Jean Larivière pour *Portraits et Silhouettes*, parue dans la revue *Impressions* vers 1948.
- Fig. 264 : Jean Larivière, maquette de travail réalisée à la gouache pour un décor de reliure, vers 1947.
- Fig. 265, 266, 267 : Jean Larivière, maquettes de travail réalisées à la gouache pour un décor de reliure, vers 1947.
- Fig. 268 : Reliure de Jean Larivière pour André Billy, *L'herbe à pauvre homme*, 1945. Reliure réalisée vers 1947.
- Fig. 269, 270 : Louis Grypinich, maquettes de travail réalisées à la gouache pour le décor des reliures *L'Eucharistie dans l'art* et *Les Noël de France*, vers 1947.
- Fig. 271 : Reliure de Louis Grypinich, pour Margaret Bradford Boni, *Folk Song*, 1947, réalisée vers 1960.
- Fig. 272 : Louis Grypinich, reliure pour un livre d'or, vers 1952.
- Fig. 273 a et b : Reliure de Jean Larivière, pour Émile Nelligan *Poésies*, 1945, réalisé vers 1951.
- Fig. 274 : Reliure de Jean Larivière pour Paul Gauguin, *Noa Noa*, 1947, réalisée en 1952.
- Fig. 275 : Reliure de Jean Larivière pour Jean-Jules Richard, *Ville rouge*, 1949, réalisée vers 1951.
- Fig. 276 : Le relieur Jacques Blanchet présentant sa reliure *Oiseaux du paradis et colibris*, à M. et Mme Bernard Slaw coprésident de l'Exposition universelle de 1967 de Montréal. Exposition de l'hôtel de ville de Verdun, 26 novembre 1963.
- Fig. 277 : Jacques Blanchet, reliure pour Ernst Sutter et Walter Linsenmaier, *Oiseaux du paradis et colibris* de, 1953, réalisée en 1963.
- Fig. 278 a : Reliure de Jacques Blanchet, pour Gilles Hénault, *Voyage au pays de mémoire*, 1960, réalisée vers 1960.
- Fig. 278 b : Reliure de Jacques Blanchet, contreplat en cuir chagrin et page de garde en soie décorée pour la reliure *Voyage au pays de mémoire*, vers 1960.
- Fig. 279 : Pierre Ouvrard, reliure pour Félix-Antoine Savard, *Menaud maître draveur*, 1967. Reliure réalisée vers 1967-68.
- Fig. 280 : Pierre Ouvrard, reliure pour Simone Hudon, *Au fil des côtes de Québec*, 1967. Reliure réalisée en 1967.
- Fig. 281 : Michel Lessard, Huguette Marquis, *L'art traditionnel au Québec*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1975.
- Fig. 282 : Vera Frenkel, retransmission de *String Games : improvisation for Inter-City Video (Montreal-Toronto, 1974)*, galerie Espace 5, Montréal.
- Fig. 283 : Vincent Bournoure, Jorge Camacho, *Talismans*, Éditions surréalistes, 1967.

- Fig. 284 : Reliure de Simone Benoît-Roy pour *Talismans*, circa 1965. Reliure réalisée vers 1967.
- Fig. 285 : Reliure de Simone Benoît-Roy pour Uwe M. Schneede, *Les peintres surréalistes*, 1976, réalisée vers 1976.
- Fig. 286 a : Boîtier conçu par Jean Benoît et réalisé par Simone Benoît-Roy pour Gérard Legrand, *André Breton et son temps*, 1976.
- Fig. 286 b : Reliure de Simone Benoît-Roy pour Gérard Legrand, *André Breton et son temps*, 1976. Reliure réalisée en 1980.
- Fig. 287 : Article de Cécile Brosseau paru dans *La Presse*, 5 février 1970, p. 19.
- Fig. 288 : Article de Jane Organ paru dans *The Gazette*, 30 novembre 1970, p. 14.
- Fig. 289 : Reliure de Simone Benoît-Roy pour Alexandre Huot, *La ceinture fléchée : grand roman canadien inédit*, 1926. Reliure réalisée en 1969.
- Fig. 290 : Reliure de Simone Benoît-Roy pour Albert Gleizes, *Vers une conscience plastique*, 1932. Reliure réalisée vers 1969.
- Fig. 291 a et b : Page titre et pages présentant le choix des cuirs dans le catalogue du marchand de matériel pour relieurs T. B. Little & Corbeil, juillet 1967.
- Fig. 292 : Article de Georgette Lacroix, paru dans *L'Action-Québec*, du 5 septembre 1972, p. 10.
- Fig. 293 : Reliure de Simone Benoît-Roy et boîtier en raku de Monique B. Ferron pour Roland Giguère, *La main au feu*, 1973.
- Fig. 294 : Reliure de Simone Benoît-Roy et boîtier en aluminium de Jordi Bonet pour Claude Péloquin, *Inoxydables*, 1977.
- Fig. 295 : Reliure de L'Art de la reliure pour Claude Péloquin, *Pyrotechnies*, illustrations de Rita Letendre, 1968. Reliure exécutée en 1976.
- Fig. 296 : Vue de la salle d'exposition à la galerie Kastel lors de l'exposition de reliures d'art de Simone Benoît-Roy en 1977.
- Fig. 297 : Reliure de Simone Benoît-Roy, boîtier en cuivre émaillé de Mimi Dupuis pour Roland Giguère et Gérard Tremblay, *Abécédaire*, réalisée vers 1976.
- Fig. 298 : Reliure de Simone Benoît-Roy et inclusion d'un raku de Monique B Ferron pour Claude Péloquin, *Inoxydables*, réalisée vers 1976.
- Fig. 299 : Reliure de Nicole Billard pour Claude Péloquin *Entrée en matière*, 1977. Reliure réalisée en 1977.
- Fig. 300 : Atelier de Monique Lallier et Nicole Billard, Les Relieurs artisans, 1978-1983, avenue Laurier, Outremont.
- Fig. 301 : Carton d'invitation pour une exposition des travaux d'élèves présentée dans l'atelier Les relieurs artisans en septembre 1980.
- Fig. 302 : Atelier de Monique Lallier et Nicole Billard, rue Rachel, Montréal, 1983 et 1984.
- Fig. 303 : Reliure de Monique Lallier réalisée dans le style " décor à la dentelle " pour *History of Bookbinding*. Reliure réalisée vers 1981.
- Fig. 304 : Annonce de l'atelier-école Les Fleurons d'Or de Monique Lallier, publiée dans *Le journal*, Association des relieurs du Québec, vol 5, n° 1, 1987, p. 18 .
- Fig. 305 : Carte professionnelle de l'atelier-école Le Point d'Art de Nicole Billard, vers 1985.
- Fig. 306 : Article de René Lord paru dans *Le Nouvelliste* le 9 novembre 1978 à l'occasion de l'exposition de Monique Lallier et Nicole Billard à la Galerie du Parc de Trois-Rivières.
- Fig. 307 : Article de Cécile Brosseau paru dans *La Presse*, 10 juillet 1981, p. 11.

- Fig. 308 : Article de Cécile Brosseau paru dans *Le Journal de Montréal*, 21 février 1984, page 48.
- Fig. 309 : Article de Gilles Normand paru dans *La Presse*, 29 septembre 1985, p. 70.
- Fig. 310 : Reliure de Nicole Billard pour Robert Vavra, *Le cheval nu*, 1977. Reliure réalisée vers 1978.
- Fig. 311 : Reliure de Nicole Billard pour Yvan Jobin, *Ligne droite ou ligne courbe ? Cône ou sphère optique ?* 1932. Reliure réalisée en 1980.
- Fig. 312 : Reliure de Nicole Billard et Monique Lallier pour *Le livre d'or de la ville de Joliette*, Reliure réalisée en 1983.
- Fig. 313 a, b et c : Reliure de Monique Lallier pour Michel Déon, *Histoire de Minnie*, 1980. Reliure réalisée vers 1984.
- Fig. 313 d : Estampe couleur de Julius Baltazar réalisée au burin et à l'échoppe pour *Histoire de Minnie*.
- Fig. 313 e : Contreplat supérieur plein cuir maroquin noir avec inclusion d'un ornement en argent massif, réalisée vers 1984.
- Fig. 314 a et b : Reliure de Monique Lallier pour Marcel Béalu, *L'Écorce et le vent*, 1970. Reliure réalisée en 1985.
- Fig. 315 a et b : Reliure de Monique Lallier pour William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, 1979. Reliure réalisée en 1988.
- Fig. 316 a et b : Reliure de Monique Lallier pour *Lignes*, manuscrit de Claude Péloquin. Reliure réalisée en 1986.
- Fig. 317 : Carte postale de l'Économusée de la reliure La Tranchefile.
- Fig. 318 : Affiche de l'Exposition de reliure d'art Odette Drapeau Milot à la Bibliothèque nationale du Québec en 1979.
- Fig. 319 : Reliure de Odette Drapeau pour Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, illustrations Alexandre Alexeïeff, Éditions du Polygone, 1927. Reliure réalisée en 1978.
- Fig. 320 : Reliure de Odette Drapeau pour Christiane Duchesne, *L'enfant de la maison folle*, 1979.
- Fig. 321 : Reliure de Odette Drapeau pour Johann Wolfgang Von Goethe, *Drei Märchen*, Leipzig, 1981.
- Fig. 322 : Atelier La Tranchefile, rue McNider, Outremont, 1987-1990.
- Fig. 323 : Reliure de Odette Drapeau et Maurice Hayoum pour Nane Couzier, *Du coin de l'œil*, 1986.
- Fig. 324 : Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Éditions Gallimard, 1961.
- Fig. 325 a, b et c : Reliure de Odette Drapeau pour Louis Hémon *Maria Chapdelaine*, 1969. Reliure réalisée vers 2004.
- Fig. 326 a et b : Reliure de Odette Drapeau pour Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, 1980. Reliure réalisée vers 2003.
- Fig. 327 a et b : Reliure (recto et verso) de Sonia Delaunay pour Aretino, *Œuvres choisies*, Paris, Mercure de France, 1912.
- Fig. 328 : La relieuse Denise Bellemare et Lise Dubois dans l'atelier rue McEachran, 1988.
- Fig. 329 : Reliure de Lise Dubois pour Robert Sabatier, *Les fêtes solaires*, 1955. Reliure réalisée en 1986.
- Fig. 330 a et b : Reliure de Lise Dubois pour Catherine Valogne, *Les champs clos*, 1967. Reliure réalisée en 1985.

- Fig. 331 : Reliure de Lise Dubois pour l'album photo de Roland Weber sur les fêtes populaires du Québec des années 1970-1980. Reliure réalisée en 1987.
- Fig. 332 : Reliure de Lise Dubois pour François Cheng et les photographies de Patrick Le Bescont, *Échos du silence* 1988. Reliure réalisée en 1989.
- Fig. 333, 334 : Premières reliures de Louise Genest pour William Shakespeare, *La farce des joyeuses commères* et *Le Roi Lear*, 1949. Reliures réalisées en 1975.
- Fig. 335 a et b : Reliure de Louise Genest pour un livre blanc, vers 1980.
- Fig. 336 a et b : Reliure de Louise Genest, *The Hanging Book*, un livre blanc réalisé entre 1982-1993.
- Fig. 337 a et b : Reliure de Louise Genest pour *Aucassin et Nicolette*, un classique de la littérature française, 1929. Reliure réalisée en 1985.
- Fig. 338 : Reliure de Louise Genest pour Joseph-Pierre-Anselme Maurault, *Histoire des Abénakis*, 1866. Reliure réalisée en 1979.
- Fig. 339 : Reliure de Louise Genest pour H.C. Cutcliffe, *The Art of Trout Fishing in the Rapid Streams*, 1982. Reliure réalisée en 1983.
- Fig. 340 a et b : Reliure de Louise Genest, *L'Anobie*, réalisée en 1984.
- Fig. 341 a et b : Reliure de Lorraine Choquet pour le livre sculpture *Inclusion*, vers 1994.
- Fig. 342 : Reliure de Lorraine Choquet pour Saint-Denys-Garneau, *Poésies*, 1960. Reliure réalisée vers 1981.
- Fig. 343 : Reliure de Lorraine Choquet pour Émile Nelligan, *Poésies complètes*, 1967. Reliure réalisée en 1981.
- Fig. 344 : Reliure de Lorraine Choquet pour Gilles Vigneault, *Quand les bateaux s'en vont*, 1965. Reliure réalisée vers 1981.
- Fig. 345 : Reliure de Lorraine Choquet pour Félix Leclerc, *Adagio*, 1943. Reliure réalisée vers 1981.
- Fig. 346 a et b : Reliure de Lorraine Choquet pour Yves Thériault, *Le vendeur d'étoiles*, 1961. Reliure réalisée vers 1981.
- Fig. 347 : Reliure de Lorraine Choquet pour Claude Péloquin *Une plongée dans mon essentiel*, 1988.
- Fig. 348 : Livre d'artiste *Parfois les astres*, Éditions Roselin, Jacques Fournier, Denise Desautels, Louise Dupré, 2000.
- Fig. 349 : Reliure de Jacques Fournier pour Annie Persuy et Sun Evrard, *La Reliure*, 1983. Reliure réalisée vers 1985.
- Fig. 350 : Reliure de Jacques Fournier pour Jacques Folch-Ribas *Le Valet de plume*, 1983. Reliure réalisée vers 1986-1987.
- Fig. 351 : Reliure de Jacques Fournier pour *Les fous de Bassan*, 1982. Reliure réalisée vers 1986-1987.
- Fig. 352 : Reliure de Jacques Fournier pour Gatién Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*, 1966. Reliure réalisée vers 1986-1987.
- Fig. 353 a et b : Reliure de Gabriel Rivard pour Margo Oliver, *La Bonne cuisine de Perspectives*, 1967, réalisée vers 1974.
- Fig. 354 : Oeuvre de Gabriel Rivard présenté à la Maison des arts La Sauvegarde lors de son exposition solo en mai 1976.
- Fig. 355 a et b : Reliure de Fernand Longpré pour Louis Dantin, *Un manuscrit retrouvé à Kor-El-Fantin*, 5 février 1969.

- Fig. 356 a et b : Reliure de Gabriel Rivard pour *Order of the Governor in Council*, 1796. Reliure réalisée en 1973.
- Fig. 357 a et b : Boîtier et reliure de Gabriel Rivard pour Pierre-Georges Roy, *Vieux manoirs, vieilles maisons*, 1927. Boîtier et reliure réalisés en 1973.
- Fig. 358 a et b : Boîtier et reliure de Gabriel Rivard pour Claude Gauvreau, *Étal Mixte*, 1968, réalisés en 1973.
- Fig. 359 : Reliure-sculpture de Gabriel Rivard réalisée pour le livre d'or de la Galerie Georges Dor à Longueuil, 1974.
- Fig. 360 : Reliure-sculpture de Gabriel Rivard, *En feuilles détachées*, présentée lors de l'exposition « Reliures et montages » à la Maison des arts La Sauvegarde en mai 1976.
- Fig. 361 : Reliure-sculpture de Gabriel Rivard pour Claude Péloquin, *Le repas est servi*, 1970 réalisée en 1975.
- Fig. 362 : Sculpture de Gabriel Rivard, *Aucune odeur*, 1976.
- Fig. 363 : Boîtier et reliure de Gabriel Rivard pour Damase Potvin, *Le Saint-Laurent et ses îles*, 1945, réalisés en 1975.
- Fig. 364 : Étui et reliure de Gabriel Rivard pour Raymond Thomassy, *Géologie pratique de la Louisiane*, 1850, réalisés en 1974.
- Fig. 365 : Invitation à une exposition tenue à L'Art de la reliure en décembre 1973.
- Fig. 366 : Affiche de l'exposition de reliures d'art de Simone Benoît-Roy à la Galerie Kastel en 1975.
- Fig. 367 : Vue de l'exposition de Simone Benoît-Roy et Mimi Dupuis tenue à la galerie Kastel en 1975.
- Fig. 368 : Carton d'invitation pour l'exposition de Odette Drapeau-Milot à la Galerie Aubes 3935, novembre 1982.
- Fig. 369 a et b : Vues de l'exposition *Reliures et de montages* de Gabriel Rivard à la Maison des arts La Sauvegarde, du 1^{er} au 30 mai 1976.
- Fig. 370 : Article du journal *Le Devoir*, le 12 juin 1976, p. 3, relatant le lancement de *Bouche rouge* de Paul-Marie Lapointe au Musée d'art contemporain de Montréal.
- Fig. 371 a et b : Dos et plat supérieur de la reliure de Simone Benoît-Roy pour Paul-Marie Lapointe, *Bouche rouge*, 1976.
- Fig. 372 : Page couverture du catalogue de l'exposition *Œil pour oeil* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en janvier et février 1977.
- Fig. 373 : Article de Yves Robillard, origine inconnue.
- Fig. 374 : Reliure de L'Art de la reliure pour Claude Péloquin, *Inoxydables*, illustrations Alfred Pellan, 1976.
- Fig. 375 : Reliure de L'Art de la reliure pour Claude Péloquin, *Le repas est servi*, illustrations Jordi Bonet, 1976.
- Fig. 376 : Reliure de Jacques Blanchet pour Alfred Desrochers, *À l'ombre de l'Orford*, 1929. Reliure réalisée en 1970.
- Fig. 377 : Reliure de Simone Benoît-Roy pour Yves Thériault et Siasi Irigumia (ill.), *Agaguk*, 1971. Reliure réalisée en 1972.
- Fig. 378 : Reliure de Pierre Ouvrard et courtepointe en pointes folles de Trixi Fortier pour Claude Jutra, *Mon oncle Antoine*, 1979.
- Fig. 379 : Reliure de Jean-Pierre Bodain pour Ernest Pallascio-Morin, *La magie de l'eau*, 1978. Reliure réalisée en 1983.

- Fig. 380 : Reliure de Marthe Forcier-Laroche pour Jean-Pierre Paquin, *Les Organes de dieu*, 1982.
- Fig. 381 : Reliure de Marie Trottier pour Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, 1970. Reliure réalisée vers 1985.
- Fig. 382 : Reliure de Louise Desmarais pour Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, 1966. Reliure réalisée vers 1985.
- Fig. 383 : Reliure de Annegret Hunter-Elsenbach pour *Season Songs*, 1976. Reliure réalisée vers 1985.
- Fig. 384 : Reliure de Alain Vermette pour *La gazette du village*, 1865. Reliure réalisée vers 1985.
- Fig. 385 : Reliure de Jean Larivière pour Gérard Bessette, *Le cycle*, 1971.
- Fig. 386 : Reliure de Jean Larivière pour Pierre Berton, *The Last Spike*, 1971.
- Fig. 387 : Reliure de Jean Larivière pour Antonine Maillet, *Don l'Original*, 1972.
- Fig. 388 : Reliure de Jean Larivière pour Dennis Lee, *Civil Elegies and Other Poems*, 1972.
- Fig. 389 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Fernand Ouellette, *Les heures*, 1987.
- Fig. 390 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Denise Desautels et Francine Simonin, *Écritures-ratures*, 1986.
- Fig. 391 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Roland Giguère, *La main au feu*, 1973.
- Fig. 392 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Alphonse Piché, *Poèmes 1946-1968*, réalisée en 1976.
- Fig. 393 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Margaret Avison, *No Time*, 1990.
- Fig. 394 : Pages du catalogue *Pierre Ouvrard maître relieur* présentant les quatorze reliures d'art originales remises aux lauréats des Prix littéraires du Gouverneur général du Canada pour l'année 1990.
- Fig. 395 : Boîtier de Pierre Ouvrard pour Robert Choquette, *Suite Marine*, Édition Michel Nantel, 1976.
- Fig. 396 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Robert Charlebois, *Valentin pour Mouffe*, Éditions Michel Nantel, 1976.
- Fig. 397 : Édition de *Carcajou*, six contes Montagnais-Naskapi illustrés par Luis Feito, Gilles Corbeil éditeur et Éditions Bourguignon, 1975.
- Fig. 398 : Boîtier de Pierre Ouvrard pour Guy Robert, *Suite québécoise : blues pour un piquet de clôture*, Éditions du Songe/Iconia, 1975.
- Fig. 399 : Page du colophon pour Guy Robert, *Mouvante spirale du regard*, Éditions Iconia, 1981.
- Fig. 400 : Reliure de Simone Benoît-Roy pour Roch Carrier, *La guerre Yes Sir !*, Éditions Art Global, 1975.
- Fig. 401 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Jacques Godbout, *Salut Galarneau*, Éditions Art Global, 1976.
- Fig. 402 : Reliure de Pierre Ouvrard pour Anne Hébert, *Kamouraska*, Éditions Art Global, 1977.
- Fig. 403 : Bulletin de souscription pour J.A. Martin photographe chez Éditions Art Global, vers 1979.
- Fig. 404 : Calendrier de production de l'éditeur Ara Kermoyan pour Claude Jutra et Antoine Prévost, *Mon oncle Antoine*, 1978.
- Fig. 405 : Page couverture du catalogue de la 1^{re} biennale de reliure du Québec, Musée d'art de Saint-Laurent, 1985-1986.

- Fig. 406 : Page couverture du catalogue de l'*Exposition internationale de reliure d'art Montréal*, Université du Québec à Montréal, 1988.
- Fig. 407 : Motif des fers à dorer créés par l'École de joaillerie et des métaux précieux de Montréal, 1988.
- Fig. 408 : Page couverture du bulletin *Le Journal*, vol. 3, n° 1, avril 1985. Première apparition du logo de l'Association.
- Fig. 409 : Page couverture du bulletin *Le Journal*, vol. 8, n° 1, printemps 1990. Détail de l'huile sur toile du peintre Antoine Plamondon, *Sœur Saint-Alphonse*, 1841.
- Fig. 410 a et b : Maquettes de travail en courtepointe de pointes folles de Trixi Fortier pour la reliure de Pierre Ouvrard *Mon oncle Antoine*, 1979.
- Fig. 411 a et b : Maquettes de travail en tissage, dessin et batik de Hélène Aubé pour la reliure de Pierre Ouvrard pour Félix Leclerc, *Chanson dans la mémoire longtemps*, 1981.
- Fig. 411 c : Reliure de Pierre Ouvrard pour Félix Leclerc, *Chanson dans la mémoire longtemps*, 1981. Boîtier en érable de Serge Bourdon et batik sur soie brute de Hélène Aubé.
- Fig. 412 : Reliure de Odette Drapeau pour H.C. Cutcliffe, *The Art of Trout Fishing*, 1982, réalisée en 1983.
- Fig. 413 : Boîtier et reliure de Simone Benoît-Roy pour Louis-Frédéric Rouquette et Clarence Gagnon (ill.), *Le grand silence blanc*, 1928. Boîtier et reliure réalisés en 1974.
- Fig. 414 : Boîtier et reliure de Simone Benoît-Roy pour Louis Hémon et Clarence Gagnon (ill.), *Maria Chapdelaine* de 1933, réalisés en 1974.
- Fig. 415 a, b et c : Coffret pour *Mouvante spirale du regard* de Guy Robert et les eaux fortes de Jean-Claude Bergeron, 1981. Le coffret est une réalisation du luthier Philippe Hodgson.
- Fig. 416 a, b : Recto et verso du boîtier en raku de la céramiste Monique B. Ferron pour Roland Giguère, *La main au feu*, reliure de Simone Benoît-Roy, 1973.
- Fig. 417 : Étui et reliure de Gabriel Rivard pour Ghislaine Houle, *Écrivains québécois de nouvelle culture*, 1975. Reliure réalisée en 1976.
- Fig. 418 : Boîtier de Gabriel Rivard pour Paul-Émile Borduas, collectif, *Refus Global*, 1948, réalisé en 1979.
- Fig. 419 : Reliure de Louise Genest pour Lucien Scheler et Julius Baltazar, *Lumière noire*, 1986. Reliure réalisée en 1990.
- Fig. 420 a et b : Coffret et reliure de Jean Benoît réalisée pour André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, 1921. Reliure réalisée en 1974.
- Fig. 421 : Reliure de Robert Roussil pour *Le cul par terre*, 1976.
- Fig. 422 : Karen Trask, *Le poids des mots/ Between Hands*, page 3, 1986. Livre d'artiste, lithographie et graphite sur moulage de papier, gaze, édition de 3 exemplaires.
- Fig. 423 : Reliure de Françoise Lavoie et Pierre Ouvrard pour le livre d'artiste *Hôtel* de Richard Raymond, 1988.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

broch.	brochure
ca.	circa (latin, environ pour une date)
chap.	chapitre
col.	colonne(s)
coll.	collection
collab.	collaboration, collaborateur
corr.	corrigé
coul.	couleur
D.E.S.	diplôme d'études supérieures
dir.	dirigé, directeur (de publication)
éd.	éditeur
et coll.	et (les) autres
f.	folio(s)
fac-sim.	fac-similé
fasc.	fascicule
fig.	figure
Fr.	franc
h	heure(s)
impr.	impression, imprimé
min	minute(s)
n.b.	noir et blanc
n ^o	numéro
p.	page
pag.	pagination
publ.	publication, publié
red.	rédacteur, rédigé
reprod.	reproduction, reproduit(e)
rev.	révisié(e), révision
s	seconde(s)
s.é.	sans éditeur
s.l.	sans lieu
s.l.n.d.	sans lieu ni date
s.p.	sans pagination
suiv.	suiwant(s), suivantes(s)
t.	tome
v.	verso
tabl.	tableau
trad.	traducteur, traduit
vol.	volume

LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES

ACSV	Archives des clercs de Saint-Viateur, Montréal
ALN	Action libérale nationale
AANFM	Association des artistes non-figuratifs de Montréal
ARQ	Association des relieurs/es du Québec
BAnQ	Bibliothèque et Archives nationales du Québec
BAC	Bibliothèque et Archives du Canada
BNQ	Bibliothèque nationale du Québec
CCA	Centre Canadien d'Architecture
CBBAG	Canadian Bookbinders and Book Artists Guild
CCEU	Compagnie canadienne de l'Exposition universelle
CMTC	Congrès des Métiers et du Travail du Canada
C.S.C.	Congrégation de Sainte-Croix
C.S.V.	Clercs de Saint-Viateur
CTCC	Confédération des travailleurs catholiques du Canada
<i>DBC</i>	<i>Dictionnaire biographique du Canada</i>
EBAM	École des beaux-arts de Montréal
EBAQ	École des beaux-arts de Québec
FCMIC	Fédération catholique des métiers de l'imprimerie du Canada
GRELQ	Groupe de recherches et études sur le livre au Québec
HEC	École des Hautes Études Commerciales
IBB	International Brotherhood of Bookbinders
ICC	Institut canadien de conservation
MAC	Ministère des affaires culturelles
MACM	Musée d'art contemporain de Montréal
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec
NYASL	New York Art Student's League
OCA	Ontario College of Art
OSA	Ontario Society of Artist
PNSC	Parti national social-chrétien du Canada
PNB	Produit national brut
RCA	Royal Canadian Academy
RCAF	Royal Canadian Air Force
RIBA	Royal Institute of British Architects
SAP	Société des arts plastiques de la province de Québec
S.J.	Societas Jesu (Jésuites)
SRO	Société de la Reliure Originale, France
UCAD	Union centrale des arts décoratifs
UNEQ	Union des écrivains québécois
WAAC	Women's Art Association of Canada

RÉSUMÉ

Cette recherche se concentre sur une finalité matérielle issue d'un geste, celui qui inscrit conceptuellement l'objet livre comme un tout cohérent dans sa forme – soit le geste de l'assemblage, du liage. Ce travail constitue une survivance technique inscrite dans la longue durée qui conserve dans ses manifestations actuelles toutes les traces de l'impulsion originelle qui l'a inspiré. Notre étude sur la reliure d'art s'est conduite dans le cadre géographique et socioculturel du Québec de la période de 1900 à 1990. Le soutien théorique à cette recherche est de plusieurs ordres. Le premier volet relève du domaine de l'anthropologie, car il concerne l'inscription du livre ainsi que son appareil, la reliure, en tant que valeur symbolique pour le créateur, le collectionneur et la société. Le deuxième volet a trait à l'histoire culturelle, sociale et à celle des idées, puisque l'objet culturel n'est pas anodin et qu'il cristallise en sa matière les influences de ce que certains qualifient de « l'air du temps » d'une société. Le troisième volet désigne la reliure comme objet d'intérêt pour la discipline de l'histoire de l'art, puisque c'est autour des propositions visuelles, esthétiques et thématiques de ces décors que gravite l'argumentaire de notre recherche. La reliure d'art est catégorisée comme art décoratif/art artisanal – puisqu'elle répond, dans sa perspective utilitaire, à des contingences fonctionnelles et techniques – mais offrant un supplément d'expression et de contenu.

L'élaboration théorique et historique se construit en partant de sources documentaires concrètes, soit les reliures d'art produites au Québec entre 1900 et 1990, ainsi qu'à travers les archives vivantes que sont les témoignages oraux des artisans relieurs qui ont été actifs pendant les périodes moderne et contemporaine, soit à partir de 1937. Bref, c'est aussi à l'« histoire orale », méthodologie utilisée en sociologie, que nous avons eu recours pour construire ces sources. La consultation des fonds d'archives privés et institutionnels a complété le corpus des sources documentaires. L'objectif de cette recherche sur l'histoire de la reliure d'art est d'étayer concrètement et théoriquement un domaine délaissé de notre

histoire socioculturelle et de l'histoire du livre et de l'imprimé. Il s'agit d'une recherche pionnière au Québec et elle prend modèle sur les travaux réalisés par les spécialistes britanniques Mirjam Foot, David Pearson et néerlandais Jan Storm van Leeuwen. Cette recherche traite aussi du « monde » de la reliure et de ses artisans, de leurs conditions de travail et de la nécessaire invention qu'ont exigés l'adaptation et l'appropriation d'un nouveau savoir-faire en situation de colonie et son progrès jusqu'à la période moderne. Elle met au jour les réalisations d'artisans souvent méconnus de même que les migrations techniques et les transferts culturels issus de deux nations colonisatrices et qui les ont inspirées. Qu'elles soient une affirmation identitaire, une expression de modernité ou une résurgence de cet art portée par les femmes, les œuvres des artisans issues du Québec confirment l'originalité et notre spécificité culturelle en reliure d'art et ce, à chacune des époques.

La thèse s'organise en trois chapitres couvrant autant de périodes historiques. La périodisation est établie à partir des facteurs déterminants pour chacun de ces moments. De 1900 à 1936, on assiste à la mise en place des principaux acteurs qui donnent vie au milieu de la reliure d'art et lui insufflent un caractère original. La période suivante (1937-1967) est caractérisée par la mise sur pied d'un enseignement professionnel qui s'inscrit dans les enjeux de la modernité. Enfin, les années 1968-1990 sont dominées par un retour aux sources en quelque sorte alors que des écoles privées, dirigées par des femmes, transmettent sous un mode apparenté à celui de maître-apprenti les connaissances du métier. La conclusion fait un retour sur le principe fondateur de l'acte de relier, soit l'assemblage et interroge les perspectives d'avenir de ce concept dans une société où les supports d'informations numériques supplantent l'objet livre.

MOTS-CLÉS : artisan, histoire socioculturelle, histoire du livre et de l'imprimé, métier d'art au Québec, reliure d'art.

INTRODUCTION

L'objet de cette thèse fait mentir le proverbe de langue anglaise : « You can't judge a book by its binding¹ ». S'il est entendu que l'on ne juge pas un livre à sa couverture, celle-ci peut par contre être très significative en regard de la société et de l'époque où elle prend forme. Notre recherche vise à reconstituer le récit de l'implantation et de l'évolution d'un métier du livre exercé au Québec et qui s'épanouit dans une voie artistique : la reliure d'art. Le transfert des connaissances, les conditions de pratique, la vie des artisans, les thématiques et l'évolution stylistique tissent le fil rouge de cette histoire de la reliure d'art au Québec pendant près d'un siècle, soit la période allant de 1900 à 1990.

Alors qu'un intérêt accru pour l'histoire du livre et de l'imprimé se manifeste depuis l'avènement des médias électroniques, le sujet de la matérialité de l'objet-livre² est un champ de recherche qui reste à investiguer; la thèse qui suit s'inscrit dans cette démarche. Faire le récit d'une affirmation de la reliure d'art au Québec amène à des considérations d'ordre anthropologique, sociologique, géographique, historique et esthétique. Bref, le choix de décorer artistiquement une reliure n'est pas anodin, il est l'indice d'une valeur symbolique attachée au livre, il est le produit d'un « monde » social touchant le bibliophile tout comme l'artisan relieur, il résulte d'un transfert de connaissances dans un espace géographique et l'inspiration des thématiques et du style de son décor baignent dans l'air du temps au même titre que tout autre objet artistique.

Le but de cette recherche est de mettre au jour une pratique artistique par trop confidentielle au moment où les sources premières, témoins de l'évolution et des

¹ La première occurrence de ce proverbe américain apparaît dans le *American Speech*, IV, 465 en 1929.

² L'association des mots « objet » et « livre » se présente sous deux formes dans cette thèse. Le syntagme : « objet livre », démarque le livre en tant qu'objet générique. L'ajout du trait d'union comme dans l'ensemble : « objet-livre », fait référence au livre comme espace conceptuel ouvert à de multiples potentialités.

conditions d'exercice du métier, sont encore accessibles. L'histoire de l'art au Québec a mis en perspective l'évolution historique des métiers d'art telles l'orfèvrerie et l'émaillerie³, la présente étude ajoute un volet à cette entreprise de mémoire. Le second objectif est celui d'établir un dialogue entre l'observation d'un objet du commun magnifié d'un décor et du sens dont il est investi du point de vue socioculturel. En d'autres lieux, en d'autres espaces quelle serait l'originalité d'une contribution québécoise à l'activité séculaire de la reliure d'art issue de la culture des colonisateurs ? S'émancipe-t-elle dans l'appropriation des modèles européens ou dans la distanciation en réagissant au manque de ressources propre à un pays en voie de peuplement ? Ces questions hypothétiques permirent d'enrichir l'orientation historique du projet initial de cette recherche.

Avant même d'engager une réflexion portant sur l'évolution historique de la reliure d'art, il est à propos de s'interroger sur le concept même de reliure et de dresser une typologie de ses différentes formes. Geste signifiant, l'acte de relier puise son sens aux origines latines de son étymologie *religare*⁴, soit de lier, rassembler sous la forme d'un tout. Antérieur à l'avènement de l'imprimerie, le geste de relier participe matériellement à la constitution des sociétés pour lesquelles la consignation de tous signes, dont l'écriture, est vectrice de mémoire, de sens et de régulation. De la couverture primitive à la reliure la plus somptueuse, quatre caractéristiques doivent s'y rencontrer : la flexibilité, la durabilité, la solidité et la justesse (*accuracy*) de sa

³ Parmi les principales publications portant sur les métiers d'art, notons : de Michel Lessard, *Encyclopédie des antiquités du Québec : trois siècles de production artisanale*, Montréal, Éditions de l'homme, 1971 et *Objets anciens du Québec*, Montréal, Éditions de l'homme, 1994; Robert Derome, *Les orfèvres montréalais des origines à nos jours : catalogue chrono-thématique*, Montréal, Robert Derome, 1995; Gérard Lavallée, *Anciens ornemanistes et imagiers du Canada français*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1968; Lise Larochelle-Roy, *L'émail au Québec 1949-1989*, Musée d'art de Saint-Laurent, 1990.

⁴ Un débat existe sur l'étymologie *religare* comme étant à l'origine du mot religion qui partagerait aussi ce concept de lier et de rassembler. Dans ce débat, l'étymologie *religare* peut servir à défendre l'idée selon laquelle la religion est nécessairement de l'ordre du lien social. Une idée que Saint-Augustin récusait lui préférant un lien exclusif avec Dieu. Voir à ce sujet l'article Étymologie de religion. Récupéré en mai 2014 de http://fr.wikipedia.org/wiki/Étymologie_de_religion.

réalisation⁵. Le caractère essentiel de sa fonction appelle, dès son inscription dans notre monde sublunaire, à faire usage de matériaux durables et solides puisque ceux-ci devront assurer la pérennité de l'objet-livre et de son contenu. C'est pourquoi, dès son avènement, l'usage d'ais de bois et de cuirs fut pressenti comme matériaux offrant la protection recherchée⁶. Ces matériaux accessibles⁷ ont depuis évolués, mais le maintien de l'usage du cuir en reliure conforte l'idée d'une persistance de ce lien matériel depuis les origines du concept.

Au Canada, jusqu'aux années 1860⁸, l'essentiel de la reliure était fabriquée à la main, la distinction entre la reliure industrielle et la reliure « fait main » était alors inexistante. Avec la venue de l'industrialisation et de la mécanisation des activités, on peut dorénavant identifier deux groupes de reliures, celle réalisée commercialement et la reliure « fait main », catégorie à laquelle appartient la reliure d'art. À ce groupe de « reliure fait main », il faut ajouter la « reliure de bibliothèque », une reliure qui est elle aussi réalisée à la main car ces livres et registres se doivent d'être robustes puisqu'ils sont consultés fréquemment et qu'il s'agit souvent d'archives. Au Québec, la majorité des relieurs d'art intégrait à leur pratique la reliure de bibliothèque, du fait que cette activité professionnelle leur assurait une survie financière, les commandes de reliures d'art étant rares. Enfin, la reliure d'art est le produit d'un Art décoratif, un

⁵ Ces quatre caractéristiques d'une reliure moderne bien exécutée : *flexibility, durability, solidity, accuracy*, sont décrites dans ETHERINGTON ROBERTS 1972, p. 30-31.

⁶ On pourrait aussi réfléchir à l'imaginaire anthropomorphique du livre et établir cette analogie de protection par la vêtue du livre en cuir à celle qui habille l'humain.

⁷ L'usage du cuir en reliure est inhérent à l'accessibilité du matériau. Ainsi en Nouvelle-France, on peut retrouver dans les archives des Ursulines de Québec, les écritures indiquant l'achat de « petite peau de caribou » (1736), de « peau pour la reliure » (1740), de « peau de bœuf » (1757) et de « parchemin de veau » (1777). Musée canadien des civilisations, Fonds Marius Barbeau, boîte B304 f.2. L'avènement de l'imprimerie au Québec date de 1763, soit lors de l'implantation du Régime anglais.

⁸ En France et en Angleterre, la mécanisation de la reliure date plutôt de 1830. Certains diront que l'efficiencia du travail des femmes en atelier de reliure, de même que leur misérable rémunération (50 % du salaire) auront retardé l'introduction de nouvelles technologies dans les ateliers canadiens. LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol II, p. 104-109.

art mécanique⁹, où se conjuguent savoir-faire technique et création. Elle peut se définir comme une reliure de signature, exécutée à la main avec des matériaux luxueux ou inusités et qui comporte un décor original. C'est ce décor qui donne au livre son visage singulier, une individualité qui est la marque d'une époque, d'un style, d'une mode, d'un lieu, de son créateur ou de son propriétaire. Toutes les reliures « fait main » ne sont donc pas exclusivement du domaine de la reliure d'art. À ce groupe si particulier de la reliure d'art, sont venus se greffer quelques sous-groupes émanant de l'évolution du paradigme de l'objet livre et de ce fait confirme l'adaptabilité du concept de reliure. Quelles sont les distinctions à établir entre une reliure d'art typique, une reliure d'éditeur et une reliure de livre d'artiste ?

La reliure d'art typique consiste en une reliure comportant un décor original entièrement exécuté à la main par un artisan relieur. Le décor peut être la création d'un artiste qui préalablement réalise une maquette destinée à l'artisan relieur ou être entièrement créé par le relieur. Il s'agit d'une œuvre produite en exemplaire unique. Cette reliure originale est généralement signée par le relieur ou par le concepteur du décor qui appose une étiquette¹⁰ à l'intérieur du livre sur une des pages de garde ou marque à l'or fin de son fer personnalisé une chasse du livre.

La reliure d'éditeur se distingue de la reliure d'art typique en présentant un décor original et qui peut être entièrement exécutée à la main par un artisan relieur dans le cas d'une petite édition ou réalisés à l'aide de certains procédés mécaniques pour des éditions plus nombreuses. Le décor peut être une création d'un artiste, de l'éditeur qui soumet une maquette au relieur ou être créé par le relieur. La reliure d'éditeur n'est pas une reliure unique, elle est réalisée en de multiples exemplaires. Elle conserve par contre son caractère d'originalité et peut être signée par le relieur

⁹ Se rapportent à la distinction faite entre les arts libéraux et les arts mécaniques qui désignent les arts de la main, des métiers fatiguants et salissants qui exigent des manœuvres physiques et une habileté d'exécution. Ce type d'art requiert un savoir-faire spécialisé ainsi qu'une connaissance technique des matières. Récupéré le 19 juin 2014 de : http://www.ulysephilo.com/4_notions/Arts_liberaux_et_arts_mecaniques.html.

¹⁰ L'étiquette du relieur sert aussi de publicité, on peut y lire l'adresse ainsi que les domaines de spécialités de celui-ci.

ou le concepteur du décor et numérotée par l'éditeur. Ces reliures furent particulièrement populaires en France lors de la vente d'éditions limitées de livres d'artistes illustrés.

Phénomène plutôt récent¹¹, la reliure de livre d'artiste est expérimentale et explore toutes les dimensions de l'assemblage et de l'articulation de l'objet livre et de la forme du codex. Le concept de livre d'artiste provient dans un premier temps du domaine des arts visuels, la dénomination française l'associe principalement dès la fin du XIX^e siècle au livre de peintre, un livre illustré qui fait cohabiter l'écrit et le visuel; il s'agit d'éditions de luxe, numérotées et d'un nombre d'exemplaires restreints. L'acception plus récente (1963) du livre d'artiste (*Artists' Book*) est davantage le fait d'artistes qui utilisent le livre comme espace de création, dans un projet qui met en valeur les caractéristiques spécifiques, inhérentes de l'objet. Les relieurs d'art participent davantage à cette deuxième acception du livre d'artiste, ils sont particulièrement interpellés par la problématique concrète de la configuration des paramètres de l'objet livre soit la forme, la volumétrie, l'articulation du tout et ses parties ainsi que par sa matérialité. C'est en utilisant diverses stratégies qu'ils en opèrent la métamorphose dont l'une d'elles est de revisiter les méthodes anciennes tout en faisant usage de matériaux contemporains. Ces reliures de livres d'artistes sont majoritairement à exemplaire unique et considérées comme de véritables objets d'art.

Tenant compte de cette typologie, j'ai choisi de concentrer cette recherche sur l'évolution du paradigme de reliure d'art pour la période qui s'étend de la fin du XIX^e siècle au XX^e au Québec. Bien qu'il existe des reliures décorées sur des incunables canadiens, il fallait limiter la périodisation pour des motifs de faisabilité de la thèse. De plus, j'ai arrêté mon choix sur la production québécoise à la suite d'observations

¹¹ Comme le démontre cette thèse, la situation de la reliure au Québec se transforme dès les années 1990. Les collectionneurs sont rares, le nombre des éditions d'art est moins important, les relieurs ont dorénavant à travailler avec des livres plus petits, moins volumineux, ce qui les incite à utiliser de nouvelles stratégies pour mettre en valeur ces éditions, dont la reliure de livre d'artiste. Elle se fait plus présente au Québec à partir de 1990.

faites par certains spécialistes¹², confirmant que la présence de la reliure d'art réalisée au Canada s'avérait plus importante du côté francophone qu'anglophone. Ceci tient au fait que l'essentiel des livres en provenance des îles britanniques traversait l'Atlantique déjà reliés, alors que les ouvrages de langue française se présentaient davantage sous la forme de feuillets à relier et que leur accessibilité est antérieure à l'avènement de l'imprimerie au Canada. Les années 1890, marquent une période prolifique du point de vue artistique et littéraire, déjà de grandes figures de la reliure d'art ont accompli des chefs-d'oeuvre dans leur domaine. Au même moment, le livre et sa reliure d'art profitent d'une popularité sans égale, l'importante fréquentation de leurs expositions en fait foi. En ce qui concerne le savoir-faire des artisans, il s'inscrit dans un passage qui va de la transmission du métier du système maître-apprenti vers celui d'écoles professionnelles spécialisées. Ce récit historique prend fin en 1990 au moment de la révolution numérique¹³ et avec l'avènement des premiers supports de textes électroniques. Quel sens prend l'acte de relier dans ce nouveau contexte ?

Jusqu'à tout récemment, peu de recherches se sont concentrées sur la matérialité du livre et tout spécifiquement sur ce paramètre « fondateur¹⁴ » qu'est la reliure. Ce qu'indique l'historiographie de l'histoire du livre et de l'édition au Canada est que le contenu éditorial et textuel, le contexte de production, les figures emblématiques de l'imprimerie ainsi que la sociologie du lectorat furent les domaines privilégiés. À l'exception de l'essai *Saintes artisanes* de Marius Barbeau publié en 1944, on trouve au Québec dès 1933 quelques écrits sur le domaine de la reliure d'art. Ils sont le fait de relieurs, tels Louis Forest avec *L'Ouvrier relieur au Canada* et Jacques Blanchet

¹² BENNETT 2004, ROY 2000.

¹³ Le projet Gutenberg prend forme en juillet 1971 et a pour but de diffuser gratuitement par voie électronique le plus grand nombre d'oeuvres littéraires. Son fondateur, Michael Hart écrit : « Nous considérons le texte électronique comme un nouveau médium, sans véritable relation avec le papier ». Récupéré le 2 octobre 2014 de : <http://www.etudes-francaises.net/dossiers/ebookFR.pdf>. En 1977, sort l'Apple II qui devient le symbole du phénomène de l'ordinateur personnel. Le Web devient opérationnel en 1991, il changera notre comportement de lecteur de même que l'importance du livre de papier pour l'Occident.

¹⁴ Je souligne le mot « fondateur » à escient car que serait le livre sans sa reliure — ultime opération de la fabrication d'un livre qui l'inscrit conceptuellement comme un tout cohérent dans sa forme ?

avec *Essai sur la reliure et les relieurs au XX^e siècle* (1947), tous deux édités à compte d'auteur. Malgré leur contenu autobiographique, ces livres ont le mérite de fournir des pistes d'informations importantes et qui auraient sans doute été oubliées faute d'intérêt pour ce métier d'art. D'autres sources bibliographiques offrent des informations sur la pratique générale de la reliure au Québec. L'anthologie intitulée *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada* offre plusieurs courts textes portant sur un aspect ou l'autre de la production du livre. Sans faire une recension exhaustive de ces articles, Patricia Lockhart Fleming avec neuf pages¹⁵ sur la totalité des 1936 offre le texte le plus consistant sur le sujet. Les historiens Claude Galarnéau et Gilles Gallichan¹⁶, Éric Leroux¹⁷, Judy Donnely¹⁸, Gwendolyn Davies¹⁹ et François Landry²⁰ abordent dans le même ouvrage le métier au moyen d'articles généraux sur l'implantation et l'évolution technique de l'imprimerie. On retrouve une approche semblable dans *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle* sous la direction de Jacques Michon²¹. Plus récemment, en 2008, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise sur le relieur Pierre Ouvrard, Marie-Claude Leblanc²² a présenté une des synthèses historiques les plus achevées à ce jour sur l'histoire de la reliure d'art au Québec à travers le portrait de l'une de ses figures canoniques.

Considérant l'historiographie récente sur l'histoire du livre au Canada, la présente recherche sur la reliure d'art au Québec se révèle entièrement inédite. Elle a trouvé son origine dans la simple observation de l'inexistence d'un tel récit et surtout dans la prise de conscience que les porteurs de cette mémoire, ces archives vivantes que sont les relieurs n'ont pu encore témoigner de leur parcours. La production des livres et de leurs reliures d'art atteste par leur matérialité de l'existence d'un récit

¹⁵ LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol. I, p. 115-118; vol. II, p. 104-109.

¹⁶ LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol. I, p. 85-87.

¹⁷ LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol. II, p. 82; p. 84-86; vol. III, p. 369.

¹⁸ LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol. II, p. 109-112.

¹⁹ LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol. II, p. 113-115.

²⁰ LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol. III, p. 88-91.

²¹ MICHON 1999, 2004.

²² LEBLANC 2008.

historique, mais qui est toujours en attente d'interprétation. Deux spécialistes ont inspiré l'orientation que prend cette thèse, il s'agit de la chercheuse britannique Mirjam M. Foot, une spécialiste de la reliure qui, par ses travaux comme *History of Bookbinding as a Mirror of Society* (1998), *Eloquent Witnesses, Bookbindings and their History* (2004), et *Bookbinders at Work* (2006), a ouvert une réflexion sociologique sur les implications de la pratique du métier et sur la manière dont les reliures nous renseignent sur le milieu éditorial, sur le lectorat et sur la société dont elles proviennent. En plus de commenter le processus technique, les qualités esthétiques et stylistiques des reliures, Mirjam M. Foot explore la périphérie des sujets qui sont traditionnellement étudiés; elle recense les traités sur la reliure dont disposaient les relieurs de l'époque, fait l'inventaire de l'outillage avec lequel ils travaillaient et analyse l'échange économique qui est en jeu dans cette activité, notamment la rémunération des artisans relieurs. La seconde spécialiste est la sociologue et historienne française Louise-Mirabelle Biheng-Martignon qui, avec le livre *Voyage au pays des relieurs* (2004), dresse le portrait socioprofessionnel du relieur en France au XX^e siècle. Biheng-Martignon explique comment l'évolution du métier a transformé le statut professionnel et social du relieur. Une partie de son étude traite de l'un des effets majeurs de ces transformations, soit la féminisation progressive du métier, phénomène qui, toutes proportions gardées, trouve écho dans la réalité québécoise.

Le cadre théorique de cette recherche est défini autour de trois axes de développement soit : l'histoire du livre et de l'imprimé, l'histoire de l'art ainsi que l'histoire sociale des idées. L'objet matériel et intellectuel du livre a son propre génie et un périphe particulier qui se constitue à travers l'histoire du livre et de l'imprimé. L'anthropologie de la bibliophilie²³ permet de saisir la valeur de représentation sociale de l'objet livre, fondement même du désir d'en enjoliver la couverture. Où se situe la pratique québécoise de la reliure d'art dans l'histoire générale du livre

²³ MULLER 1997.

considérant que ces créations sont réalisées sous l'influence de transferts culturels et les survivances techniques de deux régimes coloniaux²⁴ ? Souvent associé au volet textuel et plus spécifique du livre, l'histoire littéraire nationale fait la lumière sur le dialogue qui s'opère entre le contenu et le contenant, l'un inspirant la thématique du décor et l'autre initiant le lecteur au sujet du livre au moyen d'une expérience sensible initiale²⁵.

L'histoire de la reliure met en relief la concomitance de l'histoire du livre et de l'histoire de l'art, puisqu'elle traite autant de l'évolution structurelle et technique de l'objet que de stylistique, d'esthétique et d'iconographie. Les questions touchant la représentation visuelle et les arts décoratifs font appel à l'histoire de l'art. En situant les reliures d'art québécoises dans le contexte plus étendu des productions britannique²⁶ et française²⁷, il est possible de dégager les spécificités thématique, stylistique, technique et matérielle²⁸ des reliures réalisées sur le nouveau continent. L'histoire de l'art du Québec offre les outils et les repères pour établir les relations qui existent entre les diverses formes d'expression visuelles dont la reliure d'art fait partie. Par ailleurs, le réseau d'interconnaissance des relieurs avec les milieux littéraires et artistiques agit sur les choix thématiques et esthétiques que l'on repère sur les décors²⁹. Considérant ces possibles influences, le concept d'assemblage intimement associé à la reliure d'art exerce-t-il à son tour un ascendant sur les autres formes d'art ? À cet égard, le dernier chapitre traite d'un dialogue entre les métiers d'art et d'une appropriation de la matérialité du livre par les artistes.

Avoir en main une reliure d'art, en plus d'éprouver un plaisir tactile et esthétique, porte vers une interrogation sur un ensemble de considérations historique, culturelle et sociale, rétablissant de manière tangible la cohérence intrinsèque à cet

²⁴ GALARNEAU 1983, p. 143-165, LAMONDE GALLICHAN 1996.

²⁵ MICHON 1999, MICHON 2004, LEMIRE SAINT-JACQUES 2005, SAINT-JACQUES ROBERT 2010.

²⁶ FOOT 1978, 1983.

²⁷ DEVAUCHELLE 1961, DEVAUX 1977.

²⁸ DAGOGNET 1989.

²⁹ CAMBRON 2005, GAGNON 1998, LAMONDE TREPANIER 2007.

objet particulier. Afin de mieux saisir ces enjeux, l'histoire sociale des idées au Québec à laquelle l'historien Yvan Lamonde consacre ses recherches, les études postcoloniales où le théoricien Benedict Anderson³⁰ propose une réflexion sur l'identité et l'imaginaire national, de même que « Les mondes de l'art » un concept introduit par le sociologue Howard S. Becker³¹, sont des modèles théoriques auxquels je me réfère pour éclairer cette analyse.

La problématique de la temporalité se pose comme des plus délicates pour la transcription événementielle en histoire. Comment transmettre dans toute sa complexité et constituer concrètement le récit de la survivance technique et artistique qu'est la reliure d'art ? J'ai opté pour un mélange de diachronie et de synchronie qui respecterait le fil temporel des événements tout en excluant une perspective évolutionniste et de progrès comme finalité à mon exposé. J'ai aussi privilégié un développement sur la longue durée afin d'offrir une appréciation plus généreuse du parcours dans lequel les retours et les avancées spécifiques à ce métier d'art ont pris forme. L'approche transdisciplinaire qui est ici privilégiée a pour effet de présenter à travers son prisme une lecture protéiforme du phénomène. En ce qui concerne le cadre méthodologique, il s'organise autour de deux axes, soit d'une part, en ce qui est spécifique à l'objet matériel que sont le livre et sa reliure artistique et d'autre part, en ce qui concerne le facteur humain et sociologique relatif à la pratique de relieur d'art.

Le fondement, la matière, à laquelle s'alimente ce récit puise à diverses sources documentaires. J'ai orienté cette cueillette en tenant compte de mon choix méthodologique qui est construit autour de l'objet matériel et de son producteur. Les reliures d'art sont les premiers témoins factuels, j'ai alors concentré mon champ d'investigation autour des collections institutionnelles, collections de bibliophiles, librairies spécialisés ainsi que vers les collections personnelles des relieurs. J'ai procédé à l'analyse de chacune des 400 œuvres en ce qui a trait à leurs aspects

³⁰ ANDERSON 2009.

³¹ BECKER 2010.

technique, thématique, stylistique, iconologique. J'ai arrêté mon choix sur des reliures significatives en considérant l'éclairage spécifique et la pertinence que chacune offrait pour illustrer mon propos. Les comptes rendus d'expositions, articles de journaux et de magazines ont aussi offerts des sources documentaires d'intérêt en reproduisant des œuvres aujourd'hui inaccessibles. Les fonds d'archives personnelles, d'associations, d'écoles, de libraires et d'éditeurs furent des ressources de premier plan pour constituer un corpus iconographique le plus complet.

Le récit de l'histoire ne peut prétendre à l'objectivité, il est en fait partage de la subjectivité de nombreux « à-présent »³² réactivés socialement. Reinhart Koselleck rappelle aussi qu'« Anthropologiquement, toute “histoire” se constitue par la communication orale et écrite des générations coexistantes, qui se transmettent mutuellement leurs expériences respectives. C'est seulement quand l'espace de la mémoire orale tend à être restreint par l'extinction des vieilles générations que l'écrit devient le support de la « transmission historique »³³». Cette réflexion de Koselleck a orienté ma seconde méthode pour la collecte de sources documentaires, soit celle du « récit de vie » provenant des archives vivantes que sont les reliures.

J'ai adapté ma méthodologie en fonction de l'accessibilité des artisans dont certains sont très âgés. Pour ce faire, j'ai opté pour la captation de l'histoire orale, une approche sociologique empirique issue de l'École de Chicago³⁴. Cette méthode fut souvent critiquée lors de certaines applications et principalement pour les visées téléologiques qu'elle a pu nourrir. L'historienne et sociologue Régine Robin³⁵ critique l'intention derrière cette approche qui tendrait à rigidifier le discours afin de répondre à des exigences méthodologiques; ce qui en dirigerait l'analyse davantage vers le structuralisme, berné de l'illusion de la parole vraie, aux dépens d'une herméneutique, d'une appréhension authentique de la mémoire et d'une

³² « L'histoire est une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé “d'à-présent” ». BENJAMIN 2000, p.439.

³³ KOSELLECK 1997, p. 108.

³⁴ BERTAUX 2006, HALBWACHS 1994, HALBWACHS 1997.

³⁵ ROBIN JEWSIEWICKI 1985, p. 23-49

compréhension de la singularité de l'expérience. C'est donc avec les précautions d'usage et en respectant les règles d'éthique³⁶ pour ce type de collecte que j'ai rencontré vingt-cinq relieurs³⁷ et réalisé plus d'une centaine d'entrevues. Mon objectif n'étant pas de transcrire le verbatim de ces rencontres mais de rendre possible le croisement d'un ensemble d'informations permettant ainsi d'investiguer plus en profondeur. Les artisans rencontrés ont par la suite corroboré les récits que j'avais rédigés à leurs sujets et qui sont présentés dans cette thèse. Un précieux lien amical et de confiance s'est aussi établi entre nous ce qui me permit d'avoir accès à leurs archives personnelles. En ce qui a trait aux artisans décédés, c'est à travers la consultation de collections, fonds d'archives, d'articles de journaux et de leurs écrits qu'il fut possible de remonter le fil de leur histoire. La mémoire des artisans vivants fut par ailleurs mise à contribution pour compléter les informations lacunaires et pour mener à de nouvelles pistes afin de retracer les points saillants traités dans cette thèse. On peut considérer que l'éclairage inédit transmis à travers le récit de vie des relieurs, constitue l'une des particularités de cette recherche.

Cette thèse s'organise en trois chapitres dans un parcours chronologique alors que diverses thématiques émergent dans le développement de la reliure d'art au Québec. Les chapitres empruntent une structure identique en s'ouvrant sur une synthèse des conditions générales de la vie socioéconomique et culturelle qui a cours. Cette introduction est destinée à contextualiser les conditions dans lesquelles prend forme le métier de relieur ainsi que la production des reliures d'art. Chacun des chapitres se conclut sur une section qui présente une synthèse thématique et stylistique qui caractérise la période étudiée.

³⁶ Les entrevues, l'enregistrement sur bande magnétique, de même que leur transcription furent réalisés avec le plein consentement des relieurs. Ceux-ci ont par ailleurs accepté que leur identité soit révélée. Les contenus sont utilisés exclusivement aux fins de recherche. Chacun des relieurs a eu en main le document complété, et put y apporter les corrections désirées.

³⁷ Parmi ces vingt-cinq relieurs sont inclus les rencontres de Geneviève et Élisabeth Forest qui témoignèrent de la vie de leur grand-père, le relieur Louis Forest; de René Bauset, fils de Marie Dupuis-Bauset, marbreuse sur papier et de Geneviève Dorion, petite-fille de Aline Dorion Rolland, relieure.

Le premier chapitre se déroule sur la période de 1900 à 1936. En cette fin de siècle, la province de Québec profite des débuts d'une reprise économique. C'est sous cette impulsion que la ville de Montréal, métropole du Canada devient le lieu d'une intense activité artistique. La Première Guerre mondiale ébranle l'ensemble de l'Occident et le Québec n'est pas épargné. Les Canadiens français sont appelés contre leur gré à servir sous les drapeaux afin de répondre à la demande de l'Empire colonial britannique. D'autres événements contribuent à renforcer le sentiment nationaliste et identitaire chez les Canadiens français. La reliure d'art n'est pas en reste dans cette quête, les thématiques et décors des belles éditions d'œuvres patriotiques en témoignent. À ce moment, quel rôle occupe l'objet-livre en tant qu'icône de représentation sociale chez son nouvel adepte le bibliophile ? Cette « envie du livre » qui se répand comme une mode chez la nouvelle élite bourgeoise à la fin du XIX^e siècle en Europe, exerce une influence palpable auprès de la bourgeoisie québécoise. Ce nouveau loisir prend diverses formes et toutes soulignent un désir d'appropriation et de distinction sociale par la médiation du livre. Accessible et économique, la conception d'un ex-libris permet d'identifier sa collection pour le bibliophile tout en demeurant discret. Autrement, le mobilier se transforme et la bibliothèque devient un espace de vie qui offre au regard l'envergure de la collection du bibliophile. La reliure d'art qui y est exposée, qu'elle soit commandée avec les spécifications du collectionneur ou avec le désir de posséder un exemplaire unique créé par les soins d'un artisan relieur, participe aux signes ultimes d'un statut social élevé. Une section de notre premier chapitre est consacrée à ces questions de reconnaissance sociale par le livre. Elle traite également des conditions de pratique de la reliure que nous présentons en dressant un inventaire de l'offre d'approvisionnement en fourniture, outils et matériel. Elle se termine sur le mode d'organisation du travail de reliure qui avait cours au tournant du siècle dernier.

Avant 1900, le terme de reliure d'art a déjà pris tout son sens grâce aux œuvres réalisées par deux familles de relieurs, les Hianveu de Québec et les Dawson Brothers de Montréal. Ces remarquables artisans forment une relève de relieurs d'art

qui occupent un rôle important dans le récit à venir. Avec la création de l'École littéraire de Montréal en 1895, de même que la consolidation de plusieurs sociétés et organismes associés aux arts visuels et aux métiers d'art, naît un réseau d'interconnaissance et un « milieu » propice aux échanges et influences. La question identitaire est au cœur des discussions à ce moment: les artistes qui ont fait un séjour en France, les « retours d'Europe », fondent *Le Nigog* et sont identifiés comme exotistes alors que plus traditionnels, les régionalistes s'affirment à travers des textes et des thématiques terroiristes. On assiste aux premières expositions internationales qui mettent la reliure d'art en valeur dans leurs pavillons. Ces expositions sont aussi l'occasion de présenter les nouveaux courants esthétiques en vogue. L'Exposition universelle de Paris en 1900 accueille l'éclosion du style Art nouveau et consacre la contemporanéité de l'œuvre de l'important relieur français Marius Michel. Mais c'est principalement l'Exposition Internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925 qui joue un rôle majeur avec la présentation des œuvres Art déco de Pierre Legrain, Rose Adler et Robert Bonfils, relieurs français qui influenceront l'esthétique des reliures d'art produites au Québec, dont celles de l'architecte Ernest Cormier. C'est aussi à ce moment qu'ont lieu à Montréal les premières expositions de reliures d'art en provenance de l'Europe, ce qui suscite un intérêt chez les bibliophiles et chez les futurs relieurs d'art Louis-Philippe Beaudoin et Louis Forest. L'année 1935 voit la première exposition canadienne de reliure d'art présentée à l'Union musicale de Sherbrooke. Douze ans plus tôt, en 1923, Athanase David institue la première bourse offerte à un artisan relieur pour étudier en Europe. Louis-Philippe Beaudoin la remporte et il est pressenti pour enseigner dès son retour dans la future école de reliure. À l'époque, l'enseignement de la reliure d'art n'est pas institutionnalisé. Elle est absente du programme des écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal quoique dans cette dernière, Roland Hérard-Charlebois y soit sensible en offrant des cours de dessins de maquettes aux futurs relieurs. Il faut attendre 1937, soit dix années après le retour de France de Louis-Philippe Beaudoin pour voir enfin s'implanter à l'École technique de Montréal une véritable école de reliure au Canada.

Le deuxième chapitre traite de la période de 1937 à 1967 et met de l'avant l'implantation d'institutions spécialisées en reliure et la formation des artisans relieurs. Une période empreinte du règne politique de l'Union nationale dirigée par Maurice Duplessis, mais aussi de l'avènement de la Révolution tranquille et de l'accession à la modernité pour la société québécoise. Malgré une opposition importante à la conscription, les Canadiens français sont engagés à nouveau dans le conflit de la Seconde Guerre mondiale. Ce départ massif de la main-d'œuvre masculine transforme l'organisation du travail en faisant place aux femmes dans des métiers non traditionnels. La fin de la guerre ramène les conscrits au pays dont certains s'inscrivent comme élèves à l'École des arts graphiques de Montréal qui vient d'être fondée en 1942. Les métiers de l'imprimerie sont alors très en demande au pays et le fondateur de l'École, le relieur Louis-Philippe Beaudoin, veut faire de son institution un modèle du genre en Amérique du nord. Plusieurs des enseignants en reliure de la nouvelle école reçurent leur formation de Louis-Philippe Beaudoin entre 1927 et 1937, alors que celui-ci est propriétaire d'un atelier privé de reliure d'art. En 1942, le peintre graveur Albert Dumouchel et en 1946, le typographe Arthur Gladu sont embauchés à titre de professeurs. L'orientation pédagogique que prend l'institution fait une plus grande place à la création sous l'influence de ces deux artistes. Les cours de dessin, de typographie et de reliure mettent de l'avant une recherche formelle et esthétique sophistiquée et axée vers une modernité artistique. L'enseignement offert à l'École et l'ascendant de ses pédagogues innovateurs donnent naissance à un groupe de jeunes relieurs d'art exceptionnels, dont Vianney Bélanger, Pierre Ouvrard, Louis Grypinich, Jean Larivière et Jan Trouillot. Bien que des femmes relieuses³⁸ d'art soient déjà à l'oeuvre à cette époque, telles Alice Moisan et Marguerite Lemieux, peu de femmes apparaissent dans les effectifs de

³⁸ Notons que nous avons volontairement utilisé le terme « relieure », le féminin officiel, « relieuse », désignant déjà une machine.

l'établissement, les noms de la marbreure sur papier Marie Dupuis-Bauset et de la relieure Claire Bolduc se détachent de ce cercle essentiellement masculin.

À cette époque qui se caractérise par l'implantation d'établissements spécialisés en reliure et par la formation des artisans relieurs, l'École des arts graphiques de Montréal joue un rôle envié par plusieurs régions du Québec, l'enseignement des métiers de l'imprimerie y est fortement en demande. Mais hors des grands centres, la formation n'est pas acquise. C'est pourquoi l'institution palie à cette situation en éditant des manuels et fascicules techniques. En même temps, les élèves de l'École ont leur propre publication, *Impressions*, une revue qui sert de laboratoire pour les futures imprimeurs et relieurs. Plus ambitieux, le projet de la revue *Les Ateliers d'Art Graphiques* se présente comme la première publication de luxe en langue française qui est destinée à la promotion des arts graphiques québécois. Les directeurs de la publication, Albert Dumouchel et Arthur Gladu désirent faire de cette revue un espace de rencontre de toutes les tendances artistiques et qu'elle devienne une vitrine pour tous les domaines. C'est ainsi que l'on peut voir dès 1947 les reproductions des premières reliures d'art sorties des ateliers de l'institution. Une période qualifiée d'âge d'or pour l'École des arts graphiques, mais qui devra ajuster son programme aux exigences techniques de l'industrie, délaissant ainsi le volet créatif de son enseignement. Signe des temps, l'École des arts graphiques s'agrandit et déménage dans de nouveaux locaux en 1956 pour devenir en 1958 l'Institut des arts graphiques. En 1959, Louis-Philippe Beaudoin le fondateur de l'École démissionne. La rigidité de la nouvelle administration entraîne la démission des professeurs les plus novateurs et appréciés de l'institution, la reliure d'art sera alors perçue comme une curiosité, un loisir dans ce nouveau programme pédagogique.

Le dernier chapitre décrit les nouvelles modalités d'apprentissage du métier et trace le portrait des artisanes à l'origine de la renaissance de la reliure d'art au Québec. La période de 1968 à 1990 est celle d'une accélération tout azimut des changements sociaux, politiques et artistiques au Québec. L'Exposition universelle de

Montréal en 1967 est une occasion pour les Québécois de s'ouvrir au monde tout comme elle offre une vitrine prestigieuse à leur savoir-faire. Les questions identitaires et d'affirmation nationale sont toujours au cœur des débats, le collectivisme et le féminisme, des modes de vie et de penser. Depuis 1956, le désintérêt de l'Institut des arts graphiques pour la reliure d'art laisse en plan tout le volet d'apprentissage du métier. Les relieurs déjà formés à l'École exercent dans leurs ateliers respectifs, certains offrent une formation technique sommaire, mais rien à ce moment n'est comparable au programme pédagogique jadis mis sur pied par l'équipe de Louis-Philippe Beaudoin. Il faut attendre l'année 1969, au retour de France de Simone Benoît-Roy pour voir enfin s'actualiser et dynamiser la pratique de la reliure d'art au Québec. Ses cours obtiennent un vif succès et sont un modèle pédagogique, une formule qui a toujours cours et se transmet depuis trois générations par des relieures tout aussi engagées dans leur pratique. À partir de 1965, le Conseil des arts du Canada commande une reliure d'art pour les livres lauréats des Prix littéraires du Gouverneur général, ce sera une occasion d'exposer au reste du pays le savoir faire des relieurs du Québec. Ce renouveau d'intérêt pour la reliure d'art a un effet sur la publication d'éditions de luxe de livres québécois reliées artistiquement et sur leur diffusion grâce à leur introduction dans les galeries et musées. L'année 1983 voit la formation de l'Association des relieurs du Québec, un regroupement bilingue qui favorise la mise sur pied d'expositions et d'ateliers-conférences offerts par des relieurs de renommée internationale et nationale. L'avènement au cours des années 1990 des nouveaux supports textuels électroniques modifie la perception utilitariste du livre et de sa reliure décorée. Ce changement de paradigme a pour effet de repositionner la reliure comme concept d'assemblage autonome ouvrant ainsi à une exploration de la structure et des matériaux de même qu'à un éclatement de la forme. La valeur artistique du décor n'est plus assujettie à la matérialité du livre et de la reliure, mais s'impose en tant qu'œuvre d'art affirmant un univers distinct et réflexif.

CHAPITRE 1

DE 1900 À 1936 — VERS UNE AFFIRMATION IDENTITAIRE DE LA RELIURE D'ART AU CANADA FRANÇAIS

Ce chapitre dresse un état des lieux et décrit les conditions historiques et culturelles dans lesquelles le livre et sa reliure prennent leur place dans la société canadienne-française. Ce survol, qui couvre la période allant du tournant du XX^e siècle, de l'*Exhibition of Arts and Handicrafts* de 1900 — jusqu'à son premier tiers — avec ouverture de l'atelier de reliure à l'École technique de Montréal, permet de mieux apprécier la valeur symbolique rattachée au livre et de comprendre les motifs qui animent les bibliophiles et les relieurs travaillant à l'embellissement de l'objet livre. Ce parcours circonscrit divers aspects du monde du livre et de la reliure, notamment les orientations professionnelles, techniques et matérielles. En même temps, plusieurs activités ponctuelles valorisent le livre et sa reliure décorée. Les expositions bibliophiliques et artisanales créent l'événement et bénéficient d'une réception populaire enviable. Associé au domaine littéraire, l'objet livre est médiateur d'un riche réseau de connaissances au sein duquel gravitent artistes, éditeurs et relieurs. Ce chapitre présente aussi un portrait des relieurs d'exception qui ont introduit le concept de reliure d'art au Québec et l'ont porté vers la modernité artistique tout en favorisant la professionnalisation du métier. La période couverte en est une d'affirmation identitaire. Le livre, par les thématiques des décors, les choix stylistiques et les matériaux originaux, se fait le vecteur de cette volonté d'affirmation des Canadiens français et reflète les aspirations de la société québécoise.

1.1 — Conditions générales de la vie socioéconomique et culturelle dans le premier tiers du XX^e siècle

Riche époque s'il en est, la période étudiée dans ce chapitre met en lumière quelques-uns des événements déclencheurs et constituants de l'avènement d'une

première modernité pour la société québécoise. Ce retour sur les conditions socioéconomiques du Québec des années 1900 à 1936 permet de situer la pratique d'un art dans le contexte d'une province canadienne liée malgré elle aux décisions politiques du colonisateur britannique, influencée par les mouvements intellectuels français et tributaire des affres et succès d'une économie déjà sans frontières. La ville de Montréal confirme son statut comme pôle central dans la croissance économique du pays attirant de ce fait un mouvement migratoire tant rural que de l'étranger. Une conjoncture qui contribue à une mutation de la démographie urbaine et provinciale qui a pour effet de générer enthousiasme et résistance face à cette nouvelle réalité collective. L'une de ces réactions, le nationalisme, se manifeste dans plusieurs secteurs d'activités, dont ceux des domaines culturels et artistiques. L'un d'eux, la reliure d'art, ne sera pas exempt de cette affirmation identitaire à travers le choix des thématiques et des matériaux qu'elle saura exploiter.

Mais avant tout, à quoi ressemble le Québec d'alors? Au seuil du XX^e siècle, la province de Québec est une société partagée entre la ruralité et une vie urbaine qui se concentre dans les villes de Montréal et de Québec. De 1891 à 1901, la population de la province s'accroît de 21,6 % et le Québec représente 30,7 % de la population canadienne³⁹. Le développement urbain est particulièrement marqué pour la ville de Montréal⁴⁰. En août 1860, l'inauguration officielle du Pont Victoria permet de prolonger vers l'ouest jusqu'à Toronto la voie ferroviaire du Grand Tronc. Cette

³⁹ Institut de la statistique Québec, *Population, Québec et Canada, 1851-2006*. Récupéré le 19 septembre 2011 de : http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/demographie/struc_poplt/102.htm.

⁴⁰ Plusieurs facteurs ont contribué à accélérer cette dynamique : la construction du canal de Lachine en 1825, l'intégration de la machine à vapeur dès 1840, le passage en 1851, d'une prestation d'un régime privé pour la gestion de ses aqueducs à celui d'un régime public, l'implantation du téléphone en 1877 et le branchement à l'électricité à partir de 1884 tout ceci permet l'expansion manufacturière de la ville, qui jusqu'alors concentrait l'essentiel de son activité économique à la production artisanale et au commerce. « Certaines spécialisations émergent déjà : le cuir, le vêtement, la production alimentaire, les métaux, le matériel de transport et le travail du bois. La production montréalaise est donc caractérisée essentiellement par des biens d'équipement répondant aux besoins de l'activité commerciale de la ville, tels les navires ou les tonneaux. Elle se compare à celle des villes portuaires des États-Unis. » LINTEAU 1985, p. 209.

ouverture d'une nouvelle voie terrestre conjuguée avec le lien portuaire en aval⁴¹, facilite le transport des marchandises dans l'axe est-ouest, évitant ainsi les obstacles naturels et saisonniers des rapides de Lachine et de la prise des glaces. Ces réalisations ont pour effet d'augmenter l'activité économique de Montréal, et ce, de façon ininterrompue pendant toute l'année, transformant ainsi le rythme de la vie sociale de ses citoyens. La position de la ville de Québec est toute autre. Des années 1851 à 1855 et de 1859 à 1865, Québec est la capitale nationale du Canada-Uni. Au moment de l'adhésion de la province de Québec à la Confédération canadienne, le 1er juillet 1867, la ville de Québec devient alors la capitale provinciale. Un rôle politique qui n'est pas étranger aux transformations que connaît la ville pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, faisant de celle-ci un centre administratif, dont une partie importante de ses activités dépend du fonctionnariat parlementaire. À ce moment, le tiers de la population réside en ville et la moitié de la production industrielle du Québec provient de Montréal. La vie rurale et la paysannerie qui furent une marque de l'identité nationale des Canadiens français subissent le contrecoup de cet appel des villes et du progrès.

Facteur d'intérêt pour cette recherche sur le livre et son embellissement, les premières données sur l'aptitude de lire et d'écrire de la population sont compilées à partir du premier recensement canadien en 1851⁴². Les questionnaires des recensements de 1861 et 1871 se font déjà plus précis, mais les éléments qui permettent de dénombrer le taux d'alphabétisation restent vagues puisqu'ils dépendent de détails méthodologiques variables⁴³. L'accroissement de l'alphabétisme au Québec est souvent associé à la création de nouvelles structures d'enseignement. C'est grâce à la prise en charge de l'instruction publique par l'État, mais aussi aux

⁴¹ Un lien ferroviaire fut proposé par l'entrepreneur américain John Portland en 1844 afin de permettre le transport des marchandises pendant toute l'année entre Portland (Maine) et Montréal afin d'éviter les conséquences économiques d'un ralentissement de l'activité de Montréal en période hivernale et de promouvoir l'activité d'un port secondaire de la côte-est américaine.

⁴² Au Canada, le sociologue Léon Gérin produit la première étude de fond sur l'alphabétisation en 1897-1898.

⁴³ Pour mieux comprendre les enjeux des premiers recensements canadiens, consulter CURTIS 2001.

suites données au débat sur la législation de l'obligation scolaire⁴⁴ que s'opère une progression ascendante de l'alphabétisme pour l'ensemble de la population du Québec à la fin du XIX^e siècle. Trois personnes sur quatre sont alphabétisées⁴⁵. Pour ces gens, l'usage du livre prend un sens, celui de l'accès à la connaissance, du possible divertissement, de l'élévation de leur piété ou de la perspective d'un meilleur travail, un apport indéniable au progrès de leur condition humaine et sociale. Si la scolarisation et l'alphabétisation ouvrent à l'univers de la lecture et de l'écriture, elles n'en sont pas les seuls accès. Michel Verrette précise qu'un certain pourcentage des gens alphabétisés a pu faire cet apprentissage par d'autres filières que l'école élémentaire, que ce soit à la maison, par l'entremise de la mère, du grand frère ou de la grande sœur, tout comme la fréquentation des écoles du soir, des écoles industrielles ou des « Mechanics' Institutes »⁴⁶ – Avec l'essor économique de la fin du XIX^e siècle, ces écoles et instituts⁴⁷, répondent aussi à la demande pour la formation d'une main-d'œuvre qui travaille dans les nouvelles usines et industries qui s'implantent dans les centres urbains. C'est aussi l'occasion d'apprendre aux artisans et aux ouvriers à lire et écrire.

En 1895, la province de Québec profite des débuts d'une reprise économique après une crise qui perdure au Canada depuis 1873. Ce retour à la prospérité a un effet stimulant pour l'ensemble de la vie sociale au pays et tout particulièrement à Montréal où se trouvent industriels et financiers avides de profiter de cette

⁴⁴ La loi de l'obligation scolaire fut adoptée en Ontario en 1891, le Québec présente un projet de loi en 1892 puis en 1901, 1912 (par et pour les protestants) et 1919: toutes ces tentatives furent rejetées, elle ne sera adoptée qu'en 1943. Dès 1887, le Congrès des Métiers et du Travail du Canada (CMTC) appuie la fréquentation scolaire obligatoire et l'abolition du travail des enfants. L'instruction gratuite et obligatoire constitue le premier article de la déclaration de principes de l'organisation. En 1891, 8 % des ouvriers sont des enfants de moins de 16 ans. Voir le tableau : « Lois limitant le travail des enfants au Québec », Musée McCord, récupéré le 12 octobre 2011 de : <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/eduweb/textes/historiens/5/#8>.

⁴⁵ VERRETTE 2002, p. 161.

⁴⁶ VERRETTE 2002, p. 106.

⁴⁷ En 1868, création de l'école du soir de la Société Saint-Vincent-de-Paul. En 1872, on procède à l'organisation des écoles de métiers du Conseil des arts et manufactures. En 1889, le secrétariat d'État met sur pied des écoles du soir gratuites, d'une durée de six mois et accessibles à tous les adultes de plus de 16 ans.

conjoncture et ouvriers majoritairement canadiens-français et irlandais qui feront tourner les manufactures des patrons d'origine britannique et américaine.

La demande de la Grande-Bretagne pour une participation économique et militaire de la part des citoyens canadiens aux conflits initiés dans ses colonies dont la Guerre des Boers (1899-1902) scellera le lien de loyauté de la population anglophone pour la mère patrie, mais raffermira l'inimitié du Canada français pour son colonisateur⁴⁸. Du côté de la France, cette période qualifiée de « Belle Époque » profite d'une accalmie politique qui sera perturbée en 1914 par la Première Guerre mondiale. La France est alors sous la Troisième République, un régime qui favorise la séparation de l'Église et de l'État ce qui aura une certaine influence dans l'orientation des politiques de la province de Québec. L'une d'elles se fait principalement sentir lors de l'application de la loi Combes⁴⁹, vers 1905, alors que plusieurs enseignants et religieux catholiques d'origine française immigrent au Québec et investissent les institutions d'enseignement.

Dans ce contexte, l'influence des nations colonisatrices polarise différemment le sentiment d'appartenance des deux groupes linguistiques. À ce moment, le poids démographique des francophones du Québec et du Canada français n'est pas étranger à l'élection en 1896, du libéral Wilfrid Laurier, un Canadien français, au poste de premier ministre jusqu'en 1911. Cette élection inaugure un règne d'une trentaine

⁴⁸ BROWN 1990, p. 447.

⁴⁹ Émile Combes, ex-séminariste et membre du gouvernement français est un adversaire de la question religieuse. Dans le contexte d'une République laïque orientée vers une séparation de l'Église et de l'État, il encourage une politique de laïcité dans les établissements scolaires du pays. En 1905, plusieurs de ces établissements ainsi que des congrégations devront fermer leurs portes. Ces religieux et religieuses quittent alors la France. Le Québec devient une terre d'accueil pour ces enseignants catholiques de langue française. Un religieux sur sept au Québec au début du XX^e siècle est d'origine française et ils ne sont pas des plus progressistes. Cette crise française a une incidence importante sur la vie socioculturelle au Québec, car elle galvanise alors les forces du clergé catholique face à l'État et plusieurs de ces religieux enseigneront dans les écoles de la Province.

d'années de gouvernements libéraux à Ottawa et à Québec⁵⁰. L'élection de Wilfrid Laurier par contre n'est pas l'assurance d'une protection pour les francophones, Laurier pratique la politique du compromis dans plusieurs dossiers⁵¹. Lors de ses mandats futurs, il s'affirme davantage comme un bâtisseur de projets, consolidant l'unité canadienne et la vigueur économique du pays.

Au Québec, la venue du libéral Félix-Gabriel Marchand à la tête du gouvernement provincial en 1897 met fin à la mauvaise gestion financière des conservateurs et inaugure de la part de ce notaire qui est aussi homme de lettres une ère progressiste⁵². Plusieurs de ses réformes touchent l'instruction publique avec le rétablissement d'un ministère de l'Éducation, l'amélioration du sort des instituteurs, la répartition équitable des subsides alloués aux diverses institutions de la province et l'uniformisation des manuels scolaires⁵³. Une résistance s'opère du côté du clergé catholique face à l'intrusion de l'État dans les institutions contrôlées alors par l'Église. L'expérience outre-Atlantique d'un état laïque sous la Troisième République, l'influence des lois favorisant l'instruction obligatoire, gratuite et laïque sous le ministère de Jules Ferry (1879) et le précédent qu'a créé la loi Combes sont des événements encore frais à la mémoire des dirigeants de l'Église québécoise et les initiatives du gouvernement Marchand ne sont pas bienvenues. M^{gr} Paul Bruchési, nouvel archevêque de Montréal intervient auprès du gouvernement fédéral afin d'empêcher le projet provincial, c'est à contrecœur et envers les progressistes de son parti que Marchand modifie ses innovations au système d'éducation⁵⁴. L'ascendant

⁵⁰ Un capitalisme construit sur le laisser-faire ainsi que la prospérité économique des trois premières décennies de ce nouveau siècle confirment pour plusieurs la valeur du libéralisme économique, ce qui a un effet sur les choix politiques de la population. LAMONDE 2004b, p. 77.

⁵¹ Parmi ces dossiers, celui des écoles francophones au Manitoba et l'envoi de troupes en Afrique du Sud (Guerre des Boers) réclamé par la Grande-Bretagne.

⁵² LACOURSIÈRE 1997, p. 18.

⁵³ En même temps, Joséphine Marchand Dandurand, fille de Félix-Gabriel Marchand fonde en 1898 *L'Oeuvre des livres gratuits*, une organisation philanthropique qui consiste à expédier sans frais des livres à des particuliers, des institutrices ainsi qu'à des bureaux régionaux sur l'ensemble du territoire québécois, le projet de la fondatrice étant de créer des salles de lectures en province, les activités de l'œuvre prennent fin en 1908. MONTREUIL 2003, p. 139.

⁵⁴ LEMIRE SAINT-JACQUES 2005, p. 39-40, LACOURSIÈRE 1997, p. 18-20.

qu'a Bruchési laisse sa marque sur les décisions politiques et culturelles pendant son archiépiscopat (1897-1939) ce qui mène à une forme de crispation dans l'avancée des progrès sociaux pour cette période⁵⁵.

La situation économique de la province profite de la conjoncture favorable initiée par le gouvernement de Wilfrid Laurier. La constitution d'un libre échange avec la Grande-Bretagne et les États-Unis et une politique protectionniste contribuent au succès de la reprise économique. Laurier a aussi l'ambition de peupler et d'exploiter les ressources naturelles du territoire canadien d'un océan à l'autre⁵⁶. Il ne manque qu'un grand projet pour arrimer concrètement cette manne économique, celui d'une ligne ferroviaire transcontinentale⁵⁷ qui transporterait les précieuses céréales provenant de l'Ouest vers l'étranger via les installations portuaires de l'Est, dont celle de Montréal⁵⁸. Cette période est aussi celle d'un vaste mouvement migratoire en direction des nouvelles provinces de l'Ouest provenant entre autre des colonies britanniques et essentiellement anglophones ce qui modifie le portrait démographique du pays, dont le poids de la représentation francophone dans la Confédération⁵⁹. En 1907, les députés nationalistes québécois Henri Bourassa et Armand Lavergne

⁵⁵ LACOURSIÈRE 1997, p. 141-142.

⁵⁶ Le développement de l'agriculture, le boom du blé et l'admission de l'Alberta et de la Saskatchewan dans la Confédération canadienne en 1905 permettent de consolider concrètement l'unité territoriale du pays.

⁵⁷ « En octobre 1903, le gouvernement de Wilfrid Laurier s'engage lui-même à construire un troisième chemin de fer transcontinental, malgré l'existence du Canadien Pacifique et du Canadian Northern Railway. Le but du chemin de fer était de donner à l'Ouest canadien une liaison ferroviaire directe vers les ports canadiens de l'Atlantique, ainsi que d'ouvrir et de développer les frontières nord de l'Ontario et du Québec. » Récupéré le 21 février 2012 de T. D. Regehr, *L'Encyclopédie canadienne*. <http://www.encyclopediecanadienne.ca/articles/fr/chemin-de-fer-national-transcontinental>.

⁵⁸ C'est aussi à cette même époque que l'on érige les premiers silos et élévateurs à grains. Le silo Maltage de Saint-Henri (1905) à proximité du Canal Lachine ainsi que l'élévateur à grains N° 5 (1906) du port de Montréal, magnifiquement représentés dans les tableaux du peintre Adrien Hébert dans les années 1920, s'élèvent comme des monuments à la prospérité que connaît alors Montréal. Le premier élévateur à grains de Montréal fut construit dans les années 1903-1904. LINTEAU 2000, p. 147.

⁵⁹ Les données du recensement fédéral de 1921 confirment la décroissance démographique du Québec ainsi que de son importance dans le Canada : 30,7 % en 1901, 27,8 % en 1911, 26,9 % en 1921. De 1901 à 1913, 2, 521,144 immigrants proviennent du Royaume-Uni et des États-Unis. LAMONDE 2004b, p. 131, 147.

dénoncent la politique fédérale d'immigration : « le premier affirmant que l'on veut noyer les Canadiens français sous un flot "d'étrangers"; le second remarquant que "les nouveaux venus représentaient maintenant 37 pour cent de la population et que dix ans plus tard, ils pourraient en représenter la moitié"⁶⁰ ».

Montréal, favorisée par son emplacement géographique stratégique et par l'implantation, en 1897, de l'hydroélectricité exerce une force d'attraction pour l'établissement de nouvelles industries et par conséquent pour une main-d'œuvre en quête de travail. Ces travailleurs sont de toutes origines. Depuis 1903, afin de contrer la sous-représentation de francophones au pays et pour répondre aux dénonciations des députés Bourassa et Lavergne⁶¹, le gouvernement du Canada a en poste un agent d'immigration à Paris, le français Paul Wiallard. Le sénateur Raoul Dandurand suggère dans une lettre adressée à Wiallard un plan d'attaque pour inciter les citoyens français à immigrer au Canada⁶². C'est aussi à cette même période (1904-1914) que commence la grande vague migratoire juive vers le Canada, plusieurs choisissent de vivre à Montréal⁶³. L'afflux de migrants des diverses communautés modifie la géographie urbaine. Dorénavant la ville n'est plus divisée en deux, polarisant les populations anglophones et francophones de part et d'autre de son territoire, mais elle forme dans divers secteurs de la ville des quartiers rassemblant chacune des communautés ethniques⁶⁴. Ces transformations de la configuration urbaine ne sont pas

⁶⁰ LACOURSIÈRE 1997, p. 56.

⁶¹ Henri Bourassa et Armand Lavergne sont alors députés du Parti libéral au fédéral. Armand Lavergne est membre de la Ligue nationaliste fondée en 1903 par lui-même ainsi que par Olivar Asselin et Omer Héroux. La ligue réclame une plus grande autonomie du Canada face à l'Empire et des provinces face à Ottawa, le respect des droits linguistiques et religieux des minorités et le soutien des intérêts collectifs plutôt que privés dans le développement économique du pays. LEMIRE SAINT-JACQUES 2005, p. 40-41.

⁶² Cette initiative est contrecarrée par le gouvernement Clémenceau qui voit d'un très mauvais œil cet appel du Canada, les chiffres de l'immigration en provenance de France témoignent d'ailleurs du peu d'intérêt pour cet exil volontaire. LACOURSIÈRE 1997, p. 56.

⁶³ Les Québécois d'origine juive représentent alors 1,5 % de la population de la province. LEMIRE SAINT-JACQUES 2005, p. 47.

⁶⁴ L'expression "quartier chinois" apparaît dans les pages de *La Presse* du 27 août 1902 pour désigner "la partie de la rue Lagauchetière comprise entre les rue Saint-Charles Borromée [Clark] et Chenneville".

qu'une conséquence de l'immigration étrangère, Montréal draine aussi les familles rurales désireuses de travailler et qui tentent de préserver les structures paroissiales de leur village en milieu urbain. Les tenants du mouvement régionaliste encourageront cette attitude. Montréal devient la métropole du Canada avec une population qui double de 1896 à 1911⁶⁵.

L'économie du Québec passe par l'exploitation des ressources naturelles. Montréal concentre les activités financières des grandes entreprises liées à ce commerce et centralise les voies de transport en amont comme en aval des lieux de production. Le développement de cette économie favorise aussi l'émergence de centres urbains régionaux⁶⁶; les villes de Trois-Rivières, Sherbrooke, Hull sont intimement liées à l'exploitation des ressources naturelles, qu'elles soient hydroélectrique, ligneuse et minière⁶⁷. La mise en place de « leviers d'émancipation » tels, la fondation en 1901 de la première caisse populaire par Alphonse Desjardins⁶⁸, l'inauguration en 1907 de L'École des hautes études commerciales, des Écoles techniques de Montréal, Québec et de Hull à partir de 1911 sont autant d'initiatives du gouvernement libéral de Lomer Gouin et qu'ont encouragé les tenants de la Ligue nationaliste, dont Olivar Asselin et Jules Fournier.

La Première Guerre mondiale ébranle l'ensemble de l'Occident, le Canada et le Québec ne sont pas épargnés. La participation du Canada aux guerres coloniales de l'Empire britannique (Guerre des Boers) avait divisé le pays entre les défenseurs de l'impérialisme et ceux préférant une non-ingérence dans les affaires du colonisateur. En 1914, ce dilemme identitaire est à nouveau présent – le conflit engage la Grande-

⁶⁵ LACOURSIÈRE 1997, p. 82.

⁶⁶ Pas moins de 15 villes en 1931 comptent plus de 10 000 habitants. SAINT-JACQUES ROBERT 2010, p. 33.

⁶⁷ Le sociologue Errol Bouchette écrit de nombreux pamphlets encourageant la prise en charge des ressources par l'état québécois. Bouchette propose une politique de location et non de concession des matières premières, il est convaincu que les Québécois sont capables de s'adapter à une économie industrialisée : « Nos compatriotes de la province de Québec ne sont pas moins aptes à l'industrie que les autres races du continent et, bien instruits et bien dirigés, ils étonneront tout le monde et eux-mêmes les premiers ». LACOURSIÈRE 1997, p. 36

⁶⁸ Alphonse Desjardins est un ami du sociologue Errol Bouchette.

Bretagne et la France. On recrute assez aisément les citoyens anglophones, des sujets britanniques (35 % des conscrits) pour qui leur responsabilité face à la mère patrie s'impose. Il en est autrement de la part des Canadiens français, qui sont qualifiés d'antipatriotiques de la part du Canada anglophone. Les gouvernements fédéral et provinciaux votent plusieurs projets de loi apportant un soutien logistique, économique et humain à la Grande-Bretagne, une largesse considérée comme disproportionnée, et tout spécialement de la part du Québec, affirme Henri Bourassa fondateur du quotidien *Le Devoir*⁶⁹. Le haut clergé donne son assentiment à l'envoi de troupes de Canadiens français au front⁷⁰. En 1916, le général James Mason déclare que les Canadiens français n'ont fourni que 4,5 % des recrues⁷¹. Le 28 août 1917, le gouvernement Borden⁷² fera voter la conscription à l'encontre de l'opposition manifestée par des nationalistes tels, Henri Bourassa et Armand Lavergne. Plusieurs émeutes éclatent en révolte à l'obligation de conscription, une émeute particulièrement meurtrière a lieu à Québec le 28 mars 1918⁷³. L'Armistice est signée le 11 novembre 1918, mais cette guerre opère une véritable saignée en vies humaines, 619,636 hommes et femmes firent partie de la milice canadienne, les pertes sont de 59,544 morts et de 172,950 blessés⁷⁴. Le Québec n'est pas au bout de ses peines en

⁶⁹ Henri Bourassa après une carrière politique aux trois paliers du gouvernement fonde le quotidien *Le Devoir* le 10 janvier 1910. Il y occupe le poste de directeur de 1910 à 1932.

⁷⁰ Paul Bruchési, archevêque de Montréal clame dans un sermon du 23 août 1914 : « Le peuple canadien-français a fait son devoir. Nous avons donné à l'Angleterre des vivres et de l'or, et nous lui donnerons des hommes [...] Nous prouverons à l'Angleterre que nous sommes loyaux non pas seulement en paroles. » LAMONDE 2004b, p. 93.

⁷¹ LEMIRE SAINT-JACQUES 2005, p. 38.

⁷² Le parlement conservateur du gouvernement Borden vote le 28 août 1917 le « Military service Act » qui rend le service militaire obligatoire pour tous les sujets britanniques mâles du Canada, âgés de 20 à 25 ans. Le 12 octobre 1917, le début de la conscription déchire le Parti libéral. Le premier ministre Robert Borden convainc les libéraux mécontents de se joindre à lui afin de former un gouvernement d'union. Le libéral Wilfrid Laurier, refuse de se joindre à cette coalition. Pour la première fois de l'histoire, aucun francophone ne fait partie du cabinet. Malgré le fait que tous les députés francophones votent contre la conscription, Borden s'assure de la victoire.

⁷³ « Les spotters » sorte d'informateurs, se présentent dans une salle de quilles fréquentée par de jeunes gens, interrogeant deux de ceux-ci et insatisfaits de leur réponse, les arrêtent *manu militari*. Une foule d'environ 2 000 personnes ira manifester afin de réclamer leur libération. LAMONDE 2004b, p. 128.

⁷⁴ LACOURSIÈRE 1997, p. 133.

cette année 1918, la grippe espagnole fait au Québec entre 8,000 et 14,000 victimes parmi le demi-million de personnes qui en sont atteintes⁷⁵.

L'économie du Canada se ressent des effets de cette guerre, l'essentiel des fonds dont dispose le gouvernement est consacré aux dépenses militaires. Ce soutien à l'Angleterre coûte cher et oblige le gouvernement à solliciter des emprunts du côté des États-Unis. La campagne des Obligations de la Victoire du gouvernement canadien parvient à amasser des sommes considérables de la part de la population. L'exportation du blé, de bois et de munitions permet à l'économie canadienne de résister, mais la conjoncture est périlleuse, puisque bon nombre de fermiers et d'ouvriers se sont enrôlés dans l'armée et que la main d'œuvre se fait dorénavant rare. À défaut d'hommes, la force de travail des femmes sera mise à contribution. Elles sont présentes dans les diverses associations caritatives, oeuvrant comme bénévoles, encourageant l'achat des Obligations de la Victoire, incitant les hommes à s'engager sur le front et surtout, elles prendront le relais comme travailleuse dans les usines, les bureaux, les banques, les magasins et sur les fermes⁷⁶.

La période qui suit la Première Guerre en est une de récession (1918-1920). La Grande-Bretagne sort affaiblie de cette guerre et ses investissements au Québec chutent à moins de 46 %. Pour stabiliser son économie, la province doit donc se tourner vers les États-Unis, que ce soit à travers une demande d'investissement indirects (prêts au gouvernement) ou par l'achat d'actions et le contrôle des entreprises. Cette conjoncture plonge le Québec dans une situation de chômage (principalement chez les travailleurs syndiqués⁷⁷) et contribue à la vague d'émigration

⁷⁵ LACOURSIÈRE 1997, p. 133.

⁷⁶ En 1917, plus de 35 000 femmes travaillent à fabriquer des munitions [principalement à Montréal] dans des conditions plutôt difficiles : semaine de plus de 72 heures, travail de nuit et rythme accéléré à l'origine de nombreux accidents. Dans les secteurs des chemins, de l'acier et du ciment, notamment plus de 2 000 femmes ont été embauchées à des postes auparavant réservés aux hommes. BAILLARGEON 2005, 90 minutes.

⁷⁷ Entre 1920 et 1925, le mouvement de restauration économique s'accélère et voit apparaître plusieurs organismes qui veulent regrouper les Canadiens français de divers secteurs. Afin de contrer l'influence des syndicats américains sur les travailleurs québécois, l'Église catholique encourage la création de syndicats catholiques. En 1921, 200 délégués syndicaux réunis à Hull mettent sur pied

des travailleurs québécois vers les États-Unis⁷⁸. L'économie tourne au ralenti jusqu'en 1922. Malgré cette récession, on connaît un taux de croissance plus élevé que dans la décennie précédente et ce n'est qu'en 1924 que son économie se consolide. S'étant tournée vers les investissements américains, l'économie québécoise dépend de plus en plus des aléas du marché de ses voisins du sud. L'acquisition et le contrôle de l'industrie et des ressources naturelles sont alors tributaires des financiers américains⁷⁹. Exploitations minières, ressources forestières, hydroélectricité à bas prix⁸⁰ ainsi que main-d'œuvre à bon marché, voilà ce qui peut résumer l'attrait du Québec pour l'investisseur étranger. Une situation de dépendance qui exacerbe la pensée nationaliste dont l'abbé Lionel Groulx est l'un des défenseurs les plus engagés. Il intervient en 1920 dans *L'Action française*, publication nationaliste mensuelle publiée entre 1917 et 1928, qui prône, entre autres choses, l'indépendance économique des Canadiens français. Groulx rejette essentiellement l'américanisation de la société urbaine, mettant en opposition la ville à la campagne, la grande industrie à l'agriculture, prônant un ruralisme qui, selon lui, reflète davantage les valeurs de la société canadienne-française :

[...] Le droit de conquête, pensons-nous, ne saurait s'étendre jusqu'à l'ordre économique, et, sur ce sol qui fut pendant trois cents ans la propriété de leurs pères, les Canadiens français gardent, à tout le moins le droit d'aînesse. En conséquence le territoire du Québec ne peut être considéré comme un territoire vacant, ouvert à l'enchère cosmopolite, mais comme un territoire français qui doit fructifier pour une race française. Est-ce à dire qu'il faille fermer nos portes et repousser sans plus le capital étranger? Non pas. Mais il convient de l'accepter comme une aide, non comme un instrument de désordre et de domination⁸¹.

la Confédération des travailleurs catholiques du Canada (CTCC). Cette nouvelle organisation consiste en la réunion des aspects nationaux et religieux. LACOURSIÈRE 1997, p. 158.

⁷⁸ Le PNB chute alors de 20.1 %, on compte 4 000 faillites cette même année.

⁷⁹ Les ressources forestières sont abondantes, en 1928, la moitié de la production canadienne vient du Québec et le Canada produit 60 % du papier utilisé aux États-Unis.

⁸⁰ À ce moment, 50 % de la production en électricité du Québec est destinée au Canada et 96,5 % et pour un usage industriel.

⁸¹ LACOURSIÈRE 1997, p. 140, p. 558-565.

Cette période des années 1920 en est une de spéculation boursière. Chacun y va de l'achat d'actions de compagnies qui sont très souvent payées « sur marge⁸² ». Les valeurs des compagnies grimpent à la bourse, certaines atteignent même jusqu'à 420 % de rendement; le peu de réglementation qui existe dans le domaine boursier, la volatilité des marchés, l'offre plus importante que la demande des produits⁸³, cette conjoncture effervescente provoque une dégringolade du marché boursier⁸⁴ qui se conclut par le « mardi noir » du 29 octobre 1929⁸⁵. Suite à cette mauvaise conjoncture l'économie québécoise ne sera pas à l'abri de la « Grande Dépression » qui affecte l'ensemble du monde occidental et qui aura des conséquences socioéconomiques désastreuses pour la décennie qui suivra. L'historien Yvan Lamonde écrit : « La crise de 1929 – qui dure jusqu'en 1937 – est plus qu'une crise de l'économie libérale et capitaliste; elle est aussi une crise des valeurs, de la civilisation, et mène à une recherche inquiète d'un “nouvel ordre”⁸⁶ ».

Le portrait général de la situation du Québec pendant les années 1930 est celui d'une population affligée par un chômage sans pareil, un ralentissement sinon l'interruption des grands projets et une réorganisation d'une société frappée de plein fouet dans ses ambitions d'accéder à une modernité économique et sociale. En 1931, 63,1 % de la population est concentrée dans les villes, une tendance démographique

⁸² L'expression « sur marge » signifie que l'achat de ces actions est fait à crédit. Ouvriers ou financiers, ces spéculateurs misent sur l'avenir et la prospérité d'entreprises minières, forestières et industrielles en anticipant des profits substantiels, ceci dans l'espoir de pouvoir rembourser leur prêt lors de la revente des actions.

⁸³ Une crise dans le domaine des pâtes et papiers, la baisse d'exportation des produits canadiens dont le blé (qui s'entasse dans le port de Montréal) expliquent la diminution des recettes d'exportations et frappe en premier lieu les producteurs de ces denrées.

⁸⁴ En la seule journée du 24 octobre 1929, surnommé aussi le « jeudi noir », Wall Street fait une perte de 3 milliards de dollars U.S., une somme colossale pour cette époque. LACOURSIÈRE 1997, p. 188.

⁸⁵ Dans un article paru dans la revue *Le Canada français* en février 1933, le spécialiste en sciences sociales, économiques et politiques, Raymond Tanghe ramène à trois niveaux les causes de ce krach économique : « causes d'ordre politique : dette de guerre; dépenses exagérées des gouvernements; paralysie du commerce international due à l'élévation des tarifs douaniers. Causes économiques : capitalisation excessive; concentration des capitaux; surproduction. Causes d'ordre social : machinisme; disparition de l'esprit d'épargne ». LACOURSIÈRE 1997, p. 189.

⁸⁶ LAMONDE TRÉPANIÉ 2007, p. 305.

qui s'est accrue de 7 % en 10 ans. Pour les ruraux qui peuplent dorénavant la ville, l'indigence se substitue à la prospérité anticipée par ce déracinement. La précarité de la conjoncture économique fait osciller la stabilité des gouvernements fédéral et provincial tout au long de cette décennie⁸⁷. La politique provinciale se joue autrement, les libéraux de Louis-Alexandre Taschereau dominent la politique provinciale depuis le 9 juillet 1920 jusqu'à sa démission le 30 octobre 1935. L'élection du 25 novembre 1935 reporte le gouvernement libéral au pouvoir, mais avec une mince majorité, la campagne est très rude, plusieurs bagarres éclatent et reflètent le mécontentement de la population⁸⁸. Quinze années d'un règne unilatéral ont contribué à installer le favoritisme, la corruption mais surtout à organiser les voix discordantes sous la forme de partis soit l'Action libérale nationale (ALN) dirigée par Paul Gouin (fils de Lomer Gouin) et le Parti conservateur du Québec pour lequel Maurice Duplessis devient le chef en octobre 1933. Duplessis veut mettre le Parti conservateur à l'avant-plan, et démontre une véritable aptitude comme chef de l'opposition lors de ses prestations à l'Assemblée nationale, mais depuis plus de quarante ans le Parti conservateur stagne et n'a pas de véritable vision politique. Duplessis pige « à pleines mains » les idées et propositions politiques du programme de l'ALN, ceci en attendant une fusion avec le parti de Paul Gouin qui prendra le nouveau nom d'Union nationale. Le 11 juin 1936, Taschereau remet sa démission suite à un ensemble de scandales qui ne seront jamais portés au jugement public, les élections auront lieu le 15 août 1936. Entretemps (18

⁸⁷ Au fédéral, les libéraux de Mackenzie King sont au pouvoir depuis deux mandats (1921-1926, 1926-1930), mais sont fragilisés lors du second mandat à la suite d'un scandale. Les conservateurs de Richard B. Bennett remportent l'élection du 28 juillet 1930 avec 134 sièges contre 90 libéraux dont 40 élus au Québec. Cette élection fait élire 24 députés conservateurs au Québec dont 16 sont de langue française, ce qui ne s'était produit depuis vingt ans dans les rangs du parti conservateur. Bennett reste au pouvoir jusqu'au 23 octobre 1935, date où le libéral Mackenzie King devient à nouveau Premier ministre du Canada.

⁸⁸ L'Action Libérale nationale (ALN) dispose d'un projet précis pour sortir le Québec de la crise, soit d'un « Programme de restauration sociale » une thèse issue de l'École sociale populaire de Montréal et développée par l'économiste Édouard Montpetit. Le Programme de restauration sociale est un amalgame d'encycliques papales, de valeurs traditionnelles et de mesures progressistes visant à mettre fin à une « dictature » économique et d'assurer une meilleure répartition des richesses.

juin 1936), Duplessis décide de rompre son alliance avec Paul Gouin, le 17 août, l'Union nationale de Maurice Duplessis accède au pouvoir et entraîne le Québec dans un climat social et politique qualifié de « Grande Noirceur » mettant en veilleuse toutes formes de progrès.

L'état de crise que connaissent les années trente modifie le rapport entre les classes sociales, les millionnaires d'une époque se retrouvent du jour au lendemain sans le sou, abandonnant leurs résidences cossues et le faste des jours meilleurs. À Montréal, plusieurs résidences du *Golden Square Mile* sont abandonnées faute de pouvoir les entretenir et de conserver le personnel de maison⁸⁹. Certaines grandes familles épargnées par cette déconfiture économique profitent d'occasions d'affaires et immobilières. L'économie canadienne est transformée, alors que « [...] longtemps axée sur les relations avec la Grande-Bretagne, la bourgeoisie montréalaise s'ajuste mal au nouveau contexte de l'économie nord-américaine dans lequel elle n'est plus qu'un joueur parmi tant d'autres⁹⁰ ». La misère ne se cache plus, pour certains, c'est le moment de quitter le confort afin de s'engager socialement, les années trente voient naître nombre de regroupements et de mouvements de gauche. La dissémination de ces idées de gauche se fait principalement chez la communauté juive⁹¹, une communauté récemment implantée et tout particulièrement touchée par cette crise. Chez les Canadiens français, c'est plutôt au réveil d'un nationalisme regroupé autour de *L'Action française*, du *Devoir*, de l'École des hautes études commerciales et de l'École sociale populaire⁹². La période la plus difficile se situe entre 1932-1933, le climat social de l'époque dans les milieux urbains est à la confrontation, la cherté de

⁸⁹ LINTEAU 2000, p. 333-334.

⁹⁰ LINTEAU 2000, p. 334.

⁹¹ La communauté juive est déjà réceptive de par ses origines européennes aux mouvements socialistes et communistes.

⁹² Certaines dérives plus radicales du nationalisme s'incarnent dans les mouvements d'extrême droite, le Parti national social-chrétien du Canada (PNSC) fondé en 1933 et dirigé par Adrien Arcand un émule du mouvement fasciste d'inspiration nazie qui, notamment, décrivait Adolff Hitler comme « un homme brave et courageux [...] un homme d'État incorruptible et propre ». Jean-Frédéric Légaré-Tremblay, « Adrien Arcand, un faciste bien de chez nous ». Récupéré le 1 er avril 2010 de : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/286182/adrien-arcand-un-fasciste-bien-de-chez-nous>.

la vie, le chômage, les tensions entre groupes linguistiques et ethniques. Le Québec se relève difficilement d'une crise qui aura affaibli l'ensemble de son économie et par conséquent son tissu social, cette conjoncture incertaine offre le terreau propice à l'émergence d'un parti politique conservateur. L'année 1936 marque aussi la fin du règne libéral au Québec, mais aussi des politiques sociales progressistes et d'une attitude favorable du développement des arts.

1.2 — Impulsion des nouveaux mouvements littéraires et artistiques

Au tournant du XX^e siècle, la vie au Canada est caractérisée par le dynamisme de son activité économique, une effervescence qui se concentre principalement dans sa métropole Montréal. Cette prospérité a une incidence sur l'ensemble des secteurs artistiques, qu'ils soient du domaine littéraire, musical, plastique, architectural et des arts décoratifs, la créativité se déploie sous ses diverses formes traduisant ainsi l'imaginaire d'une nation en quête d'une identité qui lui soit originale. L'édition littéraire est quasi inexistante au Québec à la fin du XIX^e siècle, lorsqu'il y a publication, c'est principalement à compte d'auteur et soutenu par un appui discrétionnaire de l'État. Les tirages littéraires les plus importants et qui se trouvent à l'intérieur des maisons, sont les livres de récompense⁹³ ainsi que les almanachs comme *L'Almanach du peuple* édité et imprimé par l'important libraire-éditeur Beauchemin⁹⁴, sinon, les besoins littéraires et culturels sont plutôt comblés par les

⁹³ Vers 1857, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau qui est le surintendant de l'Instruction publique institue le programme des livres de récompense qui seront distribués aux élèves méritants par les inspecteurs d'écoles lors de leurs visites. En 1882, le libraire-éditeur Cadieux & Derome une entreprise au service du clergé et des ultramontains inaugure la collection « Bibliothèque religieuse et nationale », approuvé par le clergé, ces livres de récompenses seront distribués dans toute la province. De 1884 à 1899, 135, 312 exemplaires sont mis en circulation. MICHON 1999 p.131-132. Après le rachat de faillite de Cadieux & Derome, la Librairie Beauchemin liquide la controversée « Bibliothèque religieuse et nationale » et lance en 1912 la « Bibliothèque canadienne » tirée à un demi million d'exemplaires en 1916. LANDRY 1997, p. 174.

⁹⁴ De 1886 à 1902, la librairie Beauchemin imprime et édite près de vingt livres par an en plus de nombreux périodiques. MICHON 1999, p.130.

éditions en provenance des États colonisateurs. Avant 1895, le plus important mouvement littéraire que connaît la province est « L'École patriotique de Québec⁹⁵ », un regroupement de jeunes écrivains fondé en 1860⁹⁶ et influencé par les écrits de prédécesseurs à la fibre nationaliste tels Octave Crémazie, Louis Fréchette et François-Xavier Garneau qui vient de publier *l'Histoire du Canada* (1845-1852). Après la création des revues *Les soirées canadiennes* (1861-1865) et *Le Foyer canadien* (1862-1866), s'ajoute la publication des *Nouvelles Soirées canadiennes* (1882-1888), qui : « [Les Soirées] seront avant tout et toujours canadiennes et catholiques, c'est-à-dire qu'elles seront essentiellement nationales⁹⁷ ». Est-ce l'émergence à Montréal en 1895 d'un groupe d'écrivains se réclamant d'un « renouveau littéraire » qui estompe la forme épique à saveur nationale qui prévaut alors dans la Capitale ? L'École patriotique de Québec perd de son ascendant vers 1900, pour faire place à l'École littéraire de Montréal.

Certes je ne méconnaiss pas les beautés et les titres de la cité rivale. Montréal est plus brillant, plus actif, plus fastueux; mais je soutiens que Québec est plus sympathique. On pourrait établir entre les deux villes un assez piquant parallèle. Québec est le passé, Montréal l'avenir. Québec vit de ses traditions, Montréal de ses espérances⁹⁸.

Cette rivalité entre les villes de Montréal et Québec soulevée par Thomas Chapais exprime sans équivoque les directions vers lesquels chacune des cités engage leur vie culturelle, Québec « vivant de ses traditions, Montréal, de ses espérances ». L'année 1895 est significative puisqu'avec la fondation de l'École littéraire de Montréal est mis au jour un réseau d'interconnaissance qui animera l'essentiel de la vie culturelle montréalaise et québécoise. En ce qui concerne le domaine de la reliure d'art, nombreux seront les écrits et les illustrations produits à cette période, qui ornent

⁹⁵ Originellement, l'abbé Casgrain nomme « Le mouvement littéraire en Canada » connue aujourd'hui comme « L'École patriotique de Québec ».

⁹⁶ L'abbé Raymond Casgrain, Octave Crémazie, Louis Fréchette, Antoine Gérin-Lajoie, Hubert LaRue, Pamphile LeMay, Joseph-Charles Taché sont les écrivains les plus actifs de l'École.

⁹⁷ Louis H. Taché, « Prospectus », *Nouvelles soirées canadiennes*, Québec, L.H. Taché, 1882, p. 6.

⁹⁸ CHAPAIS 1883, p. 58.

et composent les éditions reliées et collectionnées par les bibliophiles. De plus l'activité de la reliure devient un passe-temps à la mode, certains écrivains et artistes s'adonnent alors à ce nouveau loisir, afin de garnir leurs bibliothèques d'éditions personnalisées (fig. 1 a, b). Les influences européennes de l'Art nouveau et plus tard de l'Art déco composent les décors de reliure, mais les thématiques patriotiques prédominent cette période et ne sont donc pas étrangères à l'introduction d'une culture artistique en voie d'affirmation identitaire, mais aussi dominée par une élite clérico-nationaliste.

La création de l'École littéraire de Montréal en 1895 est rétrospectivement l'un des événements marquants de cette période, puisqu'elle ouvre sur une volonté de modernité artistique. Cette École « sans maître » sinon l'Art⁹⁹ révèle un groupe d'écrivains qui cherchent à innover par le style et la pensée et autour duquel gravite une société de créateurs toutes expressions confondues. Le peintre et poète Charles Gill résume la composition de l'École « Quatre avocats, un graveur, deux journalistes, un médecin, un libraire, cinq étudiants, un notaire et un peintre réunis autour d'un tapis vert, jonché de manuscrits : c'est L'École littéraire¹⁰⁰ ». Loin d'une « société d'admiration mutuelle », l'École dès sa fondation se veut un lieu de diffusion et un espace critique aussi objectif que possible. La lecture publique constitue le moment de réception et la publication à l'intérieur de journaux et de revues offre une couverture aux activités du groupe. À ce titre, la publication des *Soirées du château Ramezay* en 1900 réunit les textes des participants de ces rencontres soit Jean Charbonneau, Hector Demers, Albert Ferland, Charles Gill et Émile Nelligan. L'existence sur une longue durée du mouvement littéraire¹⁰¹ (1895-1935), explique aussi la raison des quelques épisodes de mésententes idéologiques¹⁰²

⁹⁹ « Notre maître sera l'Art, notre crainte la Conscience, notre culte la Patrie » écrit Charles Gill dans la revue *Le Terroir*, en janvier 1909, p. 5.

¹⁰⁰ GILL 1900, p. V-VI.

¹⁰¹ On peut considérer qu'à partir de 1910, le mouvement n'a plus la même vigueur.

¹⁰² Paul Wyczynski, divise en trois périodes l'évolution de l'École : 1895-1900, étant le premier élan d'esprits et de cœurs marqués par *Les Soirées du Château Ramezay* et les *Poésies* de Nelligan;

dont le plus marquant se produit entre la formation du groupe proche du *Nigog*¹⁰³ et les écrivains régionalistes. L'historiographie démontre que l'antagonisme n'est pas si défini aux premiers temps de l'École¹⁰⁴, en effet, lors de sa création en 1909, la revue *Le Terroir*¹⁰⁵ regroupe des écrits aux tendances diversifiées. L'écrivain Germain Beaulieu explique ce qu'il entend par ce mot « ...que ce soient des articles de terroir, c'est-à-dire se rapportant à l'histoire politique, littéraire ou artistique, aux mœurs, usages, et coutumes, etc., de notre merveilleuse jeune nationalité¹⁰⁶ ».

Le régionalisme, le terroirisme est un courant artistique qui est aussi présent en France à la fin du XIX^e siècle, il est une réaction de la province au centralisme de la métropole. Localement, il est aussi une réponse des écrivains du Québec à la situation minoritaire qu'occupent les Canadiens français dans la Confédération canadienne le tout renforcé par les écrits nationalistes de Lionel Groulx. Vers 1915, le débat sera nettement plus acerbe à la rencontre des futurs collaborateurs du *Nigog*¹⁰⁷, pour qui l'art n'a pas fonction de service. Récemment revenus d'un séjour sur le Vieux Continent¹⁰⁸, plusieurs écrivains, « les retours d'Europe¹⁰⁹ », sont réceptifs aux

1907-1913, après une accalmie, le regain et la période du *Terroir* (un an), regroupement des forces sous le signe du régionalisme, éclatement des cadres vers 1920. En 1925 parution du deuxième livre *Les Soirées de l'École littéraire de Montréal*, Germain Beaulieu est élu comme secrétaire (1926), déclin à partir de 1930 jusqu'à 1935 avec la publication de *L'École littéraire de Montréal* de Jean Charbonneau qui met le point final au mouvement. WYCZYNSKI JULIEN 1961, p. 12.

¹⁰³ *Le Nigog* est considéré comme étant la première revue moderniste publiée au Québec. Le projet est novateur à plus d'un point, s'intéressant à la littérature et aux arts (musique, arts plastiques et architecture), le contenu multidisciplinaire se veut critique « et [de] diffuser des idées artistiques dégagées de l'ignorance et de la niaiserie ». Cet événement marque d'une pierre blanche la querelle qui oppose les exotistes aux régionalistes. Fondée par l'architecte Fernand Préfontaine, le musicien Léo-Pol Morin et l'écrivain Robert de Roquebrune qui tous deux ont fréquenté l'Arche, *Le Nigog* voit le jour en janvier 1918 et n'aura que douze mois d'existence. Certains des collaborateurs proviennent de l'École littéraire de Montréal.

¹⁰⁴ COUTURE 1999, p. 573-585.

¹⁰⁵ Le titre est inspiré du deuxième livre du *Canada chanté* de l'auteur Albert Ferland. Ferland est considéré comme étant le plus ardent « terroiriste ». *Le Terroir* se présente comme l'organe officiel de l'École littéraire de Montréal et du mouvement régionaliste.

¹⁰⁶ LE TERROIR 1909.

¹⁰⁷ À ce sujet consulter les ouvrages de Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, Ottawa, Le Nordir, 2006, 622 p. et Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, 308 p.

¹⁰⁸ La guerre de 1914-1918 ramène au Québec plusieurs écrivains et artistes vivant alors en France.

courants esthétiques et littéraires qui sont alors en vogue, certains optent pour l'art parnassien, le symbolisme, le décadentisme pour enfin se désigner « d'exotiques ». D'autre part, « les régionalistes », sont accusées de paralyser la littérature canadienne et d'être au service du clergé et de l'élite traditionnelle. Cette querelle atteint son point culminant entre les années 1918 et 1920 avec la création du *Nigog*, une revue culturelle dédiée à l'Art dans toutes ses déclinaisons et qui se veut critique, exempte de dogmatisme et éducative. Les textes qui y sont publiés prennent de front les régionalistes qui profitent à ce moment d'une bonne réception de la part du public grâce à « l'effet » *Maria Chapdelaine*¹¹⁰ récemment publié (1918). Du côté de la revue *Le Terroir*¹¹¹, le mouvement régionaliste de Québec n'ira pas par quatre chemins, le projet y est clairement énoncé « Notre revue ne publiera que les choses du terroir canadien¹¹² », l'esprit est à la querelle. Sympathique à la modernité promulguée par *Le Nigog*, l'essayiste Victor Barbeau résume de façon succincte les buts poursuivis par les tenants du régionalisme, soit voir « à l'unification des sources d'inspiration et au nivèlement des talents¹¹³ », ce qui se produit en effet.

La popularité des textes terroiristes tient aussi d'une nostalgie de la part des ruraux qui s'expatrient en ville, le soc et la charrue sont l'antidote aux appréhensions face à une industrialisation. Ces textes tombés dans l'obsolescence furent prisés par toutes les classes de la société et ils constituent la majorité des éditions traitées par les

¹⁰⁹ LEMIRE SAINT-JACQUES 2005, p. 199.

¹¹⁰ L'édition de 1916 de *Maria Chapdelaine* contient les illustrations originales de Suzor-Coté. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, J.-A. LeFebvre éditeur, La Compagnie d'imprimerie Godin-Ménard limitée, 1916. 243 p. Il s'agit d'une édition de pauvre qualité. Il faut attendre l'édition française de chez Fayard (1918) pour que le livre devienne populaire. C'est l'édition de 1933 de *Maria Chapdelaine* publiée par les Éditions Mornay et illustrée par Clarence Gagnon qui deviendra l'exemple même du « beau livre ». Une édition de luxe qui recevra fréquemment une reliure de création et sera collectionnée par les bibliophiles. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Éditions Mornay, 1933, 205 p., édition limitée à 200 exemplaires et numérotées. Ces éditions furent vendues par le libraire Cornélius Déom qui se spécialisait dans ce type d'édition. Voir à ce sujet au chapitre 1, section 1.8.2 « La reliure en tant qu'affirmation identitaire : l'influence nationaliste ».

¹¹¹ En 1918, les écrivains Damase Potvin, George Morisset et Alonzo Cinq-Mars de La Société des Arts, Sciences et des Lettres de Québec fondent et éditent la revue *Le Terroir*.

¹¹² *Le Terroir*, juillet 1918.

¹¹³ BARBEAU, 1919.

relieurs importants de l'époque. Outre *Maria Chapdelaine*, les nombreux textes d'Albert Laberge dont le très censuré *La Scouine* (1918), les textes de Vieux Doc (Edmond Grignon), Claude-Henri Grignon, Alfred Desrochers, Jean-Charles Harvey, Gonsalve Desaulniers qui se fait le relieur même de son exemplaire du populaire *Les Bois qui chantent* (1930), Pierre-Georges Roy, *Vieux manoirs, vieilles maisons* (1927) ainsi que *L'Île d'Orléans* (1928), Philippe Panneton dit Ringuet et son roman *Trente arpents* (1938), tous les livres de ces auteurs occupèrent une place importante dans les bibliothèques du cercle des collectionneurs. Les dédicaces ainsi que les correspondances qu'entretiennent les relieurs avec certains des auteurs témoignent que « les mondes de l'art » et son réseau d'interconnaissance ne sont pas des sociétés cloisonnées. Plusieurs de ces auteurs sont aussi lauréats des prix littéraires créés sous le gouvernement libéral, en 1923, par le secrétaire de la province Athanase David (1919-1936). C'est aussi à cette même période que les membres fondateurs de l'École littéraire de Montréal, Germain Beaulieu et Jean Charbonneau, joueront un rôle auprès du secrétaire de la province Athanase David, pour l'obtention de la première bourse d'étude à l'étranger dédiée à un relieur¹¹⁴. À la suite des querelles entre les collaborateurs au *Nigog* et les régionalistes, les activités autour de L'École littéraire seront en déclin, les rencontres hebdomadaires se poursuivent jusqu'en 1930, le lancement de *Les Bois qui chantent* de Gonzalve Desaulniers, des recueils de poésie de Joseph Melançon, Arthur Bussière¹¹⁵ et des récits de Germain Beaulieu¹¹⁶ et Jean Charbonneau¹¹⁷ retraçant la vie autour de l'École marquent la fin des activités de ce mouvement littéraire.

L'année 1895 voit la consolidation de sociétés et d'organismes associés aux arts visuels. Il nous apparaît que quatre axes de développement participent à

¹¹⁴ Voir la correspondance de Louis-Philippe Beaudoin. Lettre de Germain Beaulieu adressée à l'honorable Athanase David, 22 novembre 1922. Lettre de Jean Charbonneau adressée à l'honorable Athanase David, 6 avril 1923. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques de Montréal, A1/C32 A.

¹¹⁵ Arthur Bussière, *Les Bengalis*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1931, 141 p.

¹¹⁶ Germain Beaulieu, *Les Immortels*, Montréal, Lévesque, 1931, 157 p.

¹¹⁷ Jean Charbonneau, *L'École littéraire de Montréal*, Montréal, A. Lévesque, 1935, 320 p.

l'intégration de la culture artistique à la vie québécoise : l'enseignement, la philanthropie, la réception et les regroupements d'artistes par affinités. Ils résument les points d'entrée de la chose artistique dans les diverses classes de la société : l'utilitarisme, l'objet de métier d'art (*low art*) et les beaux-arts (*high art*), toutes ces formes participent de l'éveil aux arts d'une population.

Jusqu'en 1860, il existe peu de lieux consacrés aux expositions et à l'apprentissage des arts¹¹⁸, les conditions évoluent favorablement alors que Montréal devient métropole et en tête de l'activité économique du pays¹¹⁹. Le Conseil des Arts et Manufactures fondé en 1857 sous l'appellation Chambre des arts et Manufactures du Bas-Canada¹²⁰ emménage en 1894 dans le nouvel immeuble du Monument national¹²¹. Les ambitions de la Chambre sont : « [...] donner de l'encouragement aux arts et manufactures et de stimuler l'industrie des ouvriers et artisans, au moyen de récompenses et distinctions qui seront distribuées et accordées d'après le même principe qui a été appliqué avec tant de succès à l'encouragement de l'agriculture en cette province¹²² ». Dans un essai mettant en contexte le développement des arts

¹¹⁸ Il existe alors quelques institutions : les Mechanic's Institute ou Instituts des Artisans fondés en 1828, l'Académie des beaux-arts de Montréal fondée en 1856, l'Art Association of Montreal fondée en 1860, l'Institut canadien-français des arts et métier fondé en 1866 et la Société des artisans canadiens fondée en 1867. HAZAN 2010, p. 80.

¹¹⁹ Selon les estimations des historiens Jean Hamelin et Yves Roby, la valeur de production du secteur secondaire augmente de 650 % entre 1851 et 1861 et de 413 % de 1861 à 1871. SABOURIN 1992, p. 128-153.

¹²⁰ La Chambre des arts et Manufactures du Bas-Canada et The Board of Arts & Manufactures of Upper Canada furent créés le 10 juin 1857 par une loi du Parlement du Canada-Uni, *Parlement 20 Vict. cap 32*.

¹²¹ Le Monument national fut érigé entre 1891 et 1894 par l'Association Saint-Jean Baptiste pour tenir lieu de centre culturel canadien-français et abriter les services administratifs de l'Association. Les travaux sont réalisés selon les plans des architectes Maurice Perrault (1857-1909), Albert Mesnard (1847-1909) et Joseph Venne (1858-1925) réputés pour les bâtiments religieux et institutionnels de la clientèle canadienne-française de la région de Montréal. Répertoire du patrimoine culturel du Québec. Récupéré le 15 avril 2012 de : <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/RPCQ/detailBien.do?methode=consulter&bienId=92614>.

¹²² *Règlements du Conseil des Arts et Manufactures du Bas-Canada*, Montréal, Imprimé par John Lovell, 1858, p. 9. Le Conseil des Arts et Manufactures du Bas-Canada n'est pas exclusivement montréalais, il a ses antennes dans plusieurs villes industrielles du Québec dont Trois-Rivières, Sherbrooke, Québec, Sillery, Sorel, etc., pour atteindre un maximum de 17 en 1920.

visuels au seuil du XX^e siècle à Montréal¹²³, l'historien Laurier Lacroix signale le titre d'un article de *La Presse* au sujet de l'enseignement dispensé au Conseil des arts et manufactures de Montréal vers 1898 : « Une œuvre éminemment utile et patriotique ». Ce titre résume-t-il l'orientation et la perception des fonctions auxquelles les arts sont destinés en cette fin de siècle, soit de s'articuler sur le double pôle du fonctionnel et du politique ?

Démographiquement, le Québec se transforme, le passage d'une société agricole à la réalité urbaine des manufactures exige de nouvelles compétences de la part des travailleurs qui ont pris le chemin des villes¹²⁴. L'impact de la croissance économique se manifeste aussi par une recrudescence des projets de construction d'édifices et de résidences, ce qui exige l'embauche d'artisans spécialisés, mais aussi d'artistes pour en exécuter la décoration. À la consultation des divers feuillets de présentation de la Chambre, on constate l'importance qui est donnée à l'apprentissage du dessin. Qu'ils soient à main levée, technique et d'architecture, le cours de dessin¹²⁵ semble la pierre angulaire de la formation offerte dans l'ensemble des écoles¹²⁶.

Alors que le Conseil des arts et manufactures de Montréal vient d'emménager au Monument national (1894), on remarque que l'apprentissage fait dans le cadre des cours donnés par Joseph Chabert a porté ses fruits, puisque les élèves Edmond

¹²³ LACROIX 2005, p. 56.

¹²⁴ La Chambre a donc pour mission de former des artisans et une main-d'oeuvre capable de satisfaire les demandes de l'industrie naissante. De plus, l'enseignement donné par la Chambre doit remédier aux inégalités sociales en offrant gratuitement accès à ses cours en valorisant les habilités techniques et dans le respect de la langue parlée de chaque communauté. L'instruction publique est accessible pour tous, mais la précarité économique pour de nombreuses familles réclame à ce que très tôt les enfants quittent les bancs d'écoles pour travailler aux champs ou à l'usine. L'autre volet de l'instruction est celui de l'accès au cours classique, ce qui est réservé à une classe bourgeoise privilégiée. Il y a donc un fossé éducationnel entre les deux réalités sociales, ce que tentent de combler ces institutions de formation spécialisée.

¹²⁵ « L'école a pour objet de donner des instructions de dessin et de ses nombreuses et utiles applications à l'industrie, à ceux ayant goût et inclination pour ces sujets, mais plus principalement aux artisans et aux apprentis ». *Règlements, Classes de dessin du soir*, Conseil Arts et Manufactures, Province de Québec, École de Montréal, 1888-1889.

¹²⁶ Voici la liste des cours offerts dans la majorité des Conseil des arts et manufactures de la province : classe de peinture décorative, dessin d'enseignes, lithographie, cordonnerie, construction de bâtiments et d'escaliers, dessin de machines, modelage et sculpture sur bois, plomberie et pour les femmes des cours de coupe et de confection de robes.

Dyonnet (fig. 2), Joseph-Charles Franchère et Ludger Larose sont dorénavant professeurs de dessin à main levée au Conseil¹²⁷. C'est a posteriori que l'histoire permet d'apprécier l'envergure des artistes qui ont enseigné au Conseil à ce moment : les noms de Louis-Philippe Hébert pour les cours de modelage et de sculpture sur bois, de François-Xavier-Édouard Meloche pour les cours de peinture décorative et de Joseph Saint-Charles, Charles Gill, Jobson Paradis, Alfred Laliberté, Elzéar Soucy pour les cours de dessin et de modelage, nous éclairent sur la valeur de l'enseignement qui est offert dans le cadre d'une école orientée avant tout vers une vision utilitariste des arts et du dessin. C'est d'ailleurs le reproche qui sera fait au Conseil, celui de centrer ses cours vers des intérêts davantage artistiques. Les peintres Octave Bélanger, Emily Coonan, Clarence Gagnon, Adrien Hébert, Edmond-Joseph Massicotte, Marguerite Lemieux (qui pratique aussi la reliure d'art), les architectes Ernest Cormier¹²⁸, Jean-Omer Marchand et le sculpteur Henri Hébert forment la nouvelle génération d'artistes qui fréquentent les ateliers et qui insufflera bientôt une certaine modernité aux arts visuels. La conjonction de plusieurs facteurs contribue à transformer la mission du Conseil : l'orientation artistique¹²⁹, la pénurie de professeurs compétents dans les Conseils de régions, les difficultés contextuelles dont celles d'exiger des travailleurs de fréquenter les cours le soir après leur journée de labeur, la conscription de 1917, tous ces facteurs expliquent la disparition graduelle du Conseil jusqu'à son abolition en 1928¹³⁰. La mission première du Conseil était de former des artisans et des ouvriers spécialisés afin de répondre aux exigences d'une industrialisation croissante. Le caractère artistique des cours substitue la mission éducative initiale en activités récréatives destinées aux classes moyennes.

¹²⁷ ENSEIGNEMENT 1898.

¹²⁸ Vers 1925, l'architecte Ernest Cormier s'adonne à la reliure. Voir à ce sujet au chapitre 1, section 1.8.1 « Le dialogue entre architecture et reliure d'Ernest Cormier ».

¹²⁹ L'enseignement du dessin est privilégié dans une douzaine d'école, vers 1911, les cours de solfège et de chant prennent une place importante. Pour 11 villes sur les 17, il ne s'agit que du seul cours offert. CADIEUX 1984, p. 5-7.

¹³⁰ Le nombre d'écoles du Conseil des arts et manufactures passe de 10 en 1877 à 13 en 1889, de 7 en 1890 à 8 en 1899. Il sera de 17 en 1920 et à l'abolition en 1928, le Conseil ne compte que 10 écoles dans la province. CADIEUX 1984, p. 5-7.

Est-il possible d'identifier certaines similitudes entre les activités du Conseil des arts et manufactures et celles contemporaines des mouvements britannique et américain de l'Arts & Crafts et des Roycroft, soit une éducation artistique utilitariste et fonctionnelle consécutive aux débuts de l'industrialisation ? Un écart existe entre les deux écoles de pensée, même si les aspirations fondatrices ont une apparente similarité. La philosophie qui anime les fondateurs du mouvement Arts & Crafts, William Morris et Elbert Hubbard, est une réponse à la production d'objets dont l'industrialisation a appauvri leurs qualités conceptuelles et plastiques, c'est aussi une réaction esthétique à la surcharge de décors qui est en vogue à l'époque victorienne. Le désir de Morris est aussi politique, soit celui de constituer une société plus égalitaire en offrant un accès à des d'objets beaux, bien réalisés et inspirants, un socialisme par la stylique (*Socialism by design*¹³¹).

J'affirme à présent, sans ambages, que le but des arts appliqués aux articles utilitaires est double : premièrement, ajouter de la beauté aux résultats du travail de l'homme qui, le cas échéant, serait laid; et deuxièmement, ajouter du plaisir au travail lui-même qui sinon serait fastidieux et rebutant¹³².

Cette ambition prend forme dans un monde anglo-saxon et protestant où l'œuvre de Karl Marx est déjà publiée. Le projet du Conseil des arts et manufactures s'inscrit plutôt dans une tradition beaux-arts, avec un enseignement professé par des artistes revenus d'un séjour dans les ateliers européens ou qui sont eux-mêmes d'origine française. Les cours de dessin à main levée, de modelage s'inspirent de la formation académique française ce qui amena à transformer la mission éducative du Conseil. La philosophie du mouvement Arts & Crafts, on la retrouvera plutôt aux origines de la branche montréalaise de la Woman's Art Association of Canada¹³³, un regroupement

¹³¹ À propos de la pensée politique de William Morris. Chris Nineham, « Socialist by Design », *Socialist Review*, n° 196, avril 1996. Récupéré le 14 août 2014 de <http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr196/nineham.htm>.

¹³² MORRIS 2011, p. 16.

¹³³ « Objects and Rules of the Woman's Art Association » : *It is provided for the constitution of the W.A.A. that there shall be two classes of membership, active or professional, and associate or honorary. The latter are ladies interested in the promotion of art matters. All co-operate towards*

philanthropique féminin qui présente à Toronto et à Montréal en 1900 l'*Exhibition of Arts and Handicrafts* (fig. 3), une première vitrine sur les métiers d'art réalisés au Canada, et aussi l'une des premières présentations de la reliure d'art canadienne à Montréal.

Deux femmes jouent un rôle majeur dans la promotion des métiers d'art en ce début de siècle au Québec, il s'agit d'Alice Peck et de Mary May Phillips. Toutes deux proviennent des milieux bourgeois anglophones de Montréal et comme plusieurs des jeunes femmes de cette société, elles étudient les beaux-arts en Angleterre et aux États-Unis, font du tourisme culturel et visitent les musées et monuments des grandes capitales européennes. De retour à Montréal, Alice Skelton épouse en 1878 James H. Peck, un riche homme d'affaires, ils vivront ainsi que leurs sept enfants dans une imposante résidence connue sous le nom de « Undermount¹³⁴ », un lieu qui deviendra le centre des activités sociales et artistiques d'Alice Peck. Sa pratique artistique en est surtout une de métiers d'art, elle est une tisserande accomplie, fait de la poterie, de la broderie et de la reliure¹³⁵.

Le curriculum de May Phillips, se présente différemment, cette célibataire est une artiste peintre qui ne se confine pas aux seuls milieux amateurs et de loisirs récréatifs habituellement réservés aux femmes. Elle étudie à la Art Association of Montreal, la New York Art Students' League¹³⁶ (NYASL), expose entre autres à l'Art

more general interest in original art, and to promote the holding of exhibitions and lectures pertaining to art. The aim of the association is also to provide rooms for the use of members where they can work together from living models or otherwise, but no paid instructor is employed. The payment of \$20.00 confers life membership. Montreal Branch of the Woman's Art Association of Canada, *Exhibition of Arts and Handicrafts*, catalogue, Montréal, 1900. On trouve au nombre de leurs visites d'ateliers d'artistes celles de William Brymner, Edmond Dyonnet, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Robert Harris. EASTON MCLEOD 1999, p. 91.

¹³⁴ La résidence est située au 163 de la rue Durocher au coin de la rue des Pins.

¹³⁵ À cet effet, il est mentionné qu'elle manipule sa propre presse à reliure. En 1911, à l'initiative d'Alice Peck et de May Phillips, la Guilde offre à l'épouse du roi George V, la reine Mary, plusieurs articles d'artisanat canadien. Le cadeau est accompagné d'un livre dont la couverture de soie est réalisée, tissée et reliée par Alice Peck. EASTON MCLEOD 1999, p. 149.

¹³⁶ La New York Art Students' League fut fondée en 1875 par un groupe d'artistes pour un groupe d'artistes. Il s'agit d'une formule libre d'école et d'ateliers qui a permis à plusieurs artistes dont un

Association of Montreal ainsi qu'à l'Ontario Society of Artist, The Royal Canadian Academy et à la *Columbian World's Fair* à Chicago en 1893, l'enseignement lui offrira l'indépendance économique nécessaire à la poursuite de son oeuvre. À partir des années 1890, Alice Peck s'implique dans diverses associations philanthropiques pour le développement des arts, en 1894, elle devient la représentante de la branche montréalaise de la Women's Art Association of Canada (WAAC), une organisation fondée par Mary Ella Dignam de Toronto. May Phillips ne profite pas des mêmes conditions de vie aisées qu'Alice Peck. En 1892 à son initiative, elle reprend l'administration de la Victoria School of Art de Montréal pour devenir en avril 1895 la directrice de l'institution renommée pour l'occasion School of Art and Applied Design¹³⁷.

Cette période est particulièrement active pour le mouvement Arts & Crafts au Canada, il s'agit d'un phénomène essentiellement anglophone qui exprime aussi un attachement patriotique et identitaire à l'Empire britannique et à ses représentations : « *Our humble way we might add one little link to the chain that binds the Empire together*¹³⁸ ». Il n'est donc pas étonnant que la mise en place au Québec d'associations anglophones orientées vers une pratique artistique emprunte aux modèles britanniques. C'est pourquoi, en prenant exemple sur l'action et le rôle des femmes dans le domaine des métiers d'art en Écosse¹³⁹ (fig. 4), Irlande, États-Unis et

nombre important de femmes d'y travailler sans les contraintes conservatrices qui dominent alors l'enseignement des arts.

¹³⁷ L'enseignement académique est offert par quatre femmes et deux hommes : cours de dessin, peinture à l'huile, aquarelle, modelage, illustration et classes pour enfants, mais sont aussi du domaine des arts appliqués : cours de peinture sur porcelaine et sur verre donnés par d'anciennes élèves qui firent leur formation au Pratt Institute, à la New York Art Students' League et en Europe. Vers 1900, 75 élèves fréquentent la School of Art and Applied Design. EASTON MCLEOD 1999, p. 32.

¹³⁸ Extrait de l'allocation de Mrs. James H. Peck (Alice Peck) présentée lors de la réception offerte à la comtesse d'Aberdeen et les déléguées du Conseil international des femmes le 14 juin 1909. *Address at the Reception given by The Canadian Handicrafts Guild to The Countess of Aberdeen and the Delegates to the International Council of Women*, Art Gallery, Montreal, June 14 1909, p. 5.

¹³⁹ Voir à ce sujet, EASTON MCLEOD 1999, p. 52-55. Le mouvement Arts & Crafts est très présent en Écosse à la suite d'une importante rencontre tenue à Édimbourg en 1889. Plusieurs associations féminines s'y forment sous le patronage de l'aristocratie locale. L'artiste d'origine irlandaise

Angleterre, elles fondent en 1894 The Montreal Branch of the Women's Art Association of Canada qui culminera en 1905 avec la création de la Canadian Handicrafts Guild et qui est à l'origine de l'actuelle Guilde canadienne des métiers d'art. En octobre 1900, la branche montréalaise de la WAAC présente une exposition qui fera date dans les annales artistiques de Montréal. Cette exposition se tient aux Art Galleries de la Colonial House¹⁴⁰ qui est aussi le grand magasin de James Morgan¹⁴¹, l'*Exhibition of Arts and Handicrafts* est ambitieuse et si l'on consulte son catalogue¹⁴², plusieurs domaines des métiers d'art y sont représentés¹⁴³, dont une importante sélection de livres reliés et de couvertures de cuir. Il s'agit principalement de prêts provenant de bibliothèques privées de Toronto et de Montréal mais aussi d'œuvres à vendre et réalisées par des femmes relieurs¹⁴⁴. De plus cette section est aussi pédagogique puisque l'on montre en vitrine les outils et les matériaux, ainsi que les étapes de réalisation et des exemplaires variées de *bound book*, *ordinary work* et *amateur work*. Un texte d'accompagnement trace le portrait de deux figures féminines importantes de la reliure en Amérique¹⁴⁵ et conclut : « *The new movement*

Phoebe Traquair est l'une des personnalités artistiques les plus en vue à ce moment, elle est pluridisciplinaire et s'adonne à plusieurs techniques, dont la reliure d'art. Fait à noter, elle est la mère de Ramsay Traquair qui enseignera l'architecture à l'Université McGill et accordera un grand soin aux arts décoratifs dans son enseignement.

¹⁴⁰ Le grand magasin de James Morgan, « Morgan's Department Store » se trouve au Carré Phillips sur le site de l'actuel grand magasin La Baie.

¹⁴¹ L'offre de James Morgan d'offrir au WAAC les nouveaux espaces de galerie du cinquième étage de son magasin n'est pas anodine, il anticipait une affluence importante qui aurait aussi ses retombées commerciales.

¹⁴² Le catalogue fait plus de 150 pages.

¹⁴³ Les travaux de broderie, dentelle, petit point, céramique, poterie, éventails et miniatures, vannerie, illustration, travail sur bois et sur métal ainsi que maroquinerie et reliure.

¹⁴⁴ Aucune de ces relieuses ne résident à Montréal. En consultant la compilation faite par Mary E. Dignam pour le livre *Women of Canada, their Life and Work* présenté lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900, seuls les noms de trois relieuses de l'Ontario apparaissent : Miss Frazer de Durham, Miss Mallock d'Ottawa et Miss Scott de Brampton. National Council of Women of Canada, *Women of Canada, their Life and Work, For distribution at The Paris International Exhibition*, 1900, p. 228.

¹⁴⁵ Il s'agit des relieuses Helen Bruneau Van Vechten de Wasau au Wisconsin (fondatrice de Philosopher Press en 1896-1904, une maison de petite presse spécialisée dans l'impression de livres sur l'art, les livres, la politique et la philosophie) et de Ellen Gates Starr de Chicago

*in bookmaking is no longer confined to a few, but has spread to a large class and women everywhere are recognized as working in these lines, with an inherent sentiment for colour design, and deft skilful hands that insure their work succes*¹⁴⁶ ». L'exposition a une bonne réception de la part du public et rapporte suffisamment pour faire ses frais et rémunérer les artisanes qui ont vendu des oeuvres¹⁴⁷.

L'accueil favorable pour cet événement encourage la tenue d'une seconde exposition majeure en 1902, cette fois, elle se tiendra à la galerie de la Art Association of Montreal¹⁴⁸ au Carré Phillips. On y présente divers produits d'artisanat, mais aussi des œuvres réalisées par des artisans amérindiens, ce qui est une première. Le catalogue d'accompagnement est une œuvre en soi, illustré de plusieurs linogravures exécutées par les membres de l'association, il sert aussi de manifeste pour la promotion des métiers d'art avec les textes d'Alice Peck « Scheme for the Promotion of Home Arts and Handicrafts » et de May Phillips « Home Arts and Handicrafts ». Le succès de ces expositions et la demande croissante pour ces pièces d'artisanat convainquent le *Handicrafts Committee* d'offrir en permanence un lieu où il serait possible d'acheter et d'exposer ces œuvres. *Our Handicraft Shop* ouvre ses portes peu de temps après l'exposition de 1902 et a dorénavant pignon sur rue au Carré Phillips à proximité de la galerie de la Art Association of Montreal. Les activités de la branche montréalaise de la WAAC se poursuivent (fig. 5) sinon jusqu'en 1905 pour se dissocier de l'association « mère » de Toronto et créer la Canadian Handicraft Guild qui poursuit jusqu'à ce jour ses activités à Montréal.

En choisissant de traiter différents niveaux de pratiques artistiques qui ont cours à cette époque et que l'on qualifie d'arts libéraux (*High art/Fine art*), cela

(fondatrice avec Jane Adams de Hull House, elle est une activiste proche des mouvements ouvriers et du mouvement Arts & Crafts américain).

¹⁴⁶ WAAC 1900.

¹⁴⁷ L'exposition qui se tient du 22 octobre au 3 novembre 1900 et attire plus de 8 000 personnes. EASTON MCLEOD 1999, p. 97.

¹⁴⁸ La galerie de la Art Association avait précédemment présenté des expositions sur les arts décoratifs (1881), la photographie (1882) le dessin d'architecture et d'art industriel moderne inspiré de William Morris (1896) ainsi que plusieurs céramiques réalisées par les femmes de la WAAC. EASTON MCLEOD 1999, p. 104.

m'amène à concentrer mon analyse sur les groupes informels, associations et figures marquantes dont le travail aurait influencé l'esthétique et les thématiques des reliures qui sont alors produites. À cet égard, le début du XX^e siècle au Québec est une période foisonnante. Je limite donc cette chronique aux groupes qui furent identifiés comme proches des régionalistes et qui ont partagé des affinités avec des membres de l'École littéraire de Montréal mais aussi avec les relieurs actifs à cette époque. Je fais référence au groupe informel de peintres qui fréquentent à partir de 1904, l'atelier surnommé L'Arche¹⁴⁹ et aux peintres terroiristes connus à partir de 1911 sous l'appellation de « Peintres de la Montée Saint-Michel ».

À l'instar de leurs collègues provenant du milieu littéraire, c'est aussi l'occasion pour les artistes canadiens-français de voyager en Europe, de fréquenter académies et ateliers parisiens tout en visitant les expositions universelles qui sont alors très populaires. Les artistes sont au fait des mouvements artistiques contemporains, mais ceux-ci auront peu ou prou d'influence sur leur propre création. L'atelier de l'Arche se forme autour du peintre et écrivain Émile Vézina qui, de retour de Chicago où il étudie à l'Art Institute de 1891-1895, s'établit à Montréal en 1904. Vézina transforme le grenier du 22, rue Notre-Dame Est où il habite en atelier. L'espace est vaste et invitant, ce qui en fait le lieu tout désigné de rendez-vous pour les artistes désirant y peindre et dessiner. Dans la biographie inédite *Émile Vézina*, l'auteur Joseph Jutras écrit : « Beaucoup d'encre coula que ce n'était pas un monastère où l'austérité et la discipline étaient de rigueur. Mais ce fut un petit cénacle où disciples se remplacèrent tour à tour malgré le changement de maître. L'Arche fut sans contredit l'atelier le plus populaire du tout Montréal artistique¹⁵⁰ ». Parmi les artistes qui le fréquentèrent à ses débuts, les peintres Marc-Aurèle Fortin, Paul Copson, Onésime-Aimé Léger, Jobson Paradis ainsi que ses voisins d'immeuble, les artistes dessinateurs Albert Ferland, Edmond-Joseph Massicotte et les graveurs

¹⁴⁹ C'est Roger Maillet qui donne le nom de l'Arche à l'atelier du 22, rue Notre-Dame Est. L'ex-libris de Roger Maillet représente l'arche de Noé et une colombe. FOISY 2009, p. 45 - 170.

¹⁵⁰ Joseph Jutras, *Émile Vézina*, biographie inédite, version de 1943, p. 12-15.

Joseph Tison et imprimeur Louis-Adolphe Morissette. Tous ces artistes, en plus de réaliser du tableau de chevalet contribuent à illustrer les éditions d'œuvres poétiques, patriotiques et religieuses, Morissette est l'imprimeur du *Nigog*, Ferland illustre le *Terroir* (1909) et Massicotte est renommé pour les représentations de scènes et des mœurs campagnardes qui illustrent les contes et romans du terroir édités à l'époque. En 1913, Vézina quitte définitivement son atelier qui sera dorénavant occupé par un groupe bigarré de jeunes artistes, des peintres, écrivains, musiciens, comédiens et de journalistes. L'Arche devient ce « temple de la bohème » inspiré du Lapin Agile et du Chat noir, des cabarets et lieux de rendez-vous parisiens, qu'avaient jadis fréquenté cette jeune faune artistique canadienne-française.

Les fréquentations à L'Arche se transforment avec la venue de Philippe La Ferrière, Victor Barbeau, Ubald Paquin, Roger Maillet et les frères Jean et Édouard Chauvin qui, en 1916, forment la Tribu des Casoars¹⁵¹. Majoritairement composée de littéraires, les membres de cette nouvelle entité contribuent à la vie intellectuelle et critique en écrivant dans les journaux existant¹⁵² mais aussi en fondant leurs propres journaux et hebdomadaires dont *L'Escholier*, *La Bataille*, *L'étudiant* et *Le Réveil*. Anticonscriptionnistes comme plusieurs des Casoars, certains s'engagent malgré tout dans l'armée et l'on assiste en 1917 à une désaffection graduelle de l'atelier. Plusieurs des membres de l'Arche participent aussi à la création du *Nigog*, certains comme Victor Barbeau s'affirment du côté des exotistes. Outre les Galas de l'Arche qui se tiennent jusqu'en juin 1917, les artistes, comédiens et musiciens membres de la Tribu des Casoars, se produisent aussi à la Bibliothèque Saint-Sulpice récemment inaugurée (1915) dont l'accès à ses salles est favorisée par son directeur, le sulpicien Olivier Maurault qui, on le verra, sera un acteur important de la vie culturelle de l'époque. Le cercle d'interconnaissance est impressionnant un peu à l'image d'un

¹⁵¹ L'usage du Casoars pour qualifier cette nouvelle « tribu » d'intellectuels et d'artistes, est un oiseau comparable à l'autruche et est originaire de Nouvelle-Guinée. Cet oiseau inhabituel et surtout peu fréquenté à l'époque symbolise de manière loufoque le projet de ce nouveau groupe d'artistes. FOISY 2009.

¹⁵² Il s'agit entre autres, de *La Presse*, *Le Nationaliste* et *La Patrie*.

vaste paysage où chacun circule d'un point à l'autre, qui du Conseil des arts et manufactures, du Cercle Ville-Marie, de L'Arche, de la galerie des frères Morency, tous échangent, exposent, peignent, écrivent avec la connaissance du travail des uns et des autres, c'est ainsi que l'on voit les noms d'Adrien et Henri Hébert, Alfred Laliberté, Charles Gill, Isaïe Nantais, Charles Maillard, Léo-Pol Morin, Ernest Cormier, Louis Carrier apparaître dans le cours des activités de l'Arche. Peu d'anglophones, sinon les peintres Edwin Holgate et Robert Pilot participent aux événements de l'Arche et du Casoar-Club qui, en 1925, relance les rencontres du groupe. Quant à la présence des femmes, à l'exception de Corinne Dupuis¹⁵³ « la Casoarde explorée », conjointe de Roger Maillet, leur place est surtout à titre de spectatrices et de modèles. L'historien Richard Foisy dans son essai *L'Arche : un atelier d'artiste dans le Vieux-Montréal* présente aussi quelques amis des Casoar dont l'industriel de la chaussure Arthur Tétrault. Il mentionne que l'ameublement de sa maison provient exclusivement de l'École du meuble de Montréal. « Comme Henri-Félix Rainville, Jean Chauvin, Panneton, Legrand, Maillet Carrier et autres Casoars (dont quelques-uns pratiquent la reliure), il était grand bibliophile et amateur d'éditions rares¹⁵⁴ ». Cet intérêt pour la reliure on le retrouve aussi chez un autre des membres du Casoar-Club, l'architecte Ernest Cormier¹⁵⁵. À la consultation de sa bibliothèque, on trouve les éditions dédicacées de certains membres de l'Arche, tels *Trente arpents* de Ringuet¹⁵⁶ (Philippe Panneton) et *Papiers de musique* de Léo-Pol Morin¹⁵⁷ et qui auront le privilège de recevoir une reliure d'art confectionnée par Cormier.

¹⁵³ Corinne Dupuis (1895-1990) est peintre, comédienne, compositrice et journaliste. Elle est la fille de Narcisse Dupuis, l'un des directeurs du grand magasin Dupuis Frères.

¹⁵⁴ FOISY 2009, p. 125.

¹⁵⁵ Au sujet de l'intérêt de Ernest Cormier pour la reliure voir au chapitre 1, section 1.8.1 « Le dialogue entre architecture et reliure chez Ernest Cormier ».

¹⁵⁶ Philippe Panneton (Ringuet), *Trente arpents*, Paris, Flammarion, 1938, 292 p.

¹⁵⁷ Léo-Pol Morin, *Papiers de musique*, illustrations d'Edwin Holgate, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, 228 p.

Il y a un certain écart entre l'audace et l'excentricité de la production littéraire des membres de l'Arche et la production visuelle des artistes qui fréquentent l'atelier. Si le travail à partir du modèle nu se pratique à l'Arche par les peintres Emile Vézina, Ernest Aubin, Onésime-Aimé Léger, Edmond-Joseph Massicotte, Joseph Jutras et Élisé Martel, à partir de 1907 plusieurs s'adonnent aussi au tableau de paysage. Sous la dénomination des « Peintres de la Montée Saint-Michel ¹⁵⁸», ce groupe de peintres auquel se joignent Jean-Paul Pépin, Narcisse Poirier et Octave Proulx s'est rencontré dans un premier temps au Conseil des arts et manufactures et fréquentent l'atelier de L'Arche. Le terroirisme, le régionalisme ces termes sont associés à une vision bucolique mais aussi fortement identifiée à la nation canadienne-française et à sa résistance à l'industrialisation et au pouvoir économique que représente le milieu anglophone. Ce courant artistique est aussi influencé d'un mouvement connu en France au XIX^e siècle sous l'appellation d'école de Barbizon. Maurice Lemire dans son essai *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)* met en parallèle les peintures française et américaine du temps, commentant le courant de peinture de paysage qui apparaît dans la région du Delaware et qui est initié par d'anciens élèves de Paris. Lemire, indique que les artistes canadiens des deux langues n'ont pu échapper au succès des peintres du Delaware, à cet éveil identitaire qui traduit une vision originale du pays, soit celle d'exprimer par la peinture l'étendue de ses espaces et de ses paysages grandioses, une spécificité nord-américaine¹⁵⁹. Éveil identitaire aussi pour ces jeunes canadiens-français mis en contact avec la culture française, ses codes sociaux, ses innovations et qui sont étrangers à la rusticité de la vie canadienne. Cette reconnaissance de notre particularisme on la retrouve aussi dans les thématiques des décors de reliures de Louis Forest et de Louis-Philippe Beaudoin, c'est ainsi que l'on apprend que le fils de libraire et peintre de la Montée

¹⁵⁸ Le nom de « Peintres de la Montée Saint-Michel » est proposé par Ernest Aubin le chef de file du groupe, désignant un lieu aussi connu sous le nom de Domaine Saint-Sulpice, un espace champêtre où plusieurs des artistes vont peindre d'après nature.

¹⁵⁹ LEMIRE 2007, p. 27.

Saint-Michel, Jean-Paul Pépin dessine des reliures pour Louis-Philippe Beaudoin en 1933 et 1935¹⁶⁰.

Cette courte reconstitution historique permet de prendre contact avec une période significative sur plus d'un aspect. Le passage du XIX^e au XX^e siècle projette déjà dans l'imaginaire du temps la promesse de transformations technologiques, d'une amélioration des qualités de vie et les espoirs d'une société qui profitera de ses avancées. L'expression artistique assimile et transforme à sa manière ces événements mais traduit aussi l'expérience humaine que chacun en retire de façon inédite et toujours en contact avec son milieu mais aussi avec les influences qui sont à sa portée. L'École littéraire de Montréal, le Conseil des arts et manufactures, la Guilde canadienne des métiers d'art, l'Arche et les peintres de la Montée Saint-Michel ne sont que quelques-unes de fenêtres qui offrent un regard rétrospectif sur la société artistique canadienne à l'étape du franchissement de cette période significative. Les expositions internationales et nationales sur la reliure d'art inscrivent le Québec dans ce contexte foisonnant alors que les relieurs et bibliophiles sont confrontés à de multiples choix.

1.3 — Le livre et sa reliure, un objet à circonscrire

1.3.1 Le livre : icône de représentation sociale

Pauvres petits livres, longtemps dédaignés peut-être,
et qui aujourd'hui se vendent au poids de l'or !
Ils le méritent bien, car ils plaidèrent jadis, plus
éloquemment que les dépêches des gouverneurs,
la cause de la jeune et malheureuse colonie.

Pierre-Olivier-Joseph Chauveau¹⁶¹

¹⁶⁰ MAURAUULT FOISY 2011, p. 79.

¹⁶¹ « Discours de M. Chauveau », CÉLÉBRATION 1877, p. 28.

Selon le *Grand Robert de la langue française*, le terme « bibliophilie » fait son entrée au dictionnaire en 1845¹⁶². Cet ajout au vocabulaire semble symptomatique de la mode qui a cours alors en France. Si la pratique existe depuis plusieurs siècles en Europe, elle est jusqu'à cette période principalement associée au collectionnement individuel d'incunables et de livres manuscrits, par des personnalités issues de la noblesse et de la royauté¹⁶³. La Troisième République permet de renouer avec une certaine liberté de presse grâce à une loi votée en 1881 ainsi qu'à la création de nouveaux salons littéraires et artistiques. Ces transformations au climat politique et social favorisent l'avènement d'une nouvelle élite bourgeoise, une société qui aura tout le loisir de s'adonner à la « chasse » à l'exemplaire relançant ainsi une activité jadis réservée aux aristocrates. Témoin de cet engouement, on répertorie pour cette période une abondance de titres et d'écrits sur la bibliophilie au catalogue des libraires¹⁶⁴ et on assiste à la naissance d'associations et de groupes de bibliophiles¹⁶⁵ ainsi qu'à la création de revues sur le sujet¹⁶⁶. Tout concourt à développer ce loisir de luxe pour cette société « d'envie mutuelle ¹⁶⁷ », où le livre convoité doit prioritairement se démarquer de la production de masse, une réalité qui se fait de plus en plus éminente avec l'évolution technologique des techniques d'impressions. La venue de la lithographie (1802¹⁶⁸) qui facilitera la contribution d'artistes peintres dans

¹⁶² ROBERT 2001, p. 1382.

¹⁶³ La plus vieille société de bibliophilie est britannique et fut fondée en 16 juin 1812, il s'agit du *The Roxburghe Club*. La plus vieille société de bibliophilie en France fut fondée en 1820, il s'agit de la *Société des bibliophiles français*.

¹⁶⁴ *L'enfer du bibliophile* (1860), *L'amour des livres* (1866), *Le livre du bibliophile* (1874), *Caprice d'un bibliophile* (1878), *Le luxe des livres* (1879), *Connaissances nécessaires à un bibliophile* (1880), *Les ex-libris et les marques de possession du livre* (1891), *Les livres modernes qu'il convient d'acquérir* (1891), *Contes pour bibliophiles* (1895).

¹⁶⁵ Société des Amis des livres (1874), Société des Cent bibliophiles (1895).

¹⁶⁶ *Le conseiller du bibliophile* (1875), *Miscellanées bibliographiques* (1878), *Le livre moderne* (1880).

¹⁶⁷ L'expression est utilisée dans *Almanach du bibliophile pour l'année 1898*, Paris, Éditions d'art chez Edouard Pelletan, 1898, p. 63.

¹⁶⁸ L'invention de la lithographie date de 1796 en Allemagne et fut « importée » en France en 1802 par Godefroy Engelmann et Louis-François Lejeune, ce n'est que vers 1815, que l'on peut véritablement apprécier la qualité esthétique et fonctionnelle de la lithographie.

la production de livre¹⁶⁹ et de revues¹⁷⁰, de la presse à vapeur (1865) ainsi que la production industrielle du papier¹⁷¹ sont des facteurs qui favorisent l'accroissement de l'édition imprimée et de ce fait, une diffusion populaire. L'essentiel de cette « bibliophilie¹⁷² » est donc de se distinguer par la possession de livres rares, à la beauté incontestable et d'un intérêt éditorial¹⁷³. Cette passion pour le livre prend aussi la figure du bibliomane, un nominatif qui apparaît dans la littérature à cette période et qui différencie l'amateur de livres de l'accumulateur monomane de l'objet. Le bibliophile Charles Nodier résume cette distinction en ces termes : « Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas. Du bibliophile au bibliomane, il n'y a qu'une crise¹⁷⁴. »

Du côté de la bibliophilie anglophone, la naissance du mouvement Arts & Crafts en Angleterre et l'établissement de Kelmscott Press (1890) par William Morris, de même que la version américaine du mouvement, les Roycroft¹⁷⁵ et la Roycroft Press (1895), sont indicateurs de tout l'intérêt porté à la facture matérielle et éditoriale du livre à l'époque. Il s'agit d'une réponse contemporaine, mais surtout d'une réaction à la piètre qualité de l'édition de masse qui sort alors des presses.

¹⁶⁹ Paul Verlaine, Pierre Bonnard, *Parallèlement*, Paris, Ambroise Vollard, 1900. Cette édition est considérée comme étant l'un des premiers livres d'artiste/livre de peintre édité. Elle inaugure une forme éditoriale novatrice en ne subordonnant pas l'illustration au texte mais en y partageant la page de manière équivalente avec le texte.

¹⁷⁰ Création de la *Revue Blanche* par les frères Nathanson en 1889, du *Mercure de France* par Alfred Valette en 1890 et de *L'Assiette au beurre* (1901). Ces revues ont en commun d'avoir été imprimées pour une importante diffusion et contiennent les illustrations d'artistes remarquables tels Toulouse-Lautrec, Steinlen et Vallotton.

¹⁷¹ Jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, la majorité des papiers français étaient fabriqués avec des fibres textiles, des chiffons. Avec l'accroissement de la demande conséquence de l'industrialisation de l'imprimerie, la chiffe devint rare et due être substituée par la fibre ligneuse qui n'était pas d'aussi bonne qualité, ce qui explique la piètre qualité du papier des éditions de l'époque.

¹⁷² L'expression est un néologisme créée par Octave Uzanne, un bibliophile français prestigieux. UZANNE 1888, p. 216.

¹⁷³ VAUCAIRE 1980, p. 6-7. Dans le chapitre premier : « Motivations et méthodes », Vaucaire établit les trois critères pour juger de la valeur d'un livre : l'*intérêt* (première édition, copie autographiée), la *beauté* (typographie, reliure), la *rareté* (nombre limité d'exemplaires).

¹⁷⁴ NODIER 1993, p. 102.

¹⁷⁵ Le mouvement Roycroft est fondé par Elbert Hubbard en 1895 dans le village de East Aurora, dans l'état de New-York. Le mouvement prend ce nom d'après celui de deux imprimeurs britanniques Samuel et Thomas Roycroft (1650-1690). Influencés par les idées de William Morris et principalement par le type de production artisanale sortie des presses privées de Kelmscott, Roycroft Press est aussi une signature bibliophilique très recherchée.

L'amélioration et l'embellissement de la qualité typographique et esthétique de la mise en page apportés par ces mouvements, redonne au livre les valeurs distinctives que l'on retrouvait dans l'édition ancienne, une édition qui conjugue les trois critères de sélection bibliophile : intérêt, rareté et beauté comme le rappelait Michel Vaucaire et que l'on fait revivre à travers ces nouvelles éditions limitées. Pour mieux saisir l'importance qu'a pris cette activité au Royaume-Uni, l'essai *The Anatomy of Bibliomania*¹⁷⁶ du journaliste britannique Holbrook Jackson, analyse les formes de pathologies les plus farfelues comme les plus réelles qu'ont occasionné la bibliophilie et son pendant obsessionnel, la bibliomanie, à travers l'histoire. L'auteur, lui-même bibliophile et créateur d'une maison de petite presse (*Small Press Edition*), a écrit de nombreux articles et livres sur le sujet, ainsi que sur les meilleurs artisans de l'imprimerie.

Un fait à souligner est que, peu importe l'origine et l'époque, la bibliophilie semble être une activité singulièrement masculine¹⁷⁷. Une abondance de textes qu'ils soient loufoques, telle cette énigmatique signature de George Sand : « Merci toujours, cher bibliophile, et au revoir. Votre amie, G.S. bibliophobe !!!¹⁷⁸ » – ou manifestes, à travers le florilège d'analogies sexistes présentant les femmes comme ennemies assurées du livre, ou alors un marivaudage dont le triangle amoureux se joue entre les époux et cette rivale : le livre convoité, la bibliophilie se pratique à l'intérieur d'un cercle restreint et conservateur de la haute société où le célibat masculin est une réalité surreprésentée. Le sociologue Jean Baudrillard fournit un éclairage intéressant sur la collection de l'objet passion, citant Maurice Rheims dans un premier temps à propos des motivations de l'enfant de 7 à 12 ans à collectionner, il écrit : « Collectionner à cet âge représente de très diverses motivations, mais le rôle

¹⁷⁶ JACKSON 1930.

¹⁷⁷ Les femmes provenant de la noblesse et de royauté furent des bibliophiles attentives. Ces exceptions sont présentées dans CIMI919.

¹⁷⁸ Lettre CMXXXIV, A.M. Le Viconte de Spoelberch de Lovenjoul, À Bruxelles, Nohant, 27 juin 1875. George Sand, *Correspondance, 1812-1876*, Paris, Calman Levy Éditeur, 1884, p. 348. George Sand réagissait-elle humoristiquement aux épithètes sexistes du moment présentant la femme comme ennemie du livre ?

de rationalisation, de possession ordonnées du monde et de soi-même est essentiel et légitime¹⁷⁹.» Baudrillard, explique que le goût de la collection s'estompe lors de la puberté, mais que « Plus tard, ce sont les hommes de plus de quarante ans qui se prennent le plus souvent à cette passion. Bref, une relation à la conjoncture sexuelle est partout visible; la collection apparaît comme une compensation puissante lors des phases critiques de l'évolution sexuelle¹⁸⁰.»

Le contexte du développement de la bibliophile au Québec est tout autre. Loin des conventions de la société européenne, des monarchies et de la noblesse, il s'agit pour les Canadiens français d'une activité qui se concentre principalement chez une nouvelle bourgeoisie issue des professions libérales¹⁸¹ ainsi que chez certains membres du clergé. Du côté de la population anglophone, c'est la continuation d'une tradition chez ces familles de l'*establishment* financier, marchand et professionnel immigrées au Canada. La consultation des photographies de William Notman est éloquente à ce sujet, elles y représentent les bibliothèques des résidences des familles de la haute société dont les Davis¹⁸², Hague¹⁸³ et Fisher¹⁸⁴ et démontrent clairement comment la présence du livre et de son collectionnement fait partie de l'univers usuel et décoratif de ces familles anglophones montréalaises en cette fin du XIX^e siècle. Yvan Lamonde, dans un court texte sur les bibliothèques personnelles et les

¹⁷⁹ RHEIMS 1963. p. 25.

¹⁸⁰ BAUDRILLARD 2009, p. 123.

¹⁸¹ La consultation de catalogues de ventes et des correspondances des sociétés de bibliophiles permet de dénombrer une quantité importante de juges, notaires, avocats, médecins, diplomates, journalistes, ainsi que de haut-gradés de l'armée. Des membres d'une société probablement éduqués dans les institutions religieuses offrant le cours classique pour les garçons. « Pour Beaugrand [Honoré], il s'agit davantage de se monter une collection personnelle de livres anciens et rares comme il en existe en France, où la bourgeoisie a tôt investi le capital symbolique des bibliothèques et des cabinets privés. Il s'adonne là à une activité élitiste, propre à rehausser son prestige et à démontrer son appartenance à une classe cultivée. » WARREN 2015, p. 418-419.

¹⁸² *Bibliothèque, résidence de J.T. Davis* (entrepreneur et contracteur), Montréal, Qc, 1912, William Notman, Mc Cord : VIEW-12695.

¹⁸³ *Résidence de George Hague* (directeur de la Merchant's Bank), « *Rotherwood* », rue Redpath, Montréal, Qc, 1902, William Notman, Musée McCord : ll-142237.

¹⁸⁴ *La bibliothèque du Docteur Fisher*, Montréal, Qc, 1888, William Notman, Musée McCord : ll-86506.

collectionneurs¹⁸⁵, indique de manière paradoxale que la dispersion de bibliothèques personnelles a pu connaître un apogée durant la décennie 1880, soit, qu'il y aurait eu alors un intérêt manifeste pour l'acquisition de livres lors de leurs reventes, un constat que signale la recrudescence des catalogues de ventes à cette époque. Il quantifie le nombre de ces bibliothèques¹⁸⁶, tout en spécifiant qu'elles résident principalement en milieu urbain, qu'elles appartiennent aux membres des professions libérales et que ces bibliothèques sont fonctionnelles et sont indicatives du métier de leur propriétaire.

La publication du catalogue édité à l'occasion de la Célébration Caxton de Montréal¹⁸⁷, une exposition qui est présentée au Mechanics' Hall du 26 au 29 juin 1877 (fig. 6), sous les auspices de la Société des antiquaires et des numismates de Montréal, révèle l'ampleur et la qualité des collections personnelles des collectionneurs montréalais et québécois de l'époque. Au total, on dénombre un total de 2865 articles, soit des livres, journaux, cartes, estampes sans compter les médailles, exhibés pour l'occasion. L'exposition présente quarante-six incunables, dont neuf appartenant à Gerald Ephraïm Hart¹⁸⁸ de Montréal, un autre, propriété de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau et encore un autre provenant d'Oscar Dunn de Québec. C'est une abondance d'Alde, d'Elzévir, d'Estienne, Morel, Plantin, Jansonius, de belle reliures et l'occasion de présenter les bibliothèques du juge Louis-François-Georges Baby de Joliette, du notaire Cyrille Tessier de Québec, du Révérend M. Mussen de West Farnham, de Mlle Marie Le Métayer-Masselin et des MM. Dawson frères de Montréal pour nommer que quelques-uns des exposants. De

¹⁸⁵ « L'état actuel du corpus des catalogues de vente à l'encan indique que la dispersion de bibliothèques personnelles a pu connaître un apogée durant la décennie 1880, signe en amont d'une tradition bien établie de constitution de bibliothèques personnelles, et en aval d'un intérêt manifeste pour l'acquisition de livres par la revente. » LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol. II, p. 255-258.

¹⁸⁶ Montréal aurait eu 108 bibliothèques personnelles et Québec 73, ces données proviennent d'un corpus de catalogues de vente publiés entre 1860 et 1880, mais ces informations me semblent imprécises.

¹⁸⁷ *Célébration du quatrième anniversaire séculaire de l'établissement de l'imprimerie en Angleterre par Caxton*, Montréal, Bureau de "La Revue de Montréal", 1877, 36 p.

¹⁸⁸ Gerald Ephraïm Hart est alors l'un des secrétaires de la Société des antiquaires et numismates de Montréal. C'est ainsi que son nom est inscrit dans l'*Annuaire Lovell* de 1877.

l'étonnement même des organisateurs de l'évènement, il se révèle alors un plus grand nombre d'amateurs et de bibliophiles qu'anticipé, de plus, ceux-ci ont présenté davantage de livres que les institutions publiques et gouvernementales¹⁸⁹. À la lecture du compte-rendu, il est noté que : « Les livres sur l'Amérique et sur le Canada en particulier ne sont ni aussi nombreux, ni d'une aussi grande valeur que l'on se l'imaginerait¹⁹⁰ ». La consultation du catalogue en version anglaise¹⁹¹ donne la bibliographie des livres exposés et on peut constater qu'il existe alors une véritable expertise de la part des amateurs du temps de même qu'une curiosité de ceux-ci pour l'actualité bibliophilique étrangère¹⁹².

De l'avis des libraires spécialisés, il est difficile d'évaluer l'ampleur et l'intérêt d'une collection de bibliophile, ces amateurs se faisant discrets sur leur passion. Quelques bibliophiles québécois se sont démarqués à la fin du XIX^e siècle, la publication de leurs catalogues de vente offre l'aperçu nécessaire pour apprécier la valeur et l'importance de leurs collections. Une première remarque concerne le milieu social d'où proviennent ces collectionneurs que l'on pourrait qualifier d'atypiques. Par exemple, Philéas Gagnon (1854-1915) naît à Saint-Roch, un quartier ouvrier de la Basse-Ville de Québec, son père est menuisier puis commerçant, et Gagnon lui-même étudie à l'Académie commerciale. À l'âge de 15 ans, il devient apprenti tailleur, un métier qu'il pratique alors qu'il fait ses débuts comme bibliophile. Le second est Adélarde Lambert (1867-1946), moins connu au Québec, il naît à Saint-Cuthbert pour déménager à l'âge de deux ans à Woonsocket dans le Rhode Island¹⁹³. Il fait partie de cette vague d'émigrants canadiens-français qui vont travailler dans les usines textiles

¹⁸⁹ CÉLÉBRATION 1877, p. 4.

¹⁹⁰ CÉLÉBRATION 1877, p. 7. Cette situation sera tout autre quelques années plus tard, ces livres devenant plus rares et l'intérêt des collectionneurs américains pour certaines belles pièces contribueront à en faire hausser la valeur.

¹⁹¹ *Condensed Catalogue of Manuscripts, Books and Engravings on the Exhibition at the Caxton Celebration*, Montreal, Printed at the "Gazette" printing house, 1877, 79 p.

¹⁹² Le discours de P.-J.-O Chauveau pour cet évènement cite un extrait de *Les amoureux du livre* de François Fertault édité en France en 1877, soit l'année même de la Célébration Caxton tenue en juin.

¹⁹³ LAMBERT 1927.

américaines. Lambert travaille comme commissionnaire d'épicerie et vers l'âge de 32 ans devient marchand de thé ambulant. On peut se demander quels furent les déclencheurs de cet intérêt pour le collectionnement de livres de la part de personnes pour qui le livre n'est pas d'une proximité usuelle et sociale ? L'imposante collection de Philéas Gagnon fut vendue en 1910 au montant de trente et un mille dollars aux Messieurs de Saint-Sulpice de Montréal. La Société historique de Boston avait délégué des représentants pour offrir cinquante mille dollars, Gagnon préféra sacrifier la différence pour que sa collection demeure en terre canadienne¹⁹⁴. Adélar Lambert titre le chapitre IX de *Journal d'un bibliophile* : « La collection, c'est notre histoire », la collection Lambert de quatre mille ouvrages canadiens est vendue en 1919 à l'Association Canado-Américaine dont le bureau général est à Manchester, New Hampshire pour le montant de trois mille dollars¹⁹⁵ (fig. 7).

De par leur classe sociale, les jeunes Gagnon et Lambert n'ont pas eu un accès aux livres ; ils sont des autodidactes que l'intuition et la volonté de préserver un patrimoine qui leur semblait précieux auront guidés. Philéas Gagnon poursuit sa carrière de tailleur, il commence sa collection au moment où les volumes, principalement des Canadianas, ne sont pas des biens de consommation recherchés et prisés par les collectionneurs. Les aptitudes commerciales de Gagnon lui permettent d'échanger certains livres acquis lors d'encans régionaux et à moindre prix, pour des pièces convoitées. L'atelier du tailleur au 53 ½, rue du Pont dans la Basse-Ville de Québec devint le lieu de rencontres de nombreux bibliophiles, chercheurs, historiens, fascinés par les rayons débordants de livres qui se trouvent à l'arrière-boutique. En dix ans (1875-1885), Philéas Gagnon est propriétaire d'une collection de quatre à cinq mille volumes et brochures. Lorsque l'on demande à Gagnon comment est venue

¹⁹⁴ LAMBERT 1927, p. 41-42.

¹⁹⁵ LAMBERT 1927, p. 123.

cette passion des livres, il répond : « Ce goût commence dès la jeunesse, il devient une passion avec l'âge¹⁹⁶. »

Adélard Lambert commence ainsi son journal : « C'était en 1878, vers le 20 juin [...]. Il y avait eu distribution de prix. J'apportais sous le bras un tout petit livre de récompense [...]. » Ces livres de récompenses, une politique instituée par Pierre-Joseph-Olivier Chauveau en 1857 en faveur de l'instruction publique au Québec, préservent le lien identitaire et linguistique pour les jeunes Canadiens français exilés aux États-Unis. Ces livres offerts dans les écoles des paroisses francophones américaines passent de main en main à l'intérieur des familles. Pour Lambert, on le lira tout au long de son *Journal d'un bibliophile*, la question identitaire est un facteur déterminant de cette quête du livre. Très jeune, ce commissionnaire d'épicerie qui devient marchand de thé remarque lors de ses livraisons plusieurs « volumes voués à la perdition ». Il écrit : « Dans toutes ces familles d'émigrés, il était assez rare qu'on ne pût trouver quelques livres et même de très beaux livres canadiens qu'on laissait, le plus souvent, dans les mains des enfants¹⁹⁷ ». Alors que pour ces concitoyens, les livres n'ont de valeur que combustible, pour Lambert, ils représentent l'histoire, celle de son peuple à préserver dans sa langue en terre d'exil : « Tout peuple qui n'a pas d'histoire est un corps sans âme et, pour nous, ces collections parsemées ici et là, si riches en histoire de notre pays, serviront toujours à démentir de notre race et de nos traditions¹⁹⁸ ».

Dans cette activité de bibliophilie et d'accumulation spécifique, qu'est-ce qui se constitue à travers l'entité de la collection ? Pour Philéas Gagnon, le livre devient le véhicule d'accession à une valorisation sociale et d'appartenance à de nouveaux groupes. De par la spécificité et l'originalité de sa collection, ce tailleur de Saint-

¹⁹⁶ Citation tirée de Marie Baboyant, « Philéas Gagnon et la Collection Gagnon de la Bibliothèque de la ville de Montréal », CHARTRAND 1977, p. 311.

¹⁹⁷ LAMBERT 1927, p. 22.

¹⁹⁸ LAMBERT 1927, p. 42.

Roch est sollicité par une multitude de bibliophiles¹⁹⁹, des amateurs qui proviennent d'une classe sociale plus aisée. Une valeur déléguée à travers l'intermédiaire d'un bien hautement symbolique culturellement, d'autant qu'il est rare et convoité par des collectionneurs d'un statut social plus élevé? Une adéquation entre l'objet consignateur et la valeur de ce qui y est consigné donne cette aura particulière au livre, un objet de collection qui bénéficie d'un statut qui transcende la seule matérialité. Chez Adélarde Lambert, c'est une réappropriation identitaire qui semble le moteur de cette quête du livre. L'anxiété d'une éventuelle perte d'identité individuelle en tant qu'exilé canadien-français aux États-Unis et la perte d'une identité collective de son peuple motivent le jeune commissionnaire à protéger ces « volumes voués à la disparition ». L'orientation de la collection Lambert est spécifique et thématique, il s'agit essentiellement de livres traitant de la « race française en Amérique²⁰⁰ » et de ce fait devient l'ensemble signifiant d'un geste salvateur et symboliquement réparateur. Le philosophe François Dagognet²⁰¹, citant Baudrillard indique que l'objet fonctionne comme un signe social, et l'humain est un consommateur de signes sociaux²⁰². À travers ce « désir du livre » le sujet s'exprime, se désigne ou rivalise avec ses semblables. L'intention originelle de Gagnon et Lambert, jeunes bibliophiles, est motivée par le plaisir esthétique, la rareté et le contenu enrichissant des premiers livres collectionnés. L'aspiration d'embrasser la totalité d'un ensemble à saisir à travers l'objet a construit le sens que recèlent ces collections de la même manière que le cheminement d'une réalisation personnelle. À cet égard, l'anthropologue Renaud Muller écrit : « [...] la bibliophilie est le résultat d'une socialisation du goût, donc de l'héritage d'une position sociale assortie de

¹⁹⁹ Un éloquent témoin de cette correspondance est un cahier manuscrit intitulé *Adresses de ceux qui sont intéressés aux livres canadiens*, Ce cahier comporte pas moins de 1200 noms de personnes originaires du Canada, de l'Angleterre, de la France et des États-Unis. OLIVIER 1978. p. 15.

²⁰⁰ « Cette collection comprend environ 4 000 ouvrages écrits par des Canadiens français, des Français, des Anglais ou des Américains sur des sujets ayant uniquement trait à la race française en Amérique ». LAMBERT 1927, p. 127.

²⁰¹ DAGOGNET 1989, p.14.

²⁰² BAUDRILLARD 1968, p 237.

comportements codifiés et ressentis comme une nécessité, mais aussi d'une aspiration à atteindre la classe supérieure, avec toutes les surcorrections que cette aspiration peut susciter²⁰³. » La possession d'une collection de livre implique qu'elle porte la marque de son propriétaire. La reliure sera bien sûr, une façon pour le bibliophile de « signer » sa collection. Il existe cependant une forme d'appropriation plus facile d'accès, l'ex-libris.

« On a dit du style qu'il était l'homme même; plus que le style, l'ex-libris nous peint le propriétaire du livre, tour à tour pédant, solennel, sot, vaniteux, économe, soigné, gai ou triste, vieux ou jeune, chaste ou libertin²⁰⁴. » Cette description de la fonction représentative de l'ex-libris ne pourrait être mieux résumée. Dans son essai, Henri Bouchot²⁰⁵ explique que s'ils sont classés méthodiquement par époques, les ex-libris nous donnent très exactement la physionomie du temps auquel ils appartiennent et que tout en gardant des éléments de ressemblance, ils se différencient entre eux suivant « la loi ordinaire des individus ». Le collectionnement d'ex-libris est une des branches de la bibliophilie. Les bibliophiles Phillippe Masson (1911-1944), Thomas Murray (1878-1955) et le bibliothécaire Aegidius Fauteux (1876-1941) ont constitué des collections canadiennes qui offrent ce portrait de société et de personnages que retient l'étiquette historiée apposée aux livres des bibliophiles. Dans son *Essai de bibliographie canadienne* paru en 1895, le bibliophile Philéas Gagnon fait la nomenclature et la description des ex-libris que déjà il collectionne²⁰⁶. Une consultation attentive de la collection d'ex-libris du bibliothécaire Aegidius Fauteux nous permet de dégager certaines caractéristiques propres à cette

²⁰³ MULLER 1997, p. 47.

²⁰⁴ Bouchot écrit également : « L'ex-libris est la marque la plus vieille de l'amour sincère des hommes pour leur bien littéraire [...]. ». BOUCHOT 1891, p. 10.

²⁰⁵ Henri Bouchot fut un archiviste paléographe et conservateur du département des Estampes à la Bibliothèque nationale de France à la fin du XIX^e siècle.

²⁰⁶ GAGNON 1913, p. 386-397.

volonté de représentation des collectionneurs de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux débuts des années 1940²⁰⁷.

L'ex-libris est considéré comme la forme pauvre de la marque de propriété du livre pour le collectionneur. Selon Bouchot, les « gentilshommes » français amoureux de la reliure dédaignaient les ex-libris, leurs préférant la signature à l'or fin empreint au dos du livre ou sur le décor du plat²⁰⁸. Avant l'implantation de l'imprimerie, l'identité du collectionneur se faisait par l'inclusion du blason, des armes ou des initiales du collectionneur dans le décor de l'enluminure. L'avènement de l'imprimerie transforme cette idée de possession de l'exemplaire unique identifié au propriétaire. Techniquement, l'impression permet la multiplication de cette petite étiquette gravée, dont la première serait d'origine allemande et gravée par Albrecht Dürer pour Willibald Pirckheimer vers 1511. C'est, selon l'auteur Henri Bouchot, la pauvreté de la qualité des reliures réalisées en Allemagne qui encouragera l'usage de l'ex-libris. La situation française et italienne est autre, les livres étant déposés à plat, l'identité du propriétaire apparaît sur le plat inférieur dans un décor réalisé aux fers et à l'or fin en présentant les armes ou le blason de manière à ce qu'ils soient bien visibles. Le passage de l'horizontalité à la verticalité du livre sur les « armoires » et les rayons des bibliothèques modifia l'emplacement de la marque du propriétaire pour la faire apparaître dorénavant sur le dos du livre entre deux nerfs. Ces « bibliothèques de dos » constituaient un indice notable de l'importance du propriétaire dû à l'impact visuel que créa l'uniformité des couleurs du cuir et de l'attribut du propriétaire marqué et répété sur chacun des volumes²⁰⁹. La production de masse du livre moderne, un livre plus lu que collectionné contribue au développement de l'ex-libris.

²⁰⁷ Le bibliothécaire Aegidius Fauteux est décédé à Montréal en 1941.

²⁰⁸ BOUCHOT 1891, p. 13.

²⁰⁹ Ce signe de distinction sociale amène les relieurs à une nouvelle production, soit celle de la fabrication de bibliothèques factices. L'alignement des dos uniformes de ces faux livres impose par leurs présences, mais non par le contenu et s'intègre dorénavant comme pièce de mobilier dans le décor des maisons bourgeoises.

Il s'agit d'identifier le livre tant pour le plaisir de collectionnement que pour l'appartenance du propriétaire²¹⁰.

Le développement de l'ex-libris correspond à la vogue de revalorisation des prétentions hiérarchiques, plus que l'identité du propriétaire du livre, l'apposition de l'ex-libris est aussi l'occasion de diffuser l'appartenance à une noblesse quelconque, une « couronne ambiguë » ou même, prétexte à la supercherie. Le style de l'ex-libris canadien emprunte aux deux cultures coloniales fondatrices, le style français est narratif, il présente le titre de noblesse ainsi que les armes de façon plus libre, à titre d'exemple : l'ex-libris de Louis Archambaud Douglas, comte de Montréal, date de la fin du XVIII^e siècle et fut gravé en France²¹¹ (fig. 8).

L'ex-libris d'origine britannique fait davantage la démonstration de la position sociale du bibliophile. Les attributs de noblesse sont clairement désignés par la présence des armes, blasons, bras armés, heaume, animaux mythiques, couronnes – la science héraldique est ici déployée pour affirmer le statut et l'origine incontestable du propriétaire du livre (fig. 9). Cette tradition est perpétuée jusqu'aux années 1890, plusieurs des ex-libris des bibliothèques canadiennes du Québec étaient encore exécutés en Angleterre²¹². Par la suite, des entreprises de Toronto et de Montréal prennent en charge la réalisation d'ex-libris des collectionneurs canadiens. Les graveurs J. Jones et J. Smitie Jr.²¹³ du Québec les réalisent dans la première partie du XIX^e siècle, les maisons Edwin Cox & Co et Birks de Montréal perpétuent cette pratique.

Les premiers ex-libris canadiens-français pourraient être qualifiés d'humbles. Ils sont de petites étiquettes parfois en couleurs et décorés d'une bordure avec le nom et la fonction du bibliophile à son centre. La rareté du papier produit au Canada²¹⁴ explique peut-être la discrétion du format, mais, fait intéressant, l'agrandissement du

²¹⁰ PRESCOTT 1919.

²¹¹ Ex-libris de Louis Archambaud Douglas, comte de Montréal (1771-1799), Musée McCord, W2542.

²¹² PRESCOTT 1919, p. 11.

²¹³ PRESCOTT 1919, p. 8.

²¹⁴ Le premier moulin à papier canadien est établi à Saint-André d'Argenteuil en 1804.

format semble aussi être en corrélation avec le progrès du statut social du bibliophile. Les trois étiquettes du prêtre François Noisieux s'apprécient alors qu'il s'élève dans la hiérarchie religieuse (fig. 10, 11, 12). À partir de 1890, l'ex-libris se distingue par son caractère artistique. Certains artistes anglophones²¹⁵ se spécialisent dans la confection d'ex-libris. Ces étiquettes gravées deviennent de véritables petits tableaux, synthèse des goûts, de la position sociale et professionnelle du bibliophile. Les animaux mythiques comme la licorne et le griffon que l'on trouvait jadis sont substitués au profit d'un castor bien canadien, de même que les scènes romantiques évoquant les ruines antiques et médiévales se transforment en paysage laurentien (fig. 13, 14). L'expression artistique de l'ex-libris est véritablement explorée vers les années 1930 et tout particulièrement grâce aux commandes de personnalités du monde politique et culturel de la société canadienne-française. On voit alors les gravures et illustrations de Édouard-Zotique Massicotte, Ozias Leduc, Rodolphe Duguay, Alfred Pellan pour lesquels la signature graphique de leurs ex-libris est remarquable. Les commandes faites aux artistes de la part des membres de cette « société d'envie mutuelle », nous mettent en contact avec le réseau d'interconnaissance des bibliophiles de l'époque et expriment la volonté de distinction sociale qu'ils désirent manifester par la marque d'exclusivité de leur ex-libris (fig. 15, 16, 17).

La dernière observation que l'on pourrait faire à la consultation des ex-libris de la collection d'Aegidius Fauteux tient à la volonté de représentation du bibliophile et de sa bibliothèque dans l'ex-libris. Dans ces cas, le bibliophile est mis en scène avec ses attributs professionnels dans l'espace privilégié pour la lecture, ce qui permet d'apprécier la collection mise en évidence à l'arrière-plan de l'illustration. Ce point de vue intimiste est aussi l'occasion de voir le type de mobilier dans lequel sont rangés les précieux exemplaires, des armoires de style, où les livres sont consignés à l'abri de la poussière, mais non pas de la vue. Des collections jalousement protégées

²¹⁵ Selon les signatures des ex-libris, les artistes William Walker Alexander, Stanley Harrod et Leslie Victor Smith de Toronto réalisent plusieurs des ex-libris trouvés dans les bibliothèques privées de Montréal.

du regard curieux, mais pour lequel l'ex-libris joue le subtil rôle d'indicateur de la valeur du bibliophile. L'ex-libris effectue alors une forme de mise en abîme, représentant les livres dans lesquels se trouvent ces mêmes ex-libris (fig. 18, 19, 20).

La possession d'une grande quantité d'ouvrages se doit d'être mise en valeur dans un environnement qui leur sert d'écrin. Dans le texte « Entrer dans les bibliothèques personnelles », Yvan Lamonde et Andrea Rotundo²¹⁶ soulignent l'intérêt qu'une histoire de la bibliothèque en tant que pièce de mobilier pourrait apporter aux recherches touchant la culture matérielle du livre. Pour ces auteurs, la vente à l'encan d'une bibliothèque personnelle est l'occasion qui permet de mieux saisir le rôle que prend cette pièce de mobilier dans l'univers de la bibliologie. La littérature actuelle, consacre de nombreux livres à l'aménagement intérieur par et pour le livre²¹⁷. Présenter une bibliothèque bien garnie semble être encore un signe de distinction sociale.

Les recherches sur le patrimoine mobilier canadien de l'historien Michel Lessard²¹⁸ fournissent quelques modèles de bibliothèques trouvés à l'intérieur des maisons québécoises et réalisées par des artisans locaux. Le premier point qui ressort de l'observation de ces modèles est que la bibliothèque constitue une pièce d'ameublement qui a une fonction de monstration autant que de rangement. Contrairement aux armoires, commodes, buffets et bonnetières qui sont des espaces fonctionnels clos et dont l'utilité est de ranger et protéger leur contenu de la poussière et d'autres intrus, la bibliothèque tout comme le vaisselier servent à exposer leur contenu avec ostentation. C'est un meuble mis en évidence dans l'espace de l'appartement et tout spécialement lorsqu'elle présente une belle collection de livres reliés, une bibliothèque de dos, aux cuirs exotiques et décorés à l'or fin. Il s'établit

²¹⁶ LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol. II, p. 254-258.

²¹⁷ Parmi les titres les plus récents trouvés en librairie : *At Home with Books, How Booklovers Live with and Care for Their Libraries, Decorating with Books, Books Do Furnish a Room, Living with Books*. Consulté le 16 novembre 2011. L'écrivain américain Nicholson Baker traite du livre comme mobilier dans un article « Books as Furniture », *The New Yorker*, 12 juin 1995, p. 84.

²¹⁸ LESSARD 1999.

alors une forme de raccourci signifiant entre la bibliothèque, le contenu et le propriétaire dans la perception que l'on pourra avoir de son statut social (fig. 21, 22).

Les bibliothèques québécoises font leur apparition vers la moitié du XIX^e siècle et constituent les premières pièces de mobiliers « de style » développés selon des « canons » correspondants à des modèles convoités dans les classes supérieures de la bourgeoisie. Ces bibliothèques vitrines néoclassiques font partie d'un ensemble de nouvelles pièces du mobilier de production nationale qui traduisent aussi les transformations dans les activités ludiques et culturelles de la petite et moyenne bourgeoisie. Elles sont de modèles hybrides et synthétisent par leur éclectisme stylistique les influences coloniales britannique et française ainsi que la proximité de la culture américaine. L'une des marques de ces influences se repère dans le choix de l'essence du bois qui est retenu pour la fabrication du meuble; les familles bourgeoises d'origine britannique comme de la nouvelle bourgeoisie québécoise privilégient les essences nobles comme l'acajou ainsi que les bois durs tels l'érable et le noyer, les couches plus laborieuses ou provenant du monde rural choisissent le pin et des essences ligneuses du pays. Avec le XX^e siècle, la bibliothèque fait dorénavant partie du décor des résidences et leurs styles évoluent en synchronie avec les nouvelles tendances des arts décoratifs. La bibliothèque qui, jadis, était l'expression d'un standing social représentatif du privilège du collectionnement bibliophilique se transforme à mesure que le livre devient un objet de consommation de masse et utilitaire. Le mobilier prend le pas sur la nouvelle réalité du livre, il conserve sa fonction de monstration comme dans le projet réalisé à l'atelier d'ébénisterie de l'École technique de Montréal (fig. 23) ou se fait plus humble dans la version de secrétaire-bibliothèque *Mission Style* (fig. 24). Le mobilier de la bibliothèque est donc en adéquation avec l'ascendant que représente le livre pour le lecteur, le collectionneur, la société et l'époque en jeu. Il est une manifestation matérielle du sens attaché à la valeur de l'objet livre qu'on ne saurait ignorer.

Le mobilier et l'ex-libris sont des représentations usuelles qui permettent de décoder et d'évaluer le statut social du bibliophile pour les membres de la société

bourgeoise. Existeraient-ils des signes et indices par lesquels il serait possible d'apprécier la valeur d'attachement que représente le livre pour l'homme du commun en cette fin du XIX^e siècle ? Une réponse est venue du côté de l'ethnographie et des arts populaires avec la fabrication domestique de la « boîte en forme de livre » (fig. 25, 26). La collection de l'ethnologue Robert Lionel Séguin dont certaines des boîtes sont reproduites dans le livre *L'art traditionnel au Québec*²¹⁹, témoigne par le biais de cet artéfact de l'aura de valeur que le livre représentait pour une partie de la population d'origine rurale et ouvrière.

Les boîtes en forme de livres semblent être une expression pratiquée essentiellement dans le milieu canadien-français. On trouve cet objet jusqu'en Acadie²²⁰, une fabrication artisanale réalisée à temps perdu par les bûcherons et les travailleurs de chantiers. L'historien Michel Lessard explique l'origine de ces boîtiers en bois en forme de livre :

Le XIX^e siècle, particulièrement la seconde moitié, connaîtra une diffusion croissante de la boîte en bois en forme de livre ornée de mille et une façons. Bon nombre de ces contenants seront produits l'hiver par un travailleur forestier dans quelque camp de bûcheron de la forêt laurentienne. Celui-ci fera cadeau au printemps à son épouse ou à sa bien-aimée et l'emplira de gomme de sapin ou d'épinette. Celle-ci en usera ensuite comme boîte d'objets précieux, de chapelet ou de livre de prières. Certaines de ces pièces, plus grosses, seront exécutées pour contenir la bible ou le livre de messe²²¹.

On peut s'interroger sur l'origine de cet intérêt à représenter la forme spécifique du livre pour des boîtes décoratives et utilitaires. Est-ce un effet de mode, ou simplement une transposition d'un objet convoité (le livre), difficilement accessible et que l'on façonnerait privément pour le plaisir symbolique de leur possession ? L'alphabétisation n'a atteint qu'une partie de la classe sociale de ces travailleurs, le livre devient-il le signe, la représentation enviée d'un meilleur statut au même titre

²¹⁹ LESSARD MARQUIS 1975.

²²⁰ Boîte sculptée en forme de livre pour mettre de la gomme de sapin par Antonin J. Arsenault, vers 1913, bouleau. Récupéré le 22 novembre 2011 de : <http://www.teleco.org/museeacadien/francais/artefact.html>.

²²¹ LESSARD MARQUIS 1975, p. 54.

que le livre représente pour les classes bourgeoises une forme de raffinement ? L'examen des boîtes réalisées par plusieurs artisans, permet d'apprécier la qualité d'observation faite du livre réel, s'inspirant des détails : nerfs apparents, tranches travaillées, dos et plats décorés, tout de la réplique décorative emprunte à l'original de papier. De plus, il est intéressant d'évaluer l'adéquation qui est faite entre ce contenant décoratif en forme de livre et la valeur symbolique et réelle des biens qui y sont déposés, des biens précieux. Les boîtes en forme de livre participent à la noble entreprise d'embellir l'objet du quotidien avec les moyens et les matières mis à la disposition de ces artisans d'occasion, une attitude que l'on retrouve dans la volonté d'embellissement des livres par la reliure mais pour une autre classe de la société. L'intérêt d'inclure cet artéfact ethnographique dans cette réflexion sur la valeur tient aussi du dialogue qui s'établit entre l'environnement, le mobilier, l'ornementation populaire de ces boîtes et la persistance de ces traces traduites dans le décor des reliures qui leurs sont contemporaines. Michel Lessard explique que « Bon nombre d'objets résultant de la création populaire comportent à la fois une fonction matérielle ou utilitaire et une fonction sociale²²² ». Les boîtes en forme de livre matérialisent l'aspiration de l'homme du commun à une meilleure condition, le privilège du beau n'étant pas exclusif à une seule catégorie sociale, l'ingéniosité et la beauté du décor de ces boîtes émerveille bien au-delà de la valeur matérielle qu'elles constituent.

1.3.2 Les lieux de pratique de la reliure

Le métier de relieur s'est peu transformé depuis ses origines. À la consultation de l'iconographie représentant les gestes et les lieux de sa pratique, il semble y avoir arrêt sur image, seuls quelques détails marquant l'époque et les conditions de travail diffèrent. D'ailleurs, qu'elle soit de provenance allemande, anglaise ou française, l'iconographie de ses images illustrent des scènes relativement identiques (fig. 27, 28, 29). Il est aussi à noter à partir du XVIII^e siècle la présence des femmes dans ces

²²² LESSARD MARQUIS 1975, p. 56.

images, encore que celles-ci s'emploient à des activités qui leurs sont traditionnellement attribuées, dont la couture. Qu'en est-il de la pratique du métier dans le Nouveau Monde ? Que reste-il de la représentation des gestes et de ses lieux de travail dans une géographie culturelle autre mais qui conserve l'empreinte de l'héritage colonial de deux cultures ?

Alors que l'édition de *l'Encyclopédie* Diderot et d'Alembert est sous presse, l'imprimerie en Nouvelle France est encore inexistante sous le Régime français, il faut attendre 1764 pour voir les premières éditions publiées à Québec par deux imprimeurs d'origine écossaise, William Brown et Thomas Gilmore. Bien qu'associée à l'édition de livre, la reliure n'était pas en attente de ces premiers tours de presse. Déjà circulaient sur le continent des exemplaires nécessitant une couverture²²³. Rudimentaire, cette reliure est alors exécutée chez des artisans du cuir et dans les communautés religieuses qui, grâce, à ces ouvrages, assuraient en partie la survie de leurs œuvres charitables²²⁴. Le travail à l'intérieur des communautés religieuses s'est d'ailleurs perpétué jusqu'à très récemment (fig. 30), les ateliers d'imprimerie et de reliure gérés par les Frères des écoles chrétiennes (1890-1985), de l'Institution catholique des sourds-muets, des Clercs de Saint-Viateur (ca. 1921-1983) et des Sœurs de la Charité de la Providence (1866-?) en sont des exemples connus. La concurrence des communautés religieuses sera très mal perçue par les imprimeurs

²²³ Le transport des éditions françaises vers la Nouvelle-France s'effectuait en bateau. Afin d'alléger la cargaison, on chargeait des barils de ces livres alors dépourvus de couverture. On doit l'essor de la reliure à cette manière de faire. « Je les ay fait mettre dans 10 ou 12 bariques bien reliés [...]. Il en coûte moins d'effet et d'emballage ». ROY 2000, p. 14.

²²⁴ Je fais ici allusion à l'essai *Saintes artisanes* de l'ethnologue Marius Barbeau sur les pratiques artisanales des congrégations religieuses. Dans le chapitre « peinture, reliure et autres ouvrages », Marius Barbeau, admirant la finesse de la reliure d'un livre de prière daté de 1821, s'interroge : « N'existait-il pas alors à Québec un maître compétent ès reliure d'art ? ». Ses recherches à l'intérieur des archives des Ursulines de Québec lui permettent de retracer les premières occurrences d'une activité de reliure dans les communautés à partir de 1727. Les activités entourant le travail du cuir semblent profitables financièrement pour le maintien de leurs bonnes œuvres. BARBEAU 1944, p. 58-66.

laïques qui contribueront, suite à une réglementation, à faire disparaître peu à peu ces ateliers²²⁵.

Avec l'avènement de l'imprimerie dans la province de Québec, le service de reliure est, dans un premier temps, offert par les imprimeurs (fig. 31). Ce regroupement des spécialités s'explique puisque nous sommes au début de l'implantation des métiers de l'imprimerie dans la colonie. La division traditionnelle (européenne) des métiers de la reliure dans des ateliers distincts (plaçure, couture, parure, finissure, dorure, réglure) est inexistante dans ce contexte, sinon absente, puisque cette pratique est à peine applicable pour les besoins du moment. Les ateliers qui partagent l'ensemble des métiers et services d'imprimerie sous une même enseigne sont par contre le modèle qui occupera la plus grande part du marché²²⁶. On les retrouve dès le XIX^e siècle chez les éditeurs de livres tels : John Lovell, la compagnie Cadieux & Derome, la Librairie Granger frères et les Éditions Beauchemin, pour n'en nommer que quelques-uns, ainsi que dans les grands journaux tels *La Gazette de Québec*²²⁷, *The Gazette*, *L'Action catholique* (fig. 32) et *Le Soleil*²²⁸. En même temps, quelques ateliers d'artisans relieurs prennent place, ainsi on peut noter dès 1790 dans la ville de Québec, le nom de William Ritchie « *Taylor and Bookbinder*, tailleur et relieur » sur la rue Sainte-Anne²²⁹ et plus tard, vers 1822, Louis Hianveux, Charles Lefrançois, Louis Lemieux et Charles Lodge²³⁰. À Montréal, déjà l'imprimeur Fleury Mesplet exécute des travaux de reliure dans le cadre de son

²²⁵ À propos de l'Institut des sourds et muets : « En 1933, alors que la crise frappe durement le marché de l'emploi, l'Association des maîtres imprimeurs de Montréal exige du gouvernement une enquête et l'adoption d'une législation interdisant l'exploitation d'une imprimerie commerciale par les institutions religieuses. MICHON 1999, p. 346-347. [...] Une entente intervient en 1934 : « Imprimeries laïques et religieuses (Règlement d'entente) » signé le 19 mars 1934, ACSV.

²²⁶ Voir Annexe 1 : *Mouvements et durée des ateliers de reliure à Montréal d'après l'Annuaire Lovell de 1900 à 1970*.

²²⁷ Le 2 avril 1789, un relieur du nom de « James Reid offre ses services comme relieur au public, le dépôt des travaux se fait à l'imprimerie de la Côte de la montagne, à Québec. De plus, il informe sa clientèle de sa difficulté de s'approvisionner en cuir. » TURMEL 2000, p. 21.

²²⁸ *Perpétuant un art ancien*, Québec, Le Soleil limité, 1930, 11 p. Cette petite plaquette éditée par le journal *Le Soleil* fait l'éloge des artisans ainsi que du service de reliure offert dans ses ateliers.

²²⁹ MACKAY 1790, p. 41

²³⁰ LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol. I, p. 85-93.

atelier, mais c'est le relieur James Brown qui est le premier à s'installer à l'enseigne de relieur en 1801 (fig. 33, 34). Suivront dans les villes de Québec, les grands ateliers de Téléphore Lemieux, Victor Lafrance qualifiés de dynastie des relieurs et de Montréal, avec l'atelier des Frères Dawson.

Détail important à souligner, la proximité géographique de tous les intervenants de la chaîne de production et de diffusion du livre. La consultation de la carte de la ville de Québec du XIX^e siècle (fig. 35) corrobore ici l'idée de ce rapport de voisinage entre libraires, éditeurs, imprimeurs et relieurs. Des activités commerciales qui aussi gravitent non loin des lieux de pratique de leur clientèle potentielle, soit les membres du clergé, enseignants, commis de l'État, financiers, notables et politiciens²³¹. Les outils et les gestes, on l'a dit, ont peu variés depuis l'introduction de la reliure dans le monde occidental. Les ateliers québécois furent mis sur pied par des artisans européens, apportant avec eux les outils et le savoir-faire de leur métier, transférant ainsi dans un nouvel espace géographique un environnement qui leur est familier et qui se transformera de façon minimale. La reliure telle que pratiquée aujourd'hui pérennise le legs historique de ces premiers artisans.

1.3.3 L'approvisionnement en fournitures et matériel du relieur

Si les premiers relieurs et imprimeurs qui s'établissent dans la province de Québec apportent équipement et matériaux, ils devront également s'adapter à une nouvelle réalité géographique en ce qui concerne l'approvisionnement nécessaire à leur pratique. Déjà l'ethnologue Marius Barbeau avait repéré dans les livres de comptes du XVIII^e siècle des Ursulines de Québec, quelques notes indiquant l'achat

²³¹ Cette distribution géographique de la chaîne de production et de diffusion du livre est identique dans le cas de la ville de Montréal où l'activité des artisans, éditeurs et libraires est regroupée dans le Vieux Montréal à proximité du quartier des affaires, de l'université, du séminaire et lieux de culte.

de peaux destinées à leurs ouvrages de maroquinerie et de reliure²³². Au même moment, on peut lire dans un rapport de l'imprimeur Fleury Mesplet, communiqué au Congrès et publié le 1^{er} août 1783, dans quelles conditions il transporte ses biens du Fort George (actuel état de New York) à Montréal²³³ :

Le 22 avril, j'arrivai à Chambly où il y a eu un saut à passer. Soit par grande difficulté ou la faute du pilote, les cinq bateaux prirent si grande quantité d'eau qu'il manquèrent périr. Une partie des biens transportés furent perdus ou endommagés y compris de papier "en feuille, du papier doré, du papier indienne, papier blanc, quantité de livres"²³⁴.

Cette remarque de Mesplet est indicative du type de fourniture et de matériaux que les premiers artisans devaient disposer pour leur travail au début de la colonie, le détail concernant les « papiers indienne et les papiers dorés » laisse supposer que Mesplet utilisait ces papiers décorés pour les couvertures de ses éditions (fig. 36, 37). En ce qui concerne la production locale du papier, aucune papeterie n'est en fonction avant 1804. Le premier moulin au Québec est construit à partir de 1803 sur le bord d'un cours d'eau (Rivière du nord) à St-Andrews dans la seigneurie d'Argenteuil (Saint-André-d'Argenteuil) par un jeune papetier américain du nom de Walter Ware qui déjà exerçait ce métier au moulin de son père à Newton Lower Falls dans le Massachusetts. Provenant du même village, un autre papetier, Benjamin Wales, ainsi que quelques ouvriers tous âgés d'une vingtaine d'années se joignent à Walter Ware pour la mise sur pied du moulin (fig. 38). James Brown qui déjà est établi à Montréal agira en tant qu'agent de la Walter Ware & Co. Le moulin sera réellement en fonction qu'à partir de 1805²³⁵. En plus d'être agent de la Walter Ware & Co., James Brown collecte les vieux chiffons dans le but de les faire transformer en papier²³⁶ (fig. 39).

²³² Voir note n° 7

²³³ Fleury Mesplet arrive à Montréal en 1776.

²³⁴ Mémoire de Mesplet, le 1^{er} août 1783 : *Papers of Continental Congress*, p. 309 dans DE LAGRAVE 1985, p. 68.

²³⁵ CARRUTHERS 1947, p. 231-260.

²³⁶ James Brown dans un avis public offre 20 livres pour une centaine de chiffons de lin et de coton propres.

Il est possible que les relieurs fassent venir les outils et le matériel de reliure de l'Angleterre, mais il apparaît davantage probable que le matériel et les outils soient fabriqués localement. Les délais, ainsi que les conditions de transport difficiles en hiver, ne sont guères favorables à la stabilité de l'approvisionnement, on doit alors faire preuve d'ingéniosité. Alors que l'imprimerie et la reliure sont en plein essor dans la ville de Québec, l'industrie du cuir et de la tannerie connaît aussi un développement impressionnant. En 1871, 42 tanneries sont répertoriées dans la ville de Québec²³⁷, l'approvisionnement en cuir pour les relieurs en est facilité. Avec cette cohabitation des métiers du cuir et de la reliure, on assiste à une forme de passage, de transition professionnelle, chez certains ouvriers du cuir vers les métiers de la reliure, un métier pour lesquels le travail de pareur et d'apprêteur ne leur est pas étranger²³⁸.

En ce qui concerne la ville de Montréal, la consultation de l'*Annuaire Lovell* permet de répertorier dès 1900 une première inscription annonçant la vente de fournitures et de matériel de reliure²³⁹, il s'agit du libraire-éditeur Beauchemin C.O. & fils. L'implantation en 1937 de l'École de reliure de Montréal qui deviendra l'École des arts graphiques de Montréal (1942) a aussi une influence sur l'approvisionnement. On voit alors un accroissement de ces commerces qui seront très fréquentés par les artisans et élèves : Clarke & Clarke (1916-1943), Dominion Oil-Cloth & Linoleum (1937-1959) ainsi que Corbeil-Hooke²⁴⁰ (1940-1969). La demande engendrée par la nouvelle institution s'ajoute à celles des ateliers

²³⁷ De 1896 à 1940, l'industrie du cuir occupe le premier rang de l'activité manufacturière de la ville de Québec et est toujours concentrée dans le faubourg Saint-Roch. Il s'agit d'ailleurs de l'un des plus grands centres de tannage au Canada. Récupéré le 1^{er} juillet 2014 de : Ville de Québec, *Culture et patrimoine*, « Tannerie artisanale de la rue Saint-Vallier », <http://archeologie.ville.quebec.qc.ca/sites/tannerie-artisanale-de-la-rue-de-saint-vallier/histoire-d-une-tannerie-artisanale-de-la-rue-de-saint-vallier/>.

²³⁸ À titre d'exemple, à la consultation du *Quebec Business Directory* de 1854, on voit que les noms de Louis Fournier, François X. Fournier et François Fournier sont inscrits comme *Shoemaker* au 137, rue St-Joseph. Est-il possible de penser que l'important relieur Edmond Fournier (1881-1948 ?) soit issu de cette famille spécialisée dans le travail du cuir et que le choix de la reliure se présente comme une alternative au métier de cordonnerie ? ANNUAIRE 1854, p. 68.

²³⁹ Voir Annexe 2 : *Mouvements et durée des commerces des fournitures et matériel de reliure d'après l'Annuaire Lovell*.

²⁴⁰ L'entreprise Corbeil-Hooke a aussi pignon sur rue dans la ville de Québec au 9, rue d'Aiguillon.

commerciaux, une conjoncture qui a pour effet d'accroître l'offre en matériaux et outils spécialisés pour la reliure et la dorure (fig. 40, 41). Vers 1960, les transformations apportées aux métiers de l'imprimerie et la baisse du volume de la demande pour la reliure artisanale entraîne un déclin dans l'approvisionnement en cuirs fins et en outils. Certains artisans relieurs transigent alors avec des entreprises européennes spécialisées tels Relma, Rougier & Plé (fig. 42, 43), Le Comptoir de la reliure de Paris, La tannerie et maroquinerie Belges de Bruxelles (fig. 44) et J. Hewit & Sons Ltd d'Écosse.

En ce qui concerne les outils pour la reliure et la dorure, Marius Barbeau dans son essai sur les *Saintes artisanes* fait cette remarque :

Quand aux outils pour la reliure, au lieu de les importer de France, on pouvait les obtenir à Québec même d'excellents armuriers, serruriers ou couteliers, comme il y en eut à toutes les générations, notamment les Soulard et les Gauvreau. Ainsi, en 1719, on payait "à Véronneau, coutelier, pour des fers à hostie, 5"; ces fers, le plus souvent gravés, étaient du même aloi que les outils de relieur²⁴¹.

Les premiers ouvriers relieurs qui immigrèrent au Québec avaient certainement en main leur propre collection de fers à dorer et roulettes. Comme le souligne Marius Barbeau, la gravure et la fonderie des fers peuvent aussi être exécutées par les bons artisans locaux. Les outils sont aussi transmis de relieur à relieur. C'est ainsi que lors de la visite de l'atelier du relieur Louis Grypinich, à la consultation de ses outils et fers à dorer nous avons découvert une série d'outils produits par G. W. Dawson de Power & Dawson de Montréal (fig. 45), il s'agit d'outils datant du XIX^e siècle (fig. 46). Vers les années 1970, la nouvelle génération de relieurs issue des ateliers-écoles profite de la fermeture d'ateliers commerciaux et de l'abandon des ateliers de reliure dans les communautés religieuses pour équiper leurs nouveaux ateliers²⁴².

²⁴¹ BARBEAU 1944, p. 61.

²⁴² La maison J. B. Alivon de Paris est depuis 1812, la référence à titre de fournisseur d'outils pour la dorure, plusieurs des relieurs québécois ont acquis des outils provenant de ce marchand.

Dans son essai *L'Ouvrier relieur au Canada*²⁴³, le relieur Louis Forest écrit qu'il s'inspire des produits de « chez nous » pour créer ses décors de reliure : bouleau, fer forgé, feuille d'érables, bois. Il souligne à ce moment la difficulté d'importation, le coût élevé et le choix restreint de couleurs de ces cuirs, appelant les relieurs d'ici à rénover techniquement la variété de couleur des cuirs locaux afin de correspondre à une palette s'approchant davantage de la réalité picturale canadienne. Il souligne aussi « que nous pourrions un jour ou l'autre nous inspirer de la flore de notre pays pour faire graver de petits fers, servant la décoration des livres de nos écrivains ». Le souci que manifeste Louis Forest est celui de l'authenticité dont l'artisan doit faire preuve, face aux limitations qu'une réalité spatiotemporelle différente exerce sur sa pratique. Le développement d'une reliure originale au Québec apparaît comme une réponse convaincante de cette adaptation d'un métier par la substitution des acquis pour la création de nouveaux modes d'opération.

1.3.4 L'organisation du travail de reliure

La reliure est un art auquel doivent présider savoir-faire, le tact, le goût et avant tout la division du travail, c'est-à-dire l'attribution à chacun d'une portion des manipulations qu'il poussera à perfection, parce qu'elle sera son seul mobile d'action.

Vicomte P. de M.²⁴⁴

Dans son ouvrage *La reliure française commerciale et industrielle*²⁴⁵, le relieur Marius Michel explique comment les transformations se sont opérées dans l'organisation et la division du travail chez les relieurs depuis le XVI^e siècle. Commentant cette évolution, il remet en contexte les conditions de travail des artisans français qui sont alors tributaires d'un imprimeur libraire pour, à partir, du XVIII^e siècle s'affranchir de leur tutelle afin de pratiquer dans leurs propres ateliers. Le XIX^e

²⁴³ FOREST 1933, p. 29-31.

²⁴⁴ Vicomte P. de M., *Bulletin du bibliophile*, Techener, 1844, p. 863.

²⁴⁵ MICHEL 1881, p. 2.

siècle voit apparaître ce qu'il qualifie de « véritable usines à reliures », ceci amené par l'expansion de l'édition ainsi que par la mécanisation et l'introduction de la vapeur comme force motrice dans la production de l'imprimé. Devant s'adapter à ces nouvelles conditions, on assiste à une nécessaire répartition du travail, ce qui amène l'ouvrier relieur à se spécialiser dans une partie de son travail afin de répondre à une demande alors devenue considérable²⁴⁶. En Angleterre on observe le même phénomène mais à moindre échelle puisque le relieur se doit de maîtriser plusieurs domaines de son métier, d'ailleurs celui-ci sera rémunéré selon l'emploi désigné, les finisseurs (*Finishers*) étant mieux rémunérés que les ouvriers de la plaçure (*Forwarders*)²⁴⁷. Au Québec, l'organisation du travail conserve difficilement les structures décrites dans les ateliers issus des deux nations colonisatrices. L'organisation en grand atelier industriel et commercial respecte davantage le modèle britannique, les ouvriers ayant une maîtrise de toutes les étapes de la réalisation d'une reliure. D'ailleurs, l'enseignement qui sera offert dans les écoles de métiers ainsi qu'à l'École des arts graphiques de Montréal ira dans le sens d'une acquisition des compétences touchant l'ensemble des spécialités de la reliure. De son côté, l'artisan individuel doit, en plus d'être créatif, avoir les habiletés techniques et artistiques pour l'exécution des demandes soumises par sa clientèle. Aujourd'hui encore, en France, l'organisation du travail amorcée au XIX^e siècle conserve cette division des domaines de spécialité, ainsi les pareurs et apprêteurs, doreurs sur cuir et doreurs sur tranches ont toujours pignon sur rue et contribuent au besoin à la réalisation de reliures de luxe et de reliures d'art.

²⁴⁶ On peut aussi se référer à l'introduction de la notion de taylorisme (OST, Organisation scientifique du travail) qui apparaît vers 1880 et qui a pour but de fournir le rendement maximum dans le cadre d'une organisation donnée. D'après Frederick Winslow Taylor, *Principle of Scientific Management*, 1911.

²⁴⁷ Dans son article « De la reliure en France (2^e article) (1) Des reliures exposée (sic) aux produits de l'industrie » le Vicomte P. de M. fait cette remarque : « On vise beaucoup le bon marché, et on l'obtient peu; vous dépensez 4 Fr. de reliure sur un livre de 2 Fr., sans doute parce que le travail est mal divisé : en Angleterre, où tout est plus cher, surtout la main d'œuvre, les relieurs établissent des livres à meilleur marché que nous, et cela vient de la meilleure division du travail. » NODIER 1844, p. 863.

Dans l'examen de la section « reliure – dorure » pour le concours du Meilleur Ouvrier de France²⁴⁸, les épreuves touchent quatre domaines et tâches pour la constitution d'une reliure : la plaçure, la couture, le corps de l'ouvrage et le travail de la peau. À cela s'ajoute dans le cas d'une reliure de luxe ou une reliure d'art la finissure qui consiste à la création d'un décor, le choix des papiers de garde, la dorure sur cuir ainsi que la dorure sur tranche; dans le cas de reliure plus contemporaine et d'une reliure comportant une mosaïque de cuir, on confectionnera une chemise et un étui afin de protéger le décor. On doit donc conclure que le relieur oeuvrant au Québec doit, en plus d'être créatif avoir une maîtrise de tous les segments du métier. On comprend aussi qu'un ouvrier qui a des habiletés dans une seule de ces spécialités et dont la pratique est exclusivement consacrée à celle-ci arrivera à des résultats supérieurs de celui qui doit exécuter l'ensemble des tâches, ce qui est la réalité des artisans d'ici. Il ne faudrait omettre la participation des apprentis à l'intérieur de ces structures de travail. Celui-ci acquerra son savoir-faire au contact d'un ouvrier ou du maître relieur et gravira les échelons jusqu'au jour où il reprendra l'atelier de son maître ou s'établira à son compte.

1.4 — Premières réalisations en reliure d'art : famille Hianveu dit Lafrance et Dawson Brothers

Avant que la dénomination de reliure d'art désigne une catégorie de livres somptueusement décorées, il existait à Québec et à Montréal des artisans ayant une admirable maîtrise de leur métier et qui réalisèrent des œuvres remarquables. Ces éditions (souvent confidentielles) étaient offertes lors d'évènements extraordinaires à des figures publiques. Bien qu'il soit difficile de nos jours de retracer ces œuvres, quelques rares pièces et documents photographiques nous donnent la mesure du talent indéniable de ces relieurs.

²⁴⁸ La reliure, dorure sur tranche et la dorure sont trois sous-groupes du groupe XIV : métiers de la communication, du multimédia et de l'audiovisuel.

L'un d'eux est Victor Lafrance dit Hianveux²⁴⁹ (1843-1917 ?) (fig. 47). On doit à Louis Forest (1905-1994) les premiers renseignements sur la vie du relieur²⁵⁰. On y apprend que Lafrance naît à Trois-Rivières en 1843 et que « encore enfant, [il] avait suivi son père maître relieur, dans la vieille capitale²⁵¹ ». La famille Hianveux dit Lafrance s'inscrit dans une tradition artisanale de la reliure de longue date²⁵². À la consultation de plusieurs archives²⁵³ il est possible de retracer le parcours généalogique depuis l'origine des premiers membres de cette « dynastie » de relieurs. En 1752, a lieu à Charlesbourg le mariage du notaire Mathieu Hianveu surnommé Lafrance, né à Gisors (Eure) en 1724 avec Marguerite Pépin (née à Charlesbourg en 1720). De ce mariage naît en 1756, Étienne-Joseph qui a des « habilités en art et en peinture²⁵⁴ ». L'historien David Karel, note dans son dictionnaire²⁵⁵ qu'il est dessinateur, relieur et perruquier et qu'il est inscrit comme tel dans les dénombrements de 1796 et 1805²⁵⁶. Étienne-Joseph a plusieurs enfants dont Charles (1796-1878), André (1806-1869) ainsi que Louis-Charles²⁵⁷ (1785-?) qui tous

²⁴⁹ Le nom Hianveux dit Lafrance prend plusieurs formes selon l'époque et l'origine des documents. Les variations se présentent comme suit : Hyanveux dit LaFrance, Hianveux dit LaFrance, Hianveu dit LaFrance, Yanveu dit LaFrance, Hianveu dit Lafrance et Hianveux dit Lafrance. Cette dernière variation sera la plus couramment utilisée.

²⁵⁰ L'avantage du témoignage de Louis Forest (1905-1994) est celui d'une proximité chronologique de la part d'un artisan qui pratique la reliure et qui se passionne de son histoire.

²⁵¹ FOREST 1933, p. 18

²⁵² Marius Barbeau souligne cette note d'un généalogiste à propos de Mathieu Hianveu: « Ses descendants se sont presque tous distingués comme de très habiles relieurs à Québec et surtout comme des citoyens et chrétiens modèles ». *À travers les Registres* (notes recueillies par l'abbé Cyprien Tanguay). Montréal, Librairie Saint-Joseph, Cadieux & Derome, 1886, p. 154. BARBEAU 1944, p. 59.

²⁵³ L'une de ces sources documentaires consiste en la biographie de l'abbé François-Xavier Lafrance. BOURGEOIS 1913.

²⁵⁴ Il est possible d'admirer certaines de ses œuvres au *Morrin Centre* à Québec.

²⁵⁵ KAREL 1992, p. 395.

²⁵⁶ Des reçus émis en 1806, 1809, 1810, 1835 de la part du relieur Étienne Hianveu pour les reliures de livres de prières et livres de comptes indiquent que la pratique de reliure est bien établie chez les Hianveu à ce moment. BANQ, Fonds Ministère des terres et Forêts, cote E21,S64, SS5, SSS3, D323; Musée des civilisations, Fonds Marius Barbeau, boîte 319, f 8; Archives de Notre-Dame de Québec, Carton 11, n° 477. Aussi Livre de Prônes 1808, Ms. 78, Cahier 1, p. 3.

²⁵⁷ David Karel ne mentionne que les noms de Charles et André. Mais Louis-Charles Hyanveux dit LaFrance est aussi mentionné dans la biographie de l'abbé François-Xavier Lafrance.

« perpétuèrent l'atelier » que Étienne-Joseph Hianveu avait fondé²⁵⁸. Louis-Charles Hianveu épouse en 1808²⁵⁹ Marie-Angélique-Émilie McDonald (d'origine écossaise et protestante convertie). Le couple a quinze enfants, dont l'abbé François-Xavier Lafrance et G. A. Lafrance, « relieur de la ville de Québec »²⁶⁰. Dans son essai, Louis Forest indique que Victor Lafrance est le fils du relieur Joseph Lafrance²⁶¹, qu'il hérite des talents pour l'enluminure de sa mère née Lemieux et qui est la sœur de Téléphore Lemieux²⁶² (1862-1912²⁶³) lui-même relieur important de la ville de Québec et associé aux oncles paternels Ambroise et Antoine Lafrance. Victor Lafrance est perçu comme le plus talentueux de cette famille lorsqu'il travaille chez l'éditeur-relieur Dredge de Québec, une maison qui est une succursale des ateliers du même nom situés à Toronto. À 19 ans (1862), le jeune Victor se marie et quitte pour Toronto²⁶⁴ où il devient, à l'âge de 24 ans (1865), contremaître de la maison Dredge²⁶⁵. Il aura sous sa direction une douzaine d'employés qui l'apprécieront malgré son jeune âge puisqu'ils reconnaissent chez lui talent et ingéniosité.

Entretemps, la maison de reliure Lafrance et Lemieux est la proie d'un incendie en 1874 ce qui la désorganise en scindant l'atelier. À son retour à Québec

²⁵⁸ Il est ardu de retracer cette généalogie avec des documents aussi parcellaires. On sait que Louis-Charles est le fils d'Étienne-Joseph, qu'il aura plus de quinze enfants et retire des « revenus de la reliure non considérables à l'époque ». Est-ce que Louis-Charles Hianveu pratique dans le cadre de l'atelier fondé par son père ? BOURGEOIS 1913, p. 19.

²⁵⁹ Dans le prône de la paroisse de Notre-Dame on mentionne : « Louis Hianveux dit Lafrance, relieur, fils majeur ». BARBEAU 1944, p. 59.

²⁶⁰ G.A. Lafrance assiste en 1889 au dévoilement du monument commémoratif pour son frère l'abbé F.-X. Lafrance. BOURGEOIS 1913, p. 146.

²⁶¹ Joseph Lafrance est-il l'un des fils de Louis-Charles Hianveu ? Aucun détail ne nous est donné à ce sujet. Mais G.A. Lafrance qui est le fils de Louis-Charles est l'oncle de Victor. Joseph est un prénom de baptême usuel dans la religion catholique.

²⁶² Dans son essai, Louis Forest indique Téléphore Lafrance, mais il faudrait davantage considérer le nom de Lemieux, ce qui serait plus plausible.

²⁶³ Les dates de naissance et de décès sont sous réserve, puisque dans le recensement de 1911, 3 Téléphore Lemieux apparaissent au registre.

²⁶⁴ La mère de G.A. Lafrance est d'origine écossaise, l'usage de l'anglais dans cette famille était-il usuel ? S'est-il alors perpétué chez les Lafrance ? La ville de Québec est sous le Régime britannique à ce moment, l'usage de l'anglais aurait ainsi favorisé l'emploi de Victor Lafrance à Toronto.

²⁶⁵ Il s'agit de *A. & Co. Dredge wholesale stationers and bookbinders*, 53 Yonge Street, Toronto.

Victor Lafrance entre au service de son oncle, Ambroise Lafrance²⁶⁶ (1847- ?)²⁶⁷ (fig. 48, 49) pour ensuite travailler avec Téléphore Lemieux vers 1881. Quelques huit années plus tard, il ouvre sa boutique de reliure sur la rue Buade à Québec à proximité de la basilique (fig. 50, 51). On considère que la période qui s'étend des années 1874 et 1889 sera l'une des plus créatives chez le relieur, à preuve les distinctions et médailles qui lui sont décernées en 1877 lors de l'exposition provinciale de Québec et les médailles d'or et le grand prix à l'Exposition Universelle de Paris en 1878. Il présente pour l'occasion plusieurs reliures dont *L'Art*²⁶⁸ (fig. 52, 53), une oeuvre imposante (45 cm) au décor en relief agrémenté d'un exceptionnel travail de mosaïque de cuirs de couleur et dorées aux fers, véritable chef-d'oeuvre de la reliure d'art pour lequel il reçoit en même temps la reconnaissance des relieurs français de la célèbre maison Mame.

Vers 1908, l'atelier de Victor Lafrance ainsi qu'une dizaine de maisons voisines situées sur la rue Buade sont détruites pour faire place à la construction du monument commémoratif de Monseigneur Laval. Victor Lafrance a aussi formé une nouvelle génération de relieurs de grand talent tels, Charles-Aimé Dorion (1888- ?), Siméon Coté (1868- ?), Louis-Germain Chabot (1866- ?) et Edmond Fournier (1881- 1948 ?) qui instruiront à leur tour de remarquables relieurs. Nous avons peu d'informations sur la suite des activités de l'atelier de Victor Lafrance²⁶⁹ sinon que

²⁶⁶ Ambroise Lafrance Hianveux est mentionné à titre d'orfèvre dans l'article de René Villeneuve, « Ambroise Lafrance », *DBC*. Cet atelier offrait-il par la même occasion un service de reliure pour l'ornementation des livres liturgiques ? Récupéré le 14 août 2014 de : http://www.biographi.ca/fr/bio/lafrance_ambroise_13F.html.

²⁶⁷ Les initiales G. A. Lafrance seraient elles associées au nom G. Ambroise Lafrance qui est en lien avec les plus belles reliures de Victor Lafrance ? L'une des reliures les plus remarquable de Victor Lafrance est *L'Art*, qui remporta de hautes distinctions lors d'expositions dont l'Exposition universelle de Paris en 1878. L'exposition avait pour thème les nouvelles technologies, un pavillon est consacré à la reliure. Le décor de la reliure *L'Art* est inspiré des motifs mauresques qui ornent l'architecture du Pavillon du Trocadéro.

²⁶⁸ *L'Art : revue hebdomadaire illustrée. Année 1, 1875*, Paris : C. Delagrave, 1875. Bibliothèque et Archives Canada, cote : AMICUS 5533024.

²⁶⁹ Il est indiqué que Victor Lafrance décède en 1917. Les activités de l'atelier de cet artisan ont peut-être survécu à son décès comme en font preuve les éditions de livres ultérieures à son décès.

des livres seront édités sous la raison sociale de Victor Lafrance Limitée jusqu'en 1929.

L'autre atelier duquel nous retraçons des reliures d'art de haute qualité est celui de Dawson Brothers²⁷⁰ qui a sa place d'affaires à Montréal (fig. 54). Les propriétaires sont Samuel Edward et William Valentine, fils de Benjamin Dawson qui est un fournisseur prospère du secteur de la papeterie à Montréal²⁷¹. En 1860, au moment de la retraite du père, les deux fils prennent la tête de la compagnie et procèdent à une réorganisation en diversifiant les activités de l'entreprise. La compagnie opère dorénavant sous la raison sociale de Dawson Brothers. Au fil de leurs 29 ans d'association, ils deviennent éditeurs, agents de presse et relieurs-régleurs. Samuel Edward se spécialise du côté de la librairie alors que William Valentine s'occupe principalement de la fabrique de papier et de livres de comptabilité, une activité qu'il conserve même après la dissolution de la compagnie en 1889. Dans le catalogue des livres publiés²⁷² par Dawson Brothers en 1870, on y lit une publicité annonçant leur service de reliure (fig. 55) et vantant la qualité des reliures faites par les meilleurs ouvriers : « [...] *and employ the best workmen, and their Fine bindings in Morocco and Calf are equal in workmanship to the productions of the leading Binders in London or New York* ». Il est intéressant de lire que les références de qualité se rapportent à des ateliers de reliure des villes de Londres et de New York, une citation qui est révélatrice du lien culturel de la clientèle avec laquelle la compagnie fait affaire, soit le milieu anglophone de Montréal.

²⁷⁰ Les informations biographiques proviennent de l'article Georges L. Parker, « Dawson, Samuel Edward », *DBC*. Récupéré le 14 août 2014 de : <http://www.biographi.ca/fr/>. Répertoire du patrimoine culturel du Québec en ligne, Récupéré le 14 août 2014 de : <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca>.

²⁷¹ Benjamin Dawson naît à l'Île du-Prince-Édouard en 1808, il arrive à Montréal en 1846 et achète la compagnie McKay's Publishers Booksellers and Stationers qui devient la Benjamin Dawson and Son. Il sera un important fournisseur et importateur de papier, principalement d'Écosse, pour les imprimeurs et papetiers de Montréal.

²⁷² *Books published by Dawson Brothers*, 151 to 161 St-James Street, Montreal, 1870.

Grâce à de récentes études, on sait dorénavant qu'une importante partie des livres importés dans les colonies britanniques étaient préalablement reliés en Angleterre et en Écosse²⁷³, ce qui explique le développement moins important de la reliure du côté anglophone sinon pour des éditions exceptionnelles ou publiées localement. Parmi ces exemples, les archives photographiques du studio Notman au Musée McCord conservent une impressionnante collection d'albums réunissant les photographies de familles connues de Montréal. Ces albums souvenirs furent très populaires dès la deuxième moitié du XIX^e siècle parmi les membres de la haute société. En examinant les étiquettes de relieurs de ces albums on constate qu'une grande partie sont réalisés en Europe (Allemagne, Londres, Écosse). Certains de ses albums plus prestigieux sont par contre signés des *Dawson Brothers – Binders*. L'un de ceux-ci est le *Photograph Album from William Watson Ogilvie's Travels to Europe and the Near East 1867-1868* (fig. 56 a, b). Il s'agit d'un album de format imposant²⁷⁴, contenant 342 photographies rapportées d'un voyage outre-mer fait entre les années 1867-1868, le tout relié somptueusement. Le décor est sobre et élégant, reprenant l'encadrement en entrelacs (fig. 57, 58), signature formelle des reliures de Dawson Brothers avec au centre du plat supérieur une pièce de titre en forme de bas-relief en bois évoquant l'entrée d'un temple égyptien²⁷⁵ protégé de sphinges et de figures de la mythologie égyptienne, deux fermoirs en laiton ajoutent au caractère luxueux et classique de l'album.

En 1889, à la dissolution de la compagnie Dawson Brothers, W.V. Dawson et son fils Charles F. reprennent le secteur d'activités lié à la papeterie et à la fabrication de livres de comptabilité sous la nouvelle raison sociale de W.V. Dawson & Company. En même temps, vers 1888, avec l'avènement des appareils photographiques individuels, les demandes pour les reliures personnalisées d'albums

²⁷³ BENNETT 2004.

²⁷⁴ Le format de l'album photographique est de 73,7 x 58,4 x 14 cm.

²⁷⁵ L'Exposition Universelle de Paris en 1867 permet à l'égyptologue Auguste Mariette de produire dans *le parc égyptien* le résultat de ses travaux. L'égyptomanie est alors en vogue à ce moment.

photographiques se font moins populaires. En 1901 W.V. Dawson fait construire une nouvelle fabrique et s'associe à deux de ses fils, la compagnie prend de l'expansion et ouvre en 1912 une succursale à Toronto, l'année suivante elle devient la W.V. Dawson Limited. À la consultation de l'*Annuaire Lovell* de Montréal²⁷⁶, on peut lire que Charles F. Dawson s'annonce comme relieur jusqu'en 1937 et W. V. Dawson jusqu'en 1935. Dawson Brothers est représentative d'une entreprise favorisant une approche horizontale du domaine de l'édition et de l'imprimerie, tous les secteurs d'activités sont développés et évolueront selon leur efficience et la demande, le secteur de la reliure devenant alors de second plan au début du XX^e siècle.

1.5 — L'exposition comme moteur de l'inspiration et lieu d'émulation

1.5.1 Présence de la reliure d'art canadienne aux expositions internationales

L'une des branches de l'industrie artistique où la France possède une incontestable supériorité est certainement la Reliure; les Expositions internationales, et mieux encore les ventes de collections particulières, en donnent chaque jour la preuve évidente. L'Italie, qui fut son initiatrice à la Renaissance, la Hollande, un instant sa rivale au dix-septième siècle, ont depuis longtemps cessé de produire des œuvres dignes de remarques; partout on relie des livres, mais la Reliure d'art ne se fait actuellement qu'en France.

Marius Michel²⁷⁷.

Le concept d'exposition universelle prend forme à Londres en 1851 à l'initiative du ministère du Commerce britannique. L'Angleterre est alors en pleine révolution industrielle et la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* veut démontrer la suprématie de l'Empire britannique au point de vue de l'innovation technologique. Les enjeux de cette manifestation sont éminemment commerciaux, mais aussi politiques et culturels, il s'agit de présenter l'Angleterre, le pays hôte, sous

²⁷⁶ Voir Annexe 1 : *Mouvements et durée des ateliers de reliure à Montréal d'après l'Annuaire Lovell de 1900 à 1970.*

²⁷⁷ MICHEL 1878, p. 5.

son meilleur jour. Cette exposition est aussi l'occasion d'attribuer prix et médailles afin d'encourager une forme d'émulation entre les pays participants et remporter au mérite, une mention pour une nouvelle invention, une innovation industrielle ou domestique du domaine « *art, science and manufacture* ». Lors de l'exposition de 1851, l'Angleterre se verra attribuer 46 % des prix alors que la France en aura 33 %.

Jusqu'alors, la section beaux-arts est inexistante et n'apparaît qu'en 1855 lors de l'Exposition universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts de Paris. La France ne veut pas être en reste dans cette course à la représentation de prestige et Napoléon III décide par décret impérial d'organiser une manifestation équivalente à celle de Londres pour la métropole française. L'exposition étant payante, elle ne reçut pas l'accueil escompté. Malgré une distribution de billets d'entrée, la fréquentation fut décevante et l'entreprise fut déficitaire. Le domaine de la reliure n'est pas encore présent en salle d'exposition. C'est à partir de 1867 lors de l'Exposition universelle d'Art et d'industrie de Paris, que l'on commence à documenter la présence de reliures d'art dans ces expositions et ce, à travers la réception critique des spécialistes, commentant la qualité ou la pauvreté d'exécution, puisqu'après tout : « Elle [la reliure] a de plus, pour nous, le mérite d'être un art véritablement français²⁷⁸ ». Dans ce même article, le journaliste L. Asseline fait l'apologie de la reliure française, commente les goûts du moment, fait abondance de descriptions, présente tant les reliures d'art exceptionnelles que les reliures d'éditeur parfaitement réalisées par la célèbre maison Mame de Tours qui mérite le Grand prix d'honneur de sa classe (classe 7). La reproduction d'un dessin représentant la Galerie Matériel des Arts libéraux donne une bonne idée de l'espace réservé à ces beaux livres, mais aussi sur les styles de décors alors en vogue (fig. 59), cet emplacement deviendra plus défini dans les expositions suivantes, affirmant de ce fait la valeur de représentation et la fierté attachée à cette forme artistique. Le critique Henri Béraldi

²⁷⁸ DUCUING 1867, p. 188.

dans un article publié dans *La Reliure*, explique dans quel contexte les reliures d'art étaient exposées avant l'exposition de 1900 :

Au milieu de chacun de ces salons, une sorte de kiosque très élégant renferme les expositions des relieurs, qui sont au nombre de dix-neuf. Ces quatre salons sont eux-mêmes entourés par une galerie occupée par les éditeurs d'affiches, de musiques... La reliure est donc au centre même de la librairie; elle n'est pas un des moindres attraits de la classe...Aux expositions universelles précédentes, les relieurs étaient placés avec la papeterie et compris dans la même classe avec tous les transformateurs de papier...Le livre relié, présenté par le relieur chez les éditeurs, c'est tout simplement une révolution dans les usages immémoriaux de la librairie. Le public sait maintenant, d'une façon officielle, que les livres qu'il achète reliés ne sortent pas ainsi de l'officine du libraire, mais ont été confiés par lui à un relieur.²⁷⁹

L'Exposition universelle internationale de Paris en 1878 marque un tournant pour ce qui est de l'appréciation de la reliure d'art ainsi que pour l'introduction d'une vision novatrice sur le rôle du décor d'une reliure. Cette importante manifestation regroupe plus de 52 000 exposants, les produits artistiques et de l'industrie sont mis à l'honneur et le Canada est représenté comme une entité indépendante de l'Angleterre²⁸⁰. Le jeune relieur français Henri Marius Michel exhibe ses récentes créations, des décors de reliures s'inspirant de la nature, « la flore ornementale » avec ses œillets, roses, orchidées et son chèvrefeuille, des éléments d'une symbolique représentative et déterminée par le sujet du livre. Pour Marius Michel, le décor doit se faire l'écho de son temps, fi des reliures anachroniques perpétuant les styles d'une époque antérieure pour décorer une œuvre contemporaine, il révolutionne par ses propos les conventions de la bibliophilie et du métier en positionnant la reliure d'art davantage du côté de l'expression artistique que celle des traditions :

La première des qualités de la décoration d'un livre est d'être appropriée à la nature ou au sujet même de l'ouvrage. S'il s'agit d'un ouvrage ancien relié à

²⁷⁹ BÉRALDI 1900, p. 138.

²⁸⁰ « Le Canada a eu à l'Exposition une belle place, bien qu'il fût en quelque sorte isolé de tous, ne se rattachant pas à l'Angleterre, qui n'expose pas ». Emile Chaste, Ministère de l'agriculture et du commerce, Groupe II, Classe 7. Rapport sur l'enseignement secondaire, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 127. Récupéré le 14 août 2012 de : <http://cnum.cnam.fr/DET/8XAE277-1.4.html>.

nouveau, ce qui arrive le plus fréquemment, la décoration naturelle est la reproduction d'une reliure de l'époque à laquelle le livre a été imprimé, et, si la réimpression est moderne, d'une reliure du temps où vivait l'auteur. Aussi est-ce avec surprise que nous avons vu des maîtres de la Reliure moderne, si remarquables d'ailleurs par des qualités d'exécution jusqu'alors inconnues, manquer si souvent à ces principes²⁸¹.

C'est en 1878 que l'on assiste à la première participation (répertoriée) d'un relieur canadien à ces expositions artistiques et industrielles internationales²⁸². Le relieur Victor Lafrance (1843-1917) de Québec : « décrochait les médailles et prix avec les ouvrages suivants : *L'Art*, le *Missel*, les *Entretiens sur la peinture* de Ménard, une Bible populaire, une *Vie des Saints*, les *Relations des Jésuites, Rome*, grand album illustré et enluminé sur les pages, ainsi que les deux volumes du *Trésor National*²⁸³. » En présentant son livre *L'Art*, une réalisation remarquable (fig. 52, 53) qui s'offre comme une citation de l'architecture d'inspiration hispano-mauresque du Palais du Trocadéro, les meilleurs ouvriers de chez Mame proclamaient avec enthousiasme : « Le Canada français n'a rien à envier aux artistes de France, dans le domaine de la reliure²⁸⁴. »

La flore ornementale²⁸⁵ initiée en reliure par Marius Michel trouve ses résonances dans les motifs des arts décoratifs et industriels qui nourrira le futur courant stylistique de l'Art nouveau. Un choix esthétique soutenu par les critiques et bibliophiles Octave Uzanne et Henri Béraldi²⁸⁶. Ceux-ci se font d'ailleurs les

²⁸¹ MICHEL 1878, p. 5-6.

²⁸² FOREST 1933, p.19.

²⁸³ FOREST 1933, p. 20.

²⁸⁴ FOREST 1933, p. 20.

²⁸⁵ Cette application de la « flore ornementale » est contemporaine à la publication du livre de Victor Ruprich-Robert *Flore ornementale. Essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la nature et principes de leur application*, publié entre 1866 et 1876. Henri-Marius Michel avait acquis ses connaissances pendant son adolescence alors qu'il assistait aux cours de Ruprich-Robert.

²⁸⁶ « Depuis quelques années, les relieurs se sont ralliés à l'idée de faire du nouveau, mais ce n'a pas été sans difficulté : le souffle ardent de l'ancienne et bienfaisante corporation n'est plus là pour réunir tous les praticiens du même art sous le drapeau du progrès voulu et recherché en commun : il y a les rivalités, l'esprit critique des tentatives individuelles, les jalousies mesquines, la peur de l'originalité trop vite confondue avec l'excentricité [...]. L'exposition des relieurs de 1889 est donc particulièrement intéressante en ce sens qu'elle témoigne d'un état d'art très spécial qui tâtonne

commentateurs éclairés des reliures d'art présentées à l'Exposition universelle de 1889 à Paris mais ils sont également critiques de l'espace négligeable qui est attribué aux œuvres de qualité. Jusqu'à l'année 1900, l'emplacement alloué aux relieurs semble insatisfaisant, une situation dont rend compte Henri Béraldi dans la revue *La Reliure* de 1900²⁸⁷ et qui trouve un écho similaire à l'intérieur d'une chronique d'Octave Uzanne pour la revue *Le Livre*, vaste entreprise bibliographique qui s'échelonne sur une période de dix années (1880-1889). Uzanne écrit :

Reléguée au premier étage, à la suite de la papeterie, dans l'un des angles du palais des Arts libéraux, l'exposition de la Reliure n'attire guère que les Bibliophiles cosmopolites et les praticiens pareurs et doreurs de maroquin, qui aiment à constater les efforts progressistes de cet art dont la France peut si justement s'enorgueillir du XVI^e siècle à nos jours [...] Les vitrines sont peu nombreuses et trop perdues dans le milieu des expositions de la papeterie cigarière et les rouleaux pour appareils Morse. La place a été mesurée et l'on peut regretter de voir tant d'éclatants chefs-d'œuvre sur maroquin si mal enveloppés par le cadre vraiment trop banal et très bazar de cette partie d'exposition d'art intime qui reste cependant si en dehors du profane²⁸⁸.

L'ambitieuse *World's Columbian Exposition* de Chicago en 1893, prend le relais des expositions universelles européennes. Le thème de l'exposition est le progrès de la science et la société dans le Nouveau monde et l'on voit à présenter cette évolution d'un point de vue intellectuel, moral ainsi que matériel. Alors qu'aux expositions françaises chacune des provinces avait son kiosque, ce sera ici l'occasion d'attirer l'attention des visiteurs sur les pavillons des différents états américains. Le Canada participe à cette exposition avec un vaste pavillon de 6 000 pieds carrés répartis sur deux étages²⁸⁹ et accueille dans cet espace plusieurs relieurs québécois

encore et cherche une voie, mais dont, on le sent sortira bientôt une école de reliure florissante qui imposera ses théories nouvelles aux deux mondes. » UZANNE 1889, p. 481-486.

²⁸⁷ Voir note n° 279. BÉRALDI 1900, p. 138.

²⁸⁸ UZANNE 1889, p. 481-486.

²⁸⁹ Col. George R. Davis, *The World's Columbian Exposition, Chicago*, Philadelphie, Chicago, International Pub. Co, 1893, p. 551. Récupéré le 15 août 2012 de : http://openlibrary.org/books/OL24190389M/The_World's_Columbian_Exposition_Chicago_1893.

dont on ne peut malheureusement confirmer les noms²⁹⁰. Est-il possible que les œuvres des relieurs Victor Lafrance et Téléphore Lemieux de Québec ainsi que Granger Frères et Ed. Léveillé²⁹¹ de Montréal y soient alors exposées ?

S'engageant dans le nouveau siècle, l'Exposition universelle et internationale de Paris en 1900 se veut un bilan du siècle passé mais aussi une projection futuriste pour le siècle à venir avec ses nouveautés tels les trottoirs roulants et l'électricité²⁹². Comme par un effet de contraste, on assiste aussi à la mise en scène de véritables zoos humains, exhibant les peuples « primitifs » dans leurs habitats de papier mâché, des citoyens d'autant de colonies que de colonisateurs et d'empires invités à cette exposition.

Pour ce qui est de la province de Québec, elle est bien représentée à l'intérieur du pavillon canadien et la réception des visiteurs de l'exposition est enthousiaste : « La position enviable qu'elle a conquise par l'industrie et ses habitants et par la qualité et la richesse des ressources et de ses produits a été reconnu, à cette grande exposition, par toutes les nations²⁹³. » Dans un but de propagande, le gouvernement du Québec commande à Arthur Buies une brochure de 352 pages avec gravures qui sera distribuée autant dans les lycées que sur le terrain de l'exposition, évitant : « [...] d'employer et de faire promener une foule de personnes à Paris, comme on avait fait à Chicago, le gouvernement a préféré distribuer gratuitement des brochures instructives qui pouvaient intéresser les hommes les plus éminents dans la science et l'industrie aussi bien que les masses. » Dans son rapport²⁹⁴, le secrétaire de la Commission canadienne Auguste Dupuis, mentionne les dix-huit sections de l'exposition : l'éducation et l'enseignement, les œuvres d'art, le matériel et procédés

²⁹⁰ « Soulignons que l'Exposition universelle de Chicago en 1893, accueille plusieurs relieurs québécois. » HALLÉ 1992, p. 35. Ces informations restent à vérifier puisque je n'ai trouvé aucun catalogue, ni compte rendu de cette participation.

²⁹¹ Les reliures sont signées Ed. Léveillé & Co pour Édouard Léveillé.

²⁹² C'est à l'Exposition de 1900 sous l'influence allemande et anglaise qu'apparurent les machines à couvrir et à emboîter de marque américaine « Smyth ». DEVAUCHELLE 1961, p. 112.

²⁹³ DUPUIS 1901, p. 4.

²⁹⁴ DUPUIS 1901, 157 p.

de la mécanique, l'électricité, l'agriculture, la foresterie et la pêche sont que quelques-unes des sections en représentation. Ce même rapport informe sur les prix et récompenses qu'ont obtenu les exposants de la province de Québec à l'exposition de Paris; c'est ainsi que dans le groupe 2 assigné aux beaux-arts, la classe 13 comprenant les livres, reliures, journaux et affiches, les relieurs Granger Frères et Edouard Léveillé reçoivent chacun une médaille d'argent pour leurs réalisations²⁹⁵. L'exposition de 1900 voit aussi l'éclosion du style Art nouveau avec ses volutes organiques de plus en plus en usage dans l'architecture et dans les arts décoratifs, consacrant ainsi la contemporanéité de l'œuvre du relieur Marius Michel. L'État français pour la circonstance, le reconnaît officiellement comme premier relieur français en lui offrant une seconde fois le Grand prix et en le nommant chevalier de la Légion d'honneur. Il faut attendre vingt-cinq ans avant que ne soit organisée l'exposition la plus significative du point de vue de l'innovation en reliure d'art. L'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 consacre la place prépondérante du décorateur de reliure, une innovation dans l'attribution des tâches auxquels les relieurs de métier devront prendre en considération dans le futur pour leur pratique. Cette exposition aura aussi une influence notable au Québec pour diverses raisons. L'un des organisateurs de cette exposition est Robert Bonfils, affichiste²⁹⁶ et illustrateur de métier (fig. 60), il est aussi relieur et membre fondateur de la Société de la Reliure Originale (SRO)²⁹⁷. Bonfils est aussi professeur d'enseignement artistique (composition décorative et histoire de l'art et du livre) à l'école Estienne à partir de 1919, où il travaille pendant trente-deux ans. C'est probablement dans le cadre de son enseignement qu'il

²⁹⁵ DUPUIS 1901, p. 138.

²⁹⁶ C'est Robert Bonfils qui réalise l'affiche de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925.

²⁹⁷ La Société de la Reliure Originale (SRO) fut fondée en 1946 à l'initiative de Julien Cain, administrateur à la Bibliothèque nationale de France et du relieur Paul Bonet. Cette association œuvre pour la promotion d'une reliure de création. Les premiers membres sont Rose Adler, Jacques-Antoine Legrain, Paul Bonet, Robert Bonfils, Georges Cretté et Henri Creuzevault, des relieurs qui se démarquèrent dès l'exposition de l'Art déco de 1925. L'association est toujours en activité. Le relieur Louis Forest possédait un catalogue de la première exposition de la Société.

rencontre vers 1924 le jeune relieur et premier artisan boursier de la province de Québec, Louis-Philippe Beaudoin (1900-1967), futur fondateur de l'École de reliure de Montréal qui est venu parfaire ses connaissances chez Estienne. Le lien qui s'établit entre les deux hommes est important puisque Beaudoin l'invitera à l'École des arts graphiques de Montréal au printemps 1946. Bonfils sera alors chargé de mission au Canada pour la France et visite certaines institutions et ateliers dont celui de Louis Forest (1905-1994) à Hull²⁹⁸. L'esthétique des décors de reliures de Bonfils emprunte au géométrisme de l'Art déco tout en conservant des éléments de figuration stylisée (fig. 61), un procédé stylistique qui va influencer le décor des reliures de Louis-Philippe Beaudoin.

Dans le règlement de l'exposition des arts décoratifs, l'article numéro 4 oriente de manière très sélective le choix des œuvres qui seront exposées, elles doivent être : « [d'] inspiration nouvelle et d'une originalité réelle ²⁹⁹ ». Paradoxalement alors que le relieur Marius Michel fait figure de précurseur en 1889 et 1900, il sera exclu de la sélection de l'exposition de 1925³⁰⁰. Un groupe de jeunes relieurs s'impose à ce moment, l'un d'eux, Pierre Legrain inscrit audacieusement le style Art déco dans le décor de reliure d'art avec l'épuration des lignes et des décors, l'usage de matières somptueuses et inusitées et l'élégance typographique des titres comme constituante du décor. Pierre Legrain traduit dans ses décors de reliure son expérience de décorateur et d'ensemblier en établissant un dialogue visuel entre le

²⁹⁸ Robert Bonfils rédige une lettre de recommandation pour une demande de bourse d'étude pour Louis Forest le 15 juillet 1946. MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, documents n° 194, 195.

²⁹⁹ Le règlement se lit comme suit : « Seules seront admises les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle, exécutées et présentées par les artistes, artisans, industriels, créateurs de modèles et éditeurs rentrant dans les Arts Décoratifs et Industriels modernes. » Article n° 4 du règlement de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels modernes, Paris, 1925. Ernest de Crauzat, *La Reliure française de 1900 à 1925*, tome II, p. 175. BIHENG-MARTINON 2004, p. 84.

³⁰⁰ Crauzat affirme que le jury de la Section de la Reliure (classe XV, vice-président : René Kieffer), au lieu de montrer, dans ses décisions, la largeur d'esprit et la hauteur de vue qu'on était en droit d'attendre, prit un malin plaisir à appliquer ce texte [l'article n° 4] strictement à la lettre, et à évincer avec une maladresse insigne des artistes parvenus à l'apogée de leur carrière au cours des années précédentes. Ernest de Crauzat, *La Reliure française de 1900 à 1925*, tome II, p. 175. DEVAUCHELLE 1961, p. 165.

décor intérieur des bibliothèques privées et celui des livres qui les meublent. Les bois et cuirs exotiques sont employés dans la confection de mobilier, ce qui a pour effet d'adoucir la pureté géométrique des formes par l'usage de matériaux agréables au toucher et par le caractère organique des textures. Pour ce qui est de la reliure d'art, les premiers usages des peaux de reptiles, de batraciens, de poissons dont la raie des mers du sud et le jeune requin se font à ce moment. Conceptuellement Legrain innove aussi puisque le décor de la couverture du livre n'est plus limité qu'au seul plat supérieur du livre, ce « petit rectangle³⁰¹ » indiciel, mais aux plats supérieur et inférieur de même que sur le dos du livre, faisant de l'objet livre une entité signifiante tant par le contenu que par le contenant³⁰².

Cette exposition des arts décoratifs permet aussi de découvrir les reliures d'art de Rose Adler, Robert Bonfils, Paul Bonnet et de Georges Cretté³⁰³, mais aussi de Marguerite de Félice, Jeanne Langrand, Germaine de Léotard et Mme Marot-Rodde, des femmes relieurs³⁰⁴ qui possèdent aussi un solide métier technique³⁰⁵. Le sens de l'innovation apporté dans les décors de reliures de ces décorateurs relieurs et réalisés par des relieurs hors pairs dont René Kieffer (fig. 62) aura une influence certaine dans l'esthétique et le style des reliures d'art réalisées au Québec. Les reliures de Louis Forest³⁰⁶ et de l'architecte Ernest Cormier (1885-1980)³⁰⁷ produites ultérieurement

³⁰¹ Dans un texte de 1889, le bibliophile Octave Uzanne écrit : « En étudiant l'histoire de la reliure, on peut se convaincre qu'à chaque renouveau de siècle, cet art qui semble résumer en un petit rectangle l'expression décorative d'une époque a toujours suivi les transformations du livre, en s'identifiant au caractère idéologique, au mode et au style de la pensée qui s'y trouvait imprimée. » UZANNE 1889, p. 481- 486.

³⁰² Jusqu'à alors, le facteur technique de « faire solide » pour les reliures impliquait la forte présence des nerfs au dos des reliures. L'évolution des techniques a permis l'adoucissement de la présence des nerfs au dos des livres, offrant ainsi une unité entre les plats et les dos pour la création d'un décor.

³⁰³ Alors que Henri Marius Michel sera exclu de la sélection des relieurs pour l'exposition des arts décoratifs de 1925, son apprenti et disciple Georges Cretté y participe.

³⁰⁴ Marguerite de Félice, Germaine de Léotard et Mme Marot Rodde obtiennent une médaille d'argent lors de l'Exposition des arts décoratifs de 1925. BIHENG-MARTINON 2004, p.139, 142. VRAIN 1995, p. 78

³⁰⁵ Plusieurs de ces femmes relieurs réalisèrent les décors de reliure que Pierre Legrain (1 300 décors) et Rose Adler ont conçus pour la bibliothèque de Jacques Doucet.

³⁰⁶ Voir chapitre 1, section 1.7.2 « Louis Forest : un relieur “bien de chez-nous” ».

reprennent les principes d'élégance et d'épuration des décors alors promulgué par Pierre Legrain et ses émules.

La dernière des grandes expositions d'intérêt pour le domaine de la reliure d'art est l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne qui se tient à Paris en 1937. Julien Durand, le président de la chambre de commerce veut avec cet évènement confirmer la supériorité de la France en matière de décoration, d'art et de design. Cette exposition sera l'occasion d'une surenchère monumentaliste de certains pavillons. Le pavillon du Canada n'y échappe pas avec son architecture qui s'inspire des silos à grain caractéristiques de la prospérité économique du pays. Le relieur Louis Forest est officiellement le seul à avoir un kiosque à l'intérieur du pavillon du Canada³⁰⁸ (fig. 63), mais une correction apportée à cette information dans un article de journal³⁰⁹ indique que le relieur torontois Douglas Duncan³¹⁰ y présente aussi quelques livres dont...l'essai de Louis Forest *L'Ouvrier relieur au Canada*. Il est écrit dans le programme de présentation de l'exposition : « Mr. (sic) Louis Forest, relieur expose quelques-unes de ses reliures d'art, non pas dans un but commercial, mais pour faire connaître l'œuvre canadienne-française dans cette industrie, nouvelle au Canada.³¹¹ » Effectivement, le choix des titres que Louis Forest a sélectionné pour cet événement permet non seulement un contact avec l'imaginaire graphique et

³⁰⁷ La bibliothèque personnelle de l'architecte Ernest Cormier était composée de plusieurs traités techniques sur la reliure ainsi que d'une collection de livres provenant des ateliers de René Kieffer. Se référer au chapitre 1 section 1.8.2 « Le dialogue entre architecture et reliure chez Ernest Cormier ».

³⁰⁸ Selon un entrefilet publié dans *le Devoir*. A.A 1937.

³⁰⁹ « Quittant Louis Forest, laissez votre épouse bailler (sic) d'admiration devant les riches fourrures et éclipez-vous un instant pour aller voir les œuvres de DOUGLAS DUNCAN, plus sévères que celles de Louis Forest, mais où s'affirme un "fair play" anglo-saxon puisque la principale reliure est "L'Ouvrier relieur, de Louis Forest", en chagrin violine mosaïqué ». « Le Monde en mosaïque », p. 15. MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, document n° 28.

³¹⁰ Douglas Duncan arrive à Paris en 1925, il s'intéresse à la reliure au contact de la relieure canadienne Agnes St-John qui fait carrière en France. En 1939, à la veille de la Seconde Guerre, il rentre au Canada. JARVIS 1977, p. 27-38.

³¹¹ *Programme du Pavillon du Canada, Exposition Internationale, Paris, 1937*, p 22-23. MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, document n° 27.

technique du relieur, mais aussi la rencontre avec une littérature canadienne majoritairement terroiriste³¹².

L'exposition de 1937 présente aussi quelques innovations techniques, le mouvement littéraire et artistique surréaliste alors en plein épanouissement influence aussi les décors de reliure. C'est ainsi qu'apparaissent vers 1934 les premières reliures photographiques surréalistes de Paul Bonnet et en 1936 la dénomination « livre-objet » avec *Défense de savoir* du relieur surréaliste Georges Hugnet. Cette exposition met fin au cycle des expositions universelles tenues dans la ville de Paris. Alors que l'ambition de cet événement était de réunir les nations autour de l'innovation dans les arts et techniques, les tensions politiques entre l'Allemagne et l'URSS prennent le dessus par l'entremise d'une surenchère architecturale de leurs pavillons respectifs situés vis à vis l'un de l'autre.

Pierre Legrain décédé en 1929 et Marius Michel en 1925, les figures emblématiques de la reliure du début du XX^e siècle ont ouvert la voie à la création d'une reliure inventive. Pour les relieurs canadiens qui prirent contact avec leur œuvre à travers ces expositions internationales, ils représentent de véritables modèles pour l'établissement d'une reliure d'art originale pouvant traduire la réalité culturelle du Canada français.

1.5.2 Premières expositions de la reliure d'art au Canada français

Les relieurs canadiens-français profitent du renouveau des liens culturels qui s'établissent avec la France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et profitent des avantages qu'offre Paris, soit pour visiter les expositions de reliure, soit pour rechercher un complément de formation ou une spécialisation. L'expertise et les

³¹² Parmi les titres présentés : *Le Canada chanté*, par Albert Ferland (fig. 90), *L'Épopée canadienne*, par Jean Bruchési, *À l'ombre de L'Orford*, par Alfred Desrochers (fig. 147), *En guettant les ours*, par Vieux Doc (Ernest Grignon) (fig. 83), *Un homme et son péché*, par Claude Henri Grignon (fig. 94).

pratiques de la reliure auront une influence importante comme nous aurons l'occasion de le voir et inspireront la tenue d'expositions liées à ce domaine.

Avant l'existence d'expositions spécifiquement consacrées à la reliure, certaines manifestations contribuèrent à éveiller l'intérêt du public et des bibliophiles à la valeur et la beauté d'un livre bellement relié. L'évènement « La célébration Caxton/Caxton Celebration » qui se tient en 1877 donne la mesure de l'intérêt porté à la bibliophilie par les amateurs canadiens anglophones et francophones (fig. 6) Cet évènement qui célèbre le quatre centième anniversaire de l'établissement de l'imprimerie en Angleterre par William Caxton a lieu à Londres et à Toronto avant d'être présenté à Montréal. Parrainé par la *Société des numismates et antiquaires de Montréal* et son secrétaire Gerald Ephraïm Hart assisté de Henry Mott et Georges A. Holmes, l'exposition est présentée du 26 au 29 juin 1877 au Montreal's Mechanic's Hall situé sur la rue Saint-Paul. L'exposition est bien documentée grâce à un catalogue bilingue, transcrivant les conférences données par William Dawson et Pierre-Joseph-Olivier Chauveau³¹³. Le document fournit aussi une description des livres présentés dans les différentes sections en indiquant le nom de leurs propriétaires. L'importante participation des collectionneurs surprend même les organisateurs de l'évènement³¹⁴ puisque, en plus des collections montréalaises, plusieurs des livres proviennent de Toronto, du Nouveau Brunswick et des États-Unis (Connecticut et New York). Si la quantité d'œuvres présentées impressionne (2 850 au total³¹⁵), la qualité de celles-ci est tout aussi remarquable, les pièces de résistance étant une des rares *Bible Mazarine* (42 lignes) dans sa reliure d'origine ainsi qu'une cinquantaine d'incunables sans oublier quelques Alde, Plantin, Elzevir et

³¹³ Les discours de Thomas jr. White rédacteur au journal *Montreal Gazette* et du Docteur S.P. May du département de l'Instruction publique de l'Ontario sont aussi retranscrits.

³¹⁴ « [le catalogue] révèle cependant l'existence d'un bien grand nombre d'amateurs et de bibliophiles que nous pensions en posséder. Les collections des particuliers ont fourni plus de livres rares, de médailles, de gravures et de manuscrits, que les institutions publiques et les bibliothèques des gouvernements. » Société des numismates et antiquaires de Montréal. CÉLÉBRATION 1877, p. 4. Le nombre de prêteurs pour l'exposition est de 156, dont 16 provenant du Québec et 11 de la ville de Montréal.

³¹⁵ VIRR 1992, p. 13.

naturellement Caxton. Une remarque est indicative du peu d'intérêt des collectionneurs de l'époque pour les *Canadiana* et *Americana* : « les livres sur l'Amérique et sur le Canada en particulier ne sont ni nombreux, ni d'une grande valeur qu'on l'imaginerait³¹⁶. » L'Université McGill prête pour l'occasion un exemplaire de *Birds of America* (1827-1838) de John James Audubon format double éléphant³¹⁷, un livre exceptionnel pour lequel on ne rapporte aucune mention dans les journaux à l'époque, signe que l'appréciation des amateurs se concentre davantage sur les valeurs reconnues. Pour ce qui est de la reliure, il s'agit principalement de livres ayant appartenu à des bibliophiles européens célèbres et dont la reliure fut réalisée par des relieurs de renom³¹⁸. Des démonstrations d'impression lithographique, de reliure et de marbrure sur tranches sont offertes par l'imprimeur George Bishop & Co. ainsi que par les relieurs Dawson : « *At the rear was placed a small press, type foundry and book-binding where the different processes necessary to produce a printed book were well illustrated*³¹⁹. »

Si « La Célébration Caxton » est considérée comme l'événement bibliophilique canadien marquant du XIX^e siècle³²⁰, puisqu'il révèle l'insoupçonnée richesse du patrimoine privé et institutionnel de ses bibliothèques; les expositions de la Canadian Handicraft Guild³²¹, instaurées à partir de 1900, mettent le public en contact avec le savoir-faire et l'originalité des artisans relieurs nationaux. L'événement « Exhibition of Arts and Handicrafts » de 1900 introduit la tradition des expositions annuelles organisées par cette association vouée à la promotion des

³¹⁶ CÉLÉBRATION 1877, p. 7.

³¹⁷ VIRR 1992, p. 16.

³¹⁸ À ce sujet, le compte-rendu du catalogue est plutôt approximatif : « nous aurions encore beaucoup à dire sur la reliure par des relieurs célèbres, sur les livres ayant appartenu à des personnages illustres [...], toutes choses chères aux bibliophiles; mais il nous reste à peine l'espace de dire un mot de la collection de médailles et de monnaies ». CÉLÉBRATION 1877, p. 17.

³¹⁹ CANADIAN 1877, p. 69.

³²⁰ VIRR 1992, p. 18.

³²¹ En 1974, la Canadian Handicraft Guild fusionne avec l'Association des artisans du Canada pour former le Conseil canadien de l'artisanat. Au Québec, la nouvelle entité porte dorénavant le nom de Guilde canadienne des métiers d'arts Québec.

métiers d'art, dont la reliure. C'est dans le cadre de cet événement que Louis Forest remporte les prix d'excellence en reliure à partir des années 1930³²², de même que l'on rapporte dans les journaux de 1924 la participation de M. E.T. Ardney et M. Mieyner de Montréal avec des « admirables reliures d'art [...] ». Les reliures de M.E.T. Ardney sont en cuir incisé et ornées de motifs originaux extrêmement décoratifs. Les livres reliés par M. Ardney sont de ces trésors que le bibliophile contemple avec joie, avec amour et qu'il serre précieusement dans sa bibliothèque. M. Mieyner expose aussi de jolies reliures³²³. » Sans avoir l'envergure des expositions exclusivement consacrées à la bibliophilie et la reliure, ces premières manifestations ont le mérite de familiariser un large public avec le travail des artisans relieurs qu'ils soient amateurs ou professionnels.

L'intérêt pour la reliure d'art, on le constate à la recension des comptes rendus des expositions, se fait de plus en plus manifester. C'est par milliers que l'on dénombre les visiteurs qui voient les expositions. La virtuosité et l'imagination déployées pour la réalisation des décors de reliure d'art fascinent, d'autant plus que le livre est un objet familier et respecté, particulièrement lorsqu'il s'agit d'éditions rares ou magnifiquement illustrées. Les années 1920 ouvrent une série d'événements où la reliure d'art sera véritablement mise en valeur. La Bibliothèque Saint-Sulpice est un lieu de rencontre pour les artistes et intellectuels de Montréal. Monsieur Olivier Maurault, p.s.s. est le directeur et l'animateur de la programmation. La consultation des agendas des activités organisées à la bibliothèque indique qu'il s'y tient autant d'activités religieuses, sociales, pédagogiques qu'artistiques. Deux expositions de reliures d'art y sont programmées³²⁴ en 1925³²⁵ et 1927³²⁶. Ces expositions mettent à

³²² Louis Forest remporte les prix d'excellence et les mentions spéciales lors des expositions du Canadian Handicraft Guild pour les années 1930-1931-1932-1933-1934-1937.

³²³ EXPOSITION 1924, p. 9.

³²⁴ Outre les expositions spécifiquement consacrées à la reliure, la présence de reliures d'art se fera plus fréquente lors des expositions et Salons du livre présentés à la Bibliothèque Saint-Sulpice. L'« Exposition du livres et de l'art canadien » qui se tient du 5 au 12 novembre 1932, présente 300 livres et accueille une assistance de 12 000 visiteurs. EXPOSITION 1932. Louis Forest y présente

l'avant-plan le travail du premier artisan boursier de la province, le relieur Louis-Philippe Beaudoin³²⁷. Celui-ci y présente ses œuvres les plus récentes et réalisées à Paris, en même temps que se tient l'exposition de son ami le peintre Octave Bélanger³²⁸. La critique souligne que les œuvres de Beaudoin sont marquées « au coin de la distinction, du bon goût et du style³²⁹ » et qu'il aura fait ses classes puisque les décors sont inspirés des conventions de style du XVII^e et XVIII^e siècles. L'exposition de 1927 a lieu dans un contexte autre puisque Louis-Philippe Beaudoin revenu au Québec dirige maintenant son atelier-école à Montréal et y enseigne à une jeune relève. L'exposition présente aussi des élèves de Louis-Philippe Beaudoin : Louis Forest, Alice Moisan (1907-1950) et Gérard Perrault (1903–19??). La note du 15 novembre dans la programmation la bibliothèque mentionne « Exposition Beaudoin – Lemieux, reliure – aquarelle ». Est-il possible que la peintre Marguerite Lemieux (1899-1971) en plus d'exposer ses aquarelles ait présenté quelques reliures lors de l'événement³³⁰ ?

L'exposition de la Bibliothèque Saint-Sulpice de 1927 profite de l'énorme succès de l'« Exposition du beau livre français et canadien » qui s'est tenue à l'hôtel Mont-Royal de Montréal du 3 au 18 décembre 1926³³¹. L'exposition est ouverte aux

En guettant les ours, Vieux manoirs et vieilles maisons, L'Île d'Orléans et plusieurs autres reliures. PRÉVOST 1936, p. 60.

³²⁵ L'« Exposition de reliure d'art » de Louis-Philippe Beaudoin est inaugurée le samedi 28 novembre 1925, elle sera ouverte au public du lundi 30 novembre jusqu'au 24 décembre. Carton d'invitation, Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds École des arts graphiques, A1/C32A.

³²⁶ L'exposition de reliure de Louis-Philippe Beaudoin et de ses élèves débute le 15 novembre 1927. Agenda 1927, BAnQ, Fonds de la Bibliothèque Saint-Sulpice, Mss125, boîte 14.

³²⁷ Louis-Philippe Beaudoin quitte Montréal en 1923 pour faire un stage à l'école Estienne de Paris, il revient officiellement à Montréal en 1927. Entretemps, il fait un court passage à Montréal en 1925.

³²⁸ Louis-Philippe Beaudoin a rencontré Octave Bélanger à Paris par l'entremise de Rodolphe Duguay.

³²⁹ EXPOSITION 1925, p. 2.

³³⁰ Marguerite Lemieux aurait eu une exposition solo à la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1929. « Les œuvres de mademoiselle Lemieux donnent une très juste notion de ce qu'une femme de goût peut faire de ses doigts. Aquarelle, étain, mosaïque sur cuir et que sais-je ? ». GIRARD 1929, p. 8.

³³¹ Cet événement d'envergure a marqué les esprits puisqu'on y a exposé 2 500 livres comprenant des éditions de luxe ainsi que des ouvrages ordinaires contemporains et anciens, un millier d'ouvrages de musique, des estampes et affiches provenant des meilleurs ateliers français. L'exposition fait la part belle aux éditions traitant des beaux-arts, de l'architecture ainsi que des arts décoratifs et contrairement à la « Célébration Caxton » de 1877, les *Canadiana* (400 volumes) soulèvent

visiteurs de 10 heures du matin à 10 heures le soir à l'exception du dimanche (de 14 heures à 17 heures). La documentation est bilingue puisque l'exposition propose « un grand nombre de brochures et de livres sur le Canada et les différentes provinces écrits en prose ou en vers dans la langue française ou la langue anglaise³³² » et la reliure y est bien représentée comme le souligne la légende au bas d'une photographie (fig. 64) parue dans le journal *La Patrie* : « Dans les vitrines, un choix de livres reliés dans les ateliers de chez-nous et dont quelques-uns remontent presque à un siècle³³³. » Sous les auspices de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques et le patronage du sénateur Raoul Dandurand³³⁴, président du comité France-Amérique, l'initiative de l'exposition revient à Louis Baisez de la Chambre de Commerce française de Montréal et la présidence de l'événement est confiée à Charles Maillard, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal. Plusieurs maisons d'édition françaises ont été approchées par M. Baisez, le journal *Le Devoir* indique que 120 éditeurs, dont les réputés Crès, René Kieffer et Mornay³³⁵ prennent part à la l'exposition³³⁶. La forte présence française à la base de cette organisation expliquerait en partie l'évolution du titre même de l'exposition qui originellement était « Exposition du livre français » pour devenir « Exposition du beau livre français et

davantage l'intérêt des collectionneurs. La réception critique souligne avec admiration l'événement, pas moins d'une dizaine d'articles de journaux publient les comptes rendus des activités quotidiennes pendant cette période. On évalue la fréquentation à une moyenne de 350 visiteurs par jour, ce qui en fait un véritable succès. Le relieur Louis Forest travaille au kiosque de la Librairie Déom pour cette exposition. Il est alors en contact avec les livres et reliures de luxe réalisées par des artisans de renom. Cette proximité oriente le choix de carrière de ce relieur exceptionnel. Voir à ce sujet le chapitre 1, section 1.7.2 « Louis Forest : un relieur bien de chez nous »

³³² Légende de la photographie « À l'exposition du livre français et Canadien », *La Patrie*, 4 décembre 1926, p. 12.

³³³ Légende de la photographie « À l'exposition du livre français et Canadien », *La Patrie*, 4 décembre 1926, p. 12.

³³⁴ Raoul Dandurand est le conjoint de Joséphine Marchand fille de l'homme politique Félix-Gabriel Marchand.

³³⁵ Ces maisons d'édition étaient représentées par le libraire Cornélius Déom de Montréal. Plusieurs livres de ces éditions furent soit reliés par René Kieffer et des relieurs français de renom, mais les livres édités chez Crès et Mornay (*Le grand silence Blanc*, *Maria Chapdelaine*) ont profité de reliures d'artisans locaux. Comme en font foi les timbres du libraire et du relieur que l'on retrouve dans ces éditions.

³³⁶ E.B. 1926, p. 3.

canadien ». À l'évidence, il s'agit d'une démonstration de propagande française,³³⁷ mais qui dut s'ajuster avec la réalité québécoise, puisque l'on aurait demandé à Victor Barbeau de la Société des auteurs canadiens³³⁸ de faire participer quelques auteurs de la librairie d'ici³³⁹. Comme le souligne le Consul de France, M. Le Baron de Vitrolles dans son allocution :

[...] cette exposition marque une étape dans les relations franco-canadiennes. Elle est la réalisation de l'effort de tous. L'art est ici chez lui, il le sait et on le sait en France. J'ai l'impression de vous confier en vous remettant cette exposition quelque chose qui appartient déjà à la province de Québec, de vous remettre une partie du patrimoine de vos lointains ancêtres³⁴⁰.

L'exposition de 1926 est importante puisqu'elle fait voir au grand public des livres et des reliures contemporaines réalisées par des décorateurs et des relieurs français qui ont laissé leur marque lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de l'année précédente. C'est donc pour les Montréalais une occasion d'apprécier les éditions et reliures de René Kieffer, Rose Adler, Robert Bonfils, Paul Bonnet, Georges Cretté et Pierre Legrain, mais aussi du jeune relieur canadien Louis-Philippe Beaudoin :

Dans un coin, et sur un pan du mur, la littérature canadienne, encore jeune et prometteuse [...] L'on m'a fait voir deux reliures d'un compatriote, M.L.P. Beaudin (sic), l'une des *Cahiers de Turc*, argenté, aux titres gravés à la main, très simple, un peu trop sobre, et une autre, d'un *Démosthène* de Clémenceau, brune, avec portrait en relief et dessins gravés. Ils étaient de bon goût. J'en félicite M. Beaudin (sic). Il a eu l'excellente idée de les exposer³⁴¹.

³³⁷ « Il [Louis Baisez] annonce que M. de Vitrolles (Consul général de France) a accepté la présidence d'honneur et il demande aux Membres de la Chambre s'ils ne pourraient apporter leur concours à cette œuvre de propagande française. », « M. Baisez suggère de faire un peu de publicité dans le Bulletin comme propagande française ». Extraits du procès-verbal de la séance du 13 octobre 1926, Chambre de commerce française de Montréal. BANQ, Fonds Librairie Déom, MSS-445.

³³⁸ Victor Barbeau est président de la Société des auteurs canadiens, section française de Montréal de 1927-1930.

³³⁹ EXPOSITION 1926.

³⁴⁰ Extrait de l'allocution du Baron de Vitrolles lors de l'inauguration de l'« Exposition du beau livre français et canadien », EXPOSITION 1926c.

³⁴¹ LAURENCELLE 1926.

Ces éditions furent prêtées par des institutions et bibliothèques françaises, mais font également partie de collections privées dont celle du bibliophile et libraire Cornélius Déom (fig. 65), de Athanase David, Alphonse Desilets, Louvigny de Montigny et Victor Morin qui, de l'avis du journal *La Patrie*, présente : « Un des ouvrages les plus intéressants de cette collection au point de vue de la reliure [...] une édition des Évangiles [...]. Cet ouvrage relié en chagrin caissonné avec ornements dorés et broderies sur satin. C'est un spécimen de reliure canadienne³⁴². »

L'événement en plus de permettre un contact tangible avec des éditions européennes de qualité se fait le promoteur de la reliure d'art d'ici : « On a donné le nom de "littérature générale" à une section où l'on trouve un peu de tout, du roman surtout des récits. Ce sont des éditions ordinaires, mais l'amateur peut avoir le plaisir d'y trouver un livre bon marché et de le faire ensuite habiller par un relieur de goût³⁴³ ». Le succès de l'exposition est précurseur d'un avenir prometteur pour la reconnaissance de la reliure canadienne à l'étranger comme le suggère René du Roure :

Mais que ces livres soient avant tout un enseignement et qu'il nous soit donné, à nous autres Français de France, de pouvoir prochainement, très prochainement admirer dans nos expositions françaises une production canadienne ayant son individualité, mais sœur de la nôtre par la pensée comme par ses origines³⁴⁴.

La réussite de l'exposition pourrait se résumer dans cette remarque du journaliste Ulric Laurencelle : « Le désir de lire et de lire bien devrait se rencontrer partout chez nous. Un peuple intelligent ne peut se passer de lecture. Qu'on lui en donne un goût meilleur³⁴⁵. » L'Exposition du beau livre français et canadien s'y est engagée avec enthousiasme.

³⁴² EXPOSITION 1926d, p. 12.

³⁴³ EXPOSITION 1926e, p. 8.

³⁴⁴ René du Roure, extrait de la conférence d'inauguration de l'Exposition du beau livre français et canadien. EXPOSITION 1926b, p.10 - 8.

³⁴⁵ LAURENCELLE 1926, p. 1.

Une période de neuf ans s'écoule avant qu'une autre exposition d'importance sur la reliure soit mise sur pied³⁴⁶. Le projet de l'Union musicale de Sherbrooke constitue une première, puisque jusqu'alors les expositions présentaient la reliure dans le cadre d'événements généraux sur le livre ou des arts libéraux. L'« Exposition de la Reliure d'Art », qui se tient au Salon de la rue Frontenac du 19 au 25 février 1935, est entièrement consacrée à la promotion de la reliure d'art contemporaine et canadienne. L'initiative de présenter des œuvres réalisées par des artisans d'ici est d'ailleurs soulignée avec fierté dans les nombreux articles de journaux qui sont publiés pendant la durée de l'évènement : « L'exposition de Sherbrooke a bel et bien établi qu'il existe d'ores et déjà un style canadien en reliure. Style qui s'inspire des sujets locaux et utilise les matériaux du pays : bois, feuille d'érable, bouleau et fer forgé³⁴⁷ ». Le choix de se réclamer d'une reliure et de matériaux « bien de chez-nous », n'est certainement pas étranger à l'éveil qu'aura créé la publication de *L'Ouvrier relieur au Canada* de Louis Forest. Bien qu'il s'agisse d'une édition à petit tirage (175 exemplaires), ce livre paru en 1933, présente un court historique de la reliure produite au Canada, quelques réalisations du relieur Forest³⁴⁸, mais surtout, il fait l'apologie d'une reliure d'art qui prendrait ses sources dans le patrimoine tant culturel que matériel du Canada. Même limitée, cette édition de *L'Ouvrier relieur au Canada* disséminée auprès des collectionneurs et bibliophiles a certainement joué un rôle dans l'appropriation identitaire que connaît la reliure d'art à ce moment. De plus, il faut considérer que l'apprentissage dans les ateliers français des relieurs Louis-Philippe Beaudoin et Louis Forest a consolidé leur savoir-faire et qu'ils font maintenant école, une réalité qui dix ans plus tôt n'était qu'à l'étape de projet. Louis-

³⁴⁶ Le ralentissement économique qu'a provoqué la crise de 1929 n'est pas étranger à la diminution des activités culturelles et bibliophiliques au Québec.

³⁴⁷ « Une exposition de reliures d'Art à Sherbrooke », article trouvé dans le MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, document n° 9, mais dont l'origine reste inconnue.

³⁴⁸ Certaines des reliures qui sont reproduites dans *L'Ouvrier relieur au Canada* sont présentées lors de l'exposition de Sherbrooke. Il s'agit de *Vieux Doc*, une reliure réalisée en bois de frêne avec peintures de fer forgé (fig. 83), *Les Bois qui chantent* dont le décor du plat supérieur met en scène un paysage avec à l'avant-plan deux arbres confectionnés avec des branches de bouleau (fig. 87, 88).

Philippe Beaudoin qui, comme le souligne *La Tribune* : « [...] possède le rare mérite d'avoir ouvert la voie à la reliure moderne de style véritablement canadien, a poursuivi de patientes études en France sous la direction des maîtres illustres et en a tiré des adaptations très heureuses pour notre pays [...]»³⁴⁹ ».

La reliure d'art canadienne-française s'impose donc avec cette première exposition de groupe, puisqu'elle présente plus d'une centaine de livres provenant des ateliers des relieurs de Montréal et de Québec, mais aussi des bibliothèques de collectionneurs tels Athanase David, Jacob Nicol, Gérald Codère qui est responsable de l'exposition et Louis-Philippe Robidoux rédacteur en chef de *La Tribune*, sans compter les prêts de l'Université Bishop's et du Séminaire Saint-Charles-Borromée³⁵⁰ (fig. 66). On souligne d'ailleurs une différence de style entre les « écoles » de Montréal et de Québec : « En gros, on peut dire que les relieurs de Québec sont plus sobres, plus classiques, ceux de Montréal un peu plus originaux, un peu plus "avancés" »³⁵¹ ». Les comptes rendus de l'exposition sont détaillés et la qualité des descriptions, des notions stylistiques et historiques concernant la reliure est particulièrement réussie. Le rédacteur de certains articles³⁵² est probablement Louis-Philippe Robidoux qui est lui-même bibliophile puisqu'à la lecture de ses critiques, l'expertise du domaine semble déjà acquise. Cet événement est aussi l'occasion de conférences, dont celles de Roland Hérard-Charlebois qui ouvre la semaine en traitant des aspects historiques et techniques de la reliure, de Charles Maillard et une troisième en langue anglaise du révérend C. Sauerbrei de l'Université Bishop's, qui porte sur l'histoire de la reliure. On encourage le grand public, mais aussi les directeurs d'écoles à venir visiter l'exposition et à assister aux conférences avec leurs élèves.

³⁴⁹ EXPOSITION 1935b.

³⁵⁰ Le Séminaire Saint-Charles Borromée est connu aussi sous le nom de Séminaire de Sherbrooke. En 1954, le Séminaire devient une composante de l'Université de Sherbrooke.

³⁵¹ « Une exposition de reliures d'Art à Sherbrooke », article trouvé au MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, document n° 9 mais dont l'origine reste inconnue.

³⁵² EXPOSITION 1935b.

Les œuvres exposées proviennent des ateliers montréalais de Louis-Philippe Beaudoin avec *Les Bois qui chantent*, *Bronze*³⁵³, *Desboutins*³⁵⁴, *Maria Chapdelaine* (maquette de Roland H.- Charlebois) (fig. 67), *L'Île d'Orléans*, *Le grand silence blanc* (fig. 68) pour lequel Athanase David aurait fait la conception du décor³⁵⁵. On souligne l'audace et l'originalité de Louis Forest avec le récent ouvrage de Robert Rumilly *Kateri Tekakwhitha* (1934), *Le Canada chanté* d'Albert Ferland (fig. 90), *En guettant les ours* de Vieux Doc, *Vieux manoirs et vieilles Maisons* de Pierre-Georges Roy. *Vieilles choses, vieilles gens* de Georges Bouchard est « revêtu d'une reliure d'étoffe du pays imprimée à la presse, imitant la catalogne et des gardes d'indiennes carreautee bleu et blanc³⁵⁶ », et *Quand j'parl' tout seul* de Jean Narrache (Émile Coderre) dont la reliure est constituée de « rebuts de cuir de toutes les retailles et de toutes les nuances parsemés de feuilles d'érables; la reliure adhère au volume par des ferments (fermoirs ?) de cuir et toutes les pages se lèvent comme des planches. Il faut en "arracher" pour lire le volume, remarque avec à propos M. Forest³⁵⁷. » À la lecture de ces descriptions, on comprend que Louis Forest aborde la reliure d'une manière insolite, faisant de celle-ci le complément tactile et visuel au contenu textuel, une appréhension augmentée de l'expérience de lecture. De plus le choix de matériaux de peu de valeur, allusion à la misère économique et sociale dont traite ce recueil de poèmes, est d'une grande justesse et tout à fait hardi si l'on considère le conservatisme du milieu de la bibliophilie. Paradoxe d'un livre dit « de luxe » suite à l'attention portée à sa reliure et qui rassemble les portraits de petites gens confinés à la pauvreté suite à la Crise.

³⁵³ Alfred Laliberté, *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle France : bronzes d'Alfred Laliberté / préface de Charles Maillard*, Librairie Beauchemin, Montréal, 1934, 122 f.

³⁵⁴ Clément-Janin, *La curieuse vie de Marcellin Desboutins, peintre, graveur, poète*, Paris, H. Floury, 1922, 290 p.

³⁵⁵ EXPOSITION 1935b.

³⁵⁶ EXPOSITION 1935b.

³⁵⁷ EXPOSITION 1935b.

Les reliures provenant des ateliers de Gérard Dorion, Émile Robitaille (1894 ? - 19??) et du journal *Le Soleil*³⁵⁸ de Québec sont aussi remarquées pour la qualité de leurs réalisations et la beauté des maroquins, mais pour lesquels les éléments décoratifs respectent les conventions du métier sans en innover les propositions. L'exposition est un « brillant succès ³⁵⁹ », près de 3 000 visiteurs auront défilé et se seront familiarisés avec cette nouvelle forme artistique qu'est la reliure d'art. *La Tribune* attribue le mérite à la ville de Sherbrooke qui a « donné à la province le bel exemple d'un Salon de Reliure d'Art digne des grands événements du genre qui se tiennent occasionnellement dans les pays d'Europe³⁶⁰. » De plus :

Les magnifiques exhibits démontrent une fois de plus que le Canada français peut se suffire à lui-même en fait de reliure d'art, de reliure de fantaisie et de reliure de bibliothèque et que nos amateurs et nos bibliophiles n'ont plus à tourner leurs regards vers la France ou la Belgique pour habiller leurs livres d'une parure appropriée³⁶¹.

Ces extraits du bilan de l'exposition confirment que la reliure canadienne-française est déjà bien présente dans les bibliothèques des collectionneurs et qu'elle emprunte une expression qui lui est singulière et se distingue déjà par son style des réalisations européennes.

C'est au cours de cette même année 1935 que se tient à Montréal du 2 au 9 novembre la première exposition « montréalaise³⁶² » mettant à l'avant-scène la reliure d'art canadienne-française. Le journal *La Presse* publie « Une reliure d'art qui est

³⁵⁸ On souligne que les œuvres appartenant à Jacob Nicol « un bibliophile inné [Jacob Nicol] avait confié plusieurs bijoux de sa bibliothèque aux organisateurs du Salon qui avaient réservé tout un rayon à ses œuvres précieuses exécutées aux atelier du "Soleil" de Québec ». EXPOSITION 1935c. *Le Soleil* publie en 1930 un livret de 11 pages et titré *Perpétuant un art ancien*, une publication commentant la qualité d'exécution et les services offerts dans les ateliers de reliure de ce quotidien de Québec.

³⁵⁹ EXPOSITION 1935c.

³⁶⁰ EXPOSITION 1935c.

³⁶¹ EXPOSITION 1935c.

³⁶² L'exposition de Sherbrooke fut la première exposition entièrement consacrée à la reliure d'art canadienne. Pour les organisateurs de l'exposition de la Bibliothèque de Montréal, c'était se faire devancer dans ce mouvement vers une « première ». À la lecture des comptes rendus, on constate qu'il y a une reconnaissance de l'initiative sherbrookoise, mais qu'on souligne qu'ici il s'agit d'une première « montréalaise »...

bien nôtre », du critique Reynald³⁶³ dont le titre résume à lui seul les intentions de l'organisateur de l'exposition, Robert Rumilly, soit de faire la promotion d'une forme d'art étroitement rattachée à la littérature nationale³⁶⁴. Il s'agit de réunir dans le même lieu un corpus d'œuvres habituellement épars et confidentiel afin d'en apprécier les qualités esthétiques, mais aussi l'inédit de l'empreinte canadienne. Si les comptes rendus de l'exposition de Sherbrooke furent nombreux, la couverture de l'évènement de Montréal n'a d'égal que la popularité grandissante³⁶⁵ que connaît la reliure d'art; les journaux *The Star* et *The Gazette* soulignent également la tenue de cette exposition. Ces articles sont aussi documentés photographiquement, ce qui fournit l'une des rares occasions d'identifier les relieurs, des artisans qui travaillent souvent en solitaire et qui reçoivent peu les honneurs des périodiques. L'une de ces photographies publiées dans les journaux, *La Presse*, *La Patrie* et *Le Canada* montre le groupe des relieurs posant devant le péristyle de la Bibliothèque de Montréal et accompagnés des organisateurs de l'exposition ainsi que des notables du moment (fig. 69). Il s'agit d'une rare occasion d'examiner le réseau d'interconnaissance qui gravite autour des activités de la bibliophilie et de la reliure d'art, des personnalités qui, on le constate à la lecture de l'ensemble des comptes rendus, se sont montrées des amateurs assidus dès les premières expositions. Sont présents sur cette photographie les relieurs Edmond Fournier, Roland Hérard-Charlebois, Louis Forest, Jean-Charles Gingras ainsi que Charles-Aimé Dorion. Des bibliophiles, auteurs et éditeurs sont du nombre : Aegidius Fauteux, Robert Rumilly, Jean Vaillancourt, Jean-Charles Harvey, Monsieur Olivier Maurault, p.s.s et Albert Lévesque. Seule femme de cet aréopage, Alyne Gauthier-Charlebois, à qui l'on doit l'affiche peinte qui

³⁶³ REYNALD 1935.

³⁶⁴ La plupart des articles de journaux sur la reliure d'art se trouvent dans la section de l'actualité littéraire.

³⁶⁵ On dénombre plus de 5 000 visiteurs qui se seront déplacés pour voir l'exposition. FOREST 1937b.

annonce l'exposition³⁶⁶. D'autres relieurs qui n'apparaissent pas sur la photographie participent à l'exposition, il s'agit de Jeanne Trudel, Marguerite Lemieux, Louis-Philippe Beaudoin, Gérard Dorion de Québec, les oeuvres de Victor Lafrance ainsi que du graveur et illustrateur de Trois-Rivières, Henri Beaulac (fig. 70).

Le cas des artistes Marguerite Lemieux, Roland Hérard-Charlebois et Henri Beaulac est représentatif des effets de la popularité de la reliure d'art à ce moment, faisant qu'un bon nombre d'artistes décident de s'initier au métier. Ces relieurs amateurs en combinant ce savoir-faire à leur imagination ouvrent le domaine à de nouvelles propositions, une contribution qui serait inhabituelle dans un contexte où le métier est cloisonné comme en France. La reliure que présente Henri Beaulac met de l'avant son travail d'illustrateur, mais surtout de graveur, les gestes d'entailler le bois et le linoléum s'apparentent à ceux d'inciser le cuir de la couverture. Le critique Reynald note dans son commentaire :

La reliure d'art vraiment effective veut un dessin ferme, une composition d'une très sobre élégance. Les vrais professionnels sont plus sensibles du reste, à mon avis aux formules géométriques et abstraites laissant aux illustrations de compléter dans le volume, comme il se doit, la présentation générale.³⁶⁷

La modernité esthétique des reliures est aussi portée à l'attention : « La plupart des relieurs, cependant, tout en s'inspirant des meilleures traditions de la reliure adoptent une note bien moderne pour leurs plats et comme ceux-ci sont destinés à habiller des œuvres canadiennes, leur décoration est une belle couleur locale.³⁶⁸ » Récemment publié aux éditions Mornay (1933), le tirage de luxe de *Maria Chapdelaine* profite d'un véritable engouement chez les relieurs, pas moins de six versions sont présentées lors de l'exposition. Le décor de l'une d'elles, réalisée par Monique Bureau de Trois-

³⁶⁶ D'autres invités de marque sont mentionnés dans l'article de Reynald, soit Georges Delfosse, Victor Doré, René Chicoine, le Colonel Philippe Piuze (responsable du pénitencier Saint-Vincent-de-Paul où travaille Louis Forest).

³⁶⁷ REYNALD 1935.

³⁶⁸ DESBIENS 1935.

Rivières, est entièrement tissé. L'article publié dans *The Gazette* en fait une description :

[à propos de Maria Chapdelaine] *Most of them have chosen to reproduce on the cover a scene taken from the moving story of death and struggle against the hardship Quebec's vast north country. Monique Bureau of Three Rivers has substituted homespun for leather in her cover, which has a branch carrying fruits, probably blueberries, as its only decoration. Another book bound in homespun is Col. Wilfrid Bovey's "Canadiens", Jean Vaillancourt is the exhibitor*³⁶⁹.

Encore jeune la pratique de la reliure d'art au Québec impressionne déjà par la multiplicité de ses énoncés. Les 150 œuvres présentées à l'exposition de Montréal démontrent que les transferts culturels et techniques furent bien intégrés, mais surtout adaptés avec inventivité et rapidité au contexte québécois. Le choix des matériaux locaux et de sujets « régionalistes » marque une forme d'affranchissement de la culture coloniale, mais surtout une affirmation de sa réalité canadienne-française. Les expositions de Sherbrooke et de Montréal ont agi comme révélateurs d'un imaginaire littéraire et visuel en formation, d'où la réception enthousiaste du public et de la presse écrite. L'organisateur Robert Rumilly écrit dans un article paru dans *Le Petit Journal* : « Et si l'on tient compte encore de la jeunesse de la plupart des exposants, on fonde sur l'avenir, le proche avenir de cet art au Canada, de grands espoirs.³⁷⁰ » Louis-Philippe Beaudoin et Louis Forest contribueront par leurs œuvres à promouvoir la reliure d'art canadienne-française. Leur enseignement fournira un modèle et un stimulant alors que l'on ébauche le projet de créer une institution où le talent de ces artisans pionniers sera transmis aux générations futures.

1.5.3 L'attraction de Paris « centre du monde » des arts

Ce n'est qu'en 1923, grâce à la première bourse de la province de Québec offerte à un artisan, qu'un relieur, Louis-Philippe Beaudoin (1900-1967), pourra

³⁶⁹ BOOKBINDING 1935.

³⁷⁰ RUMILLY 1935.

prendre contact avec les grands ateliers parisiens et surtout profiter de l'enseignement de l'école Estienne³⁷¹, une institution de renommée mondiale et spécialisée dans les métiers du livre. Louis-Philippe Beaudoin y fait son apprentissage auprès de maîtres importants soit Charles Chanat qui est l'auteur d'un important manuel technique³⁷², les relieurs doreurs Canape et Lucien Chevalet. C'est aussi à l'école Estienne qu'il se lie d'amitié avec l'affichiste, illustrateur et relieur Robert Bonfils. À la même époque se tient à Paris, l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes de 1925. À ce sujet, il est possible de penser que Beaudoin fréquentant Bonfils, l'un des organisateurs, aurait été mis en contact avec les reliures innovatrices de Adler, Bonnet, Cretté et Legrain, qui y étaient exposées³⁷³. Alors qu'il étudie à l'école Estienne il suit en même temps des cours de composition décorative à l'Académie Julian. Le séjour de Louis-Philippe Beaudoin se déroule du mois d'octobre 1923 au mois de février 1927. De 1925³⁷⁴ à 1927, il enseigne à titre de professeur de dorure sur cuir (finissage) et de dorure sur tranche au Studio Pagnier à Paris³⁷⁵.

³⁷¹ Les cours d'apprentissage de l'école Estienne commencent en 1924. Il s'agit de cours de typographie et de lithographie. En 1929, le syndicat patronal de la reliure, suite à l'élaboration du nouveau règlement, passe un accord avec l'école Estienne pour y adjoindre un cours de reliure. Ces cours, assurés par les professeurs de l'établissement, ont lieu le matin deux à trois fois par semaine. En 1924, 55 apprentis fréquentent ses cours; en 1925, 109; en 1926, 170. Ce succès ne se démentit pas par la suite. BOUJU 1998, p. 214.

³⁷² Charles Chanat, *Manuel pratique de l'ouvrier relieur*, Paris, Garnier, 1924.

³⁷³ Je n'ai pas trouvé d'indices à ce sujet et la lecture des *Carnets intimes* de Rodolphe Duguay où il relate ses rencontres et visites avec son ami « Beaudoin » ne signalent aucune visite de l'exposition pendant la période d'avril à octobre de 1925.

³⁷⁴ Louis-Philippe Beaudoin revient probablement à Montréal pour une courte période (novembre 1925) puisque sa présence est soulignée lors d'un souper hommage (12 novembre) et pour l'inauguration de l'Exposition de reliure d'art de tenue à la Bibliothèque Saint-Sulpice (28 novembre). « La fondation de l'École de reliure d'art », *La Presse*, 13 novembre 1925, p. 5. Carton d'invitation pour l'Exposition de reliure d'art à la Bibliothèque Saint-Sulpice, Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds d'archives de l'École des arts graphiques, , A11/C32A.

³⁷⁵ Certaines informations sont contradictoires, Louis-Philippe Beaudoin dans une lettre datée du 3 novembre 1930 et adressée à William Foran, secrétaire de la Commission du Service Civil du Canada, écrit : « de 1925 à 1927 j'enseignai comme professeur de dorure sur cuir, (finissage), et de dorure sur tranche au Studio Pagnier, à Paris. » Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds d'archives de l'École des arts graphiques, A11/C32A. Le relieur Louis Forest indique de son côté qu'il travaille à l'atelier du relieur Louis-Philippe Beaudoin récemment revenu d'Europe à partir de 1926.

Dans ce réseau où écrivains, peintres et musiciens canadiens se rencontrent de façon informelle, Beaudoin fait la rencontre du peintre et graveur Rodolphe Duguay qui, avec Robert Pilot, Octave Bélanger³⁷⁶, le sculpteur Émile Brunet et le caricaturiste Arthur Lemay, se trouvent alors à Paris. C'est par l'entremise d'Arthur Lemay que Louis-Philippe Beaudoin fait connaissance de Rodolphe Duguay dès son arrivée. Les liens d'amitié entre les familles³⁷⁷ Duguay et Beaudoin s'installent très rapidement comme en font foi les nombreuses allusions à « l'ami Beaudoin » ou simplement « Beaudoin » et plus tardivement « mon vieux Philippe » contenues dans le journal personnel de Rodolphe Duguay³⁷⁸. Louis-Philippe Beaudoin profite alors du propre réseau de connaissances de Duguay, un réseau qui le met davantage au contact des artistes praticiens³⁷⁹ qui lui sont contemporains.

Un autre artisan relieur qui ira parfaire son savoir-faire à Paris est Louis Forest. Moins favorisé que Louis-Philippe Beaudoin puisque Forest doit compter sur ses propres économies pour réaliser son projet. Il quitte en juin 1928 pour l'Europe. Louis Forest ne bénéficie pas de l'ascendant officiel que procure la bourse provinciale³⁸⁰, il ne peut donc s'inscrire à l'école Estienne réservée aux citoyens français. De plus, il était quelque peu candide de solliciter du travail dans les grands ateliers parisiens de la part d'un artisan canadien-français alors que l'on connaît le

³⁷⁶ Louis-Philippe Beaudoin présente ses nouvelles reliures en même temps que l'exposition de l'artiste peintre Octave Bélanger à la Bibliothèque Saint-Sulpice du 28 novembre au 24 décembre 1925. EXPOSITION 1925.

³⁷⁷ Un lien d'amitié existe aussi avec Octave Bélanger et sa famille, plusieurs des sorties et rencontres se font en sa compagnie. Octave Bélanger qui est indépendant de fortune (Fonderie Bélanger) aide à plusieurs reprises son ami Rodolphe Duguay qui a des ennuis pécuniaires pendant son séjour parisien.

³⁷⁸ J'ai retracé une quinzaine d'occurrences situées entre le 18 mai 1924 et le 21 mai 1926. DUGUAY 1978.

³⁷⁹ Louis-Philippe Beaudoin fait à l'occasion quelques tentatives d'impression de gravures à l'eau-forte, Rodolphe Duguay écrit dans son journal le 20 mai 1926 que « l'ami Beaudoin venu travailler » alors qu'il vient d'acquérir une presse taille-douce. DUGUAY 1978, p. 235.

³⁸⁰ Il faut comprendre que l'une des raisons qui justifia l'octroi d'une bourse d'étude à Louis-Philippe Beaudoin était qu'à son retour au Québec il mettrait sur pied une école de reliure digne de ce nom. L'exploration et les contacts qu'il fait à l'école Estienne se font donc en prévision de l'implantation d'une institution sur laquelle il prendrait le modèle ou s'en inspirerait. Ce qui n'était pas le cas pour Louis Forest.

corporatisme qui règne dans les métiers de l'imprimerie³⁸¹. Malgré ces obstacles, Louis Forest est déterminé à parfaire son métier. C'est par « hasard » qu'il se rend chez le relieur Pierre Ambiehl au 11, rue Jean-de-Beauvais afin d'offrir ses services et solliciter du travail. Malgré un accueil plutôt distant du propriétaire, Forest travaillera pendant une année à cet atelier parisien. Louis Forest fait une deuxième tentative parisienne, lors de sa participation à l'Exposition internationale de 1937 où il présente quatorze reliures au pavillon du Canada³⁸². La réception de ses œuvres est enthousiaste, de plus Forest profite de l'événement pour présenter des livres reliés issus d'un corpus littéraire qui est majoritairement canadien-français³⁸³. Il collabore à quelques reprises aux revues bibliophiliques françaises *Reliure* et *Le Livre et ses amis* se faisant le commentateur des activités spécifiques à la reliure au Canada.

D'autres relieurs iront également raffiner leur talent auprès de maîtres et d'écoles parisiennes, encouragés par leurs prédécesseurs. Il est mentionné que l'artiste et relieuse Marguerite Lemieux fait de multiples séjours à Paris³⁸⁴. De même, le relieur Gérard Perrault rapporte qu'en 1934-35, alors qu'il est à Paris : « fréquente souvent les musées, les bibliothèques afin de me [se] rendre compte "de visu" de l'évolution et des richesses de la reliure à travers les siècles³⁸⁵. » Plus tardivement, le prolifique relieur Jacques Blanchet demande en 1945 une bourse qu'il obtiendra en 1947³⁸⁶. Avec cette première bourse offerte à un relieur de la part du gouvernement Duplessis, il séjourne une année en Europe, multipliant les mondanités entre Rome et

³⁸¹ À ce moment la loi Astier prévaut dans les métiers du livre en France. « Faute d'accord avec le patronat, la Fédération montrait ainsi qu'elle avait plus que jamais les moyens, par ces cours, de contrôler en partie l'apprentissage. Du côté patronal, on semblait peu disposé à accepter un contrôle de l'apprentissage de la part des ouvriers comme de l'État dans un contexte où on avait de plus en plus de difficulté à trouver des ouvriers. La loi Astier était un carcan de plus à la liberté d'embauche. » BOUJU 1998 p. 198.

³⁸² Voir à ce sujet au chapitre 1, section 1.5.1, « Présence de la reliure d'art canadienne aux expositions internationales ».

³⁸³ FOREST 1937b.

³⁸⁴ Marguerite Lemieux est la fille de l'architecte Ludger Lemieux. Grâce à sa famille elle séjourna en Europe au moins à cinq reprises. Elle étudie à l'Académie Julian sous la direction de J. P. Laurens. KAREL 1992, p. 497.

³⁸⁵ PERRAULT 1939.

³⁸⁶ SAINT-JEAN BLANCHET 1993.

le palais de Buckingham par l'entremise des reliures qu'il offre au nom du premier ministre Duplessis et de son gouvernement.

Dans un texte de 1946 traitant des relations culturelles franco-canadiennes, le relieur Louis Forest constate que depuis la Libération, les relations entre la France et le Canada se sont considérablement développées³⁸⁷. Le gouvernement français décerne dorénavant des bourses d'études pour les artistes et étudiants désireux de séjourner en France. En 1946, Louis Forest souligne que cinquante canadiens « ont eu le grand honneur et l'avantage d'un séjour à Paris cette année³⁸⁸. » Le pouvoir d'attraction de Paris auprès des artistes et intellectuels demeure intact. Travailler, exposer, étudier à Paris c'est déjà un pas vers la consécration professionnelle. Le nombre et la qualité des ateliers de reliure établis en France³⁸⁹, la proximité des matériaux et de l'outillage de qualité de même qu'une tradition bibliophilique aux exigences élevées furent les raisons d'un tel ascendant sur les relieurs canadiens et il perdue.

³⁸⁷ À partir de 1928 jusqu'à 1938 l'École des beaux-arts offre une bourse de voyage en France, en Europe et à New-York à des élèves (1 à 3) afin d'étudier dans des ateliers célèbres (ferronnerie et céramique) ou de visiter des sites architecturaux importants (pour les élèves en architecture). Lors de l'exposition annuelle des élèves de l'École, une bourse du Consul général de France (1924 à 1943, 1946) est remise à un élève.

³⁸⁸ Louis Forest, « Relations culturelles franco-canadiennes », allocution présentée lors de la visite de Robert Bonfils au Canada, 1946. MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, documents n° 90, 91, 92.

³⁸⁹ L'Institut National des Métiers d'Art évalue en 2012 à 240 ateliers de reliure manuelle en France. Le nombre d'ateliers était cependant bien supérieur pendant cet « âge d'or » de la reliure en France. « Des moments de forte croissance dans la première moitié du XX^e siècle entre 1925 et 1949, mais les populations de relieurs n'ont cessé de décroître depuis le début des années 1950. [...] Le moment le plus florissant d'un point de vue démographique mais aussi artistique est le second quart de siècle qui va de 1925 à 1949 avec un nombre total de 1 254 professionnels répertoriés. » BIHENG-MARTIGNON 2004, p. 117-127.

1.6 — Vers la création d'institutions d'enseignement de la reliure

1.6.1 La confusion des débuts

Grâce à ces écoles de Québec et de Montréal, à la qualité de l'Enseignement qui y sera donné et aux merveilleuses aptitudes de notre jeunesse Canadienne, l'Art français reflurira de nouveau dans notre Province et notre race reprendra définitivement la place à laquelle elle a droit dans une des plus nobles manifestations de l'Esprit humain.

Jean-Omer Marchand³⁹⁰.

L'année 1922 s'inscrit comme la période de formation d'institutions qui assureront la promotion, la conservation et l'enseignement des domaines artistiques et patrimoniaux. Dans un premier temps, le gouvernement libéral de Louis-Alexandre Taschereau (élu en 1920), fait l'annonce d'une Loi relative à la conservation des monuments historiques et des objets d'art ayant un intérêt historique et artistique (26 janvier et adoptée en mars 1922), suivront la Loi créant les Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal ainsi qu'une loi pour encourager la production d'œuvres littéraires ou scientifiques. L'un des artisans de cette « restauration » du développement culturel national, Athanase David, est responsable du Secrétariat de la province de Québec (1919 à 1936)³⁹¹. Tout au long de son mandat, il s'engage au-delà des fonctions officielles et avec un certain zèle à faire la promotion de la création québécoise; sous son impulsion, le Secrétariat posera les jalons d'un futur ministère des Affaires culturelles³⁹².

Sanctionnée par l'Assemblée législative du Québec le 8 mars 1922, la loi relative à la fondation des Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal, veille à la création d'écoles pour l'enseignement des arts. Ces institutions s'inspirent du programme pédagogique des beaux-arts français. L'école de Québec ouvre ses portes

³⁹⁰ Jean-Omer Marchand, *Allocution d'ouverture de l'École des beaux-arts de Québec*, 23 novembre 1922, cité dans KAREL 1992, p. 36.

³⁹¹ HARVEY 2012.

³⁹² LAMONDE 2004, p. 128.

le 7 octobre 1922 au 37, rue Saint-Joachim, à l'endroit même où loge l'École des arts et manufactures qui vient d'être fraîchement rénovée d'après le modèle de l'École des beaux-arts de Paris³⁹³. Le fondateur Jan Bailleul, un sculpteur français occupe le poste de directeur (1924 à 1929) tout en enseignant l'anatomie artistique et la sculpture. C'est grâce à Bailleul si le Québec se dote d'une impressionnante collection de plâtres d'après l'Antique³⁹⁴, ainsi que d'une collection d'estampes. Ces plâtres sont utilisés comme modèles pour les milliers de moulages reproduits et distribués dans les institutions d'enseignement du Québec³⁹⁵. L'apprentissage classique du dessin et du modelage d'après ces figures répond aux volontés d'Athanase David, soit d'établir une base solide pour la formation des futurs artistes et artisans du Québec.

L'École des beaux-arts de Montréal emménage au 3450, rue Saint-Urbain, à l'intérieur d'un nouvel édifice conçu par les architectes Ernest Cormier et Jean-Omer Marchand et ouvre plus tardivement soit en octobre 1923. La direction de l'école est confiée à l'artiste-peintre français Emmanuel Fougerat³⁹⁶ qui a jadis occupé les mêmes fonctions à l'École régionale des beaux-arts de Nantes. Fougerat veille à la fondation de l'école de Montréal dès 1922 et il occupe le poste de directeur jusqu'en 1924, auquel s'ajoute la fonction de directeur des Beaux-arts de la Province jusqu'en 1925. Lui succède à la direction de l'École, en 1925, le peintre Charles Maillard qui, à son tour, occupe la fonction de directeur des Beaux-arts de la Province de 1931 à 1936. Charles Maillard sera directeur de l'École des beaux-arts de Montréal jusqu'à sa démission en 1945.

Si la notion de Beaux-Arts fait référence aux disciplines liées aux arts libéraux, soit le dessin, la peinture, la sculpture et l'architecture, le cursus de l'école des beaux-arts en sol canadien doit s'adapter à une réalité économique et culturelle différente du modèle européen. On maintient la formation aux arts libéraux, mais les

³⁹³ LANGLOIS 1997.

³⁹⁴ KAREL 1992, p. 36.

³⁹⁵ LANGLOIS 1997.

³⁹⁶ Selon une entente avec le gouvernement français, ces artistes français étaient « prêtés » dans le but d'enseigner dans les principales institutions et dans les universités. HARVEY 2003.

arts appliqués ainsi que les métiers d'art sont de plus en plus présents dans l'éventail des cours offerts dans les deux institutions québécoises. L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925 et les demandes provenant du développement industriel influencent le contenu des cours offerts. Ainsi on verra graduellement s'établir les cours³⁹⁷ de « composition décorative³⁹⁸ » pour lequel le sous-titre s'adaptera à l'évolution des besoins du moment, pour devenir « appliquée aux industries d'art³⁹⁹ », « appliquée aux industries d'art et à l'art paysan⁴⁰⁰ » et enfin « appliquée aux industries d'art, à l'art religieux et à l'art paysan⁴⁰¹ ». C'est ainsi que l'on voit s'implanter des cours de céramique et de fer forgé⁴⁰² dans les écoles de Québec (1924) et de Montréal⁴⁰³ (1930), un effet de

³⁹⁷ C'est l'artiste belge Robert Mahias spécialisé dans le vitrail et la mosaïque qui enseigne la composition décorative de 1923 à 1926, suivront Maurice Félix, spécialiste du dessin sur tissus, et Henri Charpentier (1926-1939), René Chicoine (1939-1946), Maurice Raymond (1943-1966), Jean Simard (1943-19??).

³⁹⁸ C'est sous cette rubrique que les termes dorure et reliure apparaissent : « Composition décorative avec application de l'Art décoratif aux industries de la région en aidant les ouvriers d'art et les dessinateurs à se former à une instruction théorique complète leur permettant de créer des modèles nouveaux - notamment dans les industries suivantes : meuble, tapisserie [...] linoléum, dorure, reliure, etc. ». Feuillet d'information sur l'enseignement à l'École des beaux-arts de Montréal, 1924, p. 29. Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

³⁹⁹ Ce sous-titre apparaît dès 1923 jusqu'en 1934 dans le *Palmarès, Inauguration des travaux d'élèves de l'École des beaux-arts de Montréal*, Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁴⁰⁰ Ce sous-titre apparaît de 1935 jusqu'en 1940 dans le *Palmarès, Inauguration des travaux d'élèves de l'École des beaux-arts de Montréal*, Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁴⁰¹ Ce sous-titre apparaît de 1941 jusqu'en 1946 (selon la disponibilité) dans le *Palmarès, Inauguration des travaux d'élèves de l'École des beaux-arts de Montréal*, Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁴⁰² En 1928, lors de la remise des prix à « l'Exposition des travaux d'élèves » de l'École des beaux-arts de Montréal, on remet une bourse d'étude à un élève afin d'aller travailler dans un atelier de ferronnerie d'art en France. *Palmarès 1928, Inauguration des travaux d'élèves de l'École des beaux-arts de Montréal*, Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁴⁰³ Pierre-Aimé Normandeau alors élève à l'École des beaux-arts de Montréal reçoit la bourse de voyage (1932) pour aller passer l'examen d'admission et faire sa formation à l'École supérieure de céramique de Sèvres (France). Il revient au Québec afin d'enseigner à l'École des beaux-arts de Montréal et à l'École du Meuble. *Palmarès 1932, Inauguration des travaux d'élèves de l'École des beaux-arts de Montréal*, Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

l'influence de plus en plus marquée du courant régionaliste. Ce lien logique avec la quête identitaire puise à même des matières hautement symboliques : la terre et les minerais, « les argiles de qualité qui dorment dans nos propres terres⁴⁰⁴ »; une revalorisation de nos traditions et de nos ressources qui serviront à façonner une « poterie du terroir comme en possèdent l'Alsace, l'Auvergne, la Bretagne et la Normandie⁴⁰⁵. »

La fréquentation des Écoles des beaux-arts est mixte et l'orientation des cours prend compte du genre de l'assistance, ainsi, en composition décorative, les sujets imposés varient, de même que les techniques privilégiées : la composition d'un tapis rond, la décoration d'un coussin ou la création d'un modèle de cretonne apparaissent comme exercices qui, l'on comprend, s'adressent aux femmes, alors que la création de vitrail, de mosaïque, de grille de fer ou d'un lutrin en fer forgé seront destinés aux hommes. L'École des beaux-arts se donne aussi comme mission de former les artisans qui exécuteront la décoration intérieure et les décors pour les édifices conçus par la relève des architectes qui diplômement de cette même école.

À l'occasion de la remise de prix annuelle, le directeur Charles Maillard, profite de son allocution pour faire le bilan des activités de l'École. Le contenu de ses discours est éclairant sur le contexte, l'orientation et les frictions auxquels l'enseignement des arts au Québec fait face pendant cette période. En 1927, il défend l'idée que cette école soit considérée comme un « grand luxe » :

Elle [EBAM] est intimement liée au développement industriel de même qu'intellectuel de ces peuples. [...] Ce domaine englobe toutes les activités : chaque création sera marquée du sceau de l'artisan qui l'aura conçue. [...] Elle s'exprimera dans son architecture, qui définira les grands traits du visage du peuple lié à son sol [...] L'organisation intérieure du foyer montrera les goûts

⁴⁰⁴ Charles Maillard « Les Beaux-arts dans la province de Québec depuis treize ans », *École des beaux-arts de Montréal, douzième année Palmarès 1935*, Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁴⁰⁵ KAREL 1962, p. 36.

particuliers; la forme des meubles dira leur utilité et leur confort avec une recherche d'esthétique dans leurs lignes⁴⁰⁶.

Son orientation est marquée par la conjoncture qui incite les écoles des beaux-arts de la province à développer davantage le volet métier d'art⁴⁰⁷. Vers 1934, l'engagement face à un art « franchement régionaliste » domine :

[...] afin d'exploiter ce vaste champ où la mission de l'école va s'affirmer. Il [l'élève] s'inspire de la nature canadienne et des conditions de vie existantes ou à créer dans notre Province⁴⁰⁸. [...] Vous ne sauriez renier vos origines; la terre canadienne a pourtant imprimé sa marque profonde dans vos cœurs et dans les fibres de votre être; elle vous impose son empreinte pour la sincérité de vos œuvres qui, sans elle, ne seraient pas viables⁴⁰⁹.

Pour répondre aux besoins en formation spécialisée, le gouvernement provincial met sur pied des écoles de métiers dans des domaines jusqu'alors enseignés aux beaux-arts⁴¹⁰. La création de l'École du meuble de Montréal en 1935, l'ajout de l'enseignement de la dorure et de la reliure à l'École technique de Montréal en 1937, sans compter l'avènement d'institutions d'arts et métiers dirigées par des groupes

⁴⁰⁶ Charles Maillard, *École des beaux-arts de Montréal, douzième année Palmarès 1927*, Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁴⁰⁷ On peut noter que dès les débuts de l'École des beaux-arts de Montréal, professeurs et élèves participent à l'exposition annuelle du Canadian Handicraft Guild. Voir compte rendu : « Exposition annuelle du Canadian Handicraft Guild », *La Presse*, 3 novembre 1924, p. 9.

⁴⁰⁸ Charles Maillard, « Les Écoles des Beaux-Arts de la Province. L'œuvre pratique et la mission qui leur incombe », *École des beaux-arts de Montréal, Palmarès 1934*, p. 4. Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁴⁰⁹ Charles Maillard, « Les Écoles des Beaux-Arts de la Province. L'œuvre pratique et la mission qui leur incombe », *École des beaux-arts de Montréal, Palmarès 1934*, p. 7. Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁴¹⁰ La création en 1907 des écoles techniques par le gouvernement libéral de Lomer Gouin vise à encadrer la formation d'ouvriers spécialisés dans les domaines touchés par l'industrialisation au Québec. Au début de 1920, on compte quatre écoles techniques, soit celles de Montréal, Québec, Trois-Rivières et de Hull. Une section de papeterie s'ouvre dès 1923 à Trois-Rivières. En 1924, une pétition circule dans les grands ateliers d'imprimerie de Montréal. Elle est signée par mille ouvriers imprimeurs et remise à Athanase David. On y demande l'ouverture d'une école dans le but d'améliorer la compétence des ouvriers. C'est suite à une réponse favorable du gouvernement que se crée la section imprimerie à l'École technique de Montréal en 1925⁴¹⁰ et que l'on amorce véritablement une transformation dans l'enseignement des métiers du livre, dont celui de la reliure. CHARLAND 1982, p. 103.

religieux⁴¹¹, toutes ces nouvelles écoles semblent faire concurrence aux Écoles des beaux-arts. Il faut aussi comprendre que les budgets alloués aux institutions en sont d'autant plus réduits et tout particulièrement en cette période de chômage, conséquence de la Crise de 1929. Maillard se fait quelque peu vindicatif à ce sujet dans ses allocutions :

Les deux enseignements, celui de l'art et celui des métiers, relèvent actuellement de deux écoles : Beaux-Arts et Technique. Y a-t-il place pour une troisième école dont l'enseignement devra emprunter aux programmes des deux premières ? Dans ce cas le budget des deux enseignements devra être multiplié; cette augmentation serait-elle justifiée ? [...] Voudra-t-on entretenir dans la nouvelle École, un cadre de professeurs d'Art décoratif faisant double emploi avec le cadre existant déjà aux Beaux-Arts ?⁴¹²

Cette allusion au dédoublement des cours est en lien avec l'enseignement des arts décoratifs et de composition décorative. On voit s'élargir l'éventail de cours donnés pour ces deux sections et par conséquent, la duplication qui en résulte avec l'enseignement qui sera donné à l'École technique et éventuellement à l'École des arts graphiques de Montréal. En 1936, Roland Hérard-Charlebois se voit confier le cours « Enseignes, lettres d'affiches, publicité » qui devient « Art publicitaire » en 1938⁴¹³. Enseigne-t-il dans le cadre de ses cours la réalisation de maquettes destinées à la reliure ? On sait que Roland Hérard-Charlebois est très actif dans le domaine de la reliure d'art⁴¹⁴, qu'il dessine les maquettes de reliures pour Louis-Philippe

⁴¹¹ En 1933, des religieuses de la Congrégation Notre-Dame diplômées de l'École des beaux-arts ouvrent une école d'arts et métiers. *École des beaux-arts de Montréal, Palmarès 1934*, p. 4. Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁴¹² Charles Maillard, « Extrait du rapport annuel adressé à l'honorable Albiny Paquette, secrétaire de la Province », *École des beaux-arts de Montréal, Palmarès 1939*, p. 4. Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P. C'est Albiny Paquette en 1937 qui confie à Louis-Philippe Beaudoin les cours de reliure d'art à l'École technique de Montréal.

⁴¹³ En 1942, l'artiste Albert Dumouchel est engagé pour enseigner le dessin à la nouvelle École des arts graphiques. En consultant la revue *Impressions* de cette époque, l'art publicitaire fait partie du cursus de l'enseignement du dessin de l'École. On peut comprendre « l'irritation » de Charles Maillard lorsqu'il parle de dédoublement.

⁴¹⁴ Roland Hérard-Charlebois signe un article sur l'histoire de la reliure dans la revue de l'École technique de Montréal. HÉRARD - CHARLEBOIS 1936, p. 237-240.

Beaudoin (fig. 71) et qu'il réalise lui même quelques reliures. Ceci explique aussi la confusion qui règne, et la lecture des articles de journaux du moment ne fait qu'ajouter à celle-ci. On croit comprendre qu'un enseignement de la reliure prend forme dès l'automne 1925⁴¹⁵. Lors d'une allocution publique, Charles Maillard annonce l'embauche de Louis-Philippe Beaudoin pour occuper ce nouveau poste, une fois que les problèmes liés au grand nombre d'inscrits et au manque de locaux sont réglés⁴¹⁶.

C'est par un examen attentif des notes, archives, articles de journaux qu'il est possible de saisir comment et à quel rythme s'est implanté l'enseignement de la reliure d'art au Québec. La désorganisation des débuts, est-elle causée par des intérêts protectionniste, politique, économique ou simplement conjoncturel ? D'autres hypothèses pourraient être soulevées, puisqu'à la lecture de ces extraits d'articles, on constate l'enthousiasme de Maillard face à la possible embauche de Louis-Philippe Beaudoin. Maillard est très impliqué dans le milieu de la bibliophilie⁴¹⁷ entre 1926-1935, la reliure, le plus artistique des métiers du livre, n'aurait-elle pas pu être enseignée dans le cadre des cours d'arts décoratifs ? À ce tournant des années 1930, sommes-nous face à une École des beaux-arts trop axée sur les métiers d'art et d'une École technique aux ambitions artistiques ? L'histoire et les faits nous laissent à ces

⁴¹⁵ Article publié le 24 septembre dans *The Star* : « Already the registration in school is reported to be ahead of last year. Classes in book-binding will be opened the middle of the month ». ECOLE 1925.

⁴¹⁶ « M. Maillard dit que Monsieur Beaudoin est une précieuse acquisition pour l'École des beaux-arts, où il prendra la direction de la section de la reliure d'art. L'école fondée il y a trois ans, est déjà trop petite ; on n'a pu accepter, cette année, que 500 élèves sur les 850 qui se sont présentés. Aussi l'école de reliure devra temporairement aller à l'École technique, en attendant l'agrandissement de l'École des beaux-arts. [...] M. L.P. Beaudoin a remercié ses amis; il a promis de travailler toujours avec fermeté et de s'efforcer de former des compétences. « La fondation de l'École de reliure d'art, M.L.P. Beaudoin en est nommé le premier titulaire par l'hon. M. David. » ÉCOLE 1925b. « M. Maillard souhaite la bienvenue à M. Beaudoin à l'École des beaux-arts et particulièrement à l'École de reliure. « M.L.P. Beaudoin est fêté par un groupe d'amis », BEAUDOIN 1925.

⁴¹⁷ Charles Maillard est président de l'Exposition du beau livre français et canadien de 1926, il donne une conférence lors de l'Exposition de Reliure d'art présentée à l'Union musicale de Sherbrooke en 1935 et apparaît au premier plan de la photographie prise sur le péristyle de la bibliothèque municipale de Montréal lors de l'Exposition de reliure d'art canadienne de novembre 1935. Il est aussi du nombre des artistes qui illustrent *L'Île d'Orléans*, un livre en vogue auprès des bibliophiles. Pierre-Georges Roy, Commission des monuments historiques, *L'Île d'Orléans*, Québec, Ls. A. Proulx, imprimeur du Roi, 1928, 505 p.

conjectures, puisque ce n'est qu'en 1937 que l'on voit enfin l'implantation d'une section de reliure d'art à l'École technique de Montréal par celui qui est pressenti comme étant son meilleur défenseur, Louis-Philippe Beaudoin.

1.6.2 La collection Chevalet-Beaudoin de fers à dorer

En 1937, dans un article de la revue française *La Reliure*⁴¹⁸, le relieur Louis Forest observe une spécificité dans les décors de reliures réalisés au Canada, soit une utilisation prédominante de la technique de mosaïque de cuirs. Une approche technique et esthétique que l'on peut caractériser de substitutive puisqu'elle répond au fait que les collections de fers à dorer sont rares au Canada. Cette pénurie de ressources matérielles a contribué à l'implantation de la technique de mosaïque de cuirs face à l'impossibilité de suivre un modèle dominant en reliure soit celui des décors à froid et aux petits fers utilisés traditionnellement en Europe. Ce modèle se développe grâce à la maîtrise du relieur-doreur dans l'usage des fers à dorer, des roulettes, des palettes décorées et filets, un ensemble sophistiqué d'outils gravés selon les conventions stylistiques de chaque époque. Ainsi, il est possible de distinguer, par exemple, les fers caractéristiques aux décors des Grolier du XVI^e siècle de ceux utilisés par Derome et Padeloup au XVIII^e siècle. Ces conventions ne furent pas en usage dans le contexte de l'exécution des décors de reliure au Canada. Ces outils de précision ont une grande valeur puisqu'ils sont gravés, taillés artisanalement dans le bronze et le laiton⁴¹⁹. Ils sont les parties constituantes d'un vocabulaire stylistique spécialisé, dont la disponibilité, la variété et l'adaptabilité de ses composantes permettent la complexité de son expression.

La collection de fers à dorer Chevalet-Beaudoin (fig. 72) peut donc être considérée comme un véritable trésor, puisqu'elle forme un ensemble de 3 225 fers, fers d'angle, fleurons, palettes décorées, emporte-pièces, attributs, filets; ce qui offre

⁴¹⁸ FOREST 1937b, p. 10

⁴¹⁹ Ils sont pour une majorité des outils de doreur produits par la maison J.B. Alivon de Paris. Pour consulter leur site : <http://jb-alivon.com>.

une possibilité illimitée pour l'exécution de décors avec cette technique, et ce dans tous les styles du XVI^e siècle jusqu'à l'époque moderne. Outre la valeur monétaire que représente cet ensemble⁴²⁰, il a été possible à la lecture des sections précédentes de saisir les enjeux qu'a représentés la possession de ces fers à dorer pour l'atelier de Louis-Philippe Beaudoin et pour le futur de la section reliure de l'École technique. Ils sont les outils indispensables pour l'exécution de reliures d'art de la part d'un artisan oeuvrant selon les conventions du métier. Une réalité qui a certainement animé l'intention pédagogique du gouvernement du Québec, soit d'offrir une formation selon les règles de l'art. On peut d'ailleurs à la lecture de la biographie de Chevalet⁴²¹ mieux, évaluer l'importance de cette collection qui fut constituée dès les débuts de sa carrière, amorcée au XIX^e siècle, par un artisan rompu aux pratiques du métier (fig. 73). Un ensemble qu'il serait impossible de rassembler actuellement et qui selon des avis spécialisés demeure unique en Amérique sinon rare à l'échelle mondiale.

On doit certainement à une conjoncture particulière l'acquisition de cette collection de fers, soit le décès de Lucien Chevalet et l'opportunité qu'aura saisie Louis-Philippe Beaudoin à la transiger en tant qu'élève et ami⁴²² du relieur-doreur. En France, Beaudoin était en mission de reconnaissance en prévision de l'implantation d'une école de reliure au Québec dès son retour. Il n'existe pas de documents indiquant le prix pour l'achat de cette collection, seule l'assurance contractée au

⁴²⁰ Lorsque Louis-Philippe Beaudoin prend possession de la collection des fers à dorer il contracte une assurance contre le vol et l'incendie au montant total de 12 000. \$ en 1927. Lettre de Louis-Philippe Beaudoin adressée à Athanase David confirmant cette transaction du 30 mars 1927, 4 avril 1927. Il renouvèlera le 28 janvier 1933 cet engagement. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds de l'École des arts graphiques, A1/F 61, B.

⁴²¹ Né en 1861, Lucien Chevalet avait fait son apprentissage chez Lagogué, doreur, 6 rue Bourbon-le-Château, à Paris. Après un court séjour chez Lenègre, puis chez Hanhmann, il rentra chez Horclois, qui venait de succéder à Lagogué. En 1888, il fut embauché par Mme Vve Tandeynes, puis alla chez de Hass. En 1892, il revint chez Mme Randeynes, dont il était devenu le gendre, et il dirigea l'atelier en l'absence du fils, Félix Randeynes, appelé au service militaire. En 1898, il s'établit doreur, 22, rue Saint-Jacques, dans un petit atelier donnant sur le cloître Saint-Séverin; quelques années plus tard, il le transféra 4, rue de Savoie, où il exerça jusqu'en 1924. Tenté par une offre alléchante, il partit alors pour le Canada, mais il en revint bientôt, déçu et malade. Il mourut peu de temps après, en 1926. FLÉTY 1988, p. 43. ARCAND GINGRAS 2010, p. 85.

⁴²² À ce sujet se référer au chapitre 1, section 1.7.1 « Louis-Philippe Beaudoin, professionnel et moderne ».

montant total de 12 000. \$ nous informe de sa valeur relative. L'envoi de France en mars 1927 des six caisses contenant les outils se fait par l'entremise de la Librairie Beauchemin⁴²³. Ils sont ensuite expédiés pour inventaire à l'École technique de Montréal (fig. 74).

Jusqu'à la création de la section reliure de l'École technique, la collection Chevalet fait l'objet de nombreuses tractations entre le gouvernement du Québec qui en est propriétaire et pour lequel Athanase David est le principal interlocuteur. Un mémoire⁴²⁴ rédigé en 1937 sollicite le nouveau gouvernement⁴²⁵ pour le maintien du privilège accordé à Beaudoin de faire usage de la collection depuis son acquisition en 1927. Ce mémoire est probablement antérieur, à la décision que prend le nouveau secrétaire de la Province, Albiny Paquette, d'offrir à Louis-Philippe Beaudoin la direction de la section reliure de l'École technique de Montréal en 1937. Le contenu de l'entente reconnaît que le relieur qui doit utiliser ces fers doit avoir une maîtrise de leur maniement, puisque ce sont des outils de précision, ce qui restreint les utilisateurs possibles. On offre l'opportunité aux relieurs déjà en pratique de finaliser au besoin le décor de leurs ouvrages avec les fers mis à leur disposition gratuitement à l'atelier de Beaudoin. De plus, tel que mentionné dans la section traitant de l'enseignement de la reliure et de Louis-Philippe Beaudoin⁴²⁶, celui-ci s'engage, en contrepartie de l'usage des fers à dorer, à former gratuitement les futurs relieurs ainsi que les membres des communautés religieuses qui le désireraient. Ce mémoire énonce d'autres propositions d'affaires plus audacieuses : « Création d'un atelier

⁴²³ *Inventaire de l'outillage pour doreur sur cuir*, 18 mars 1927, page 2. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds de l'École des arts graphiques, A1/F, 61 B. Quelles sont les raisons de cette participation de la Librairie Beauchemin, s'agit-il d'une offre à Louis-Philippe Beaudoin, puisqu'il travailla plus de huit années dans leurs ateliers, un geste sympathique de la part de ses anciens patrons qui l'encouragèrent dans sa volonté de se perfectionner en France ou simplement une entente commerciale avec une entreprise déjà familière avec ce type de transaction avec l'Europe ?

⁴²⁴ *Mémoire relatif à la reliure d'art et au privilège accordé à Philippe Beaudoin, maître-relieur, d'utiliser la collection de fers à dorer appartenant à la Province de Québec*, 1937. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C, 31 A.

⁴²⁵ Le gouvernement d'Union nationale de Maurice Duplessis est élu le 17 août 1936.

⁴²⁶ Chapitre 1, section 1.7.1, « Louis-Philippe Beaudoin, professionnel et moderne ».

provincial de reliure », sorte d'entente privée-publique entre l'atelier de Beaudoin et le gouvernement, transposant le modèle adopté par le gouvernement fédéral à Ottawa⁴²⁷; ou encore la « Formation d'une entreprise mixte de reliure avec la participation du gouvernement du Québec et des particuliers », où le gouvernement contribuerait au capital de la société par l'apport des fers et d'une partie « mesurée » de la clientèle qui serait assurée par le gouvernement et les institutions publiques, ceci permettant d'offrir les travaux à meilleurs prix. À la lecture de ce mémoire et des propositions apportées pour le maintien du privilège de Beaudoin, il est aisé de comprendre l'importance que cette collection d'outils occupe dans le milieu des relieurs à l'époque. L'ouverture d'une section reliure à l'École technique se présente donc comme la solution la plus simple, équitable et efficace. Une solution qui offre une pérennité à une forme de « trésor » du patrimoine matériel des métiers du livre au Québec.

La collection Chevalet-Beaudoin s'est construite une place dans l'imaginaire de l'histoire des arts graphiques au Québec. Les casiers réunissant la collection ainsi que les fers sont souvent visibles à l'arrière-plan des photographies présentant les ateliers et les personnalités oeuvrant à la reliure à l'École (fig. 75). Plusieurs élèves ont eu accès à ces outils depuis leur installation officielle à la section reliure et à l'École des arts graphiques de Montréal, ils en ont perpétué l'usage, par exemple, Roland Daigneault et Jean Charles Gingras (-1973 ?) qui firent leur apprentissage à l'atelier de Louis-Philippe Beaudoin, Guy Lusignan (-1997 ?)⁴²⁸ ainsi que Pierre Ouvrard (1929-2008) et Pierre Poussier (né en 1931)⁴²⁹. La collection Chevalet-

⁴²⁷ Cette information est mentionnée dans le *Mémoire relatif à la reliure d'art et au privilège accordé à Philippe Beaudoin, maître-reliure, d'utiliser la collection de fers à dorer appartenant à la Province de Québec*, 1937. Sans donner d'explications, on peut comprendre qu'il s'agirait d'une forme d'échange de service entre le gouvernement prêteur et Beaudoin. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C, 31 A.

⁴²⁸ Guy Lusignan réalise une première version du catalogue des fers à dorer en 1985, cette version initiale présente 2 612 des 3 225 fers à dorer qui sont signalés dans l'inventaire de 1927. Un ajout des 500 fers non répertoriés est fait en 1985.

⁴²⁹ Des relieures telles Monique Lallier et Louise Genest ainsi que le relieur Clément Poirier firent usage des fers de la collection (fig. 303).

Beudoin est actuellement conservée au Collège Ahuntsic⁴³⁰ et son utilisation demeure toujours un enjeu. La valeur estimée est de plusieurs millions de dollars⁴³¹, elle est toujours propriété de la Province. Il faut maintenant s'interroger sur les moyens d'en optimiser l'usage et de faire profiter ce précieux patrimoine de la manière la plus adéquate à la collectivité.

1.7 — La contribution de deux pionniers d'exception

1.7.1 Louis-Philippe Beudoin, professionnel et moderne

De retour au pays, j'organisai mon propre atelier de reliure et fus à mon tour aux prises avec le problème d'une main d'œuvre qu'il me fallait former moi-même. Combien j'aurais souhaité que tous ces jeunes, avides d'apprendre et de se perfectionner, puissent bénéficier du même privilège que celui dont j'avais été moi-même l'objet !

Louis-Philippe Beudoin⁴³²

Alors qu'en 1922, l'on assiste à la création d'institutions destinées à la promotion et à l'enseignement des arts libéraux au Québec, le transfert de connaissance des domaines liés aux arts appliqués et à la formation des métiers du livre et de l'imprimerie se réalise principalement par le système maître-apprenti. Le Conseil des arts et manufactures est, jusqu'à son abolition en 1928, l'une des

⁴³⁰ Jean Arcand et François Gingras, respectivement professeur de graphisme jusqu'en 1997 et archiviste jusqu'en 2008 au Collège Ahuntsic élaborent un catalogue à partir du travail réalisé par le professeur de reliure Guy Lusignan en 1985. Le catalogue est édité en 2010. Jean Arcand et François Gingras, *Collection de fers à dorer Chevalet-Beudoin*, Collège Ahuntsic, Montréal, 2010, 90 p.

⁴³¹ Le coût moyen d'un fer à dorer est de plusieurs centaines de dollars, si l'on considère que la collection regroupe 3 225 fers, plus la valeur historique de la collection, la valeur de remplacement et du caractère unique de l'ensemble, il est aisé de comprendre qu'elle attire bien des convoitises. « Le Collège Ahuntsic entend mettre sur pied un atelier-musée présentant non seulement divers éléments historiques relatifs à l'Institut des arts graphiques mais offrant également la possibilité de se servir sur place des différentes pièces de cette exceptionnelle collection Chevalet-Beudoin. » ARCAND GINGRAS 2010, p. 4.

⁴³² Louis-Philippe Beudoin, Verbatim d'une entrevue donnée le vendredi 14 septembre 1956 à la radio de CKAC à Montréal. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beudoin, A1/C32, A.

institutions où l'on enseigne quelques métiers de l'imprimerie, dont l'impression lithographique et la gravure, mais ces techniques se font obsolètes face à la vitesse à laquelle s'opèrent les changements technologiques dans le domaine. En 1925, on ajoute les métiers de l'imprimerie à l'École technique de Montréal⁴³³, mais la section reliure est toujours absente.

Louis-Philippe Beaudoin, qui deviendra le fondateur de la section reliure de l'École technique de Montréal en 1937 est : « [...] l'exemple typique de l'autodidacte le plus authentique de son époque⁴³⁴ » et connaît ce système d'apprentissage puisqu'il fait ses débuts comme apprenti relieur à la Librairie Beauchemin à l'âge de 15 ans⁴³⁵. L'atelier est sous la direction du relieur Edmond Fournier (1881-1948 ?)⁴³⁶. Cette postérité dans le transfert de connaissances prend ici tout son sens du fait que Fournier fait lui-même son apprentissage à Québec dans l'atelier des relieurs Victor Lafrance (dit Hianveux) et de son oncle Téléspore Lemieux qui sont issus d'une famille de relieurs exceptionnels. Louis-Philippe Beaudoin profite donc d'une tradition bien antérieure à celle de son maître immédiat et, qui plus est, d'un savoir-faire exercé jadis en France par les Hianvieux. Il travaille chez Beauchemin pour une

⁴³³ Ouverture de la section de typographie manuelle de l'École technique de Montréal qui sera dirigée successivement par Frank Rhodes, Fernand Caillet et de Léon Pillière. Verbatim d'une entrevue donnée le vendredi 14 septembre 1956 à la radio de CKAC à Montréal. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴³⁴ GAUVREAU 1967.

⁴³⁵ Louis-Philippe Beaudoin naît à Montréal le 11 août 1900. Il débute comme apprenti relieur à la librairie Beauchemin en 1914 ou 1915. La date de son entrée chez Beauchemin varie selon les curriculum vitae. On lui aurait confié les travaux de reliure pour le train-exposition du Canada qui devait faire le tour de l'Europe. VLEMINCKX 1949, p. 70. Après que les autorités françaises eurent fait circuler à travers le Canada, d'octobre à novembre 1921, un "train exposition" mettant en vedette les produits français, le sénateur Charles Beaubien organise à son tour une exposition roulante des produits canadiens (des aliments Libby's aux poèmes de Nelligan !), laquelle fera le tour de la France en 1923. Jean Bruchési et Alphonse Désilets, entre autres, y participèrent. LACROIX 2004.

⁴³⁶ Edmond Fournier fait son apprentissage comme relieur à Québec chez Victor Lafrance (dit Hianveux). À la consultation du *Quebec Business Directory* de 1854, on voit les noms de Louis Fournier, François X. Fournier et François Fournier inscrits comme *Shoemaker* au 137, rue St-Joseph. Est-il possible de penser qu'Edmond Fournier soit issu de cette famille spécialisée dans le travail du cuir et que le choix de la reliure se présente comme une alternative au métier de cordonnerie ? ANNUAIRE 1854, p. 68.

période de 8 ans, étant promu vers 1918 au titre de chef du département de la reliure de bibliothèque et du département des livres à feuilles mobiles jusqu'en 1923.

Le talent de Louis-Philippe Beaudoin est remarqué par plusieurs bibliophiles et personnalités influentes du monde littéraire. C'est ainsi que, dès novembre 1922, des lettres sont adressées à Athanase David, alors secrétaire de la Province, par les écrivains Germain Beaulieu et Jean Charbonneau, le bibliothécaire Aegidius Fauteux et le président de la Librairie Beauchemin, Émilien Daoust, celles-ci faisant l'éloge du jeune Beaudoin, mais surtout encourageant sa démarche vers une formation approfondie de son métier dans une école européenne. Le ton de ces lettres exprime bien la nécessité pressante d'offrir une relève sérieuse en reliure au Québec, en voici trois exemples : « [...] Il est incontestable que l'art de la reliure est frère de l'art du livre : les deux se rencontrent sur les mêmes rayons (sic) d'une bibliothèque soignée. Il est donc important de développer l'un à l'égal de l'autre et pour y arriver, il faut nécessairement envoyer les artisans de la reliure au foyer même de l'art⁴³⁷. » Pour sa part, Jean Charbonneau s'adressant à Athanase David écrit :

[...] Le sens délicat qui jusqu'à date vous a guidé dans vos œuvres pour l'avancement des arts en notre Province, ne vous aura pas trompé, s'il vous fait trouver bon d'envoyer quelqu'un étudier chez les grands artistes de France, la grâce et la beauté dont la mère-patrie entoure soigneusement la pensée écrite de ses littérateurs. Monsieur Beaudoin, a chez lui le goût spécialisé de ces détails et peut devenir l'artisan de première ligne dont nous avons besoin⁴³⁸.

Enfin, dans sa lettre, d'Aegidius Fauteux, bibliothécaire de la Bibliothèque Saint-Sulpice, n'est pas en reste et reconnaît les talents du jeune artisan et la nécessité d'une formation professionnelle en reliure :

[...] Je crois fermement que vous feriez un œuvre excellente en contribuant à créer chez nous cet art de la reliure. Comme bibliothécaire, j'ai pu constater qu'il n'est presque pas possible de trouver chez nous de relieurs capables

⁴³⁷ Lettre de Germain Beaulieu adressée à l'honorable Athanas (sic) David, Montréal, 22 novembre 1922. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴³⁸ Lettre de Jean Charbonneau adressée à L'Honorable Athanase David, Montréal, 6 avril 1923. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

d'exécuter un travail véritablement satisfaisant, encore moins un travail artistique.

Les amateurs de livres, qui sont de plus en plus nombreux, s'en plaignent amèrement. Nous avons un pressant besoin d'ouvriers experts dans ce genre. Un jeune homme doué d'aptitudes suffisantes pourrait, après s'être placé un temps assez long à l'école des relieurs parisiens, nous revenir maître de son art et former à son tour ici des ouvriers compétents par le moyen d'un enseignement à l'École Technique, par exemple⁴³⁹.

Athanase David est sensible à ces requêtes et la multiplication des appuis, tant du milieu artistique que politique⁴⁴⁰ encourage l'ajout, en 1923, d'une bourse à celles déjà existantes. Cette première bourse destinée à un artisan répond au besoin de former un ouvrier spécialisé répondant aux critères les plus exigeants du métier tout en suggérant en contrepartie de la part de Beaudoin qui en est le récipiendaire, qu'il instruisse à son retour d'Europe une relève d'artisans relieurs. Déjà dans sa lettre⁴⁴¹, Aegidius Fauteux recommande de créer une section reliure d'art à l'École technique de Montréal, cette proposition ne se réalisera que tardivement malgré la volonté de Louis-Philippe Beaudoin à s'y engager dès son retour.

Le 29 août 1923, Louis Philippe Beaudoin reçoit une lettre du Secrétariat de la Province, confirmant sa bourse d'études pour l'école Estienne⁴⁴² de Paris. Il quitte à

⁴³⁹ Lettre d'Aegidius Fauteux adressée à Athanase David, Montréal 2 mars 1923. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁴⁰ Le chef de l'opposition, Arthur Sauvé, se joint au groupe qui appuie la candidature de Louis-Philippe Beaudoin pour l'obtention d'une bourse de perfectionnement. « Je crois que contribuer à créer et à améliorer l'art de la reliure dans notre province, c'est encourager non seulement le perfectionnement d'un métier très important, mais aussi la production littéraire. » Lettre d'Arthur Sauvé adressée à Athanase David, Montréal 28 avril 1923. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁴¹ Lettre d'Aegidius Fauteux adressée à Athanase David, Montréal 2 mars 1923. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁴² À propos de l'école Estienne, consulter une vidéo datant de 1931 et commanditée par l'Office régional cinématographique et d'éducation de Nîmes où l'on présente l'atelier de reliure de l'école. Celui-ci est visible à 6 min 40 s du début. Institut national de l'audiovisuel, *Comment on fabrique un livre à l'école Estienne de Paris*, Paris, 01/01/1931, 08 min 58 s Récupéré le 18 décembre 2012 de : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/VDDI0045528/comment-on-fabrique-un-livre-a-l-ecole-estienne-de-paris.fr.html>.

destination de Paris à bord du *Minnesota* le 25 septembre 1923⁴⁴³ (fig. 76) pour un séjour de quatre ans. Beaudoin a comme professeur Georges Lecomte et Robert Bonfils et il profite de ces références pour accéder aux meilleurs ateliers de Paris afin de parfaire sa pratique. C'est pourquoi le cursus de Beaudoin apparaît - aussi comme atypique de la formation en usage à l'école Estienne. Son curriculum vitae indique que de 1923 à 1927⁴⁴⁴, il étudie la théorie et la pratique chez Estienne, la dorure sur tranche et sur cuir aux ateliers Royer, Chevalet et Canape tout en enseignant à l'école préparatoire Pagnier-Meyruès destinée aux futurs étudiants d'Estienne⁴⁴⁵. À l'intérieur de son séjour parisien, Beaudoin s'inscrit véritablement dans l'actualité de la reliure dans ce pays. Louis-Philippe Beaudoin revient pour un bref séjour à Montréal en novembre 1925 où il assiste à une fête intime au Cercle universitaire⁴⁴⁶ qui est présidée par Édouard Montpetit. À cette occasion, on fait l'annonce de la création d'une école de reliure dont la direction serait confiée à Beaudoin⁴⁴⁷. Le samedi 28 novembre, il inaugure sa première exposition de reliures d'art à la Bibliothèque Saint-

⁴⁴³ Lettre de remerciements de Louis-Philippe Beaudoin à Athanase David, Montréal, 4 septembre 1923. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁴⁴ Il est probable que Louis-Philippe Beaudoin soit de retour à Montréal dès le début de l'année 1927. Un rapport d'inventaire des fers à dorer et outils de reliure ayant appartenu à Lucien Chevalet et acquis par la Province est signé et approuvé par Louis-Philippe Beaudoin le 18 mars 1927. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/F61, B.

⁴⁴⁵ Curriculum vitae de Louis-Philippe Beaudoin, année 1944 (?). Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C31, A. Une lettre de Charles Pagnier sur son papier en-tête indique « Leçons particulières sur rendez-vous ». Cette lettre personnelle datant du 14 décembre 1935 indique le lien amical qui existe entre Beaudoin et Charles Pagnier : « [...] Souvent nous causons de vous et nous rappelons nos relations d'amicale cordialité. » Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁴⁶ Le carton d'invitation pour un Banquet offert par le Comité de propagande canadienne-française en l'honneur d'Édouard Montpetit, le 13 mars 1925, porte le nom de Louis-Philippe Beaudoin comme membre du comité. Par ailleurs, plusieurs articles de journaux soulignent qu'une « fête intime » s'est tenue le 12 novembre 1925 au Cercle universitaire. S'agit-il de deux événements distincts auxquels Louis-Philippe Beaudoin n'aurait assisté qu'à un seul soit celui de novembre malgré le fait que son nom apparaisse sur le carton d'invitation et qu'il en conservait un exemplaire dans ses archives ? Carton d'invitation pour un banquet offert par le Comité de propagande canadienne-française, Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁴⁷ ÉCOLE 1925b, BEAUDOIN 1925.

Sulpice⁴⁴⁸. Cette exposition est conjointe à celle de son ami, le peintre Octave Bélanger⁴⁴⁹. Dans le compte rendu de l'exposition on souligne que : « Dans tous les livres reliés par M. Beaudoin, les décorations ont été faites sous la direction de M. Lucien Chevalet, de Paris, maintenant professeur de décoration à L'École de Reliure d'Art de Montréal, avec M. Beaudoin⁴⁵⁰. » La correspondance de Louis-Philippe Beaudoin permet de rectifier la chronologie des événements et de retracer le cheminement du projet de l'établissement d'une école de reliure d'art. Mais avant cet aboutissement, Beaudoin doit terminer sa formation à Paris et l'échéancier subira de nombreux retards suite à une mauvaise conjoncture économique et possiblement politique⁴⁵¹.

Tout en poursuivant ses études à Paris, le nom et le travail de reliure de Beaudoin demeure présent dans l'actualité montréalaise puisqu'il participe à l'importante Exposition du beau livre français et canadien de 1926. Deux reliures de Beaudoin y sont exposées : « [...] L'on m'a fait voir deux reliures d'un compatriote, M. L.P. Beudin (sic), l'une des *Cahiers de Turc*⁴⁵², argentée, aux titres gravés à la main, très simple, un peu trop sobre, et une autre, d'un *Démosthène* de Clémenceau, brune, avec portrait en relief et dessins gravés. Ils (sic) étaient de bon goût⁴⁵³. »

De retour à Montréal en 1927, Beaudoin travaille quelque temps à l'atelier de l'imprimeur-reliure Eugène Doucet⁴⁵⁴ avant d'ouvrir son atelier avec ses associés

⁴⁴⁸ L'exposition de reliures d'art de Louis-Philippe Beaudoin à la Bibliothèque Saint-Sulpice de Montréal se tient du 30 novembre au 24 décembre 1925. Carton d'invitation, Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁴⁹ EXPOSITION 1925.

⁴⁵⁰ EXPOSITION 1925.

⁴⁵¹ Les années 1930 sont difficiles pour la vie sociale et économique au Québec. Athanase David qui est secrétaire de la Province est exclu comme tous les autres ministres du cabinet ayant siégé avant 1935 sous le gouvernement Taschereau soupçonné à ce moment de corruption. Charles-Auguste Bertrand le remplace au Secrétariat de la province, mais pour peu de temps puisque le gouvernement de l'Union nationale dirigé par Maurice Duplessis est élu le 26 août 1936.

⁴⁵² Victor Barbeau, *Les cahiers de Turc*, essais de critique libre sur les idées et les faits/ par un seul rédacteur, Montréal, Maillet éditeur, 1921-1927.

⁴⁵³ EXPOSITION 1926f.

⁴⁵⁴ L'atelier du relieur Eugène Doucet est situé au 104, rue Ontario Est, Montréal. Il est inscrit à l'*Annuaire Lovell* à partir de 1914.

Hector Perrier⁴⁵⁵ et Benoît Laberge au 1292, rue Sainte-Élisabeth. Dans une lettre datant de 1928 (?), il indique qu'avant l'ouverture au public de son atelier au mois d'août 1927 :

[...] Pendant six mois, en plus des travaux d'aménagement, il a fallu former un peu quelques ouvriers qui constituèrent le noyau autour duquel fonctionna d'abord l'atelier. Ce sont eux qui deviendront plus tard avec quelques autres les premiers élèves de l'atelier. Avec ce groupe à peine formé, sans culture générale et sans beaucoup de goût naturel, malgré une certaine velléité à apprendre, à connaître, à se développer, il a été relié plus de 6 100 volumes à date⁴⁵⁶.

Beaudoin prend donc la responsabilité de former les futurs relieurs, puisque la création d'une école de reliure d'art subventionnée par le gouvernement ne semble pas être une priorité pour le moment. Par contre, l'implication du Secrétariat de la Province n'est pas totalement absente comme le démontre l'acquisition de la succession du doreur Lucien Chevalet⁴⁵⁷ par le gouvernement du Québec. Dans un mémoire adressé au Secrétariat de la province possiblement à la fin de l'année 1936⁴⁵⁸ et concernant l'usage des fers à dorer, on comprend sous quelles conditions cette entente fut prise :

Depuis quelques années, le gouvernement de la Province de Québec a accordé le droit d'utiliser sa collection de fers à dorer à M. Philippe Beaudoin, ancien boursier d'Europe. En retour, M. Beaudoin s'engageait à protéger lesdits fers contre l'incendie et le vol et à payer les primes d'assurance. De plus il consentait à former gratuitement des relieurs et au besoin à donner des cours et des

⁴⁵⁵ Hector Perrier deviendra secrétaire de la Province dans le cabinet Godbout de 1940 à 1944.

⁴⁵⁶ Fragment de texte de Louis Philippe Beaudoin sur papier en-tête de son atelier du 1292, rue Sainte-Élisabeth, destinataire inconnu datant de 1928 (?). Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A2/C32, A.

⁴⁵⁷ Le relieur doreur Lucien Chevalet a enseigné à Louis-Philippe Beaudoin. Il semble que Chevalet soit venu au Québec pour une courte période (vers 1925), mais celui-ci n'apprécia pas son séjour, « déçu et malade » il retourne à Paris et décède en 1926 à l'âge de 65 ans. Louis-Philippe Beaudoin agira comme intermédiaire du gouvernement québécois dans la transaction pour l'acquisition de l'ensemble des outils de reliure et des fers à dorer de Lucien Chevalet. ARCAND GINGRAS 2010.

⁴⁵⁸ Ce mémoire rédigé en termes légaux (possiblement par un des associés de la société anonyme que constitue La reliure Philippe Beaudoin Limitée à partir de 1933) fait allusion au numéro de novembre 1936 de *La Revue populaire*. L'article en question est de Roland Prévost, « M. Louis Forest Relieur d'art », *La Revue populaire*, vol 29, n° 11, novembre 1936, p. 60. Le mémoire propose en page trois la création d'un atelier provincial de reliure, ce qui serait antérieur à la fondation de l'atelier de reliure à l'École technique de Montréal en 1937.

démonstrations dans les institutions religieuses et les écoles qui lui feraient la demande. [...] et à bon nombre d'amateurs, médecins, avocats, prêtres, religieuses, qui viennent en toute liberté travailler à ses ateliers, et notamment y terminer le travail de dorure et d'art avec l'outillage du gouvernement. [...] Beaudoin a fait école et continue de faire école, c'est le témoignage que lui rend justement dans *La Revue Populaire* de novembre 1936 l'un de ses plus brillants élèves⁴⁵⁹.

Beaudoin par cette entente devient la personne ressource en reliure à Montréal et dans la région et sera sollicité pour l'enseigner tant à son atelier que dans diverses institutions. Outre les nombreuses institutions religieuses⁴⁶⁰, on sollicite les services de Louis-Philippe Beaudoin à la *Library School* de l'Université McGill. Beaudoin et son élève Olivier Carignan reçoivent le 15 mai 1928 une lettre leur demandant d'enseigner le *Elementary Book Binding* à une vingtaine d'étudiants qui seront répartis en deux groupes. Le descriptif du cours se lit comme suit :

*A practical apprentice course in the fundamentals of binding records and routine; and practical work, including the making of booklets, scrapbooks, blotters, boxes, and such processes as the cutting of materials, sewing, forwarding, and casing. Real binding would not be considered in the course*⁴⁶¹.

Les cours sont offerts le samedi matin pour la durée d'une session et les cours théoriques sont donnés par Gerhard R. Lomer directeur de l'école. Un peu plus tard, c'est l'École des bibliothécaires de l'Université de Montréal qui engage, dès son

⁴⁵⁹ Le brillant élève dont il est question est le relieur Louis Forest. Mémoire relatif à la reliure d'art et au privilège accordé à Philippe Beaudoin, maître-relieur, d'utiliser la collection des fers à dorer, 1936 (?). Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁶⁰ Dans le *Mémoire relatif à la reliure d'art et au privilège accordé à Philippe Beaudoin, maître-relieur, d'utiliser la collection des fers à dorer*, on peut retracer le nom des institutions religieuses auxquelles Beaudoin a enseigné la reliure de 1927 à 1936 : La Maison St-Joseph du Sault-aux-Récollets (Jésuites), Hôpital Général des Sœurs Grises de Montréal, Monastère Bon-Pasteur, Maison Lorette à Laval-des-Rapides, Maison mère des Dominicaines du Rosaire de Trois-Rivières, Placement de l'Orphelin à l'Orphelinat Saint-Dominique de Trois-Rivières, Pères Oblats de Marie-Immaculée, Sœurs des Très Saints Noms de Jésus et de Marie. Par cette liste, on peut constater que Louis-Philippe Beaudoin s'est bien acquitté de la tâche d'enseignement exigée pour le privilège d'utiliser les fers à dorer appartenant à la Province. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁶¹ Lettre signée de Gerhard R. Lomer, directeur de la *Library School*, McGill University Library, Montréal, 15 mai 1928. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

ouverture en 1937⁴⁶², Louis-Philippe Beaudoin à titre de chargé de cours pour l'enseignement de la reliure. Il y donne ce cours jusqu'en 1957. Les sessions sont d'une durée de 3 semaines, soit 32 heures d'enseignement et sont offerts à la bibliothèque municipale de Montréal. Les cours théoriques sont accompagnés de démonstrations⁴⁶³.

L'investissement pédagogique de Beaudoin est sans équivoque, il professe à différents niveaux, tant à l'intérieur de son atelier-école que dans diverses institutions aux amateurs, tout comme aux futurs artisans⁴⁶⁴, mais aussi à ceux qui constitueront l'éventuel corps professoral de l'atelier de reliure à l'École technique de Montréal⁴⁶⁵. Cette détermination est remarquable si l'on considère que Beaudoin a la responsabilité de tenir une maison de commerce spécialisée en biens jugés comme luxueux dans le contexte d'une crise économique. La consultation de sa correspondance personnelle ne peut que susciter le respect face à son engagement, puisque l'on prend conscience de la précarité dans laquelle il vit depuis son retour au Québec en 1927 jusqu'à la fondation de l'atelier de reliure à l'École technique de Montréal en 1937.

Louis-Philippe Beaudoin a une idée très précise de ce qui devrait être enseigné en reliure dans cette future école comme en témoignent plusieurs communications dont il fait part lors de conférences⁴⁶⁶. Mais concentrons-nous sur l'activité de Louis-

⁴⁶² Louis-Philippe Beaudoin indique dans son curriculum vitae qu'il est titulaire du cours histoire de la reliure à la faculté de bibliothéconomie en 1936. Curriculum Vitae de Louis-Philippe Beaudoin, 1944 (?), Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C31, A. La création officielle de l'École des bibliothécaires est le 13 mai 1937. Le 12 juillet 1937 débute la première série de cours à la Bibliothèque municipale de Montréal. Juillet 1937 : annexion de l'École des bibliothécaires à l'Université de Montréal.

⁴⁶³ « L'École des bibliothécaires », vers le 10 juillet 1937, origine inconnue, Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁶⁴ On peut compter au nombre de ces futurs artisans, Léo Ayotte, Roland Daigneault, Louis Forest, Jean-Charles Gingras, Marguerite Lemieux, Alice Moisan et Édouard Sullivan.

⁴⁶⁵ Louis-Philippe Beaudoin enseigne à Roland Daigneault, Jean-Charles Gingras, Lionel Jolicoeur, Guy Lusignan, Gérard Perrault et Édouard Sullivan qui, à leur tour, seront embauchés par l'atelier de reliure de l'École technique de Montréal.

⁴⁶⁶ Communication donnée lors du Deuxième Congrès de la langue française du Canada, Université Laval, Québec, du 27 juin au 1^{er} juillet 1937 : « [...] C'est par la reliure commerciale que le public

Philippe Beaudoin, le relieur et qui est aussi formateur dans le cadre de son atelier personnel. Le parcours d'entrepreneur de Beaudoin pour la période de 1927 à 1937 est en tension avec la conjoncture économique du moment, de ce que Yvan Lamonde qualifie de crise décennale⁴⁶⁷. Jean-Marie Gauvreau, dans un hommage rendu à Louis-Philippe Beaudoin, résume l'état de la situation : « Cet atelier d'art, une aventure téméraire, s'il en fut, pour l'époque ! ⁴⁶⁸ ». Beaudoin utilise plusieurs raisons sociales pour son atelier, déménage à plusieurs reprises, s'associe légalement en société de capital par action, sollicite un emploi dans la fonction publique, toutes solutions pour survivre et faire vivre sa famille étant les bienvenues.

J'essaierai dans un premier temps d'associer les raisons sociales utilisées par Beaudoin aux divers emplacements et dates d'exercice à chacun des ateliers. Les nombreux déménagements nous indiquent déjà l'état de précarité dans lequel Louis-Philippe Beaudoin exerce son métier. Ouvert de 1927 à 1931 (juin), La reliure Philippe Beaudoin est situé au 1292, rue Sainte-Élisabeth. Beaudoin s'associe de février à septembre 1930 à l'éditeur Paul Gouin et Fernand De Haerne, directeur gérant pour les ateliers du chien d'argent (limitée), éditeurs et relieurs situés au 1154,

québécois accède à la reliure d'art. Il nous faudrait pour accélérer le mouvement, sinon une école de reliure, du moins une section de reliure dans nos principales écoles techniques. Il y a plusieurs années que le Gouvernement de Québec en projette la création; jusqu'à présent rien n'a été fait en ce sens. Peut-on suggérer que cette réalisation soit l'un des vœux du Congrès de la langue française. Ce sera faire aimer notre langue que de marquer l'attachement que nous devons porter aux livres. Je crois que la façon la plus efficace d'assurer la survivance française en Amérique du Nord, c'est de reprendre en notre province les traditions de culture et d'art qui font encore aujourd'hui la gloire des peuples latins. Il n'est de véritables (sic) richesse que l'homme; est-il de meilleur moyen d'enrichir un peuple que le développement et le progrès spirituel de ses citoyens ? [...] L'École de reliure n'aurait pas pour seule fonction la formation d'artisans habiles, quoiqu'une telle fin ne soit guère négligeable à une époque où les gouvernements voient clairement le salut dans la petite industrie et dans la classe moyenne. Cette école aurait encore pour résultat l'initiation des nôtres à un art que nul peuple qui se prétend cultivé ne peut ignorer. » Conférence donnée par Louis-Philippe Beaudoin « La reliure d'art », *Communication au Deuxième Congrès de la langue française au Canada*, juin 1937, Québec. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/G74, A.

⁴⁶⁷ « La Crise de 1929 est une crise décennale; on ne retrouvera qu'en 1937 le produit intérieur brut de 1929 et la statistique du revenu annuel et de l'emploi n'égalera qu'en 1939, avec l'économie de guerre celle de 1929. » LAMONDE 2011, p. 14.

⁴⁶⁸ GAUVREAU 1967.

Square Beaver Hall. Beaudoin, tel qu'il est indiqué dans la lettre de présentation : « [...] aura la direction artistique de notre atelier de reliure.⁴⁶⁹ » La Reliure française s'inscrit comme une zone d'ombre dans ce parcours, cet atelier situé au 435, rue Lagauchetière Est, appartenait-il à Beaudoin ou à Alice Moisan depuis 1930 ?⁴⁷⁰ Beaudoin semble y travailler de 1931 à 1933. En 1933, La Reliure Philippe Beaudoin emménage au 4651, rue Saint-Denis et devient La Reliure Philippe Beaudoin Limitée. En 1935, l'atelier déménage au 179, rue Craig Ouest et est inscrit à l'*Annuaire Lovell* jusqu'en 1937⁴⁷¹ bien que Beaudoin indique dans un de ses curriculumms que son atelier ferme en 1936⁴⁷² (fig. 77).

Malgré ses nombreux déménagements, Louis-Philippe Beaudoin poursuit son travail de création et de pédagogie. Il expose en 1927 à la Bibliothèque Saint-Sulpice avec ces étudiants du moment : Louis Forest, Marguerite Lemieux, Alice Moisan et Gérard Perrault⁴⁷³ et réalise plusieurs livres destinés à des personnalités importantes⁴⁷⁴

⁴⁶⁹ Lettre de présentation avec en-tête : les ateliers du chien d'argent (limitée), Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁷⁰ Dans un article du *Maître imprimeur*, les renseignements sur Alice Moisan semblent plus définis : « [...] elle a débuté dans la reliure en 1907. [...] Elle était alors dans sa ville natale de Québec, où elle travailla successivement pour le *Telegraph* où elle fut pendant cinq ans contremaîtresse à la reliure, puis pour Ernest Tremblay, imprimeur où elle occupait les mêmes fonctions. En 1923, Mlle Moisan décida de venir s'établir à Montréal et débuta chez J.H. Lamarche, relieur. Par la suite, elle travailla de nombreuses années pour M. L. P. Beaudoin [...] En 1930, Mlle Moisan qui, déjà à ce moment, possédait plus de vingt ans d'expérience dans la reliure, décida de se lancer en affaires à son compte et acheta un commerce situé au 435 est, rue Lagauchetière [...] Elle demeura là 14 ans avant de s'établir à son adresse actuelle, 1121 est, rue Dorchester, près de la rue Amherst. » MAÎTRE 1950, p. 11.

⁴⁷¹ On peut noter dans l'*Annuaire Lovell* que le relieur S.A. Riendeau emménage en 1938 au 179, rue Craig Ouest. Voir Annexe 1.

⁴⁷² Curriculum vitae de Louis Philippe Beaudoin 1944 (?), Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/, C31, A.

⁴⁷³ FRANCOEUR 1927. L'exposition présente plus de 250 œuvres de Marguerite Lemieux, il s'agit principalement de tableaux, d'aquarelles d'émaux et de travaux de cuir repoussé et incisé. La présence de Philippe Beaudoin apparaît au deuxième plan, puisqu'il ne présente que quelques reliures dont *Le Cahier de turc* et *Vieux manoirs, vieilles maisons* récemment publiés. La présence des élèves n'est pas soulignée dans cet article, mais le relieur Louis Forest en fait part dans FOREST 1933, p. 26.

⁴⁷⁴ Un exemplaire de *Vieux manoirs, vieilles maisons* appartenant au Colonel Bovey est présenté lors de cette exposition. L'exemplaire qui est représenté à la figure 78 est contemporain de celui exposé à la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1927 et fait partie de la Collection de Joseph-Édouard Perrault, Université de Montréal, Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, PEC1543.

(fig. 78). Cette même année, il réalise une commande pour le président du Canadien Pacifique, Edward-Wentworth Beatty, qu'il offrira au pape Pie XI⁴⁷⁵. Il s'agit d'un album qui réunit un ensemble d'une centaine de photographies choisies par le département de publicité de la compagnie et qui représentent les Rocheuses ainsi que plusieurs points d'intérêts géographiques de l'Ouest canadien⁴⁷⁶. Le choix de Beaudoin d'exécuter la reliure en cuir blanc avec un décor réalisé à l'or fin évoque les couleurs des armoiries papales (fig. 79).

L'atelier semble fonctionner au rythme des commandes⁴⁷⁷ jusqu'en 1930. L'entente prise entre le gouvernement et Beaudoin pour utiliser la collection des fers à dorer ainsi que l'outillage de la succession Chevalet aide certainement Beaudoin à accepter quelques commandes plus élaborées. On ne peut qu'en constater les effets à travers les transformations stylistiques et techniques entre l'exemplaire de *Vieux manoirs, vieilles maisons* (fig. 78) réalisé en 1927 et un exemplaire de *L'Île d'Orléans* produit en 1928 (fig. 80). Ce constat nous ramenant à la remarque que faisait Louis Forest en 1937 concernant l'usage de la mosaïque de cuir comme technique de substitution au décor aux petits fers⁴⁷⁸. Les contenus iconographique et stylistique des reliures de Beaudoin sont conventionnels et l'exploration et la recherche de matériaux⁴⁷⁹ ne sont pas les points forts de son travail. Les reliures les

⁴⁷⁵ Une lettre de E.-W. Beatty datant du 30 mars 1927 témoigne de la remise de cet album à Pie XI. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁷⁶ DON 1927.

⁴⁷⁷ On peut constater à la consultation de sa correspondance, combien il fut difficile pour Louis-Philippe Beaudoin d'obtenir le juste prix pour le travail et le matériel nécessaire à la réalisation d'une reliure. Les communautés religieuses habituées à transiger avec les grandes maisons d'édition et de reliure européennes mettent en comparable les prix européens avec ceux de l'atelier de Beaudoin. Louis-Philippe Beaudoin tente de justifier dans sa correspondance avec ses futurs clients les raisons de cette différence de tarif. Lettre adressée à l'abbé C. Danais, grand Séminaire, Montréal, 13 décembre 1933. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁷⁸ « Les plats de nos reliures sont généralement ornés de mosaïques, quelques relieurs y excellent, d'autres exécutent de véritables tableaux souvent obtenus au moyen d'acides et de teintures. La décoration aux petits fers est moins en vogue parce que les collections sont rares au Canada et je crois que la mosaïque s'adapte mieux à la reliure de nos livres canadiens. » FOREST 1937b.

⁴⁷⁹ On retrouve peu d'indications sur l'usage de matériaux inusités sinon cette remarque trouvée dans l'hommage et l'avis de décès de Louis-Philippe Beaudoin rédigé par Jean-Marie Gauvreau

plus achevées de Beaudoin sont créées avec le concours d'artistes tels, Gérard Perrault, Roland Hérard-Charlebois⁴⁸⁰ et du peintre de la Montée Saint-Michel, Jean Paul Pépin (fig. 78)⁴⁸¹. Ses aptitudes sont davantage techniques et cet aspect sera le fondement même de sa pédagogie.

À partir de 1930, on peut déceler le début des ennuis d'affaires de Beaudoin, la fréquence des déménagements étant déjà une indication, cette année est aussi celle d'un évènement déterminant pour la survie de l'atelier et qui se produit en février. Il s'agit d'une demande venant de la part d'Athanase David pour le retour à l'École technique de Montréal de la collection Chevalet prêtée à Louis-Philippe Beaudoin. Le ton des lettres est sans équivoque⁴⁸². Aurait-on eu vent des difficultés que Beaudoin et son atelier vivaient à ce moment ? La perte de l'usage des précieux fers à dorer n'aide certainement pas sa situation et voilà peut-être une des raisons qui justifie les démarches de recherches d'emploi et d'associations qui suivront. La correspondance témoigne de l'ordre de ses problèmes, alors que de février à septembre, on fait la promotion pour les ateliers du chien d'argent, où Beaudoin serait le directeur artistique et maître-relieur; il écrit le 12 avril à Paul Gouin qui est aussi président de Louis Carrier & Co. afin de lui céder en échange d'actions d'une valeur de 5 000\$ son matériel ainsi que sa clientèle. En septembre de la même année, Beaudoin correspond avec le Ministère des postes afin d'offrir sa candidature pour un emploi à l'Imprimerie nationale. Il s'en suit davantage un échange de lettres que d'ouvertures de postes. En mars 1931, Beaudoin se rend à Ottawa et correspond à nouveau avec le

directeur de l'École du Meuble : « Louis-Philippe Beaudoin réalisa un livre d'or rappelant les origines de la citadelle de Québec. Il se souvenait que nous avions, avec de vieilles poutres, réalisé un mobilier pour le mess des officiers. Il nous réclama les retailles pour un chef-d'œuvre de reliure déposé au Musée historique. » GAUVREAU 1967.

⁴⁸⁰ À ce sujet consulter les figures 67 et 71.

⁴⁸¹ Le peintre Jean-Paul Pépin est le fils d'Eugène Pépin libraire et de Blanche Castonguay belle-sœur de Jean-Baptiste Lagacé. En 1933 et 1935 il dessine des reliures pour Louis-Philippe Beaudoin. Le décor de cette reliure serait possiblement de Jean-Paul Pépin. MAURALT FOISY 2011, p. 77-79.

⁴⁸² Lettre d'Augustin Frigon, directeur général de l'enseignement technique, 25 février 1930. Lettre de Alphonse Bélanger, directeur de l'École technique de Montréal adressée au Dr A. E. Prudhomme (associé de Beaudoin), 26 février, 1930. Fonds Louis-Philippe Beaudoin, Collège Ahuntsic, Montréal, A1/F61, B.

gouvernement canadien afin d'offrir ses services pour l'Imprimerie nationale. Un certain désespoir transparait dans l'insistance dont font part ses lettres dont voici un extrait :

Au cours de cette visite, j'ai appris que le relieur-en-chef au département des archives avait atteint depuis deux ans la limite d'âge; de plus, après une visite au Musée des Archives, j'ai constaté qu'un canadien ayant fait des études approfondies de l'art de la reliure pourrait honnêtement rendre service à votre département, en occupant, même temporairement, le poste de relieur-en-chef, afin de réorganiser l'atelier de reliure en inculquant au personnel de cet atelier, des principes d'art indispensables pour exécuter les travaux d'un ordre tout-à-fait spécial, qui lui sont confiés⁴⁸³.

Est joint à cette lettre un curriculum vitae indiquant que jusqu'au 15 juin en plus d'être « propriétaire d'un atelier de reliure d'art portant son nom », il occupe le poste de surintendant de l'atelier de reliure de la Maison Eugène Doucet.

La première inscription de Reliure française à l'*Annuaire Lovell* date de 1931⁴⁸⁴. L'activité de Louis-Philippe Beaudoin est difficile à retracer pour cette période. Travaille-t-il à son compte dans cet atelier ou comme employé ? On retrouve dans ses archives une carte des tarifs de l'entreprise qui date de 1930 ainsi qu'une autre datant de 1936, un article de journal mentionne que la reliure offerte à Pie XI fut réalisée à cet atelier et comme pour brouiller les pistes, les fers à dorer qui furent repris à l'atelier de Philippe Beaudoin en février 1930 seront jusqu'en 1933 à la Reliure française, propriété de Alice Moisan⁴⁸⁵. Dès le début de 1933, il y a un retour aux activités sous le nom de Philippe Beaudoin, mais cette fois l'atelier sera

⁴⁸³ Copie d'une lettre de Louis-Philippe Beaudoin adressée à l'Honorable C.H. Cahan, secrétaire d'État, Ottawa, 20 mars 1931, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, Collège Ahuntsic, Montréal, A1/C32, A.

⁴⁸⁴ Une carte des tarifs de Reliure française date d'avril 1930 et dans les archives du GRELQ, le nom d'Alice Moisan (qui fut élève de Beaudoin) est inscrit comme étant la propriétaire dès 1930.

⁴⁸⁵ À partir de 1934, Reliure française devient Reliure d'art française comme en font foi l'inscription dans l'*Annuaire Lovell* et la carte des tarifs de janvier 1936. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C31, A (L.P.B.).

légalement incorporé en société de capital par action⁴⁸⁶. Déjà il y a une reprise de la correspondance entre Athanase David et Beaudoin concernant les fers à dorer de la collection Chevalet. Dans une lettre du 28 février 1933, en réponse à Louis-Philippe Beaudoin⁴⁸⁷, Athanase David écrit : « Je vous autorise par la présente à prendre possession des fers appartenant au gouvernement de la Province de Québec et actuellement détenus par la Reliure française, et à les garder en votre possession jusqu'à avis contraire, aux conditions déjà stipulées, notamment le maintien d'une police d'assurance sur ces dits fers⁴⁸⁸. » À partir de 1933, Athanase David semble s'impliquer personnellement dans le développement de l'atelier de Beaudoin. C'est sous ses conseils que Louis-Philippe Beaudoin prend une charte et fonde une compagnie; dans une lettre adressée à Victor Doré il explique les termes de cette entente : « [...] pour prouver sa bienveillance à mon [son] égard, [il] permit à un de ses associés de faire partie du bureau de direction, lequel comprend comme président le docteur Ernest Prud'homme⁴⁸⁹, chirurgien de l'Hôtel-Dieu, et monsieur Roméo Desjardins du Bureau légal de l'honorable David, comme vice-président⁴⁹⁰. » Ce changement de contexte ranime les ambitions de Louis-Philippe Beaudoin et il sollicite avec une ardeur renouvelée les contrats de reliure tant à Montréal qu'en région, mettant de l'avant qu'il a en sa possession la fameuse collection Chevalet et qu'il peut dorénavant répondre à tous les types de demandes en reliure (fig. 81). En 1934, alors qu'il rend des comptes à Athanase David, on comprend que le rendement

⁴⁸⁶ La Reliure Philippe Beaudoin Limitée fait une émission de certificats d'actions d'une valeur de 100 \$ la part. Maurice Dugas est président du conseil d'administration et René Beaudoin est secrétaire.

⁴⁸⁷ La lettre de demande pour la reprise des fers à dorer de la Collection Chevalet date du 28 janvier 1933.

⁴⁸⁸ Lettre d'Athanase David adressée à Louis-Philippe Beaudoin, 28 février 1933, Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/F61, B.

⁴⁸⁹ Le docteur Ernest Prud'homme ainsi que son épouse s'adonnent à la reliure d'art et prennent des cours de Louis-Philippe Beaudoin.

⁴⁹⁰ Lettre de Louis-Philippe Beaudoin adressée à Victor Doré, président de la Commission scolaire de Montréal, 12 avril 1933. Beaudoin remercie Victor Doré de son soutien alors qu'il vivait certaines difficultés professionnelles. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin.

escompté pour cette première année d'affaire, n'est pas à la hauteur de l'aspiration de ses associés :

L'audition des comptes accusait un bénéfice de trois mille dollars en décembre. Depuis janvier, nous comptons déjà un millier de dollars en recette. Dès lors l'entreprise est viable. Par contre, MM. Desjardins et Roux se soucient fort peu de fonder une maison de reliure d'art au pays. N'envisagent que la division immédiate du rendement heureux d'une année de reliure, ils voudraient liquider dès ce mois, sans plus. Telle est la situation de la Compagnie⁴⁹¹.

Beaudoin ne veut céder à cette nouvelle déconvenue, expliquant à Athanase David la mesure des privations qu'il doit subir et lui demande conseil pour la suite des événements :

[...] En dépit d'un contrat me garantissant vingt-cinq dollars de salaire par semaine pour ma famille, je me suis contenté d'un salaire de trois à cinq piastres par semaine pendant cinq mois, pour faciliter les débuts assez modestes. Mais depuis, je n'ai reçu que dix et quinze piastres par semaine pour les cinq mois suivants, et l'on m'octroie que vingt piastres actuellement, malgré les bénéfices, et malgré mes besoins. Pour assurer la réussite j'ai travaillé le soir et de nuit jusqu'en janvier sans rémunération spéciale, alors que nous payons à l'heure ceux que nous gardions après six heures. [...] Si bien que ma santé même s'en ressent et que le docteur voudrait m'imposer malgré moi un repos. [...] Une maison stable de reliure d'art au pays, c'est ma vie et non pas l'idée de faire un coup d'argent en dix mois⁴⁹².

Est-ce que Louis-Philippe Beaudoin rompt ses liens d'affaire avec les associés de La Reliure Philippe Beaudoin Limitée ? On peut le penser puisqu'à partir de juillet 1934, on peut noter une certaine activité dans l'établissement de l'infrastructure d'un nouvel atelier au 179, rue Craig Ouest (fig. 82). Les archives de Louis-Philippe Beaudoin contiennent un nombre important de factures faisant état du déménagement, de l'achat et de l'aiguisage d'une guillotine⁴⁹³, un outil essentiel pour le relieur, d'achats

⁴⁹¹ Lettre de Louis-Philippe Beaudoin adressée à Athanase David, 9 mars 1934. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁹² Lettre de Louis-Philippe Beaudoin adressée à Athanase David, 9 mars 1934. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁹³ Factures de Paul Gratton régleur et relieur, pour l'achat d'un couteau à carton au montant de 75.00 \$, 3 juillet 1934. Facture de Lefèvre Frères machinistes, pour le déménagement, l'ajustement

de cuirs chez Clarke & Clarke de Montréal et Brown Brothers de Toronto, de toile chez G.C. Egan de Montréal et de feuilles d'or chez B. & S.H. Thomson & Co de Montréal. C'est aussi une période où l'on sent une reprise dans les activités entourant la reliure d'art dont l'Exposition du livre et de l'art canadien présentée en 1934 à l'occasion de la Semaine du Livre qui se tient à la Bibliothèque Saint-Sulpice : « [...] Le hall d'entrée est consacré aux reliures d'art. On y remarque des travaux de MM. Philippe Beaudoin, Louis-J. Forest et de Mlle Irène Joubert. M. Louis-Hérard Charlebois⁴⁹⁴ présente des reliures et des enluminures⁴⁹⁵. » Cette exposition présente conjointement les œuvres d'artistes importants dont Octave Bélanger, Georges Delfosse, Rodolphe Duguay, Henri et Adrien Hébert, Maurice Lebel, Marguerite Lemieux, Jean Palardy ainsi que Marc-Aurèle Fortin et comme il est indiqué dans le compte rendu d'un journal : « Pour la première fois, artistes et littérateurs exposent de compagnie; on comprend qu'il n'est pas souvent donné de trouver ensemble, comme en salon, à peu près tous les éléments représentatifs de notre art et de notre littérature⁴⁹⁶. » Dans la section reliure d'art de l'exposition, outre les œuvres de Forest, Lemieux, Joubert et de Hérard Charlebois, on remarque les reliures de Louis-Philippe Beaudoin :

[...] fort intéressantes, dont un magnifique modèle ancien; sa manière est personnelle, solide et sans surcharge. On envie non sans raison la reliure luxueuse qu'il a faite pour Athanase David. Il y a aussi une splendide reliure que la librairie Beauchemin a fait faire pour l'album des dessins de Henri Julien et l'originale couverture en bois sculpté que Jean Narrache (Emile Coderre) a imaginé lui-même pour son recueil *Quand Jparl' Tout seul*⁴⁹⁷.

et l'aiguisage d'une guillotine, 9 juillet 1934. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁹⁴ Est-ce Louis Hérard-Charlebois le père de Roland Hérard-Charlebois qui est aussi enlumineur ou une erreur du journaliste ?

⁴⁹⁵ P.V., « Le livre et l'art canadien », source inconnue, 8 novembre 1934. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁹⁶ « Œuvres d'artistes canadiens-français », date et source inconnues, 1934. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁴⁹⁷ « Œuvres d'artistes canadiens-français », date et source inconnues, 1934. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

Louis-Philippe Beaudoin réalise à ce moment des reliures de prestige qui seront offertes au roi George V à l'occasion de son jubilé d'argent en 1935. Cette commande de la Commission des monuments historiques de la province de Québec est supervisée par Charles Maillard directeur de l'École des beaux-arts de Montréal et met à contribution l'illustrateur Roland Hérard-Charlebois pour la réalisation des maquettes⁴⁹⁸. Les sept volumes de cet ensemble, des ouvrages de Pierre-Georges Roy, sont : *La ville de Québec sous le Régime français* (2 volumes), *L'Île d'Orléans*, *Vieux manoirs, vieilles maisons*, *Les monuments commémoratifs de la province de Québec* (2 volumes), *Les vieilles églises de la province de Québec*⁴⁹⁹. Un article de *La Presse*, fait la description des reliures⁵⁰⁰ :

[...] Il y a deux volumes sur la province de Québec dont les compositions en cuir de diverses couleurs sur fond de cuir d'Orient gris assez accusé, portent au centre la fleur de lys sur la croix et aux quatre coins des motifs qui rappellent la vie religieuse et militaire des premiers colons, les industries de défricheurs et de constructeurs.

Deux ouvrages sur les vieilles églises et les vieilles maisons portent comme décoration, avec la fleur de lys dont on voit seule la ligne, une église de campagne et une maison du temps de la domination française. Le monument Cartier à Montréal et celui de Wolfe à Québec sont rappelés sur la couverture des deux volumes traitant particulièrement de monuments historiques dans la province. Enfin l'ouvrage consacré à l'île d'Orléans évoque la pointe de l'île avec la petite église de Sainte Pétronille.

Toutes ces compositions sont réellement canadiennes et constituent une excellente préface à chacun des ouvrages si savoureux et si justes de l'auteur⁵⁰¹.

⁴⁹⁸ Voir la représentation des maquettes de Roland Hérard-Charlebois à la figure 71.

⁴⁹⁹ CADEAU 1935.

⁵⁰⁰ Une correspondance avec le fournisseur Sauvage & Dewailly de Paris, donne une description des cuirs commandés pour la réalisation du projet. Il s'agit de maroquin du Levant, pleines peaux de couleurs mordoré, gris, bleu pâle, bleu foncé, vert pâle, vert foncé et rouge. Lettre à MM. Sauvage & Dewailly, 19 décembre 1933. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A. Tout indique qu'il fut difficile de transiger avec cette maison d'affaire parisienne, une autre lettre adressée à Hercule Barré de la Légation canadienne, fait part de ces difficultés, lui priant de communiquer avec Sauvage & Dewailly afin d'accélérer la livraison des matériaux pour la reliure des sept volumes destinés à George V. Lettre de Henri Barré adressée à Hercule Barré, Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

⁵⁰¹ GEORGE V 1935.

Les liens de confiance et d'amitié avec Athanase David prennent aussi la forme de soutien par des commandes de reliures faites à Beaudoin. Il est possible de voir deux de ces œuvres lors de l'Exposition de Reliure d'art de l'Union musicale de Sherbrooke en 1935, soit un *Maria Chapdelaine* pour lequel la maquette est l'œuvre de Roland Hérard-Charlebois (fig. 67) et *Le grand silence blanc* dont le décor est inspiré d'un dessin d'Athanase David (fig. 68). Beaudoin participe aussi à l'Exposition de la reliure d'art canadienne à bibliothèque municipale de Montréal en 1935, mais fait curieux, il n'apparaît pas sur la photographie de groupe réalisée sur le péristyle de la Bibliothèque, ni sur les documents promotionnels de l'évènement. Seul un article de René Chicoine publié dans le journal *La Renaissance*⁵⁰² fait état de sa présence, mais en des termes que l'on pourrait qualifier de méprisants : « M. Beaudoin qui n'expose que quelques travaux, médiocres d'ailleurs - Que fait-il ?⁵⁰³ ». Mince consolation pour Louis-Philippe Beaudoin, ce compte rendu de René Chicoine écorche l'ensemble des relieurs et leurs œuvres et ne trouvent grâce à ses yeux que ses collègues de l'École des beaux-arts de Montréal.

Le réseau de connaissances de Louis-Philippe Beaudoin est proche du pouvoir. Ce fut sans doute la chance dont il a bénéficié alors que la conjoncture économique n'était pas propice à l'établissement d'un atelier produisant des biens de luxe tels que des reliures d'art. Le soutien gouvernemental, son association avec des membres influents de la société, les commandes de prestige et ses contacts avec les institutions ont permis à Beaudoin de faire vivre son atelier, d'y enseigner et de survivre en dépit des difficultés propres à cette crise décennale. À la fin de l'année 1935, Beaudoin perd l'un de ses précieux alliés politiques au pouvoir, soit Athanase

⁵⁰² Le journal *La Renaissance* est un journal d'opinion. Le texte de René Chicoine correspond bien à la ligne éditoriale du journal. « *L'Ordre* et *La Renaissance* étaient les deux seuls journaux où nous pouvions dire quelque chose. Tous deux sont morts pour cette même raison, signe évident que la province de Québec ne veut pas de ça. [...] Il ne nous reste plus un seul organe où l'on puisse défendre en toute liberté les idées saines et les pensées sérieuses », 3 janvier 1936, correspondance entre Jean-Charles Harvey et Olivar Asselin cité dans PELLETIER-BAILLARGEON 2010, p. 331.

⁵⁰³ CHICOINE 1935.

David qui démissionne de ses fonctions⁵⁰⁴. Charles-Auguste Bertrand le remplace au Secrétariat de la province, mais pour peu de temps puisque le gouvernement de l'Union nationale dirigé par Maurice Duplessis est élu le 17 août 1936. Le docteur Albiny Paquette devient alors le nouveau secrétaire provincial et sera celui qui concrétisera enfin l'existence de l'atelier de reliure à l'École technique de Montréal pour lequel Louis-Philippe Beaudoin était pressenti. Cette transition politique ne se fera pas sans obstacle, la possession de la collection Chevalet par Beaudoin sera à nouveau remise en question, ce qui explique le mémoire publié en 1936⁵⁰⁵ afin d'en justifier l'usage en atelier, mais aussi comme outil pédagogique. Cette période d'austérité tire heureusement à sa fin, tant pour Beaudoin que pour la population en général. L'année 1937 marque le passage vers un nouveau paradigme dans l'apprentissage du métier de relieur d'art au Québec, celui d'un enseignement structuré et institutionnalisé qu'aurait inspiré une grande école européenne ce que Louis-Philippe Beaudoin a toujours réclamé.

⁵⁰⁴ Athanase David est exclu du cabinet ayant siégé sous le gouvernement Taschereau que l'on soupçonne alors de corruption. L'élection du 25 novembre 1935 modifie aussi la répartition des sièges à l'Assemblée nationale, le Parti Libéral n'a plus que 48 sièges sur les 90, la coalition de l'Action libérale nationale et de l'Union nationale détient la balance du pouvoir.

⁵⁰⁵ Les conditions pour l'usage de la collection Chevalet sont commentées un peu plus tôt dans cette section. Mais on peut conclure à la lecture de ce mémoire datant de 1936, qu'il y a une reconnaissance de l'apport pédagogique de Louis-Philippe Beaudoin pour cette période : « [...] Jusqu'ici M. Philippe Beaudoin s'est acquitté de ses engagements. ». *Mémoire relatif à la reliure d'art et au privilège accordé à Philippe Beaudoin, maître-relieur, d'utiliser la collection des fers à dorer*, 1936 (?). Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

1.7.2 – Louis Forest : un relieur « bien de chez nous »

Mais ce qui manque ici, ce sont de petites boutiques où le travail ne doit pas se faire en série, mais bien avec l'idée que tel livre doit avoir telle reliure, et c'est au relieur d'avoir l'initiative de promouvoir ce genre de travail à des prix raisonnables. De cette façon toutes les classes de la société y gagneraient, et le livre bien relié ne serait plus considéré comme un objet de luxe à la portée de quelques amateurs fortunés; il créerait un lien plus étroit entre l'écrivain et le relieur, ce qui élèverait ce dernier métier au niveau auquel il appartient.

Louis Forest⁵⁰⁶.

Il importe de rappeler d'entrée de jeu, aux côtés de Louis-Philippe Beaudoin, la figure de Louis Forest (1905-1994) ouvrier relieur⁵⁰⁷, qui représente par son art et par sa personnalité une volonté d'instaurer une expression du métier qui soit authentiquement canadienne-française. La démarche de Forest incarne une attitude, une projection vers une modernité esthétique, résultat d'une assimilation positive des transferts techniques et culturels des traditions européennes et nord-américaines des métiers du livre. Ses reliures exécutées dans les règles de l'art, expriment dans leur matérialité, leur esthétique ainsi que par leurs thématiques, une expérience du métier qui sera dorénavant issu d'une réalité « bien de chez nous ».

L'un des aspects remarquables chez Louis Forest tient de sa connaissance historique du métier tout autant que de la démarche esthétique de ses prédécesseurs. Ses choix plastiques sont donc éclairés, par l'intérêt, mais aussi avec la conscience du rôle pérenne qu'il joue dans l'accomplissement de son métier pour cette histoire. Il se fait l'animateur de causeries, participe à de nombreuses expositions, écrit dans des revues spécialisées, jouit de considération de la part des bibliophiles et fréquente un riche réseau d'interconnaissances dans les milieux artistique et littéraire. D'ailleurs, les observations de Louis Forest à propos de l'évolution du métier de relieur demeurent toujours pertinentes et permettent de comprendre les motifs qui justifient

⁵⁰⁶ FOREST 1933, p. 35.

⁵⁰⁷ Louis Forest se désignait comme ouvrier relieur. Il publie à compte d'auteur en 1933, *L'Ouvrier relieur au Canada*.

les choix stylistiques et thématiques des décors de la reliure canadienne-française. À titre d'exemple, dans un texte déjà cité et publié en 1937 dans les revues *La Reliure* et *Technique*, Forest écrit :

Les plats de nos reliures sont généralement ornés de mosaïques, quelques relieurs y excellent, d'autres exécutent de véritables tableaux au moyen d'acides et de teintures (heureusement ce genre tend à disparaître). La décoration aux petits fers est moins en vogue parce que les collections sont rares au Canada et je crois, à part quelques exceptions, que la mosaïque s'adapte mieux à la reliure de nos livres canadiens⁵⁰⁸.

Cette remarque de Louis Forest fait la lumière sur une spécificité esthétique des reliures canadiennes qui se confirme à la fréquentation des collections. Ce développement est représentatif de l'adaptabilité dont ont fait preuve les artisans faute de moyens⁵⁰⁹ économique et technique et offre par conséquent un champ d'analyse inédit, celui d'apprécier l'expression de l'imaginaire d'une collectivité par l'entremise du décor de reliure — l'une des ambitions de cette thèse. Il en aurait été autrement si l'accessibilité aux outils et aux matériaux eut été facilitée, mais cette « nécessité » outre le fait qu'elle fut mère de cette inventivité, a permis une rupture dans la perpétuation des conventions du métier marquant ainsi une transition inattendue vers la modernité.

L'événement fondateur de la carrière de Louis Forest se produit en décembre 1926 lors de l'Exposition du beau livre français⁵¹⁰ qui se tient dans les salons de l'Hôtel Mont-Royal à Montréal. Il travaille alors pour le libraire Cornelius Déom et ses fonctions consistent à préparer les vitrines exposant les reliures d'art afin de

⁵⁰⁸ FOREST 1937b, p. 9, FOREST 1937, p. 240.

⁵⁰⁹ À ce sujet, le même phénomène se produit sur l'ensemble du continent nord-américain. Les relieurs du Nouveau-Monde quittent leurs pays d'origine (Angleterre, Écosse, Irlande, France) avec peu de moyens, souvent pauvres et avec peu d'outillage. La consultation de collections états-uniennes pour la période du XVIII^e et début du XIX^e siècle est éloquent, il y a une similitude dans les styles, le choix des matériaux et dans la simplicité des moyens utilisés. La migration de ces artisans du métier du livre vers le Canada a certainement consolidé cette unité stylistique continentale.

⁵¹⁰ L'Exposition du beau livre français est une initiative de propagande française soutenue par la Chambre de commerce française de Montréal. L'exposition est présentée du 3 au 18 décembre 1926 et le libraire Cornélius Déom est l'un des promoteurs et organisateurs actifs de l'Exposition.

présenter ces éditions aux bibliophiles et acheteurs potentiels lors de l'exposition. Ce contact de proximité avec les œuvres remarquables de grands relieurs français tels Pierre Legrain, René Kieffer, Pelletan et Pichon fut décisif et inscrit déjà chez Forest des exemples de qualité. Si Louis Forest a l'ambition d'une carrière artistique, c'est sous les recommandations de sa mère qu'il opte pour « un véritable métier⁵¹¹ ». Son talent d'illustrateur est également mis à contribution dans des éditions spéciales rehaussées d'aquarelles (fig. 89 et 90), et surtout lors de la création de maquettes et l'exécution de décors de reliures originaux, une liberté inhabituelle pour la pratique traditionnelle, voire européenne, du métier, où chaque fonction est déterminée, le créateur de la maquette du décor (décorateur de reliure) étant rarement le relieur.

Louis Forest a une formation autodidacte, étant donnée l'absence d'une école spécialisée dans la reliure jusqu'en 1937 au Canada. À vingt-et-un ans, il travaille le jour chez le libraire Cornélius Déom et le soir de 19 heures à 23 heures chez Art Book Binding, rue Pie IX, à Montréal. Dans sa mansarde du 1750, rue Saint-Denis en haut de la Librairie Wilfrid Méthot ltée, le jeune Saint-Pien, Louis Forest débrouche et relie ses premiers livres dont *À travers vents*⁵¹² de Robert Choquette qu'il rehausse de cinq aquarelles⁵¹³ en hors-texte. À partir de 1927, Louis Forest travaille et fait son apprentissage au nouvel atelier du relieur Louis-Philippe Beaudoin récemment revenu d'un séjour d'études à l'école Estienne de Paris. Déjà en 1925, Forest avait pris connaissance du travail de Beaudoin lors d'une exposition à la Bibliothèque Saint-Sulpice et ceci a certes confirmé son choix de carrière. De nouveau, en 1927, Louis-Philippe Beaudoin expose à la Bibliothèque Saint-Sulpice⁵¹⁴, cette fois en compagnie

⁵¹¹ Entrevue de l'auteure avec Geneviève Forest, Montréal, 11 mai 2010, fichier n° 1, 12 min 59 s.

⁵¹² Robert Choquette, *À travers vents*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, 138 p. Cet exemplaire fut acheté par Maréchal Nantel, bibliothécaire du Barreau de Montréal. Louis Forest, *L'Ouvrier relieur au Canada*, [s.l.], [s.e.], 1933, p. 25.

⁵¹³ Louis Forest mentionne qu'il « avait ajouté quatre hors-textes à l'aquarelle », FOREST 1933, p. 25. La liste des œuvres reliées par Louis Forest mentionne : « cinq aquarelles hors-texte par le relieur ». MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, document n° 80.

⁵¹⁴ Le sulpicien Olivier Maurault est chargé de la direction de la Bibliothèque Saint-Sulpice depuis 1913. Il est un observateur attentif du milieu artistique et littéraire de Montréal et contribue à son rayonnement à travers ses écrits, critiques et organisation d'expositions.

de ses élèves, dont Louis Forest. Au dire de celui-ci, l'exposition : « [Elle] obtint un franc succès et par la suite on causa reliure dans tous les cercles; c'était prometteur. Les journaux parlèrent d'écoles, de cours, etc. Le mouvement était en bonne voie, il nous semble; nous nous demandons encore pourquoi ces projets n'ont pas été réalisés totalement⁵¹⁵. »

Comme l'ont réalisé plusieurs artistes de l'époque, le voyage en Europe est le passage obligé permettant le contact avec les canons artistiques de la culture occidentale. Louis Forest n'étant pas issu d'une classe aisée et ne bénéficiant pas d'une bourse provinciale pour réaliser son projet, c'est principalement grâce à ses économies personnelles qu'il quitte en juin 1928 pour l'Europe par *Le Service des voyages du Devoir*⁵¹⁶. Arrivé à Paris, Forest se rend « par hasard » chez le relieur Pierre Ambiehl au 11, rue Jean-de-Beauvais afin d'y solliciter du travail et dans le but d'y parfaire son métier. La réponse est qu'il n'y a pas de travail pour lui. Forest ne se laisse pas démonter et acquiert un livre (Verlaine) chez un bouquiniste de la Seine. Il réalise alors quelques aquarelles inspirées du texte et se présente le lendemain chez Ambiehl; la réponse est tout autre, Louis Forest est embauché et travaille pendant la période d'une année à cet atelier. Il doit alors se résoudre à quitter Paris pour revenir à Montréal puisqu'il a épuisé ses économies.

De retour au pays, il travaille pour la Librairie Beauchemin. L'année 1929 est évocatrice d'une période sombre pour l'activité économique dans le monde occidental et le Québec ainsi que ses travailleurs ne sont pas épargnés. Dans ce contexte, une anecdote⁵¹⁷ semble déterminante pour le futur et la survie de l'artisan relieur. La conjointe, mais aussi la collaboratrice hors pair au travail de Louis Forest,

⁵¹⁵ FOREST 1933, p. 26. Cette remarque de Louis Forest date de 1933, l'École de reliure « promise » à Louis-Philippe Beaudoin ne voit le jour qu'en 1937.

⁵¹⁶ Pendant 23 ans, le quotidien a offert un service de voyages. « Créé en 1924 et actif jusqu'en 1947, Le Service des voyages du *Devoir* proposait surtout des voyages organisés, soit dans la diaspora canadienne-française (Acadie, provinces de l'Ouest, Louisiane), soit dans les grandes villes du monde à l'occasion d'événements religieux comme les Congrès eucharistiques. » Paul Bennett, « Prendre la route avec *Le Devoir* », *Le Devoir*, 9 janvier 2010. Récupéré le 13 juin 2012 de <http://www.ledevoir.com/art-de-vivre/voyage/280709/prendre-la-route-avec-le-devoir>.

⁵¹⁷ Rencontre avec Élisabeth Forest, petite-fille de Louis Forest, le 26 juin 2012 à Québec.

Marie Léonard Forest, emballait toujours le casse-croûte de celui-ci dans du papier journal. À l'heure du lunch, il est attiré par une offre d'emploi comme instructeur relieur au pénitencier Saint-Vincent-de-Paul. Il décroche le poste et y travaillera de 1929 à 1939 à la formation des détenus au métier de relieur. La personnalité humaniste de Forest ressort au contact des prisonniers et est soulignée de manière défavorable en 1938 lors de la parution du *Rapport de la Commission royale d'enquête sur le système pénal du Canada Rapport Archambault*⁵¹⁸ : « 11 [hommes] à l'atelier de reliure et à l'imprimerie, où l'on exécute des travaux de reliure pour la bibliothèque du ministère de la Justice, ainsi que pour celle du pénitencier. On apprend davantage aux travailleurs l'art de relier des ouvrages en cuir de luxe, pour la collection personnelle de l'instructeur que l'art de la reliure ordinaire⁵¹⁹. » À cette remarque qui démontre une incompréhension de la situation, on peut opposer l'introduction de *L'Ouvrier relieur au Canada* rédigée par Alphonse Desilets :

Ses élèves se recrutent parmi des centaines de détenus que l'erreur ou l'égarement a livrés aux rigueurs de la justice. Par son aménité naturelle et son amour sincère de l'art, Louis Forest a d'abord réussi à s'attacher le cœur et la confiance de ses élèves. Bien plus, il se plaît à constater que le travail délicat exécuté sous sa direction ennoblit en quelque sorte leur esprit et embellit leurs loisirs et leur solitude. Quelques-uns de ses anciens élèves, revenus à la vie normale, occupent aujourd'hui d'enviables situations⁵²⁰.

Le rapport cordial que Louis Forest entretient envers les prisonniers explique certainement qu'il fut sauvé par l'un d'eux lors de l'incendie de l'émeute du pénitencier Saint-Vincent-de-Paul le 4 novembre 1932. Même si Louis Forest occupe un poste d'instructeur, il ne met pas sa création personnelle en veilleuse. Pendant

⁵¹⁸ La Commission Archambault fut créée en 1936 à la suite d'une émeute tenue les 4 et 7 novembre 1932 au pénitencier Saint-Vincent-de-Paul. Cette émeute a pris sa source dans l'atelier de cordonnerie adjacent à l'atelier de reliure. Des détenus (Crosley et Behan) avaient provoqué un incendie à l'aide d'un solvant volatil (benzène) utilisé dans l'atelier. L'incident est longuement relaté dans les journaux de l'époque. Les instructeurs Louis Forest et Émile Jacques furent cernés par le feu et s'en tirèrent non sans brûlures. FORGET 2002, p. 143-145. Voir les premières pages des journaux *La Patrie*, 5 novembre 1932 et *Le Canada*, 7 novembre 1932.

⁵¹⁹ RAPPORT 1938, p. 293.

⁵²⁰ FOREST 1933, introduction.

cette même période (1929-1941), il exécute 54 reliures répertoriées⁵²¹, publie *L'Ouvrier relieur au Canada*⁵²² en 1933 et participe aux expositions de la Canadian Handicraft Guild de Montréal pour lequel il remporte le premier prix ainsi que des mentions spéciales du jury de 1930 à 1934 et en 1937⁵²³. Par ailleurs, les années 1930 sont des plus productives pour Louis Forest. Outre la participation aux expositions de la Canadian Handicraft Guild, il présente à la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1932 plusieurs reliures remarquables dont certaines sont reproduites dans *L'Ouvrier relieur au Canada*. Il s'agit d'*En guettant les ours* (fig. 83) de Vieux Doc (Edmond Grignon), *Vieux manoirs, vieilles maisons* et *L'Île d'Orléans* de Pierre-Georges Roy. Cette période inaugure une volonté tangible d'affirmation identitaire qualifiée de « style canadien » par Forest. Il écrit :

[...] le décor de ces reliures a été souvent inspiré des produits de chez nous tels le bouleau, fer forgé, feuille d'érable, bois, etc. Je crois que nous pourrons un jour ou l'autre nous inspirer de la flore de notre pays pour faire graver de petits fers, servant à la décoration des livres de nos écrivains. Le jour où l'auteur canadien aura son œuvre reliée dans un style bien à nous, nous aurons fait un grand pas vers le succès d'une nouvelle industrie locale⁵²⁴.

Le cercle d'interconnaissance de Louis Forest est aussi une source d'inspiration pour le choix de plusieurs livres qu'il relie. Déjà les noms des écrivains Robert Choquette, Pierre-Georges Roy et Edmond Grignon sont mentionnés. Louis Forest est proche du mouvement terroiriste, ses amitiés avec les écrivains Alonzo Cinq-Mars, Alphonse Desilets, Alfred Desrochers, Gonzalve Desaulniers, Albert

⁵²¹ La consultation de la correspondance et de la liste incluse au MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, d'articles de journaux et de *L'Ouvrier relieur au Canada* offre ce chiffre (approximatif) de 54 reliures.

⁵²² *L'Ouvrier relieur au Canada* est imprimé au pénitencier Saint-Vincent-de-Paul et relié par l'atelier Dorion et fils de Québec pour lequel Forest a une haute estime de la qualité du travail qui y est exécuté. Dans cet essai, il retrace la genèse du métier et des artisans relieurs au Canada et fait par la même occasion un véritable plaidoyer encourageant la création d'une reliure canadienne.

⁵²³ Lors de l'exposition de la Annual Exhibition and Prize Competition de la Canadian Handicraft Guild de Montréal de 1937 (16 au 31 octobre), le jury s'est prononcé face à l'œuvre du relieur Louis Forest : « *The judge have considered that the work of Mr Forest is beyond competition* ». MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, document n° 25.

⁵²⁴ FOREST 1933, p. 29-30.

Ferland, Claude-Henri Grignon et Albert Laberge confirment cette affinité, mais il se lie aussi avec Victor Barbeau et Robert de Roquebrune qui sont plus proches du mouvement exotiste.

La parution en 1930 du livre de Gonzalve Desaulniers, *Les Bois qui chantent*, est un moment marquant pour l'édition de luxe au Québec. Édité par la Librairie Beauchemin ce texte poétique tiré à 1 325 exemplaires dont 1 000 numérotés sur papier vergé Thémis à la cuve s'inscrit dans la tradition française du beau livre, tel que l'on retrouve chez les Éditions Mornay à l'occasion de la publication des livres *Le grand silence blanc* (1928)⁵²⁵ et *Maria Chapdelaine* (1933)⁵²⁶. Ces éditions au format appréciable de 26 cm à 28 cm de hauteur, se trouvent fréquemment dans les collections de bibliophiles québécois et elles forment un ensemble paradigmatique intéressant, puisque plusieurs relieurs en réalisèrent le décor. Dans le cas de Louis Forest, on peut dénombrer : neuf reliures confectionnées pour *Maria Chapdelaine* (fig. 84, 85, 86), trois reliures pour *L'Ile d'Orléans*⁵²⁷, deux reliures pour *Vieux manoirs, vieilles maisons*⁵²⁸, deux reliures pour *Les vieilles églises de la province de Québec*⁵²⁹, des livres très populaires du prolifique Pierre-Georges Roy et édités par Louis-Amable Proulx, imprimeur du Roi. Avec celles-ci, les deux reliures pour *Les Bois qui chantent* de Gonzalve Desaulniers se présentent comme un cas intéressant. Jusqu'à très récemment, la reproduction publiée dans *L'Ouvrier relieur au Canada*⁵³⁰ (fig. 87) suggérait qu'un seul exemplaire de cette reliure existait et appartenait à

⁵²⁵ Louis-Frédéric Rouquette, ill. Clarence Gagnon, *Le Grand silence blanc*, Paris, Mornay, 1928, 237 p.

⁵²⁶ Louis Hémon, ill. Clarence Gagnon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Mornay, 1933, 26 x 20,8 x 4 cm, 205 p.

⁵²⁷ Pierre-Georges Roy (Commission des monuments historiques), *L'Ile d'Orléans*, Québec, imprimé par Ls-A. Proulx, imprimeur du Roi, 1928, 505 p. Le format de ce livre (28 cm) correspond bien au modèle du beau livre de luxe édité chez Beauchemin et Mornay et largement collectionné par les bibliophiles.

⁵²⁸ Pierre-Georges Roy (Commission des monuments historiques), *Vieux manoirs, vieilles maisons*, Québec, imprimé par Ls-A. Proulx, 1927, 27cm, 376 p.

⁵²⁹ Pierre-Georges Roy (Commission des monuments historiques), *Les vieilles églises de la province de Québec 1647-1800*, Québec, imprimeur du Roi, 1925, 27 cm, 323 p.

⁵³⁰ FOREST 1933, p. 15.

Gonzalve Desaulniers. À l'occasion de la vente de certains livres de la bibliothèque de Victor Morin⁵³¹, un second exemplaire a ressurgi⁵³². Cet exemplaire (fig. 88) reprend certaines caractéristiques du premier, avec quelques variations dans les motifs floraux qui se trouvent aux quatre coins du plat supérieur et par la perte de l'élément de cuir en forme de feuille de bouleau que l'on pourrait assimiler soit à un signet, ou à la volonté de présenter le plat supérieur du livre davantage comme un espace pictural avec la convention perspectiviste. D'ailleurs, l'usage de l'entièreté de la surface des plats supérieur et inférieur et du dos, faisant qu'à l'ouverture du livre, les couvertures se présentent comme un tableau pouvant initier l'intrigue du récit, n'apparaissent que plus tardivement chez Louis Forest⁵³³. La reliure de *Maria Chapdelaine* réalisé en 1943 (fig. 84) démontre bien cette évolution dans la perception du rôle que joue la couverture du livre⁵³⁴. L'intérêt pour l'illustration de Forest est aussi manifeste puisque l'exemplaire appartenant à Victor Morin présente une illustration à l'aquarelle pour chacune des têtes de chapitre (fig. 89), évocatrice de l'atmosphère poétique qui s'en dégage :

Ma vue au loin s'étend sur des objets tranquilles
 Sur la courbe des monts qu'allongent les presque îles
 Sur les bouleaux tout blancs, sur des sapins verts.⁵³⁵

Ces exemplaires portent la signature des conventions d'une reliure d'art de luxe avec ses gardes en soie moirées de couleur verte et ses gardes volantes en papier marbré,

⁵³¹ Dans une anecdote publiée dans MALTAIS 1980, p. 17. Louis Forest raconte que Victor Morin, un jour, lui demanda de relier un livre en peau humaine... chose qu'il refusa, même si le livre en question était un traité de médecine.

⁵³² La ressemblance entre les reliures appartenant à Gonzalve Desaulniers et Victor Morin portent à croire que Morin, un contemporain de Desaulniers aurait pris connaissance de l'exemplaire de l'auteur et en aurait commandé un autre ayant les mêmes caractéristiques.

⁵³³ Pierre Legrain est le premier relieur qui considère la reliure d'un livre comme un ensemble intégré et non comme deux plats isolés réunis par un dos, il fait d'ailleurs disparaître les nerfs apparents au dos du livre afin de mieux exploiter l'ensemble de la surface.

⁵³⁴ L'étui de cet exemplaire est réalisé en écorce de bouleau.

⁵³⁵ Gonzalve Desaulniers, « Lettre à la montagne » (extrait), *Les Bois qui chantent*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1930, p. 25-29.

les chasses sont aussi décorées de filets dorés à l'or fin et portent au pied du contre plat supérieur le sceau du relieur.

L'année 1935 inaugure une période significative en ce qui a trait aux activités autour de la reliure d'art. Si l'Exposition du beau livre français de 1926 a laissé sa marque dans l'esprit des amateurs, 1935 établit le moment où les relieurs canadiens-français affirment leur existence en présentant à L'Union musicale de Sherbrooke du 15 au 28 février, la Première exposition de reliure d'art canadienne⁵³⁶. Louis Forest, pour l'occasion présente un exemplaire du *Kateri Tekakwitha*⁵³⁷ (fig. 91) de Robert Rumilly : « M. Louis Forest s'est surpassé pour relier l'exemplaire du *Kateri Tekakwitha* de Robert Rumilly envoyé à Paris à Henri Bordeaux⁵³⁸. Et l'académicien s'est montré tout simplement enthousiasmé⁵³⁹. » Récemment immigré au Québec (1928), l'historien ultranationaliste d'origine française, Robert Rumilly, familier de cette approche bibliophilique se fait aussi promoteur de la reliure d'art⁵⁴⁰. Cette même année, Rumilly organise et inaugure le 2 novembre à la Bibliothèque municipale de

⁵³⁶ À cette occasion, le poète Alfred Desrochers rédige le sonnet *Au maître-relieur Louis Forest*, Sherbrooke, 13 mars 1935. Comme, il est inédit nous en donnons la transcription. MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, document n° 130.

L'impeccable métier des vieux religators
 Nouant psautier, livre d'heures et cartulaire,
 Se révèle dans l'art oublié de notre ère
 Dont ta main sait polir les chasses et le mors.
 Et, tels ces artisans dont c'était (sic) le remords

Que trop peu de beauté gemmât l'antiphonaire,
 Tu peines de longs mois, sans souci mercenaire,
 Afin que ta couverture enchâsse des trésors.
 En nos ans sans grandeur, tu ranimes le rêve
 Qui transfigurait Alde, Estienne, les deux Ève,

Pasdeloup, Boyet fils, Enguerrand et douceur;
 Mais délaissant la ligne et l'arabesque ancienne,
 Tu fais, Maître, au dessus d'un minaret songeur,
 Bleuir sur les deux plats la nuit algérienne !

⁵³⁷ Robert Rumilly, *Kateri Tekakwitha : Le lys de la Mohawk. La fleur du Saint-Laurent*, Paris, Bouasse-Jeune et Cie, 26 cm, 1934.

⁵³⁸ Henri Bordeaux aurait contribué à la béatification de Kateri Tekakwitha.

⁵³⁹ « Une Exposition de Reliures d'Art à Sherbrooke », [s.l.n.e.], [s.d.], 1935, p. 18. MNBAQ, Dossier d'acquisition de *Laudes*, Louis Forest, document n° 9.

⁵⁴⁰ RUMILLY 1936.

Montréal, l'Exposition de reliure d'art canadienne auquel participe Louis Forest⁵⁴¹ avec les reliures *Kateri Tekakwitha*, *En guettant les ours*, *L'Île d'Orléans* et *Vieilles maisons, vieux manoirs*. L'exposition a une excellente réception⁵⁴², les journaux locaux font une couverture attentive de l'évènement, le critique de *La Presse*, Reynald, écrit : « Une reliure d'art qui est bien nôtre ⁵⁴³ », un titre qui résume certainement les enjeux sous-jacents de l'initiative de Rumilly.

L'affirmation identitaire nationale exposée à travers les thèmes et la promotion de matériaux indigènes et du terroir ne constitue pas la seule inspiration de Louis Forest. Le relieur est très au fait des tendances esthétiques et des recherches effectuées par les autres relieurs, sa participation aux revues françaises *Reliure* et *Le Livre et ses amis* témoigne des échanges qu'il a avec les gens du métier et les collectionneurs outre-Atlantique. C'est avant tout par la consultation de sa bibliothèque personnelle qu'il est possible de repérer ses affinités esthétique, technique et thématique avec certains relieurs. À travers un certain éclectisme, la bibliothèque de Louis Forest se compose de traités techniques et historiques dont *La reliure* (1957) de Madeleine Wolf-Lefranc et Charles Vermuyse, professeurs à l'école Estienne, un livre qu'il affectionne tout particulièrement. Plusieurs numéros des revues française et britannique, *La Reliure*, *The Studio*⁵⁴⁴, des catalogues d'expositions, dont *La Reliure originale*, tenue à la Bibliothèque nationale de France en 1947⁵⁴⁵ où sont présentées les œuvres des relieurs Marius Michel, Pierre Legrain,

⁵⁴¹ « Possibly the finest collection is that of Louis Forest, instructor in St. Vincent de Paul Penitentiary. Not only is work executed by a master craftsman, but in his case as in that of a number of other exhibitors, the craftsman is an artist endowed with fine imagination and taste as well. » in « Book binding show exhibit total 100. » BOOKBINDING 1935.

⁵⁴² J'ai déjà traité plus en détails du volet exposition dans le chapitre 1, section la section 1.5.2 « Premières expositions de la reliure d'art au Canada français ».

⁵⁴³ REYNALD 1935.

⁵⁴⁴ *The Studio* (Magazine) est une revue britannique éditée dès 1893, présentant les récentes influences dans les domaines des beaux-arts et des arts décoratifs. Elle a une grande influence dans le développement de l'Art nouveau et du mouvement Arts & Crafts.

⁵⁴⁵ La Société de la Reliure Originale (SRO) fut créée en 1946, à l'initiative de Julien Cain alors administrateur à la Bibliothèque nationale et de Paul Bonet relieur décorateur. Ce catalogue d'exposition (1947), présente les reliures originales des fondateurs de la Société ainsi que les

Jacques Antoine-Legrain, Rose Adler, Paul Bonet, Robert Bonfils, Georges Cretté et Henri Creuzevault; des relieurs innovateurs qui avaient toute la considération de Forest et qui ont véritablement influencé l'esthétique dépouillée qu'il empruntait pour certains livres (fig. 91 ,92 ,93, 94). Plusieurs livres des rares exemplaires édités par l'auteur et bibliophile Albert Laberge⁵⁴⁶, un ami personnel de Louis et Marie Forest s'y trouvent, pour lesquels chacun a reçu une dédicace personnalisée⁵⁴⁷. Le livre *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*⁵⁴⁸ rassemble plusieurs des amis et connaissances de Forest⁵⁴⁹, dont la peintre Marguerite Lemieux qui est aussi relieuse. Un des rares exemplaires⁵⁵⁰ de *La Scouine* reçoit une reliure significative de Forest (fig. 95), dans un style dépouillé qu'il reprend sur d'autres livres (fig. 96), influencés par les relieurs français de l'Art déco comme Pierre Legrain et Rose Adler. Le choix des cuirs raffinés, l'un en box noir avec une inclusion de cuir blanc (*La Scouine*) et

œuvres de Marius Michel qui initia cette approche d'une reliure créative dès le XIX^e siècle. Société de la reliure originale. *Catalogue de l'exposition la Reliure originale*, Bibliothèque nationale, 1947. « Notices des reliures anciennes » par Jacques Guignard, avec la collaboration d'Erwana Brin. « Présentations et notices des Reliures contemporaines » par Rose Adler, Jacques Antoine-Legrain, Paul Bonet, Robert Bonfils, etc. Préface de Julien Cain. « Reliures françaises du X^e au XX^e siècle », introduction par André Rodocanachi.

⁵⁴⁶ Albert Laberge éditait de façon privée, à la suite des problèmes vécus lors de la publication de son récit en feuilleton *La Scouine*, qualifié de premier roman pornographique au Canada et interdit par M^{gr} Bruchési. Laberge décide de publier à compte d'auteur, le nombre d'exemplaires est alors limité à plus ou moins 75 exemplaires qu'il offre à ses amis et connaissances, ses éditions n'ont jamais été épuisées, mais la rareté s'explique par la destruction par Laberge des copies non distribuées.

⁵⁴⁷ Ces livres d'Albert Laberge se trouvaient dans la bibliothèque de Louis Forest : *La fin du voyage*, *Peintures et écrivains*, *Le dernier souper*, *Le destin des hommes*, *Scènes de chaque jour*, *Visage de la vie et de la mort*, *La Scouine*, *Quand chantaient les cigales*. MALTAIS 1980, p. 17.

⁵⁴⁸ Albert Laberge, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, [s.n], 1938, 247 p. BANQ, RES/CD/529.

⁵⁴⁹ Ces écrivains et artistes proviennent de l'École littéraire de Montréal et ayant des affinités avec l'approche terroiriste.

⁵⁵⁰ *La Scouine*, fut éditée à 60 exemplaires, l'édition appartenant à Louis Forest est le numéro 24. Cette édition comporte trois dédicaces, la première datant du 31 juillet 1918 est pour Charles Gill, la seconde datant du 12 octobre 1918 est pour Albert Dreux. La dédicace adressée à Louis Forest ne comporte aucune date : « À Louis Forest, au sagace artiste qui interprète avec un si rare bonheur dans ses reliures la pensée dominante de l'écrivain, Amical hommage, Albert Laberge. » BANQ, RES/RA/292.

l'autre plein maroquin couleur chocolat (*J.-S. Bach le musicien-poète*⁵⁵¹), tous deux ornés de filets dorés schématisent dans leurs décors tant l'aspect de claustration psychologique qui se dégage du roman naturaliste de Laberge, que le caractère musical, du livre d'Albert Schweitzer dont le sujet est Jean-Sébastien Bach.

Louis Forest poursuit ses activités au pénitencier et est tout aussi actif du point de vue de la création et de l'animation⁵⁵². Il est difficile d'évaluer le nombre de voyages (1928, 1937, 1968) que Louis Forest fait en Europe, la date de 1937 ajoute un point d'interrogation à la question⁵⁵³. Cette année là, il est le seul exposant officiel⁵⁵⁴ au Pavillon du Canada de l'Exposition Internationale qui se tient à Paris. L'exposition parisienne a pour mission de faire cohabiter arts et techniques comme des domaines liés et complémentaires. Le catalogue officiel du pavillon canadien présente et détaille les quatorze œuvres de Louis Forest (fig. 97). Parmi ces reliures, *Le Canada Chanté* par Albert Ferland⁵⁵⁵ pour lequel le choix de maroquin gris bleu avec un décor montrant les quenouilles et un ouaouaron réalisée à la mosaïque furent imaginés par Ferland et réalisés par Louis Forest (fig. 90). Une correspondance chaleureuse et complice s'établit entre les deux hommes :

⁵⁵¹ Albert Schweitzer, *J.-S. Bach le musicien-poète*, Lausanne, Éditions Maurice et Pierre Foetisch, 1924, 455 p.

⁵⁵² Il fait une causerie sur son métier de relieur sur les ondes françaises de Radio-Canada à 22 1/2 heures, vers 1940 ainsi que sur les ondes de CKCH à Hull (La voix française dans l'Outaouais). MNBAQ, Dossier d'acquisition de *Laudes*, Louis Forest, document n° 91 et 2.

⁵⁵³ Il y a certaines contradictions dans la chronologie des événements puisque dans « Le premier Salon du livre canadien », *Le Devoir*, 6 décembre 1937, Louis Forest explique à propos d'une reliure exécutée en peau de requin que : « Il faut vous dire que cet été, étant au pavillon de reliure de l'Exposition de Paris, j'ai vu là des spécimens rares de reliure et j'ai eu l'occasion d'y faire connaissance avec des relieurs de différents pays.» MNBAQ, Dossier d'acquisition de *Laudes*, Louis Forest, document n° 33.

⁵⁵⁴ À ce sujet, Louis Forest répond le 11 décembre 1942, à une lettre d'une lectrice Mrs F.B. envoyée le 7 décembre 1942 au journal *The Citizen* d'Ottawa, comme de quoi lors de l'Exposition internationale en 1937 de Paris, qu'il ne pouvait qu'ignorer la présence du relieur Douglas Duncan au pavillon du Canada puisque lui-même n'y assistait pas. La principale reliure présentée par Duncan est celle du livre *L'Ouvrier relieur au Canada* de Louis Forest. MNBAQ, Dossier d'acquisition de *Laudes*, Louis Forest, documents n° 45 et 28.

⁵⁵⁵ D'après une note trouvée à l'intérieur de l'exemplaire relié par Louis Forest, cette reliure fut présentée lors de l'Exposition de reliures d'art tenue à L'Union Musicale à Sherbrooke en 1935.

Je vous envoie sous pli deux dessins pour l'ornement des reliures du *Canada chanté*. Je me demande si vous les trouverez difficiles à reproduire sur le cuir des couvertures (sic). L'un, le plus simple, ne représente comme symbole que la lyre. Cette lyre pourrait être argent ou d'une teinte — peut-être avec les traits des contours. [...] Un bleu — ferait bien je crois, mais le gris — un gris d'une teinte riche, pure, aurait de la distinction, il me semble. Le dessin ferait ressortir la teinte. C'est à voir le plus bel effet⁵⁵⁶.

En décembre 1937, se tient à l'École technique de Montréal, le Salon du livre canadien de la Société des écrivains auquel participe Louis Forest. Cet événement est aussi l'occasion de souligner l'implantation de l'École de reliure de Montréal dans les locaux de l'École technique, initiée par Louis-Philippe Beaudoin, une première au Canada⁵⁵⁷. Louis Forest présente *Tunis et Kairouan*, une reliure réalisée dans une matière peu habituelle : la peau de requin (fig. 98). L'exotisme du cuir étonne, mais Forest se faisant l'expérimentateur des matières tant exotiques qu'indigènes, il explique que cette idée lui est venue à l'occasion de sa participation à l'Exposition internationale en 1937 à Paris : « C'est la première fois au Canada qu'on fait une reliure en peau de requin. J'ai fait venir ma peau du Danemark. [...] J'ai eu l'occasion aussi de faire la connaissance avec des relieurs de différents pays. Je me suis entendu avec une danoise pour me faire expédier quelques peaux de requin⁵⁵⁸. » La recherche de matériaux chez Louis Forest est aussi animée par la très grande difficulté de se procurer les cuirs, les papiers marbrés ainsi que les outils traditionnels pour la reliure. La Crise et bientôt la guerre présentent un défi pour l'approvisionnement en cuir et en papier, ce qui a pour conséquence que l'on utilise un cuir de cordonnerie et de sellerie pour les reliures de cette période⁵⁵⁹ et que Forest travaille à la production de papiers

⁵⁵⁶ Lettre d'Albert Ferland adressée à Louis Forest, 1935, BAnQ, Fonds Albert Ferland, 06-P54/2-4.535.

⁵⁵⁷ [...] Les petits ruisseaux font les grandes rivières. Isolés, certains artistes et artisans faisaient déjà de la reliure à Montréal, travaillaient habilement les cuirs, mais la reliure n'avait pas encore pris son essor. Aujourd'hui Montréal compte plusieurs relieurs d'art et s'achemine vers la vulgarisation et le perfectionnement de cet art grâce à la section reliure de L'École technique.» A.A. 1937b.

⁵⁵⁸ A.A. 1937b.

⁵⁵⁹ La tannerie est une industrie traditionnelle au Québec.

marbrés. Mettre sur pied au Canada des entreprises qui pourraient produire des matériaux de qualité pour la reliure est une préoccupation pour Forest :

[...] Ne serait-il pas possible, pour l'industrie canadienne du cuir, d'ajouter à ses activités la production de cuirs fins? Nous pourrions comme ailleurs nous servir de la faune riche de nos forêts et traiter ces peaux pour la reliure. [...] En plus du cuir, le fil de lin dont nous nous servons pour coudre le volume nous vient d'Irlande à un prix élevé. L'or servant à l'ornementation du cuir et des tranches nous vient d'Angleterre. Avant la guerre, le papier marbré, la tranche-file nous venaient de France et même nous utilisions du carton hollandais.

Depuis quelques années, nous nous servons de carton canadien et nous pouvons sans trop d'efforts faire notre tranche-file; j'entrevois même avec plaisir, dans un avenir rapproché, des papiers marbrés canadiens.⁵⁶⁰

Louis Forest démontre la pleine maîtrise de ses moyens au cours des années suivantes. La révolte au pénitencier Saint-Vincent-de-Paul en 1932, a mené à une commission royale sur le système pénal au Canada⁵⁶¹. Le travail d'instructeur de Louis Forest y étant mis en cause, de même qu'une mauvaise appréciation de l'existence de l'atelier de reliure, on peut se demander si ces raisons suffirent à modifier le développement de sa carrière⁵⁶². En 1939 Louis Forest déménage à Hull⁵⁶³ dans l'intention de travailler aux Archives nationales du Canada à Ottawa, fonction qu'il occupera de 1941 à 1967, moment de sa retraite. Cet emploi lui offre un accès privilégié aux milieux officiels et diplomatiques, puisqu'il exécute bon nombre de reliures pour des éditions remises aux dignitaires lors des cérémonies officielles⁵⁶⁴. Louis Forest devient un visage familier du monde de la reliure pour le milieu tant

⁵⁶⁰ Texte d'une causerie donnée par Louis Forest vers 1940. MNBAQ, Dossier d'acquisition de *Laudes*, Louis Forest, document n° 102.

⁵⁶¹ Commission royale d'enquête sur le système pénal au Canada. RAPPORT 1938, p. 293.

⁵⁶² Le pénitencier Saint-Vincent-de-Paul est sous l'autorité du Ministère de la justice du Gouvernement fédéral. Les Archives nationales sont aussi sous l'autorité fédérale.

⁵⁶³ Louis Forest étant un nationaliste convaincu, malgré le fait qu'il travaille à Ottawa, il demeure en Outaouais jusqu'à son décès le 6 avril 1994.

⁵⁶⁴ Louis Forest exécute des reliures d'art pour les livres remis entre autres au Roi Farouk d'Égypte, la princesse Juliana de Hollande, la diseuse britannique Ruth Draper, la princesse Alice, F. D. Roosevelt, Winston Churchill, le général De Gaulle, W. L. Mackenzie King.

francophone qu'anglophone. Les nombreuses expositions qu'il présente à Ottawa dès 1939⁵⁶⁵ bénéficient d'une excellente couverture de presse dans les journaux. *The Citizen* et *Le Droit* proposent, en plus d'articles critiques, les photographies des œuvres de Louis Forest et de Marie Forest (fig. 99, 100). Les titres « Forest Exhibition of Bookbinding Proves Rare Treat » et « Artistic Bookbindings Display Attracts Many » confirment l'enthousiasme manifeste rapporté par le chroniqueur du *Devoir* à propos des succès du relieur québécois :

[...] Mais que le *Citizen* mette une particulière insistance à louer le relieur de chez-nous, en se faisant l'écho apparent de l'admiration que les Anglophones (sic) de la capitale lui portent, cela cause un agréable contentement. Ce journal aurait pu se limiter à une note aimable. Il fait plus. Chaque ligne semble crier : bravo M. Forest⁵⁶⁶.

Depuis une quinzaine d'années, Louis Forest est engagé professionnellement dans la reliure, la transmission du métier semble se présenter comme une suite logique à ce parcours. Il offre un enseignement privé à son atelier où certains officiels qui sont aussi bibliophiles s'adonnent au « loisir » de la reliure⁵⁶⁷ et il donne des cours à l'École de bibliothécaires de l'Université d'Ottawa⁵⁶⁸. Louis Forest réalise ses plus belles reliures à cette période⁵⁶⁹, comme si une certaine assurance du métier libérait l'expression, de manière plus intuitive et naturelle loin d'une « pédagogie » de l'affirmation identitaire. Les reliures exécutées de *Pensées et souvenirs* de Fernand Rinfret (fig. 101) et *Les Plaisirs et les jeux* de Georges Duhamel (fig. 102) n'ont rien à envier aux œuvres de ses collègues français, il y a ici originalité et qualité dans la

⁵⁶⁵ L'exposition de 1939 a lieu au Caveau, qui est un foyer artistique très fréquenté de la Capitale fédérale. Il expose aussi à la Bibliothèque Carnegie en 1942, à l'Exposition provinciale d'artisanat au Conseil de la ville de Hull en 1945, à l'Ambassade de France en 1950, etc.

⁵⁶⁶ Le chroniqueur du journal *Le Devoir* signe A.A. Cet article date de 1939 et est contemporain à l'exposition tenue au Caveau à Ottawa.

⁵⁶⁷ LANGLOIS 1945.

⁵⁶⁸ Voir *Cours de reliure par Louis Forest 1943-1944*, BAnQ, Fonds Louis Forest.

⁵⁶⁹ Louis Forest réalise plusieurs reliures pour Paul Péladeau des Éditions Variétés ainsi que pour les Éditions Bernard Valiquette de Montréal, des livres qui seront offerts à des visiteurs illustres tels le roi Haakon de Norvège, le roi Farouk d'Égypte et la reine Wilhelmine des Pays-Bas.

création des décors et l'exécution de ceux-ci. La popularité du métier⁵⁷⁰ à cette époque offre aussi l'accessibilité à une variété plus étendue de matériaux, ceci permettant couleurs et textures innovatrices. Vers 1965, Louis Forest réalise les premières (?) reliures des livres lauréats aux Prix littéraires du Gouverneur général du Canada (fig. 100).

Même s'il prend sa retraite des Archives nationales du Canada en 1967, Forest qui a sollicité des bourses de perfectionnement à plusieurs reprises⁵⁷¹, voit enfin son désir se réaliser. Le 20 mars 1968, il obtient une bourse d'étude et de voyage de 1 850 \$ du Conseil des arts du Canada. Par un effet des circonstances Louis et Marie Forest arrivent à Paris au printemps de 1968, la ville vit alors les bouleversements de la révolte étudiante. Déçus, il est impossible de faire le stage prévu, les projets doivent donc s'ajuster à la situation. Ils quittent en direction de l'Italie dont la ville de Florence et pour l'Abbaye de Grottaferrata afin d'y travailler la dorure⁵⁷².

Dès le début de sa carrière, Louis Forest a compris les enjeux sous-jacents à la création d'une reliure d'art. Mis à part son intérêt esthétique, définir la thématique du

⁵⁷⁰ L'implantation de l'École de reliure d'art à Montréal (1937) qui deviendra l'École des arts graphiques (1942) où la reliure d'art est dorénavant enseignée, favorise le développement du commerce spécialisé en matériel de reliure. À la consultation de l'*Annuaire Lovell* pour les années 1937 à 1950, on constate que le nombre d'entreprises est en augmentation à Montréal, certaines ayant des filiales à Ottawa et Toronto. Voir Annexe 2.

⁵⁷¹ Entre 1946 et 1953 plusieurs lettres de recommandation dont l'une du réputé relieur français Robert Bonfils (1946), appuient la candidature de Louis Forest. Robert Bonfils rédige une lettre de recommandation pour une demande de bourse d'étude pour Louis Forest le 15 juillet 1946 : « Je recommande particulièrement à l'attention bienveillante de Monsieur le Conseiller Culturel de l'Ambassade de France à Ottawa Monsieur Louis Forest, relieur. Lors de mon séjour au Canada au printemps 1946, j'ai visité l'atelier de Monsieur Louis Forest à Hull et ai pu constater la valeur technique du relieur ainsi que son goût excellent. On aimerait que par l'exécution de reliures de bibliophiles où le travail est de qualité et la clientèle exigeante, que l'artisan puisse acquérir certaines perfections manuelles qui sont dans la tradition de l'artisanat parisien. Il semble donc qu'un séjour à Paris serait d'une grande utilité à Monsieur Louis Forest et je souhaite que ce vœu devienne aussi tôt que possible une réalité. Il est lui-même l'un des meilleurs représentant de la reliure d'art au Canada et montre son désir d'augmenter encore la qualité dans ce métier, il est un admirateur de l'art français et sait le faire aimer en le propageant dans son pays. » Lettre manuscrite trouvée dans : MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, documents n° 194, 195.

⁵⁷² Entrevue avec Geneviève Forest, 5 novembre 2010.

décor et le choix des matériaux participent au choix éditorial du livre à la manière d'un tout cohérent, signifiant qui informent sur les mouvements d'une société. L'ensemble des activités de Forest tend à la formation d'un imaginaire national canadien-français au moment où le Canada doit se définir face aux patries colonisatrices et envers les autres nations du monde. Que ce soit par la création de décors, ses recherches sur les matériaux, ses écrits et causeries historiques et techniques, Louis Forest est en phase avec son époque comme s'il en auscultait avec sensibilité toutes les transformations.

1.8 — Styles et thématiques des décors de reliures

1.8.1 Le dialogue entre architecture et reliure chez Ernest Cormier

Le difficile en architecture n'est pas la décoration, mais la composition.

Ernest Cormier, 1927⁵⁷³.

Tout en étant contemporaines des réalisations de Louis-Philippe Beaudoin et Louis Forest, les reliures de l'architecte Ernest Cormier explorent du côté des formes, des matières et des couleurs, inspirées de l'esthétique Art déco. Il s'agit ici d'un oeuvre relié qui se démarque stylistiquement d'une partie importante de la production de ses contemporains québécois.

S'il y est un point de vue partagé, il tient à la rareté d'informations biographiques sur l'architecte Ernest Cormier. Cette remarque se présente comme un leitmotiv dans l'ensemble des textes à son sujet. Qui plus est, en ce qui concerne l'étude des reliures d'art réalisées par Cormier, les documents qui en traitent se résument somme toute à peu de choses. L'arrivée récente sur le marché bibliophile de

⁵⁷³ CHAUVIN 1927.

quatre nouvelles reliures signées Ernest Cormier⁵⁷⁴ et le recoupement des renseignements qui constituent cette recherche permettent maintenant d'avancer de nouvelles hypothèses portant sur la chronologie de leurs réalisations, l'origine de leurs influences stylistiques et de replacer dans son contexte la production amateur de l'architecte qui se fait aussi relieur.

Ernest Cormier⁵⁷⁵ (1885-1980) poursuit ses premières années de formation à Montréal. Alors qu'il s'initie à l'art du modelage au cours du soir du Monument national (1904), il étudie et travaille comme ingénieur tout en préparant le concours d'admission de l'École nationale des Beaux-Arts à Paris. En 1908, il quitte avec sa nouvelle épouse Berthe Leduc pour la Ville-Lumière. En 1909, il réussit les épreuves d'admission à l'École des Beaux-Arts et entre à l'atelier de l'architecte Jean-Louis Pascal⁵⁷⁶, étudie la peinture avec Pierre Vignal, les arts décoratifs avec Pierre-Henri Mayeux et la sculpture avec André-Joseph Allar (?). Vers 1912, il travaille à l'agence de Pierre Patout, un architecte, urbaniste et décorateur qui se rendra célèbre par son « style paquebot », un style épuré aux proportions colossales qu'il applique à plusieurs de ses bâtiments. Pierre Patout⁵⁷⁷ qui deviendra ami de l'ensemblier Jacques-Émile Ruhlmann, réalise pour lui le célèbre Hôtel du Collectionneur (Pavillon Ruhlmann)⁵⁷⁸ qui sera un des points d'intérêt de l'Exposition des Arts décoratifs en 1925⁵⁷⁹. L'association Patout – Ruhlmann est une véritable

⁵⁷⁴ Le libraire François Côté mettait en vente sur sa liste de mars 2013, trois reliures signées Ernest Cormier : Marcelle Marty, *Moussa le petit noir*, Paris, Crès, 1925; Jules Romains, *Mort de quelqu'un*, Paris, Les Éditions Crès, 1927; Jean Lorain, *La maison Philibert*, Paris, Les Éditions Crès 1925. BAnQ faisait l'acquisition chez le même libraire de : André Sauvignon, *Les filles de la pluie*, Paris, Les Éditions Crès, 1926.

⁵⁷⁵ Les informations biographiques sur Ernest Cormier sont tirées de GOURNAY 1990.

⁵⁷⁶ Jean-Louis Pascal succède à Henri Labrouste comme architecte de la Bibliothèque nationale de France, poste qu'il occupe de 1875 à 1912. Il réalise les intérieurs et extérieurs de la salle ovale, du salon Voltaire, de la salle des périodiques et du grand escalier d'honneur.

⁵⁷⁷ Pierre Patout tout comme Ernest Cormier fut aussi élève de l'architecte Jean-Louis Pascal.

⁵⁷⁸ Voir à ce sujet, en ligne, récupéré le 20 août 2013 de : http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1030.

⁵⁷⁹ Lors de l'Exposition des Arts décoratifs il fut aussi possible pour Cormier de voir une autre réalisation architecturale novatrice, soit le Pavillon de l'Esprit Nouveau, de l'architecte Le Corbusier. En ligne, récupéré le 1 er septembre 2013 de :

démonstration d'élégance conciliant sobriété de la forme extérieure du bâtiment et raffinement dans le choix des matériaux qui en décorent l'intérieur. Rétrospectivement, lorsque l'on considère l'œuvre architectural de Cormier, on comprend sa filiation avec cette approche stylistique.

Entre 1911 et 1917, Ernest Cormier remporte plusieurs prix et médailles qui sont attribués aux apprentis architectes en France. En 1914, en tant que citoyen canadien (voire britannique), il reçoit la *Henry Jarvis Studentship* une bourse d'études de deux ans offerte par le *Royal Institute of British Architects* (RIBA) qui le mène à Rome. À l'expiration de sa bourse, Cormier retourne à Paris pour une courte période et est employé au bureau d'études Considère, Pelnard et Caquot, spécialisé dans les ouvrages en béton armé et la construction aéronautique (une nouveauté à l'époque). Il obtient en 1917 son diplôme des Beaux-Arts et rentre à Montréal en 1918 suite à la maladie et au décès de sa conjointe Berthe Leduc⁵⁸⁰.

Même si Cormier revient au Québec pour y œuvrer comme architecte, il fait entre les années 1918 et 1939 quelques voyages en France. C'est aussi à l'occasion de ces voyages qu'il s'initie à la bibliophilie et à la reliure d'art. Plusieurs dates de ses déplacements⁵⁸¹ concordent avec les expositions présentant l'œuvre de relieurs de renom, l'achat d'éditions en feuilles destinées à être reliées ou la production de reliures d'art signées par Cormier. En 1921, il entreprend la construction de son studio⁵⁸², un espace qui sert de lieu de rencontre et de logement temporaire, mais qui est aussi dédié à la réalisation de ses travaux artistiques. Par la suite, ses ateliers

http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5061&sysLanguage=fr-fr&itemPos=44&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64.

⁵⁸⁰ Berthe Leduc décède en 1918 des suites de la grippe espagnole.

⁵⁸¹ Ernest Cormier voyage en France à sept reprises entre les années 1923 et 1939 (1923, 1925, 1926, 1928, 1929, 1931 et 1937).

⁵⁸² Maintenant propriété du Conseil des arts et des lettres du Québec, le Studio Cormier est situé sur la rue Saint-Urbain à proximité de l'ancienne École des beaux-arts de Montréal. L'École des beaux-arts fut construite à la même époque par les architectes Jean Omer Marchand et Ernest Cormier. En novembre 1922, une mésentente intervient entre les deux architectes, cédant l'exclusivité du chantier à J.O. Marchand.

d'ébénisterie, de reliure⁵⁸³ et sa chambre noire sont installés à la maison de l'avenue des Pins et de là, vers 1947, à la maison située à l'angle de l'avenue des Pins et du chemin Côte-des-Neiges et qui fait office d'agence (fig. 104). La photographie, l'ébénisterie⁵⁸⁴ et la reliure d'art sont trois des loisirs auxquels s'adonne Cormier comme en témoigne l'abondance de livres techniques sur les sujets et qui constituent une partie de sa bibliothèque personnelle (fig. 105).

En 1925, alors qu'Ernest Cormier se rend à Paris, il visite l'Exposition des Arts décoratifs, qui en plus de l'Hôtel du Collectionneur de Patout et Ruhlmann expose les chefs-d'œuvres de la reliure d'art française inspirés de ce nouveau style épuré. Parmi ces œuvres, les reliures de Rose Adler, Georges Cretté, Geneviève de Léotard et de Pierre Legrain (fig. 106) ainsi que d'une douzaine d'autres relieurs (fig. 107). En consultant un carnet personnel de Cormier dans lequel se trouvent les photographies des reliures d'art de certains exposants, on comprend l'influence esthétique qui a pu opérer chez lui⁵⁸⁵. Comme Patout et Ruhlmann, Pierre Legrain est décorateur et ensemblier et sera à l'emploi du grand couturier Jacques Doucet de 1916 à 1919⁵⁸⁶. Doucet est aussi collectionneur et bibliophile et Pierre Legrain, en plus d'aménager la *bibliothèque moderne*⁵⁸⁷ et d'en confectionner les meubles (fig. 108), conçoit le décor des reliures d'art qui protégeront ses éditions exceptionnelles.

⁵⁸³ GOURNAY 1990, p. 18.

⁵⁸⁴ Ernest Cormier étudie l'ébénisterie à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris.

⁵⁸⁵ On trouve dans ce carnet les photographies des œuvres de Georges Cretté, *Climats*; Pierre Legrain, *Ombre et clartés*, *Ballade de la géole de Reading*, *Ouvert la nuit*; Geneviève Léotard, *Mitsou*, *Friperies*, Jeanne Langrand, *Rolla*, *Odes*, *La Leda sans cygne*; Rose Adler, *Beauté mon beau soucis*, etc...Centre Canadien d'Architecture, ARCH257559 et ARCH257744

⁵⁸⁶ En constituant cette *bibliothèque moderne*, Jacques Doucet acquiert plusieurs éditions en feuilles et manuscrits d'artistes et d'écrivains. Il est essentiel pour lui de protéger ces documents précieux, mais pas de n'importe quelle manière. Pierre Legrain se présente chez Doucet en 1916, étant réformé pour cause de santé.

⁵⁸⁷ En 1912, suite à la vente de l'intégralité de sa collection du XVIII^e siècle, le couturier Jacques Doucet décide de constituer une *bibliothèque moderne* reflétant la littérature et les œuvres de son temps. Sur un total de 1 236 reliures attribuées à Pierre Legrain plus de 378 furent créées pour Doucet, dont 358 entre 1916 et 1919. La relieuse Rose Adler réalise entre les années 1923 et 1929 quelques œuvres pour cette bibliothèque (Jacques Doucet décède en 1929). Adler et Legrain feront exécuter leurs reliures par des artisans relieurs et doreurs qui avaient précédemment travaillé pour Doucet. PEYRE FLETCHER 2004.

Il existe peu de photographies de la bibliothèque de Doucet, mais il existe une documentation photographique des reliures exécutées par Pierre Legrain auxquelles s'ajoutent les oeuvres de Rose Adler, ce qui permet de saisir la mesure de l'intérêt esthétique qu'aura Cormier lorsqu'en 1925 il est en contact avec ces œuvres.

Cormier, d'ailleurs, lors de la construction de sa maison de l'avenue des Pins (1930-1931) aménage une pièce réservée à sa bibliothèque et qui est inspirée du style Art déco (fig. 109). Les livres et leurs reliures d'art, à l'instar de la bibliothèque de Jacques Doucet, y auront aussi une place de choix (fig. 110). Les dos décorés des reliures d'art édités et réalisés par René Kieffer (fig. 111) et que Cormier a acquis à la librairie Déom⁵⁸⁸ à son retour d'Europe ou lors de L'Exposition du beau livre français et canadien de 1926, animent les rayons de sa bibliothèque et influenceront les futurs décors des reliures d'art dessinées et réalisées par Cormier (fig. 112).

L'Exposition du beau livre français et canadien qui a lieu en décembre 1926 à l'hôtel Mont-Royal⁵⁸⁹ a marqué les esprits, puisque l'on y expose plus de 2 500 livres, dont plusieurs éditions de luxe provenant des maisons d'édition réputées, tels Crès, René Kieffer et Mornay. En plus de ces éditions, le kiosque du libraire Cornélius Déom présente les reliures de Pierre Legrain, René Kieffer, Pelletan et Pichon⁵⁹⁰. Il s'agit donc d'un rendez-vous pour les bibliophiles, une activité très prisée par la bourgeoisie montréalaise et à laquelle Ernest Cormier s'est initiée alors qu'il étudiait à Paris. À la lecture des notices biographiques concernant Ernest Cormier, on apprend qu'il est un homme de belle humeur, fréquentant peu le milieu des ingénieurs et architectes, mais ayant plutôt un cercle d'amis composé d'artistes, d'écrivains et de musiciens. Ses rencontres, il les fit avec ces compatriotes canadiens lors de sa formation à Paris, ce qui constitua par la suite l'essentiel de ses relations. Cormier partage avec ses amis cette passion commune de la bibliophilie, une passion qui se

⁵⁸⁸ L'étiquette du libraire Déom apparaît sur les pages de gardes de plusieurs éditions.

⁵⁸⁹ Voir à ce sujet le chapitre 1, section 1.5 « L'exposition comme moteur de l'inspiration et de l'émulation ».

⁵⁹⁰ Voir à ce sujet, le chapitre 1, section 1.7.2 « Louis Forest : un relieur "bien de chez nous" ».

concrétise par un intérêt marqué pour la création en reliure d'art, une activité qui devient un véritable loisir pour certains. Parmi eux, Roger Maillet et Corinne Dupuis sa conjointe. Maillet est l'un des fondateurs de *La Tribu des Casoars*, un groupe d'artistes, de musiciens et d'écrivains qui partagent une nostalgie des cafés montmartrois et de la bohème parisienne⁵⁹¹. À l'exception des frères Hébert et de Roger Maillet, ses amis s'inscrivent dès 1938 au cours du soir en reliure d'art à l'École technique et qui est enseignée par Louis-Philippe Beaudoin⁵⁹². Marie Dupuis-Bauset⁵⁹³ sera reconnue pour ses talents de relieure mais surtout pour la marbrure sur papier, une technique qu'elle enseigne jusqu'en 1956 à l'École des arts graphiques de Montréal.

Avec l'arrivée sur le marché actuel de quatre nouvelles reliures d'art signées Ernest Cormier, il est possible de distinguer deux périodes d'activités dans la réalisation de ses pièces. Une première période qui se situe entre les années 1926 et 1928⁵⁹⁴ où il est inspiré des reliures d'art de Pierre Legrain, Rose Adler et d'autres relieurs français. Il aurait alors suivi le modèle de ces relieurs d'exception, soit de soumettre ses esquisses et maquettes à des artisans relieurs et doreurs professionnels de Paris, ce qui expliquerait la qualité remarquable de la réalisation de cette série de huit reliures⁵⁹⁵ qui est signée et datée⁵⁹⁶ (fig. 113, 114). Cormier est alors dans une des périodes les plus importantes de sa carrière, puisqu'il vient de signer son premier contrat comme architecte, un engagement déterminant puisqu'il s'agit de la construction du pavillon principal de l'Université de Montréal. Ce sera pour lui

⁵⁹¹ Font partie du groupe, entre autres, Philippe Panneton (Ringuet), Albéric Marin, sa conjointe Marie Dupuis-Bauset, le couple Ernest Prud'homme, les frères Adrien et Henri Hébert.

⁵⁹² Gauvreau 1967.

⁵⁹³ Voir à ce sujet le chapitre 2, section 2.2. « Fondation d'une école de reliure d'art au Québec et premiers résultats », figure 172.

⁵⁹⁴ Les achevés d'imprimer de ces éditions datent de 1925, 1926 et 1927.

⁵⁹⁵ Pierre Legrain et Rose Adler faisaient exécuter d'après maquettes, les reliures qu'ils signèrent. Les artisans relieurs et doreurs qui les réalisèrent entre 1916 et 1919 sont René Kieffer, Georges Canape, Henri Noulhac et Germaine Schroeder.

⁵⁹⁶ Seules deux reliures d'art sont signées et datées E.C. 1928, il s'agit de Jules Romains, *Mort de quelqu'un*, Paris, Crès 1927, ex n° 148 et Max Jacob, *La côte*, Paris, Crès, 1927, ex. n° 98. Les autres reliures d'art (six), sont signées E.C. mais non datées.

l'occasion de fréquents voyages en France, en Angleterre et en Espagne afin de rencontrer certains artisans et de visiter les grandes expositions.

L'autre série, plus tardive et située vers la fin des années 1930, serait véritablement de la main de Cormier⁵⁹⁷. Il s'agit ici, d'exemplaires offerts par ses amis et dédiés. La numérotation de certains exemplaires indique qu'il s'agit des toutes premières copies mises en circulation. Dans le cas de Léo-Pol Morin, *Papiers de musique*, il existe trois exemplaires dont deux reliés avec un décor différent (fig. 115 a, b et 116 a, b), le troisième étant en cours de travail et dédié à Clo (Clorinthe Perron⁵⁹⁸). Les exemplaires de *Trente arpents* de Ringuet⁵⁹⁹, procèdent de la même manière, soit deux exemplaires décorés et un en cours de travail (fig. 117 et 118 a, b). Les décors et l'exécution de ceux-ci sont rudimentaires et malhabiles, les tranchefiles sont manuelles, on voit à la réalisation des treize reliures d'art de cette période, qu'Ernest Cormier est en apprentissage et que malgré l'application de toutes les règles techniques pour leur confection, l'expérience est encore à acquérir⁶⁰⁰. Ce qui a pu être une occasion d'échanges avec ses amis qui s'adonnent au même loisir. C'est aussi pendant les années trente qu'il constitue sa bibliothèque technique sur la reliure, plusieurs éditions datent de ces années ou d'années antérieures⁶⁰¹. Cormier continue à réaliser quelques reliures après les années 1940, *Ville ô ma ville* de Victor Barbeau est

⁵⁹⁷ La Crise économique de 1929 ralentit le rythme des projets en chantier. Cormier à ce moment réduit aussi le personnel de son bureau. VANLAETHEM 1991, p. 54. Cormier aurait-il alors disposé de plus de temps pour ses réalisations artistiques personnelles, dont la reliure ?

⁵⁹⁸ Clorinthe Perron fut la maîtresse d'Ernest Cormier pendant plus de cinquante ans, ils se sont épousés en 1976. Clorinthe Perron assiste Cormier à la réalisation de ses reliures. Ceci explique peut être le second ou troisième exemplaire, qui aurait été offert à Clorinthe pour ses propres créations en reliure d'art. Certains exemplaires sont dédiés à son attention. Clorinthe Perron fut le principal modèle du sculpteur Henri Hébert.

⁵⁹⁹ Philippe Panneton fait aussi de la reliure d'art avec Louis-Philippe Beaudoin.

⁶⁰⁰ À propos des esquisses préparatoire pour le décor de *Trente Arpents*, Cormier choisi pour ce livre, dont le sujet est le terroir québécois, la représentation d'une vue aérienne de la topographie du territoire, typiquement locale et historique dans sa configuration avec la proximité du cours d'eau, la division des lots en rangs et l'emplacement des maisons et dépendances mis en évidence dans le décor par le traitement au fer à dorer. C'est aussi une vision d'architecte, celle de l'espace d'implantation et d'édification. Fait à noter, l'aviation est un mode de transport récent.

⁶⁰¹ En consultant le catalogue du CCA, on trouve une liste de 26 livres techniques consacrés à la reliure dans la bibliothèque personnelle de Cormier. Le plus ancien date de 1903, certains des années 1920 et une majorité des années 1930.

une reliure de bibliothèque pleine peau noire avec un filet doré comme décor et encore un exemplaire de Ringuet, *Un monde était leur empire* édité en 1943, laissé en cours de travail. Il semble qu'après ces dernières reliures, Cormier ait délaissé cette activité de loisir.

Un des lieux communs les plus usuels tient à l'analogie qui est faite entre l'objet livre et l'architecture⁶⁰². Est-ce le fait d'un partage de terminologie, de notions de construction et de structure ? — Frontispice offert comme un portail, tranchefile à chapiteau, gouttière, rapport du contenant à son contenu, sont des associations fréquemment employées. En ce qui a trait aux reliures d'Ernest Cormier, cette analogie est particulièrement significative pour les premières reliures d'art qu'il a signées dans les années 1920. Cormier, en faisant réaliser ses reliures d'art par des artisans parisiens hors pairs, jouit de toute la latitude voulue pour explorer matériellement les possibilités esthétiques et stylistiques que peut inspirer l'enveloppe extérieure, le contenant pour les éditions de luxe qu'il a acquies à cette période. Pour l'architecte, l'interaction formelle entre le corps du bâtiment et son décor intérieur et extérieur sont indissociables⁶⁰³. Cette approche, même à l'échelle plus modeste d'un livre, retrouve son équivalence dans la recherche des matériaux qu'il utilise pour réaliser les décors de ses reliures. À ce sujet, Phyllis Lambert commentant le fonds Cormier, propriété du Centre Canadien d'Architecture : « Il ne reflète aucune division significative entre le travail de Cormier en tant qu'architecte et ses activités

⁶⁰² Un autre architecte contemporain à Cormier, Le Corbusier, a aussi utilisé le livre comme laboratoire pour l'étude de la forme. Entre les années 1912 et 1965, le Corbusier a conçu plus de quarante livres. C'est entre les années 1920 et 1925, que Le Corbusier assisté d'Amédée Ozenfant publie aux Éditions Crès, *L'Esprit Nouveau*, une revue d'architecture dont les textes et la maquette exploratoire sont l'œuvre des deux hommes. On retrouve dans la bibliothèque personnelle de Cormier, plusieurs publications ainsi que des numéros de la revue *L'Esprit nouveau*.

Une abondance d'ouvrages qui traitent du lien à établir entre l'architecture et le livre sont publiés, pour ne citer que quelques exemples; Marius Audin, *Le livre, son architecture, sa technique*, Paris, Crès, 1924; Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique* [1951], trad. P. Bourdieu, Paris, Minuit, 1967; Geoffroy Tory, *Champfleury, Art et Science de la vraie proportion des lettres* [1529], Gustave Cohen (ed.), Paris, C. Bosse, 1931.

⁶⁰³ On sait qu'Ernest Cormier portait une grande attention à la conception de meubles et des éléments décoratifs intérieurs et extérieurs - lustres, ferronnerie, lambris de murs et de plafonds, revêtement de sol et tapis. GOURNAY 1990, p. 19.

d'aquarelliste, de relieur, de sculpteur ou d'homme cultivé de son temps⁶⁰⁴ ». C'est donc grâce à un ensemble de références qu'il est possible d'établir ce dialogue architecture/reliure, que ces renvois s'expriment à travers les détails d'une grille en fer forgée, le choix de matériaux pour le décor d'un hall, la maquette d'une porte ou par la signature architecturale de Cormier, au reste, on en retrouve dans ses reliures les traces dans le détail d'un décor au petit fer, le choix des pages de garde ou d'une mosaïque de cuir.

Il est peu aisé d'établir l'ordre chronologique pour la réalisation de cette série de reliure d'art, seule la date d'édition pourrait nous informer, mais avec une certaine réserve. L'aspect le plus remarquable des reliures de la première période est l'usage que fait Cormier des deux plats et du dos comme surface destinée au décor. À l'instar des relieurs Legrain et Adler, il considère le livre comme une entité qui peut être articulée et pour lesquels il n'existe pas de hiérarchie entre les parties. Cette conception permet de mettre en valeur un procédé stylistique récurrent chez Cormier, soit l'usage de la symétrie. À cette période, Cormier exécute les premières études pour la façade du corps central du pavillon de l'Université de Montréal (fig. 119). À l'examen des reliures d'art qu'il conçoit, on retrouve cette similitude par laquelle l'axe central, qu'est le dos des reliures, joue le même rôle esthétique et symbolique pour le livre qu'il joue pour l'édifice. La reliure se fait le paradigme d'assemblages et d'articulations par lequel le dos désigne toute la spécificité d'un livre. Les reliures réalisées pour Edmond Jaloux, *Le reste est silence* (fig. 120 a, b et c) et Jules Romains, *Mort de quelqu'un* (fig. 121) sont évocatrices de sa préférence pour la symétrie. Cette recherche s'impose aussi dans l'aménagement du hall d'entrée de l'édifice de la Cour suprême du Canada⁶⁰⁵ (fig. 122) et qui, avec l'édition d'André

⁶⁰⁴ GOURNAY 1990, p. 18.

⁶⁰⁵ L'édifice de la Cour suprême du Canada est réalisé entre les années 1938-1940.

Sauvignon, *Les filles de la pluie*⁶⁰⁶, pourrait trouver sa contrepartie dans le décor en mosaïque de cuir et au fer à froid qui met la construction en diagonales en évidence lorsqu'à l'ouverture du livre, les deux plats des couvertures se déploient (fig. 123 a et b). Il rappelle ainsi les diagonales des escaliers qui sont aussi soulignées par l'usage d'un marbre rubané d'une couleur différente de l'ensemble du décor du hall.

Même dans ses reliures plus tardives, Cormier décline un même souci pour la pleine intégration par le décor de toutes les surfaces des plats par l'usage de la symétrie. Le livre *Les Anneaux de la chaîne* de Max Fisher, en faisant un usage astucieux du fer à dorer et de la mosaïque de cuir évoque, par un jeu de pleins et de vides, les mailles d'une chaîne qui ceinture le livre⁶⁰⁷ (fig. 124 a, b et c). Autrement exprimé, avec le livre de Léon Daudet et de Charles Maurras, *Notre Provence*, Cormier grâce à un décor à froid, simple et élégant, met en évidence les points de tension de la structure du livre. En enserrant les nerfs du dos avec des lignes diagonales se chevauchant les unes aux autres, l'architecture du livre semble dépendante de son décor (fig. 125 a et b). Un point de vue qui est ici appliqué à la reliure, mais qui trouve son écho dans les *Principes généraux de composition* qu'il a rédigés : « Il faut que les lignes de la structure ne soient pas systématiquement cachées par le décor, mais au contraire utilisés dans l'ornementation⁶⁰⁸ ».

Le choix des matériaux et des matières joue un rôle important, de la même manière qu'une variété de marbres est utilisée pour affirmer les plans colorés et structurer visuellement l'espace architectural de ses édifices. Ceci trouve une forme d'équivalence dans la recherche que Cormier fait pour la réalisation de ses propres papiers marbrés (fig. 126 a, b et c). On sait que Marie Dupuis-Bauset, une amie,

⁶⁰⁶ Ernest Cormier a réalisé deux versions de cette même reliure, la version de l'exemplaire n° 111, propriété du CCA reprend la même maquette mais avec des cuirs de couleurs différentes. CCA CORM 26 ID : 90-B737.

⁶⁰⁷ Un procédé stylistique qui est aussi utilisé par Louis Forest, figure 93.

⁶⁰⁸ Ernest Cormier, « Principes généraux de composition », *Cours d'architecture à l'usage des ingénieurs*, Montréal, polycopie distribuée aux étudiants de Polytechnique, s.d. [après 1925], [s.p.]. (Archives du CCA, fonds Cormier, ARV-2/A-2).

enseigne cette technique dans les classes de reliure à l'École technique⁶⁰⁹, mais il est aussi intéressant de trouver à l'intérieur du fonds Cormier, les expérimentations que celui-ci fait en utilisant le verso des défets de ses devis de construction⁶¹⁰ (fig. 126 a, b et c). Cormier a aussi de nombreux catalogues de papiers marbrés européens, et les premières reliures exécutées à Paris utilisent ces papiers de belle qualité pour les pages de garde et pour les étuis. Pour certains des exemplaires, tels ceux de *La côte* de Max Jacob (fig. 127) et de *Mort de quelqu'un* de Jules Romains (fig. 128), Cormier reprend les conventions reconnues pour les reliures de prestige, soit l'usage d'un tissu pour les contreplats et la garde, réservant les pages de garde au papier marbré. Plus fréquemment, c'est une soie moirée que l'on utilise pour affirmer le standing et la valeur du livre. Cormier y préfère des tissus aux motifs géométriques, aux couleurs subtilement affirmées, qui ne sont pas sans rappeler cet intérêt pour le travail graphique toujours présent dans les détails de ses décors intérieurs et extérieurs (fig. 129).

Comme le remarque l'architecte Phyllis Lambert à propos des objets, de la bibliothèque et du fonds des archives personnelles d'Ernest Cormier :

Plus que toute chose, cette intégrité semble définir l'homme lui-même : un architecte qui travaillait de façon modeste et constante, prenant le même plaisir à toutes les activités qu'il entreprenait et ne faisait peu de différences — puisque ces archives n'en reflètent aucune — entre l'exécution d'une belle reliure pour son livre préféré et l'élaboration du plan directeur d'une des projet les plus ambitieux de l'histoire du Canada français⁶¹¹.

⁶⁰⁹ L'École technique offre ses locaux pour l'enseignement de la reliure par Louis-Philippe Beaudoin à partir de 1937. Marie Dupuis-Bauset est la première femme à enseigner à l'École des arts graphiques.

⁶¹⁰ Dans le dossier du fonds Cormier qui rassemble ses échantillons de papiers marbrés, on trouve au delà de 90 essais réalisés majoritairement sur ses défets de devis de construction. Cormier explore les différents styles traditionnels de la marbrure sur papier, mais aussi des approches plus personnelles. De plus, un nombre important d'essais sont réalisés avec un choix de couleurs particulier et parfois audacieux. Centre Canadien d'Architecture Fonds Cormier, Dossier 261 XX/H-1, 01-reliure-01 M, C07 03 07.

⁶¹¹ Il s'agit ici du projet de l'Université de Montréal. GOURNAY 1990, p. 18.

Le projet d'analyser et de mettre en dialogue les reliures d'art avec l'oeuvre architectural d'Ernest Cormier mérite une étude certes plus approfondie. Il s'agissait ici d'avancer quelques pistes de compréhension pour mettre en évidence que Cormier, à travers une volonté de modernité, avait l'aspiration des artistes les plus ambitieux, soit d'exprimer sous diverses formes, la pensée et la vision de leur temps.

1.8.2 La reliure d'art en tant qu'affirmation identitaire : l'influence nationaliste

L'exotisme est un anachronisme chez un peuple jeune. Il prouve que nous n'avons pas su voir la source vitale des activités artistiques et que nous sommes allés à sa découverte aux antipodes quand elle était près de nous et en nous-mêmes.

Arthur Laurendeau, musicien et collaborateur
à *L'Action Française*⁶¹².

C'est par une analyse des styles et de la thématique des décors de reliures que nous concluons ce chapitre sur les débuts de la reliure d'art au Québec. Si nous avons fait un détour du côté de l'histoire socioculturelle pour introduire cette étude, c'est qu'il apparaît important de bien saisir les mouvements de l'époque afin d'apprécier leur portée et leurs influences sur les productions intellectuelles et culturelles du moment. La reliure d'art n'est pas en reste dans ce développement sociétal, elle prend son essor, mais non sans enthousiasme, comme le suggère, par exemple, l'affluence grandissante du public pour chacune des expositions dont elle fut l'objet. Lentement, elle s'inscrit comme digne d'intérêt d'un point de vue artistique et les choix esthétiques et thématiques des décors se présentent comme des repères pour décoder une société en formation et en quête d'une identité qui lui soit propre.

Cette période historique est traversée de trois mouvements qui marquent la vie canadienne. Ils affectent en premier lieu l'économie générale et transforment la perception que la société québécoise a d'elle-même, mais aussi son rapport aux autres dans le contexte de ces situations de crise. La fin du XIX^e siècle se caractérise par un

⁶¹² LAURENDEAU 1923, p. 107.

retour vers la prospérité grâce à un rapide processus d'industrialisation. La Guerre de 1914-18, pour sa part, ralentit cet élan en imposant une conscription « à l'arraché » aux Canadiens français. Cette situation contribue à renforcer le sentiment d'isolement culturel et social entre les deux nations fondatrices. La Crise de 1929 qui se prolonge jusqu'en 1937 est l'occasion d'une prise de conscience de l'identité nationale. Les conditions de misère et de chômage qui se concentrent principalement en milieu urbain ramènent les Canadiens français aux valeurs traditionnelles de la terre et de l'agriculture à la faveur des politiques de colonisation qui sont fortement encouragées par le gouvernement et le clergé. De l'idée générale, le salut de la nation se réalise par un retour au terroir, à la nature et à ses étendues, des thématiques qui sont abondamment explorées dans la littérature de cette période et qui se manifestent aussi dans les décors des couvertures de leurs éditions.

Du point de vue de la bibliophilie, le succès que connaissent les premières expositions sur le livre permet d'élargir le public amateur tout en le mettant en contact avec l'existence d'éditions européennes de beaux livres et de livres de luxe. Ces éditions auréolées de prestige opèrent une certaine influence chez les éditeurs canadiens-français pour l'élaboration d'une bibliothèque qui mettrait en valeur la littérature nationale. Ces livres, devant être perçus comme monuments littéraires, il doit s'y établir une corrélation entre leur matérialité et leur fonction symbolique, c'est pourquoi les premières éditions empruntent le format et la forme de leurs équivalents européens. L'une des premières éditions qui correspond à ce modèle est réalisée en 1908 par la Librairie Beauchemin de Montréal. *La légende d'un peuple* (fig. 130) est conforme à la volonté de réaliser un livre qui a un rôle fédérateur d'un point de vue artistique et patriotique directement en lien avec l'importance de sa valeur symbolique⁶¹³. On ne sait trop ce qui a justifié le choix d'une édition de cette qualité

⁶¹³ Louis Fréchette lauréat de l'Académie française (1880), est en exil volontaire en France au moment où il rédige le manuscrit d'un ambitieux recueil qu'il appelait « Les Épopées nationales ». Celui-ci paraît en novembre 1887 à Paris sous le titre *La légende d'un peuple*, il est considéré comme son œuvre poétique la plus achevée. *DBC*, récupéré le 28 janvier 2013 de :

de la part de Beauchemin⁶¹⁴, sinon que Louis Fréchette (1839-1908) est originaire de Québec, ville qui célèbre en 1908 le tricentenaire de sa fondation et que l'œuvre est considérée comme digne représentante du courant littéraire de « l'École patriotique de Québec ». De plus, Henri Julien qui réalise les illustrations⁶¹⁵ est aussi membre du comité organisateur de l'événement commémoratif. Combien d'exemplaires reliés furent produits ? Là est la question, mais il a été possible d'examiner deux exemplaires reproduisant le même décor dans un choix de cuirs différents⁶¹⁶. Le livre dont le format est 27 cm de hauteur correspond au format qui sera privilégié pour les éditions de luxe produites au Québec⁶¹⁷ pendant cette période.

La composition du décor de la reliure d'Edmond Fournier (1881-1948 ?) synthétise à travers les éléments représentés, des moments clés de l'histoire du

http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?id_nbr=6724. Se référer aussi à la préface de Jules Claretie, 13 octobre 1887. Louis Fréchette, *La légende d'un peuple*, Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1908, p. 8. « Toute une littérature française germe et grandit par delà les mers, et je suis des yeux plus d'un ami qui nous envoie, en bon français, des maîtres livres. *La légende d'un peuple* est de ces livres-là. Ce noble volume n'est pas un banal recueil de vers qui se fane en une saison ; ce livre est de ceux qui ajoutent une ligne, un chapitre à une histoire littéraire. »

⁶¹⁴ Beauchemin qui est alors l'éditeur de Louis Fréchette est à ce moment en pleine expansion. Il s'agit de l'édition finale des trois tomes, revus et corrigés. Jacques Michon souligne qu'au chapitre de l'atelier d'imprimerie et de reliure, comme dans le domaine de la librairie, Beauchemin atteint son apogée au seuil des années 1910, alors que 225 personnes sont embauchées par l'entreprise. Beauchemin produit 15 % des titres littéraires entre les années 1900 et 1919. MICHON 1999, p. 148. Cette édition de prestige serait-elle une forme d'autopromotion faisant la démonstration des habiletés de tous les départements de la maison Beauchemin ?

⁶¹⁵ L'édition de 1908 inclut une illustration pleine page, 51 bandeaux et vignettes et 20 culs-de-lampe dessinés par Henri Julien.

⁶¹⁶ L'existence d'une version en maroquin bleu et l'autre de couleur rouge vin, a ouvert l'hypothèse qu'il y aurait eu production d'une reliure d'éditeur pour un certain nombre d'exemplaires. Voir à ce sujet les exemplaires de BAnQ : RES/RA174 et RES/RA129. Je ne crois pas que ces reliures furent exécutées postérieurement à l'édition de livre.

⁶¹⁷ Les formats européens et nord-américains d'une feuille de papier diffèrent. En Europe, ils sont en formats métriques s'ils sont industriels où correspondent aux dimensions traditionnelles de la « forme » s'ils sont à la cuve. Les formats nord-américains se conforment aux unités de mesure anglo-saxonnes. Le papier est une matière première de valeur, il est donc important de ne pas le rogner ou le gaspiller inutilement. C'est pourquoi le choix du format final d'un livre est déterminé par le pliage du in-plano des feuilles en in-folio, in-quarto, in octavo et in-douze. La variation du format d'origine qui sera subdivisé offre plusieurs possibilités. Dans le cas des éditions de luxe produites à ce moment au Québec, le format de 27 cm semble être le préféré; du côté de la France, les livres des éditions Crès et Mornay qui sont représentatifs du « beau livre » sont du format de 26 cm de hauteur.

peuple canadien et qu'évoque le poème épique de Louis Fréchette. Les figures de l'amérindien, du missionnaire et du soldat français sont le rappel de trois épisodes significatifs de cette épopée, soit la découverte de l'Amérique et de sa population indigène; la colonisation et l'évangélisation par les missionnaires français; la guerre de la Conquête et la chute de la Nouvelle-France. Le décor réalisé en mosaïque de cuir, incisé et rehaussé interprète habilement les aquarelles de l'artiste Henri Julien qui illustrent l'édition de 1908 (fig. 131). Edmond Fournier extrait les figures et les artefacts de scènes différentes et qui servent de bandeaux et de vignettes pour chacun des poèmes, dans l'intention de composer un nouveau scénario qui condense en un seul tableau, les temps et les signes historiques du récit. Le choix dans la disposition du titre, des personnages, des objets et drapeaux pour ce grand décor est aussi d'intérêt. Le missionnaire, personnage central de la scène est en interaction avec l'amérindien, tous deux ayant en main les attributs de leur état, le crucifix porté bien haut, dominant et doré à l'or fin est en contraste avec la simplicité du traitement coloré de l'arc et de la hache, triste évocation de nos rapports avec les indigènes du pays. Hiératique, le soldat français paraît comme un spectateur impassible de la scène. Situés de part et d'autre dans la partie supérieure du décor, les drapeaux français et britannique occupent un espace de même importance, mais sont orientés en direction opposée, allusion au partage du pays entre deux périodes historiques constitutives. La position centrale du titre de couleur bleu, blanc et rouge est campée entre les deux drapeaux et pourrait se lire comme une affirmation de la situation sociohistorique du peuple canadien en ceint par sa réalité coloniale. Le choix d'imposer le titre sur le plat supérieur est indicateur d'une volonté de monstration de la reliure à la manière d'un tableau afin d'offrir le décor du livre et son titre d'un seul coup d'œil au lecteur potentiel. Il ne s'agit pas d'une reliure destinée à reposer sur les rayons d'une bibliothèque et pour lequel le décor du dos aurait été plus allusif, d'ailleurs le détail de deux replis de maroquin à la tranche de tête et de queue du livre lui offre une protection « autosuffisante », ce qui implique que le livre peut aussi être conservé indépendamment d'un meuble bibliothèque. L'encadrement, les chasses et

le dos sont titrés et ornés à la roulette et au filet à l'or fin, et présentent quelques différences dans les décors des encadrements des plats pour les deux exemplaires étudiés, ajoutant le motif de fleur de lys pour la version en maroquin bleu et d'un travail géométrique pour la version en maroquin rouge vin.

Le traitement visuel de cette reliure appartient au genre de la reliure emblématique, une forme de « reliure affiche » qui fut popularisé en France par le relieur Charles Meunier (1866-1946). Le choix stylistique du relieur Edmond Fournier⁶¹⁸ pour ce sujet patriotique est un choix contemporain, inspiré des courants en vogue chez les relieurs d'art et qui affirme sans ambiguïté la valeur historique de son objet. Cette même approche est reprise dans une autre reliure réalisée par Fournier pour le livre *Les anciens Canadiens* de Philippe-Aubert de Gaspé (fig. 132) et qui reproduit sur le décor du plat un paysan canadien en habit traditionnel à proximité d'un érable entaillé⁶¹⁹, deux icônes folkloriques et représentatives des valeurs identitaires de l'époque.

Les trois prochaines éditions ont bénéficié d'une réception enthousiaste de la part des bibliophiles québécois. Roman de colonisation, recueil mettant en valeur un patrimoine socioculturel et géographique, florilège de poèmes lyriques évoquant la beauté du paysage laurentien, sont les trois thèmes mis de l'avant pour ces éditions de beaux livres produits au Québec et en France⁶²⁰. Paradoxalement le livre qui connaît le plus de succès populaire et qui donne à la littérature régionaliste sa « première œuvre canonique⁶²¹ » est un roman écrit par un français d'origine bretonne. *Maria Chapdelaine*⁶²² de l'auteur Louis Hémon, comme s'étonne Arthur Letondal : « N'est-

⁶¹⁸ Edmond Fournier a fait son apprentissage à Québec dans l'atelier du premier véritable relieur d'art au Québec, Victor Lafrance dit Hianveux. Paradoxalement, l'année 1908 marque de manière bien fortuite un lien avec Edmond Fournier, puisque l'on détruit l'atelier de son maître Victor Lafrance, pour élever à son emplacement en haut de la côte de la Montagne, le monument commémoratif à François de Montmorency-Laval dont c'est le deuxième centenaire de son décès.

⁶¹⁹ Voir à ce sujet MAGAZINE 1930.

⁶²⁰ Il s'agit de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, *L'Île d'Orléans* de Pierre-Georges Roy et *Les Bois qui chantent* de Gonzalve Desaulniers.

⁶²¹ LEMIRE SAINT-JACQUES 2005, p. 423.

⁶²² Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, J.A. Lefebvre, 1916.

il pas étrange, par exemple, que l'un des rares romans vraiment canadiens où se peignent quelques-uns des aspects les plus poignants de notre nature et de notre âme ne soit pas l'œuvre de l'un de nous, mais celle d'un français (sic) de France ?⁶²³ »

Et Marcel Dugas de répondre avec ironie :

M. Letondal s'étonne que ce soit un français (sic) de France qui ait écrit le plus rare roman canadien. Parbleu ! Ne soyons pas en reste de gentillesse à son égard, et découvrons-lui tout de suite ce mystère : c'est que, pour M. Hémon, écrire " Maria Chapdelaine", c'était tout simplement composer un roman exotique. Je ris bien⁶²⁴.

Ces commentaires rédigés dans le *Nigog* en 1918, donnent le ton au débat qui oppose exotistes et régionalistes sur les valeurs identitaire, d'authenticité et de modernité des œuvres, invoquant le conformisme frileux et sectaire du régionalisme en comparaison aux possibilités novatrices et d'universalité de l'exotisme. La question que posent les exotistes est la suivante : « comment et quand sera-t-il possible dans une société qui doit affirmer et nommer son particularisme d'arrimer celui-ci à ce qui est autre, à ce qui est commun et universel ?⁶²⁵ » À ce sujet, la réflexion qu'élabore Yvan Lamonde dans *La modernité au Québec*⁶²⁶ offre une perspective nouvelle à cet échange, citant la réaction d'Arthur Laurendeau⁶²⁷ pour qui, l'exotisme est une forme d'aliénation esthétique, culturelle et nationale⁶²⁸. Lamonde présente l'intervention d'Arthur Laurendeau comme une alternative « qui ouvrirait une fenêtre », puisqu'il s'agissait de voir que « l'universel devait bien commencer quelque part » et que l'attachement à la terre, à une histoire était la meilleure façon d'atteindre cette universalité. Une position inspirée par l'ascendant qu'a exercé alors le philosophe humaniste Jacques Maritain avec *Art et scolastique*⁶²⁹ chez les intellectuels québécois, en questionnant le rapport

⁶²³ LETONDAL 1918, p. 214.

⁶²⁴ DUGAS 1918, p. 256.

⁶²⁵ LAMONDE 2011, p. 272.

⁶²⁶ LAMONDE 2011.

⁶²⁷ Cité en exergue de cette section.

⁶²⁸ LAMONDE 2011, p. 272-273.

⁶²⁹ MARITAIN 1920.

de l'art au particulier et à l'universel, mais aussi entre le nationalisme et la religion⁶³⁰, ce qui avait une résonance dans le débat identitaire qui prévalait alors :

L'attachement au milieu naturel, *politique et territorial*, d'une nation est une condition de l'universalité même de l'intelligence et de l'art « tandis qu'un culte *métaphysique et religieux* de la nation qui essaierait de s'asservir à la physiologie d'une race ou aux intérêts d'un État met en péril de mort l'art et toute vertu de l'esprit⁶³¹.

Le roman *Maria Chapdelaine* aurait pu satisfaire la ferveur des régionalistes⁶³², puisqu'il s'agit d'une oeuvre dont le personnage principal est le terroir québécois. Mais pour l'observateur qu'est Hémon⁶³³, il ne s'agit pas de faire l'apologie des valeurs terriennes, mais de communiquer avec réalisme la condition misérable des colons et le déchirement auquel ils étaient soumis entre la poursuite de l'occupation du territoire pour assurer leur survivance ou son délaissement en faveur de la ville ou pire, l'exode vers les États-Unis. Des questions qui sont d'actualité au moment où Louis Hémon (1913) écrit ce roman réaliste et qui expliquent la réception positive de la critique qu'il a connue. Dans son roman, Louis Hémon décrit avec abondance de détails le facies, les attitudes des protagonistes de même que les paysages de la région saguenéenne. Il est donc loisible pour les illustrateurs et les relieurs d'y trouver les

⁶³⁰ Le 16 octobre 1934, Jacques Maritain rencontre à Montréal des jeunes de *La Relève* et de Jeune Canada : « Commencez par exister. Il faut être d'abord. » Cette rencontre est rapportée dans *La Patrie* du 17 octobre : « Le grand philosophe catholique s'est entretenu avec eux des problèmes que suscite le nationalisme quand il est mené sur le même plan que le catholicisme. Ce qui importe surtout pour les jeunes, c'est de réaliser en eux-mêmes la plénitude de la vie spirituelle. Un peuple s'impose surtout par sa culture, par ses œuvres d'art. » LAMONDE 2011, p. 91.

⁶³¹ Cité dans LAMONDE 2011, p. 273.

⁶³² Le roman de Louis Hémon reçoit un bon accueil de la part des régionalistes. Dans le premier numéro de la revue *Le Terroir* (juillet 1918), y est retranscrit une conférence donnée par Damase Potvin « Un pèlerinage au Pays de Maria Chapdelaine », p. 13-35. Une pièce de théâtre s'est aussi inspirée du roman et est publiée dans la revue à partir de mai 1919, le premier acte paraît dans *Le Terroir*, vol. 1, n° 9, p. 15-27. Les dialogues de cette pièce en cinq actes sont d'Alonzo Cinq-Mars et de Damase Potvin.

⁶³³ En octobre 1911, Louis Hémon s'embarque pour le Canada où il travaille une période de 8 mois à titre de secrétaire pour une compagnie d'assurance. Il prend le train en direction de Roberval et se rend à pied à Péribonka où il s'engage comme garçon de ferme. De retour à Montréal en avril 1913, il rédige le manuscrit de *Maria Chapdelaine*, dont il expédie une copie à sa sœur et une autre au journal parisien *Le Temps*. Désireux de poursuivre l'aventure, Hémon reprend la route, mais il sera frappé par un train à proximité de Chapleau. LEMIRE SAINT-JACQUES 2005, p. 103.

indices visuels et l'inspiration nécessaire à la conception de leurs décors. Deux éditions de *Maria Chapdelaine* ont reçu une attention spéciale de la part des bibliophiles à ce moment, il s'agit de la première édition canadienne publiée en 1916 par Joseph-Alphonse Lefebvre⁶³⁴ et illustrée par Suzor Côté et l'édition publiée en France aux Éditions Mornay⁶³⁵ en 1933 et qui est illustrée par Clarence Gagnon. Les deux éditions ne sont pas d'égale qualité, l'édition de 1916 en est une d'avant-guerre et de petit format (19 cm), les reproductions en noir et blanc ont, comme le souligne Silvie Bernier⁶³⁶, fonction d'orienter la lecture d'un texte qui devait servir de modèle littéraire pour les écrivains et de « catéchisme national » pour la population. L'édition de 1916 est donc destinée au public québécois avec un tirage total de 1 200 exemplaires, dont 200 acquis suite à une promesse d'achat par le Secrétariat de la province et 40 exemplaires tirés à part sur un papier spécial.

Pour sa part, l'édition de 1933 correspond aux critères du beau livre illustré avec une édition limitée et numérotée (2 000), son format (26 cm), un papier de qualité supérieure et des illustrations (54) lithographiées de Clarence Gagnon⁶³⁷, rehaussées à la main par l'artiste⁶³⁸. Cette édition crée véritablement l'évènement puisqu'elle associe un texte séminal aux résonances identitaires avec les illustrations en couleur d'un peintre paysagiste les plus apprécié au Québec. Malgré la période d'austérité que vit la Province suite à la Crise, le monde de la bibliophilie ne semble pas être trop affecté. Édouard Saint-Onge qui travaillait à ce moment à titre de commis libraire chez Cornélius Déom, rappelle dans quelles conditions les éditions de 1933 du *Maria Chapdelaine* se sont vendues :

⁶³⁴ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine, récit du Canada français*, illustrations originales de Suzor-Côté, Montréal, J.A. Lefebvre, 1916, 244 p.

⁶³⁵ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, illustrations de Clarence Gagnon, Paris, Éditions Mornay, 1933, 205 p.

⁶³⁶ BERNIER 1990, p. 111.

⁶³⁷ Clarence Gagnon réalise en 1928 les illustrations pour *Le grand silence blanc* de l'auteur Frédéric Rouquette aux Éditions Mornay.

⁶³⁸ On évalue à une période de trois années le temps nécessaire à Clarence Gagnon pour rehausser l'ensemble des illustrations de cette édition.

Nous avons, à un certain moment, 29 abonnés réguliers, qui souscrivaient d'avance à tous les ouvrages de luxe que nous importions, quels que fussent leur titre ou leur éditeur. Quand on songe par exemple, que le "Maria Chapdelaine" illustré par Clarence Gagnon ne fut tiré qu'à 35 exemplaires numérotés, après quoi les fers furent détruits, et que nous en reçûmes 29, c'était presque l'édition entière ! [...] ces abonnés étaient prêts à verser 50 \$. à 300 \$. pour chaque volume avant de le voir, c'était quelque chose d'ahurissant à Montréal !⁶³⁹

Les éditions de 1933 de *Maria Chapdelaine* et de 1928 de *L'Ile d'Orléans*⁶⁴⁰ font aussi l'objet d'un concours provincial de reliure en 1939, ce qui est une première (fig. 133). L'intérêt du Secrétariat de la province de faire relier ces deux éditions est indicatif de l'importance symbolique que représente ces deux ouvrages : « Afin d'encourager l'art de la reliure et de présenter à leurs Majestés le Roi et la Reine des cadeaux qui soient spécifiquement québécois, [...]»⁶⁴¹ ». Les lauréats auront leurs maquettes réalisées par un relieur professionnel. L'histoire ne précise pas qui sont les lauréats, ni le relieur qui exécute leurs créations, mais cet « encouragement » vient à point puisqu'il concorde avec l'ouverture de l'atelier de reliure à l'École Technique (1937) par Louis-Philippe Beaudoin. Par ses interventions, le docteur Albiny Paquette qui est à ce moment le secrétaire de la Province a, semble-t-il, à cœur la promotion de cet art du livre au Québec.

Le bibliophile Victor Morin célèbre comme « reliure du terroir canadien » (fig. 135), la couverture d'une édition de 1916 de *Maria Chapdelaine* qui consiste en un ajout un peu malhabile de bougran imitant un motif de catalogue et collé sur la demi-reliure existante en papier marbré (fig. 134)⁶⁴². L'effet « terroir » de la reliure est-il une « valeur identitaire ajoutée » à ce livre fondateur ? Les usages de tissage, cretonne, catalogue, des matières textiles connotées et associées aux traditions paysannes, semblent les choix favoris pour plusieurs reliures du *Maria Chapdelaine*

⁶³⁹ DENIS 1965.

⁶⁴⁰ Je traiterai ultérieurement dans cette section du cas de *L'Ile d'Orléans* de Pierre-Georges Roy.

⁶⁴¹ « Concours de reliure », [s.e.], vers la fin de 1938. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/ C, 32 A.

⁶⁴² La reliure d'origine en papier marbré est apparente sur les contre plats de la reliure.

et d'autres livres à sujet agreste (fig. 136, 137). Dans le roman, la rusticité de l'étoffe du pays dont est faite la tenue des habitants est mise en contraste avec le raffinement des beaux habits de « l'exilé » Lorenzo Surprenant⁶⁴³, une symbolique forte à laquelle on semble n'avoir retenu que l'aspect paysan et l'assimilation à cette identité. Une thématique matérielle qui a profité d'une certaine popularité auprès des relieurs si l'on se rapporte aux critiques datant de 1935 :

They are well over 100 books on display. Louis Hemon's masterpiece of French-Canadian life "Maria Chapdelaine" is the volume that has tempted the imagination of exhibitors most. It is displayed by about half a dozen artists. Most of them have chosen to reproduce on the cover a scene taken from the moving story of death and struggle against hardships of Quebec's vast north country. Monique Bureau, of Three Rivers has substituted homespun for leather in her cover, which has a branch carrying fruits, probably blueberries, as its only decoration. Another book bound in homespun is Col. Wilfrid Bovey's "Canadien". Jean Vaillancourt is the exhibitor.⁶⁴⁴

D'autres matériaux à caractère vernaculaire sont utilisés. Louis Forest présente un des nombreux exemplaires de l'édition de 1916 qu'il a relié⁶⁴⁵ avec un étui réalisé en écorce de bouleau, une matière que l'on retrouve aussi comme pages de gardes pour certains livres (fig. 84, 136 et 137). Comme nous l'avons vu avec le témoignage d'Édouard Saint-Onge, l'édition de *Maria Chapdelaine* de 1933 a reçu la faveur des bibliophiles. Des extraits d'articles de journaux mentionnent que ces éditions sont présentées lors des expositions. C'est ainsi que l'on peut voir à l'Exposition de la Reliure d'art de Sherbrooke en 1935, un exemplaire dont la maquette est de Roland

⁶⁴³ Dans l'édition de 1916, Suzor-Coté représente Lorenzo Surprenant en tenue de ville élégante avec une montre gousset et pochette. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine, récit du Canada français*, illustrations originales de Suzor-Coté, Montréal, J.A. Lefebvre, 1916, p. 172.

⁶⁴⁴ *The Gazette*, 4 novembre 1935, « Over 100 books were displayed, including half a dozen bindings of Louis Hemon "Maria Chapdelaine". A notable feature is that one of the latter is bound in homespun instead of the usual leather covering ». « Bookbinding Show exhibit total 100. » « Bookbindings Shown for the first time here », *The Star*, 5 novembre 1935.

⁶⁴⁵ Dans une liste des titres et des destinataires des reliures d'art de Louis Forest, 5 exemplaires de l'édition de 1916 de *Maria Chapdelaine* sont notés et 4 exemplaires de l'édition de 1933. Les exemplaires appartiennent à Monsieur Beauchamps, Albert Laberge, E.B. Panet, Gilbert Bertiez de Paris et un offert par le comité anglo-français à la diseuse d'origine américaine Ruth Draper.

Hérard-Charlebois et exécutée par Louis-Philippe Beaudoin (fig. 67). La composition du décor est dans le style dépouillé qui est caractéristique du travail de Charlebois. L'artiste réunit dans cette composition « en strates », des éléments ayant une valeur culturelle emblématique : le profil d'une croix à l'arrière plan d'un érable aux racines apparentes présentant un feuillage stylisé et surdimensionné ainsi que la silhouette que l'on devine être celle de Maria Chapdelaine. Avant d'être anecdotique, ce décor réunit les signes identitaires de la nation canadienne-française et de l'idéologie de conservation qui est alors d'actualité : union de la religion, survivance et enracinement au sol natal.

Comme l'indique un peu plus haut l'extrait du journal *The Gazette* plusieurs des relieurs s'inspirent des scènes suggérées par le texte descriptif de Louis Hémon. Blancheur irradiante des forêts hivernales, débâcles des glaces printanières de la rivière Péribonka, église et village de Péribonka, personnage de Maria Chapdelaine « balançant son sceau vide », cueillette des bleuets sont des représentations qui influencent la conception des décors. Ici, l'aspect identitaire est délaissé pour favoriser une interprétation littérale, faisant opérer la reliure et son décor davantage comme un prélude au récit à venir. Pour conclure notons que l'intérêt qu'a connu le roman de Louis Hémon s'est estompé vers les années 1940, le régionalisme faisant place à des considérations identitaires plus en phase avec la réalité sociopolitique du moment (fig. 85, 138, 139, 140, 141 et 142). À partir des années 1970, la reliure d'art renouera avec l'édition de 1933 de *Maria Chapdelaine*, cet attrait renouvelé pour le roman concorde avec l'actualité sociopolitique pour laquelle les questions identitaire et le nationalisme occupent alors l'avant-plan.

L'autre projet d'édition qui suscite un intérêt chez les bibliophiles ainsi que chez les relieurs d'art est celui amorcé vers 1923 par la Commission des monuments historiques de la Province de Québec avec les écrits de Pierre-Georges Roy. Plusieurs

titres paraissent sous la responsabilité de la Commission⁶⁴⁶ et ces livres empruntent les signes extérieurs des éditions de luxe et de beaux livres européens : format important (27 cm), beau papier, le cas échéant avec illustrations d'artistes de renom et reproductions de qualité. Cet ensemble d'ouvrages peut s'apparenter à une collection thématique, visant à mettre en valeur le patrimoine québécois avec le raffinement que requiert le prestige de l'entreprise. D'ailleurs c'est sous la forme d'une collection que l'on relie ces livres, avec la volonté de la présenter comme une somme. Lorsqu'en 1935, la Commission des monuments historiques désire offrir un cadeau à George V afin de souligner son jubilé d'argent, on sollicite les services de Roland Hérard-Charlebois⁶⁴⁷ pour faire la composition des décors des sept volumes et de Louis-Philippe Beaudoin pour réaliser leurs reliures. Un article de *La Presse* du 14 mars 1935 en fait la description :

Il y a deux volumes sur la province de Québec dont les compositions, en cuir de diverses couleurs sur fond de cuir d'Orient [maroquin du Levant] gris assez accusé, portent au centre la fleur de lys sur la croix et aux quatre coins des motifs qui rappellent la vie religieuse et militaire des premiers colons, leurs industries de défricheurs et de constructeurs.

Les deux ouvrages sur les vieilles églises et les vieilles maisons portent comme décoration, avec la fleur de lys dont on voit seule la ligne, une église de campagne et une maison du temps de la domination française. Le monument Cartier à Montréal et celui de Wolfe et Montcalm à Québec sont rappelés sur la couverture des deux volumes traitant particulièrement des monuments historiques dans la province. Enfin l'ouvrage consacré à l'île d'Orléans évoque la pointe de l'île avec la petite église de Sainte-Pétronille.

Toutes ces compositions sont réellement canadiennes et constituent une excellente préface à chacun des ouvrages si savoureux et si justes de l'auteur⁶⁴⁸.

L'expérience d'une commande en reliure d'art pour ces éditions est réitérée à l'occasion d'un concours provincial en 1939. Il s'agit alors de créer une maquette

⁶⁴⁶ Pierre-Georges Roy, *Les monuments commémoratifs de la Province de Québec* (1923); *Les vieilles églises de la province de Québec (1647-1800)* (1925); *Vieux manoirs, vieilles maisons* (1927); *L'île d'Orléans* (1928); *La ville de Québec sous le régime français* (1930).

⁶⁴⁷ Voir à ce sujet les maquettes des reliures à la figure 71.

⁶⁴⁸ GEORGE V 1935.

portant sur *L'Île d'Orléans* qui sera relié et offert en cadeau à la royauté en même temps qu'un exemplaire du *Maria Chapdelaine*⁶⁴⁹. Louis Forest relie aussi quelques ensembles de ces ouvrages pour Narcisse Pérodeau qui est alors le lieutenant gouverneur de la Province ainsi que pour quelques collectionneurs⁶⁵⁰. L'ouvrage de cette série thématique qui reçoit le meilleur accueil est *L'Île d'Orléans* puisqu'il réunit textes historiques et photographies, mais aussi les reproductions de tableaux représentant des scènes champêtres des peintres Charles Huot, Charles Maillard, Cornelius Krieghoff, Clarence Gagnon et d'Horatio Walker qui est considéré comme le « maître » de l'île d'Orléans. C'est d'ailleurs Walker qui réalise les pages couvertures de l'édition originale de *L'Île d'Orléans* représentant une laitière portant ses seaux et une croix de chemin en quatrième de couverture (fig. 143). L'historien David Karel explique le sujet et le contexte de sa création :

Horatio Walker, sachant bien qu'il avait créé une nouvelle icône du terroir, sélectionnera ce motif parmi tant d'autres pour symboliser un lieu, l'île d'Orléans, ainsi que le mode de vie de ses habitants. Cette icône, la quatrième variante de la laitière, servira à illustrer la couverture du livre de Pierre-Georges Roy, *L'Île d'Orléans*. À vrai dire, le personnage, entouré d'un feston de feuilles d'érables et d'un cadre fleurdelysé, se donne comme emblème d'un peuple. La laitière incarne mieux que tout autre la devise du Québec : "Je me souviens"⁶⁵¹.

La perception que l'image d'une laitière portant ses seaux soit l'emblème du peuple canadien, selon David Karel, laisse un peu perplexe d'un point de vue actuel, mais elle correspond à l'idéologie qui domine alors, valorisant les activités agricoles comme l'expression d'une survivance identitaire et soulignant le labeur de ses habitants, une image que l'on retrouve aussi dans la revue *Le Terroir* en janvier 1919 (fig. 144). Les reliures d'art qui ornent les éditions de *L'Île d'Orléans* n'empruntent

⁶⁴⁹ Voir à ce sujet la figure 133.

⁶⁵⁰ On a retrouvé dans les archives de Louis Forest le nom de quelques-uns des collectionneurs. On sait qu'il a relié en plus des exemplaires pour Narcisse Pérodeau, quatre (4) autres ouvrages, soit : deux (2) *L'Île d'Orléans*, un (1) *Vieux manoirs, vieilles maisons* et un (1) *Les vieilles églises de la province de Québec (1647-1800)*. MNBAQ, Louis Forest, Dossier d'acquisition de *Laudes*, documents n° 109, 116, 117, 120, 121, 126, 128, 132, 133, 134, 136, 137, 139, 149, 152.

⁶⁵¹ KAREL 1986, p. 237.

pas à ce discours. Serait-ce que la puissance de l'icône suggérée par Horatio Walker occupe déjà l'espace symbolique de la représentation ? Le choix du relieur Louis-Philippe Beaudoin est d'ordre décoratif : une branche de châtaignier avec un travail de mosaïque de cuir de couleur verte pour souligner le feuillage et de dorure pour mettre en valeur le détail des fruits (fig. 80). La flore sera aussi la thématique retenue par Beaudoin pour les deux reliures d'art du recueil de poèmes de Gonzalve Desaulniers, *Les Bois qui chantent* paru en 1930 (fig. 145, 146); un livre qui rassemble une cinquantaine de poèmes et qui est aussi l'un des derniers ouvrages publiés par un membre de l'École littéraire de Montréal. L'édition réalisée par la Librairie Beauchemin est une édition de luxe au même titre que celle de *La légende d'un peuple* de Louis Fréchette du même éditeur que nous avons commenté plus tôt.

De son côté, le relieur Louis Forest réalise deux reliures remarquables du recueil *Les Bois qui chantent* présentant une légère variante dans le décor (figure 87, 88) puisqu'elles sont destinées à deux collectionneurs différents⁶⁵². La reliure appartenant à Gonzalve Desaulniers est reproduite dans l'essai *L'Ouvrier relieur au Canada* en 1933 et appuie la thèse de Louis Forest qui vise à encourager l'usage de matériaux et de symboles qui soient spécifiques à notre culture et à notre réalité locale : un « style canadien [...] inspiré des produits de chez nous tels le bouleau, fer forgé, feuille d'érable, bois, etc.⁶⁵³ ». Le paysagisme est aussi une thématique en usage à ce moment, comme nous pouvons le voir avec le décor du *Maria Chapdelaine* de l'édition de 1916 (fig. 84), réalisé par Louis Forest. On trouve à nouveau cet intérêt paysagiste dans une reliure d'art pour *À l'ombre de l'Orford* du poète Alfred Desrochers et créé par Forest vers 1935 (fig. 147). Dans ces derniers cas, les sujets végétaux offrent l'opportunité d'une stylisation dans la représentation de son objet. Un procédé qui on l'a vu en Europe à la fin du XIX^e siècle avait mené à une stylisation du traitement végétal dans les productions artistiques et les reliures

⁶⁵² Il s'agit de Gonzalve Desaulniers et de Victor Morin.

⁶⁵³ FOREST 1933, p. 29-30.

d'art pour lesquels l'École de Nancy et l'Art nouveau eurent des modèles éloquents. Plus contemporaine, l'influence de l'Art déco chez les relieurs d'art canadiens, met de l'avant l'épuration et la géométrisation des formes (fig. 147). Une influence qui n'est pas étrangère au contact que Forest, Beaudoin et Perrault eurent avec les œuvres et les relieurs d'art à l'occasion de leurs voyages d'études en France.

La flamboyance de la couleur orange du décor de Forest, l'audace du traitement à l'aérographe des plats, l'usage de l'entièreté de la surface des plats pour renforcer l'espace paysagiste d'*À l'ombre de l'Orford* tout comme du *Maria Chapdelaine* (fig. 84, 85), sont des approches originales qui s'inscrivent dans une modernité artistique pour un sujet perçu comme régionaliste, voire traditionnel. La démarche du relieur Forest pourrait appuyer le commentaire d'Arthur Laurendeau et qui est mis en exergue de la présente section soit : « L'exotisme est un anachronisme chez un peuple jeune. Il est la preuve que nous n'avons pas su voir la source vitale des activités artistiques et que nous sommes allés à sa découverte aux antipodes quand elle était près de nous et en nous-mêmes⁶⁵⁴. » Une position identitaire qui met en valeur les particularismes de la société québécoise comme point d'ancrage à la constitution d'un imaginaire qui lui soit original et contemporain.

Évocations historiques et patriotiques, rappel de la réalité paysanne attachée à l'idéologie de conservation par l'intermédiaire du choix des matériaux, exploration de l'espace paysagiste, représentation des forêts, des arbres et de la flore laurentienne; les décors des reliures créés au Québec en ces débuts de XX^e siècle traduisent en substance l'espace d'expérience et l'horizon d'attente d'une société en quête d'un imaginaire qui soit authentique. Les débuts de la pratique de la reliure d'art au Canada français sont le fait de transferts culturels et techniques, des emprunts à un art de faire qui a pris forme dans une réalité autre et distincte de la nôtre d'un point de vue sociohistorique et géographique. Quelle leçon a-t-on retenue de cette expérience étrangère, quelles sont les traces, l'adaptation, les survivances, qui ont résisté à la

⁶⁵⁴ LAURENDEAU 1923, p. 107.

traversée des continents ? L'un des constats que nous pouvons faire à la consultation des reliures d'art tient au choix d'une expression signifiante dans le contenu du décor. La couverture est ici la manifestation d'une position conceptuelle du relieur eu égard à l'objet du livre relié. S'il y a eu transfert des techniques et des styles de la reliure d'art en provenance des nations colonisatrices, c'est principalement du côté des bibliophiles et relieurs francophones que le choix du décor souligne de façon non équivoque l'importance symbolique de certains livres. Les conditions socioéconomique et géographique dans lesquelles la pratique du métier s'est constituée ont dû se développer autrement que dans la poursuite des traditions, vue l'absence de matériel et d'outils, comme le mentionnait le relieur Louis Forest. Malgré un transfert des connaissances, une rupture s'est opérée dans cette continuité de la transmission stylistique, faisant qu'il n'y avait plus à reconnaître ni de la France, de l'Angleterre, de l'Écosse et de l'Irlande dans la reliure d'art réalisée au Québec.

La production québécoise de cette époque pionnière ne peut se comparer aux grandes traditions européennes d'un point de vue qualitatif, mais elle offre un point de vue novateur en ce qui a trait à l'usage des matériaux, des méthodes et de l'expression. L'usage de la mosaïque de cuir, de décors expressifs et arrimés à une réalité culturelle populaire sont les caractéristiques les plus fréquemment rencontrées dans l'examen des reliures d'art auxquelles nous avons accès. L'absence de traditions corporatives au Canada des spécialités entourant le métier de relieur tels que la plaçure, création de maquette, couverture, finissure, dorure, concourt au fait que la production locale des reliures d'art présente parfois des faiblesses techniques et esthétiques, mais là, n'est pas le sujet de cette recherche.

Qu'elles soient par l'évocation de la réalité coloniale canadienne, avec la représentation d'un *Union Jack* rayonnant sur un « Empire sur lequel le soleil ne se couche jamais » (fig. 148) pour le décor de l'essai *Le Canada* du sociologue et

historien André Siegfried⁶⁵⁵ ou par une représentation d'une plante indigène : le chardon de Mingan⁶⁵⁶, pour illustrer *La Flore Laurentienne* du frère Marie-Victorin (fig. 149), ces images sont nôtres. Avec ces décors de reliure, elles participent au processus de « mise au monde » d'un imaginaire qui nous soit commun par l'entremise d'un objet culturel. Benedict Anderson rappelle que les nations se distinguent non pas par leur fausseté ou par leur authenticité, mais par le style dans lequel elles sont imaginées⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ André Siegfried qui fut le professeur d'André Laurendeau à Paris, a une sympathie pour le nationalisme québécois et est très lucide sur la situation coloniale canadienne : « Votre pays vit sous un régime de protectorat; c'est une chose qu'il est délicat de dire en public mais qu'on peut affirmer en conversation privée. Cela vous donne un sentiment de sécurité; mais vous payez cher ce sentiment : votre non-indépendance peut avoir des répercussions dangereuses, surtout dans le domaine de la culture... Si j'étais un politique de chez-vous, je le dirais... Mais cela me semble fatal, surtout vis à vis des États-Unis : petit pays subissant le poids du gros ». LAMONDE 2011, p. 74.

⁶⁵⁶ Le chardon de Mingan fut découvert en 1924 par le frère Marie-Victorin dans l'Archipel-de-Mingan.

⁶⁵⁷ ANDERSON 2002, p. 19-20.

CHAPITRE 2

1937 À 1967 — FORMATION GÉNÉRALE AU MÉTIER DE RELIEUR, ENJEUX ET RÉALITÉS D'UN IDÉAL PÉDAGOGIQUE

Ce chapitre examine la formation d'établissements d'enseignement de la reliure au Québec. Louis-Philippe Beaudoin implante une section reliure dans le secteur imprimerie de l'École technique de Montréal. Quelques années plus tard, ce secteur devient l'École des arts graphiques de Montréal. L'approche pédagogique emprunte au programme de la célèbre école Estienne de Paris, tout en intégrant le pragmatisme propre au contexte nord-américain. Bien que l'établissement soit issu d'une école des métiers de l'imprimerie, des professeurs tels que l'artiste Albert Dumouchel, le typographe Arthur Gladu et le dessinateur Gérard Perrault, eux-mêmes influencés par les courants artistiques de l'heure : le Bauhaus et le surréalisme, orientent l'enseignement vers une approche plus créative. Cela contribue non seulement à distinguer l'École, mais aussi à former une génération de relieurs d'art qui marqueront de manière singulière l'évolution esthétique du métier. Dans cet environnement surtout masculin, peu de femmes se démarquent, sauf Marie Dupuis-Bauset et Claire Bolduc, la première professeure de marbrure et la seconde de reliure commerciale. Bien que l'essentiel de la transmission des connaissances se fasse dans l'établissement montréalais, les régions ne sont pas mises de côté pour autant. Y sont installés de nombreux ateliers d'imprimeurs qui exercent aussi la reliure, et pour lesquels l'actualisation du métier s'effectue grâce aux cours par correspondance offerts par l'École. À partir de 1956, année du déménagement de l'École, l'approche artistique de la reliure est toutefois délaissée graduellement au profit d'un retour au mandat d'origine, soit de répondre à la demande de main-d'œuvre spécialisée pour l'industrie.

2.1 — Conditions générales de la vie socioéconomique et culturelle de la période

Le chapitre précédent prend fin sur une période d'austérité principalement générée par la Crise de 1929. La société québécoise peine à se relever des contrecoups économiques et sociaux qu'a engendré cette situation. Le climat de corruption politique qui flotte autour du gouvernement libéral de Louis-Alexandre Taschereau et le chômage qui frappe la population urbaine, sont quelques-uns des motifs qui feront élire le gouvernement de l'Union nationale de Maurice Duplessis le 17 août 1936. À ce moment, Duplessis apparaît comme l'homme de la situation : populiste et d'une personnalité sans concession, il représente le type de politicien messianique pour lequel la population québécoise manifeste une prédilection. Avec son élection de 1936 à 1939 et sa réélection de 1944 à 1959, son règne est l'un des plus longs; il sera celui d'un autocrate, conservateur, proche des autorités cléricales, avec comme conséquence qu'il plonge le Québec dans l'une des périodes les plus sombres de son histoire sociale.

La période de 1937 à 1968 est donc empreinte du règne de l'Union nationale et du désir d'une affirmation identitaire des Canadiens français et de la nation québécoise. Une position qui se concrétise à travers des gestes à portée symbolique tels que la nationalisation de l'électricité, la création de ministères mettant en valeur la spécificité québécoise et une ouverture sur le monde avec la mise sur pied de délégations à l'étranger et la venue de l'Exposition universelle de Montréal en 1967. À l'intérieur de ces trente années, la société québécoise est aussi en phase avec les événements et les transitions qui s'opèrent ailleurs dans le monde occidental. Elle évoluera de manière fulgurante, passant d'une idéologie de conservation consolidée à ce moment par la Grande noirceur de l'ère Duplessis à une idéologie de participation apportée par la modernité de la Révolution tranquille et par « l'équipe du tonnerre » de Jean Lesage.

Le Québec et le Canada en 1937 ne peuvent s'isoler de l'état du reste du monde occidental à ce moment. La situation coloniale du *Dominion of Canada* l'engage

malgré le désaccord d'une partie de sa population à participer aux joutes politiques de son colonisateur britannique. Un peu partout en Europe s'ourdit un climat de confrontations entre pays, qui culmine le 3 septembre 1939 avec l'entrée en guerre de la France et du Royaume-Uni contre l'Allemagne. Par un effet domino, le Canada ne peut échapper à son destin de colonie britannique et déclare à son tour la guerre à l'Allemagne le 10 septembre 1939⁶⁵⁸. Au Canada, le gouvernement libéral de Mackenzie King débloque les budgets⁶⁵⁹ qui servent à la défense et à la mise sur pied de l'industrie de l'armement⁶⁶⁰. Bien que les libéraux soient anticonscriptionnistes, la question de l'engagement militaire sera l'un des enjeux importants de la vie politique canadienne jusqu'au 23 novembre 1944, jour où la conscription devint totale et imposée aux hommes en âge de s'enrôler⁶⁶¹.

L'engagement du Canada à soutenir l'effort de guerre a une incidence sur l'économie de plusieurs manières. D'un point de vue favorable, quoiqu'immoral, les budgets de la défense injectent des capitaux importants dans l'industrie de l'armement, ce qui relance l'économie qui se trouve au ralenti depuis 1929. L'industrie manufacturière du textile, du vêtement, de la chaussure, de l'alimentaire, des brasseries, boulangerie et du tabac tirent aussi avantage de cette manne. La transformation du fer et de l'acier, l'avionnerie et la construction de matériel roulant

⁶⁵⁸ Beaucoup de Canadiens qui résident en Europe à ce moment reviennent au pays. Le relieur Douglas Duncan qui vit à Paris et travaille depuis quelques années avec la relieuse canadienne Agnes Saint-John revient au Canada à ce moment.

⁶⁵⁹ Le chiffre d'un milliard de dollars pour le budget de la défense semble invraisemblable et pourtant bien réel. LACOURSIÈRE 1997, p. 243.

⁶⁶⁰ Taxes et impôts ne suffisent plus pour financer l'effort de guerre. Le gouvernement fédéral doit emprunter auprès des banques, des compagnies et de la population. La situation n'est pas mieux au Québec, Duplessis doit songer à emprunter aux banques pour continuer à gérer la province. LACOURSIÈRE 1997, p. 251.

⁶⁶¹ L'âge et la condition matrimoniale de ceux-ci varient selon l'évolution du conflit : au début des offensives, les hommes de 16 à 60 ans, célibataires ou veufs sans enfants doivent être enregistrés et ils ont le libre choix de partir outre-mer. C'est à ce moment que l'on observe une vague de mariages sans précédent afin d'éviter la mobilisation. L'église procédait à des mariages collectifs pour suffire à la demande. En 1944, tous les enfants canadiens de l'âge de 13 ans peuvent s'enrôler dans l'armée de réserve avec le consentement des parents, les jeunes de 14 à 18 ans peuvent s'enrôler comme signaleurs, tambours et trompettes. La marine ainsi que l'aviation ne manquent pas d'effectifs, c'est plutôt du côté de l'armée de terre et pour les bataillons partant outre-mer que les recrues se font plus rares. LACOURSIÈRE 1997, p. 319.

s'orientent vers les besoins militaires, le raffinage du pétrole — un nouveau domaine d'expertise pour le Québec — et Montréal connaît à ce moment ses débuts d'exploitation. Pour l'industrie montréalaise entre 1940 et 1943, l'emploi augmente de 64 % alors que la valeur de production double presque⁶⁶². En 1943, il y a une pénurie de 19 000 travailleurs⁶⁶³. Mais, c'est sous un jour moins profitable que les effets de cet engagement militaire se font ressentir le plus chez la population québécoise. Les Canadiens français s'opposent majoritairement à la conscription. Déjà en 1938, les Jeunesses patriotes publient une brochure intitulée *Conscription* et qui porte en exergue cette phrase : « La jeunesse canadienne-française préfère vivre librement dans son vieux Québec français que d'aller mourir au service d'une confédération antifranaçaise et plus britannique que canadienne⁶⁶⁴. » Avec la tenue d'un plébiscite en 1942, Mackenzie King est relevé de sa promesse de ne pas établir la conscription pour le service militaire outre-mer. Plusieurs manifestations violentes ont lieu au Québec et à Montréal. La plus grande assemblée se tient au Marché Saint-Jacques le 11 février avec 10 000 personnes. À l'Assemblée nationale, le député René Chaloult dépose une motion à l'effet que les cultivateurs et les employés de ferme soient exempts de tout service, quel qu'il soit puisque déjà, la main d'œuvre agricole se raréfie. La motion Chaloult est rejetée le 10 avril par 55 voix contre 12⁶⁶⁵. L'industrie a besoin de main d'œuvre qu'elle ira recruter du côté des femmes⁶⁶⁶. La nécessité étant la mère de l'invention, alors que les revendications pour la condition féminine furent historiquement traitées à la légère, le besoin de travailleurs sinon de travailleuses fit progresser certaines de leurs demandes⁶⁶⁷. En 1940, les femmes

⁶⁶² LINTEAU 2000, p. 299-300.

⁶⁶³ LACOURSIÈRE 1997, p. 297.

⁶⁶⁴ LACOURSIÈRE 1997, p. 245.

⁶⁶⁵ LACOURSIÈRE 1997, p. 287- 288.

⁶⁶⁶ Si les femmes prennent le relais des hommes dans la chaîne de productivité économique, elles ne reçoivent pas un traitement égal du point de vue salarial. Bien qu'il y ait une amélioration générale du salaire moyen, elles reçoivent la moitié du salaire des hommes.

⁶⁶⁷ Les femmes ne seront pas davantage présentes dans les domaines des arts graphiques. Elles occupent toujours le domaine qui lui a été traditionnellement attribué dans les métiers du livre, celui de la reliure.

obtiennent le droit de vote au provincial, l'élection du 8 août 1944 sera la première occasion d'exercer ce nouveau droit. Les femmes de 20 à 24 ans doivent s'inscrire à une forme de conscription pour cette « armée industrielle »⁶⁶⁸. Ceci les mettant en disponibilité comme main d'oeuvre, plus de 25 000 d'entre elles travaillent de nuit⁶⁶⁹, c'est pourquoi on implante des comités de garderies dans les usines. En 1943, on propose un amendement à la loi de l'impôt reconnaissant la contribution financière des femmes. L'autorité cléricale en la personne de l'archevêque de Québec, Rodrigue Villeneuve, l'un des plus ardents défenseurs de la conscription, s'oppose à toute émancipation en faveur des femmes⁶⁷⁰, consacrant leur rôle traditionnel de « reine du foyer devant soumission à leur mari ». Les Canadiens français font la sourde oreille à cet appel aux armes, on évalue à la fin du conflit que le Québec n'aurait pas fourni assez d'hommes aux forces armées canadiennes, seulement 16,8 % de la population mâle de 19 à 45 ans s'est enrôlé dans le district de Montréal et 9,9 % pour celui de Québec⁶⁷¹. Les gouvernements provincial et fédéral offrent des incitatifs aux futurs recrues, que ce soit sous la forme d'une bourse d'études universitaires d'un an à leur retour d'Europe, de privilèges pour vétérans qui ont abandonné leurs études⁶⁷² ou une

⁶⁶⁸ Pour cette « armée industrielle » on les surnomme les soldats de l'industrie. *Discours d'Ernest Lapointe*, 24 septembre 1941, 14 min 13 s, Archives de Radio-Canada en ligne, récupéré le 10 mars 2013 de : http://archives.radio-canada.ca/guerres_conflits/seconde_guerre_mondiale/dossiers/707/.

⁶⁶⁹ Le docteur Albiny Paquette présente une motion « priant de ne pas intensifier le recrutement féminin au-delà de la limite permise par les nécessités familiales et surtout de ne rien faire qui soit de nature à détruire l'âme du foyer canadien ». La situation du travail nocturne a une incidence sur la criminalité juvénile à Montréal, on instaure alors un couvre-feu à partir de 21 h. Les journées ne doivent pas dépasser huit heures de travail avec une heure de repos répartie dans la journée.

LACOURSIÈRE 1997, p. 296-299

⁶⁷⁰ LACOURSIÈRE 1997, p. 263.

⁶⁷¹ LACOURSIÈRE 1997, p. 305.

⁶⁷² Dès la fin de la guerre, plusieurs étudiants utiliseront cette disposition pour s'inscrire à l'École des arts graphiques de Montréal. Cette forme de favoritisme génère certains conflits avec l'administration, les étudiants réguliers se sentant lésés par cette politique d'admission. L'autre avantage qu'obtiennent les anciens combattants fréquentant l'École est que peu importe s'ils complètent leur formation, ils obtiendront un diplôme de réussite scolaire de l'institution.

priorité dans les offres d'emplois et la création d'une loi agraire qui accorde une aide monétaire à ceux qui voudront s'établir sur une terre après le conflit⁶⁷³.

Même si au début l'état de guerre donne un coup de fouet à l'économie, vers 1942, le rationnement⁶⁷⁴ et les privations pour les citoyens canadiens font dorénavant partie du quotidien. Il s'agit bien d'un effort de guerre pour lequel tout ce qui pourrait être utilisé, ménagé et possiblement récupéré pour la fabrication d'armes et de munitions fera l'objet de rationnement⁶⁷⁵. L'industrie des petits électroménagers est aussi mobilisée⁶⁷⁶. Cette raréfaction a pour conséquence une augmentation du prix des denrées, un marché qui sera vite contré le 17 novembre 1941 par une nouvelle réglementation fédérale sur le coût de la vie et le gel des salaires⁶⁷⁷. Au jour du 8 mai 1945, le bilan de la Seconde Guerre aura été lourd en perte de vies humaines; sur les 1 086 771 Canadiens qui se sont enrôlés, 41 922 auront donné leur vie et 53 073 seront blessés, portés disparus ou non rapatriés. Le coût de la participation du Canada à cette guerre est aussi astronomique, le total pour les onze années financières allant de 1939 à 1950 se chiffre à 22 milliards de dollars⁶⁷⁸.

Le défi des années suivantes sera de convertir l'économie de guerre en économie de paix. La Seconde Guerre a dopé l'ensemble de l'activité économique liée au

⁶⁷³ Au Québec, au 31 mars 1946, seuls 132 militaires se prévalent d'un retour à la terre, alors qu'au Canada le total est de 3108. LACOURSIÈRE 1997, p. 326.

⁶⁷⁴ Voir à ce sujet l'article très complet de TREMBLAY 2005, p. 33- 55.

⁶⁷⁵ L'Office national de récupération demande de ne plus jeter de graisse animale, car on doit diminuer l'importation d'huiles végétales. On rationne le pétrole, l'essence, les pneus, le fer-blanc, le caoutchouc, le liège, la soie grège, la glycérine, l'impression sur les papiers d'emballage, le papier, le pain, le beurre, le sucre, la mélasse, la viande, tout doit être utilisé à des fins militaires ou être expédié en Angleterre pour subvenir aux besoins de la population civile. En 1941, une nouvelle ordonnance stipule « l'impression sur les feuilles d'emballage doit être d'une seule couleur, d'un dessin de caractère standard et ne doit pas recouvrir plus que 25 % de la surface ». LACOURSIÈRE 1997, p. 278. Bien qu'il s'agit d'une période privilégiée pour les éditeurs canadiens suite aux Arrêtés en conseil relatifs au droit d'auteur au Canada de 1939-1945, n° 2512 et n° 3362. Le rationnement du papier conduit à des transformations physiques des journaux et magazines (moins de pages et typographie plus serrée).

⁶⁷⁶ En janvier 1942, la vente de cuisinières neuves et usagées, de radios et d'instruments agricoles est aussi contrôlée. Ceci dans le but d'économiser l'acier. LACOURSIÈRE 1997, p. 300

⁶⁷⁷ LACOURSIÈRE 1997, p. 279.

⁶⁷⁸ C.P. Stacey, article « Seconde Guerre Mondiale », *L'Encyclopédie canadienne*, en ligne, récupéré le 6 mars 2013 de : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/deuxieme-guerre-mondiale>.

militaire avec l'injection de sommes considérables puisées à même les fonds publics et les emprunts et impôts des citoyens canadiens⁶⁷⁹. Une longue période de disette tire à sa fin (1929-1945) et même si le travail a pris le dessus sur le chômage, que faire de ses économies si tout est rationné ? L'après-guerre s'annonce sous le signe de la prospérité retrouvée⁶⁸⁰ et d'une société qui s'engage sur la voie de la modernité grâce aux changements amorcés sous le gouvernement libéral d'Adélard Godbout⁶⁸¹. Les positions de Godbout sur la conscription lui valent par contre sa défaite aux élections de 1944, c'est donc un retour au règne de Maurice Duplessis avec l'Union nationale malgré un suffrage inférieur à celui des libéraux⁶⁸². Duplessis est perçu comme un nationaliste qui peut tenir tête au gouvernement fédéral. Il en donne la preuve alors que le Québec veut rapatrier certains champs d'activités que le gouvernement fédéral a occupés pendant la guerre, l'impôt sur le revenu est de ceux-ci. Duplessis réclame une « juste compensation » dans l'attente d'un règlement. Il profite de la tenue d'une conférence fédérale-provinciale qui se tient du 25 avril au 3 mai 1946, afin de rappeler ses revendications :

L'autonomie de la province, les droits de la province, c'est l'âme du peuple, de la race, et personne ne saurait y porter atteinte. Ce sont ces droits et ces prérogatives qui permettent d'élever nos enfants dans la langue française et la religion catholique. Quand Ottawa – et je veux être bien compris, il ne s'agit pas d'une lutte de parti, mais une lutte pour la patrie – on nous a demandé de céder et de vendre nos droits, pour de l'argent, j'ai répondu que la province de Québec n'était pas à vendre, que le droit de vivre et de survivre valait plus que n'importe quel contrat. Un gouvernement et un premier ministre qui se respectent ne peuvent oublier que rien ne saurait attenter à l'âme d'un peuple. Nous avons dans la Confédération une place de premier choix. Nous sommes une minorité par le

⁶⁷⁹ On parle ici d'impôts pouvant atteindre de 20 % à 60 %.

⁶⁸⁰ Montréal profite d'une croissance économique importante, jusqu'en 1950 la ville connaît le plein emploi. Cette croissance est expliquée par une hausse démographique alimentée par le *Baby Boom* et par la reprise des migrations tant intérieures qu'internationales. LINTÉAU 2000, p. 427.

⁶⁸¹ Parmi ces changements on peut noter l'obligation de fréquentation scolaire pour les jeunes de moins de 14 ans ainsi que la gratuité scolaire au primaire, le droit de vote accordé aux femmes et la création d'Hydro-Québec.

⁶⁸² Le 8 août 1944, 35,8 % du suffrage est exprimé pour l'Union nationale et fait élire 48 députés. Les libéraux obtiennent 39,5% et récoltent 37 sièges. Le Bloc populaire détient 4 sièges, le CCF, un seul. LACOURSIÈRE 1997, p. 318.

nombre, mais la majorité par le droit d'ainesse. La province de Québec demande le droit de vivre et d'assurer sa survivance⁶⁸³.

Plusieurs gestes d'affirmation nationale sont posés sous le gouvernement de Duplessis. On pense à la création de la Radio de Québec⁶⁸⁴, l'introduction d'un drapeau distinctif du *Red Ensign* britannique et canadien et qui soit emblématique de notre identité⁶⁸⁵. Mais la forte personnalité de Duplessis n'a pas que des aspects positifs, il est un conservateur toujours hanté par l'obsession d'une menace communiste⁶⁸⁶ et son alliance avec le clergé contribue au maintien d'une chape idéologique et morale qui étouffe la société. De plus, cette alliance avec le clergé repousse la sécularisation de l'éducation et des soins hospitaliers, majoritairement dispensés par des institutions religieuses, ce qui entraîne des conflits qui ouvrent sur des grèves⁶⁸⁷. Qualifié de période de Grande Noirceur, le régime despotique de Duplessis freine l'élan de changement impulsé par le retour à la paix et à une prospérité économique. Un autre dossier qui contribue à alimenter le climat de confrontation à ce moment est celui des conditions de vie des mineurs et des ouvriers travaillant à proximité de fibres minérales. En 1948, une enquête de la revue *Relations* publie un numéro spécial sur la silicose, une maladie industrielle. Elle rapporte le cas d'un village au Québec où entre les années 1935 et 1947, 46 ouvriers

⁶⁸³ LACOURSIÈRE 1997, p. 331.

⁶⁸⁴ Le 27 février 1945, Duplessis annonce officiellement le projet d'établir l'Office de la Radio de Québec. En 1948, le projet n'est toujours pas concrétisé.

⁶⁸⁵ Le 14 janvier 1948, le député indépendant René Chaloult présente une motion pour l'adoption du drapeau *Fleur-de-lis*, c'est à dire à croix blanche sur champ d'azur et avec lis. La motion est adoptée à l'unanimité et le 21 janvier 1948, il flotte à la tour du Parlement.

⁶⁸⁶ Ce qui vaudra à partir de 1937 la *Loi protégeant la province contre la propagande communiste*, dite « Loi du Cadenas » et qui donne des pouvoirs extraordinaires à l'État sur le contrôle de la presse, l'édition et l'impression de textes « tendant à propager le communisme ou le bolchévisme ». En 1957, la Cour suprême du pays règle le sort de cette loi avec huit juges contre un et déclarent qu'elle dépasse dans son ensemble la juridiction du Parlement.

⁶⁸⁷ En 1946, une loi groupait les instituteurs et institutrices de la province, en trois fédérations préalablement existantes : la fédération des institutrices rurales, celle des instituteurs ruraux et la fédération mixte des instituteurs et institutrices des cités et villes. Les salaires payés varient selon la religion, le sexe, la condition sociale et le niveau d'enseignement. Le salaire le plus élevé (2 124 \$.) étant attribué à l'instituteur laïc dans une école catholique en milieu urbain. S'il est religieux il ne reçoit que 793 \$. En 1948, les instituteurs et institutrices de Montréal considèrent qu'ils ne sont pas suffisamment payés. LACOURSIÈRE 1997, p. 349.

canadiens-français seraient morts de la silicose. Cette enquête ravive la conscience de l'existence de conditions de travail des ouvriers dignes d'un « abattoir humain » ainsi qu'au clivage entre les travailleurs francophones et la position hiérarchique qu'ils occupent dans l'entreprise, les postes de contremaîtres étant réservés aux employés de langue anglaise. Le 13 janvier 1949, Burton Ledoux qui est l'auteur de l'article paru dans *Relations* revient avec un article publié dans *Le Devoir* : « Un village de trois mille âmes étouffe dans la poussière [...] La maladie et la mort lente d'ouvriers et de familles d'ouvriers que l'imprévoyance du gouvernement et la cupidité d'une compagnie réduisent à la plus grande misère⁶⁸⁸. » Cet extrait résume à lui seul la situation que vit une partie de société québécoise à ce moment : imprévoyance, cupidité et misère, ces mots sont sans équivoque.

L'industrie minière québécoise appartient à des *trusts* britanniques, américains et canadiens qui emploient plus de cinq mille employés et représentent une valeur de 42 231 475 \$.⁶⁸⁹ en minerai extrait. Les négociations en vue d'une augmentation de salaire, l'amélioration des conditions de travail et la reconnaissance syndicale reçoivent une fin de non-recevoir de la part des propriétaires. Le 13 février 1949, les mineurs d'Asbestos se mettent en grève, le lendemain ceux de Thetford Mines suivront. Maurice Duplessis qui est aussi le procureur général du Québec déclare la grève illégale. Il envoie plus de 290 policiers provinciaux qui tentent de mater brutalement les grévistes⁶⁹⁰, les insultant et les battant aux limites de la torture physique. Malgré les tentatives de médiations de la part du clergé⁶⁹¹ et la présence de personnalités fortes du monde syndical⁶⁹², la grève de l'amiante dure plus de cinq mois et prend fin en juillet 1949, les travailleurs obtiennent certains gains. Alors que

⁶⁸⁸ LACOURSIÈRE 1997, p. 352.

⁶⁸⁹ Valeur de 1948.

⁶⁹⁰ Premier usage des gaz lacrymogènes lors d'une manifestation.

⁶⁹¹ Il ne faut pas oublier qu'au Québec plusieurs syndicats sont catholiques, ceci afin de contrer la présence de syndicats internationaux. Monseigneur Joseph Charbonneau évêque de Montréal fut l'un des plus ardents défenseurs des travailleurs.

⁶⁹² Lors de la grève de l'amiante, on prend connaissance de l'action de personnalités qui joueront un rôle politique important pour le futur de la province : Jean Marchand, Pierre-Elliott Trudeau, Michel Chartrand, Jean Drapeau et Gérard Pelletier.

l'on considérait Duplessis comme un défenseur de la nation québécoise, voilà qu'il mange dans la main des patrons et retourne la population contre elle-même en encourageant la présence de briseurs de grève. La grève de l'amiante est l'un des épisodes les plus sombres de l'histoire du Québec contemporain. Pour certains, il s'agit de l'acte de naissance de ce que l'on appellera plus tard « la Révolution tranquille »⁶⁹³.

Les conditions de travail semblent être au cœur des revendications sociales depuis le retour à la paix. Est-ce la suractivité économique générée par la Seconde Guerre qui échauffe les esprits et éveille la conscience des travailleurs ? En 1952, on assiste à d'autres grèves importantes dont celles des employés du grand magasin Dupuis et Frères de Montréal, de *Dominion Textile* à Montréal et Salaberry-de-Valleyfield et celle de l'*Associated Textile Company* à Louiseville qui est encore l'occasion de violence policière et de l'usage de briseurs de grève. L'actualité du moment n'est pas que conflictuelle, une nouveauté technologique vient transformer la sociabilité dans les foyers canadiens, c'est la télévision. Le 6 septembre 1952, Radio-Canada diffuse ses premières émissions télévisées au Canada à partir de Montréal avec l'entrée en onde de CBFT. Les émissions sont bilingues au tout début et à partir de 1954, la station devient essentiellement francophone avec l'ouverture de CBMT, la station anglophone⁶⁹⁴. La première émission diffusée pour l'inauguration s'intitule *Club d'un soir* et la station diffuse 23 heures d'émissions par semaine. L'impact de cette nouvelle venue agit comme un électrochoc sur la société québécoise, l'innovation exigée pour la création de nouvelles émissions et scénarios, émergence de nouveaux artistes, apport visuel et concret à l'information témoignant des réalités extérieures au pays, publicités alléchantes, invitation à consommer. L'effet télévision mondialise, éveille à la conscience de l'autre et de l'ailleurs qui ne peut que

⁶⁹³ LACOURSIÈRE 1997, p. 360.

⁶⁹⁴ La première station de télévision est inaugurée par le maire de Montréal Camilien Houde, le Cardinal Paul-Émile Léger, le ministre du Revenu J.J. McCann et le président du bureau des gouverneurs Davidson Dunton. Paul-François Sylvestre, « Les débuts de la télévision de Radio-Canada », *L'Express*. Récupéré le 13 mars 2013 de : <http://www.lexpress.to/archives/1726/>.

développer une vision critique de l'environnement immédiat⁶⁹⁵. Le Québec fait son entrée dans le monde moderne, il est cité dans le *New York Times* du 22 avril 1956, comme « Nouveau géant industriel » avec chiffres à l'appui, l'article expose le progrès économique et social que connaît la province depuis les quinze dernières années. Selon Duplessis le secteur industriel est celui où le progrès est le plus « éclatant » avec la création de 11 000 nouvelles industries entre 1946 et 1956. Le développement en région est aussi non négligeable. Par contre, la création de la voie maritime vers les Grands Lacs en 1954 pénalise le port de Montréal, ce qui diminue l'ascendant de la métropole sur certaines activités économiques au profit de Toronto.

Malgré ces jours meilleurs, les problèmes constitutionnels sont toujours au cœur des relations fédérale et provinciale. Le gouvernement de Louis Saint-Laurent⁶⁹⁶ se montre intransigeant à l'égard du Québec et ses relations avec Duplessis sont au plus tendu. À l'aube de la création de « l'État providence » que pourrait amener cette prospérité, le gouvernement du Québec désire être davantage interventionniste dans les questions sociales, d'éducation, de santé et de culture, mais Ottawa est toujours réticent à concéder le moindre pouvoir à la province. Duplessis rappelle que « [...] J'ai déclaré à une conférence constitutionnelle à Ottawa que, si les autres provinces étaient d'avis que le Québec était un embarras pour le reste du Canada, cette province était prête à se retirer de la Confédération⁶⁹⁷. » Afin de résoudre cet imbroglio et récupérer une partie de son dû, l'Assemblée législative vote la Loi sur l'impôt provincial le 24 février 1954, deux années plus tard, suite à une entente avec Ottawa,

⁶⁹⁵ On peut ajouter à ce constat celui de Marshall McLuhan à propos de l'introduction d'une nouvelle technologie dans le monde social : « On peut dire, plus simplement, que l'apparition d'une technologie nouvelle qui prolonge dans le monde social un ou plusieurs de nos sens, provoque, par le fait même, dans une culture, de nouveaux rapports entre les sens ». Cette réflexion de McLuhan, contemporaine à l'introduction de la télévision au Canada élargit la perception historiciste des effets de cette nouvelle venue dans le paysage culturel canadien. MCLUHAN 1967, p. 66.

⁶⁹⁶ Louis Saint-Laurent alors qu'il était ministre de la justice à Ottawa appuya la conscription en 1944 malgré la volonté des Canadiens français à s'y opposer. Il succède à Mackenzie King comme premier ministre et chef du parti libéral en août 1949 et est réélu aux élections fédérales en 1949. Il sera au pouvoir jusqu'en 1957.

⁶⁹⁷ Cette intervention a lieu à Assemblée nationale le 22 janvier 1953. LACOURSIÈRE 1997, p. 376.

le fédéral fera la perception des impôts et les redistribuera sous forme de péréquation. Cette entente intervient peu de temps avant les élections provinciales. Ce nouveau rapport avec Ottawa transforme le discours de Duplessis qui fait une véritable profession de foi dans le fédéralisme : « Seul le fédéralisme peut garantir l'harmonie nationale et faire du Canada une nation grande et forte.⁶⁹⁸ » Étonnants aveux de la part de celui perçu comme le défenseur du Québec. À l'élection du 20 juin 1956, Maurice Duplessis est reporté au pouvoir avec 51,8 % des voix contre 44,87 % pour Georges-Émile Lapalme du Parti libéral. Cette élection se déroule dans des conditions dignes des régimes les plus corrompus, vols de boîtes de scrutin, achats de votes, parade des frigidaires et des téléviseurs, actes de violence et d'intimidation. Le régime autoritaire et archaïque de Duplessis se trouve complètement décalé de la vie collective des Québécois⁶⁹⁹ qui est maintenant tournée vers la constitution d'une société moderne. Déjà s'amorce conceptuellement le passage du qualitatif « Canadien français » à celui du substantif « Québécois », marquant ici un renforcement de l'affirmation identitaire.

C'est aussi pendant cette période qu'un mouvement social et intellectuel de jeunes penseurs prend forme à travers des publications comme *Cité libre* ainsi que de nouvelles associations politiques⁷⁰⁰. Ces jeunes remettent en question le pouvoir clérical et politique en place. Un changement de paradigme s'opère à ce moment puisque le gouvernement de Louis Saint-Laurent perd le pouvoir en juin 1957, au profit des conservateurs représentés par un unilingue anglophone John Diefenbaker. Ce gouvernement minoritaire doit dissoudre la chambre en février 1958 et annonce que des élections générales seront tenues le 31 mars. La « machine bleue » de l'Union nationale contribue à une seconde victoire de Diefenbaker. Par contre, le

⁶⁹⁸ LACOURSIÈRE 1997, p. 380.

⁶⁹⁹ Jacques Lacoursière qualifie de « distordu » le lien qui s'accroît entre les autorités et une partie de sa population pendant la période de 1950 à 1960. LACOURSIÈRE 1997, p. 383.

⁷⁰⁰ Le Rassemblement est mis sur pied en septembre 1956, on retrouve parmi ses membres, Pierre Dansereau, André Laurendeau, Jacques Hébert, Gérard Pelletier, Pierre-Elliott Trudeau, Arthur Tremblay. En janvier 1957, Raymond Barbeau fonde l'Alliance Laurentienne.

gouvernement de Duplessis est en véritable perte de vitesse, plombé par un scandale de délit d'initié qui implique plusieurs ministres, la collusion avec les grandes entreprises et un autoritarisme borné qui lui vaudra le surnom de « cheuf ». Duplessis décède le 7 septembre 1959, alors qu'il visite les installations minières de Schefferville.

Duplessis n'étant plus, l'Union nationale perd de son ascendant. Qui sera le digne successeur sinon « continuateur de l'oeuvre » commencée par Duplessis ? Antonio Barrette qui est ministre du travail propose de tenir un caucus; Paul Sauvé devient alors le 21^e premier ministre de la province de Québec. Si les événements politiques ont occupé une partie importante de ce survol des conditions socioéconomiques, c'est que les décisions prises par les pouvoirs politiques eurent une incidence directe sur la vie de la collectivité québécoise. Le départ de Duplessis marque plus que tout le début d'une ère nouvelle au Québec. L'historien Jacques Lacoursière titre le chapitre deux de *Histoire populaire du Québec 1960-1970*⁷⁰¹ « Des changements à la douzaine » et ceci qualifie certainement dans quel état de transformation se trouve alors la province. Les changements s'opèrent dans tous les secteurs d'activités qu'ils soient politiques, social, culturel, économique et identitaire. Le gouvernement de Paul Sauvé aura été de courte durée, puisqu'il décède à peine cent jours après son début de mandat, c'est un retour à la chaise musicale pour l'Union nationale, Antonio Barrette est désigné le 8 janvier 1960 comme successeur à Paul Sauvé, mais là encore, Barrette aura peu de temps pour imposer sa vision comme premier ministre. Les élections générales du 22 juin 1960 le place dans l'opposition puisque le libéral Jean Lesage et son « équipe du tonnerre » prennent le pouvoir. De ce coup, débute une véritable restauration de « l'État du Québec⁷⁰² ».

⁷⁰¹ LACOURSIERE 2008, 458 p.

⁷⁰² L'expression « État du Québec » fut utilisée par Jean Lesage lors d'une conférence prononcée devant les membres de la Société Saint-Jean Baptiste de l'Ontario le 3 juin 1961 : « Il nous faut des moyens puissants, non seulement pour relever les défis inévitables que nous rencontrerons dans les années qui viennent, mais aussi pour mettre le peuple canadien-français au diapason du monde ».

L'actuel paysage urbain de Montréal témoigne des réalisations et de l'avancée spectaculaire que le Québec connaît pendant cette période: métro⁷⁰³, Place Ville-Marie⁷⁰⁴, Place des arts⁷⁰⁵, Tour de la Bourse⁷⁰⁶, Expo 67⁷⁰⁷, Habitat 67⁷⁰⁸, ces signatures architecturales d'envergures internationales et contemporaines sont la preuve du formidable essor de Montréal dans les années soixante. Pour y arriver, il est urgent que les francophones prennent en main l'avenir de leur province afin de ne plus être à la merci des décisions prises par une classe dominante majoritairement anglophone. Le triste constat qui est fait à la fin du régime de Duplessis est qu'en 1962, 54 % de la population n'a pas dépassé une 6^e année de scolarité. C'est donc à un énorme chantier auquel s'attaque l'État, puisque pour reprendre un commentaire de Jacques Parizeau : « pas d'économie moderne, s'il n'y a pas un enseignement moderne et universel et général, l'accès à l'éducation jusqu'à l'université est une priorité; pas d'état moderne s'il n'y a pas une saine fonction publique⁷⁰⁹. » Pour cette révolution tout sauf tranquille, on réforme un ensemble d'institutions jadis gérées par les communautés religieuses. L'éducation et les soins de santé sont dorénavant

actuel. Or, le seul moyen puissant que nous possédions, c'est l'État du Québec, c'est notre État.

Nous ne pouvons pas nous payer le luxe de ne pas l'utiliser. » LACOURSIERE 2008, p. 53.

⁷⁰³ Début de construction en mai 1962, entrée en service le 14 octobre 1966. La ligne 1 (verte) traverse la ville, du secteur anglophone (Atwater) au secteur francophone (Frontenac) entre les deux principales artères marchandes la rue Sainte Catherine et Sherbrooke. La ligne 2 (orange) circule dans l'axe nord - sud soit à partir du nord de la ville (Henri Bourassa) jusqu'au quartier des affaires (Bonaventure) au centre-ville. On ouvrira une ligne additionnelle en direction de Longueuil et de l'île Sainte-Hélène afin de desservir le site de la futur Exposition Universelle, Expo 67.

⁷⁰⁴ Les travaux débutent en 1958 et inauguration a lieu en 1962. Le projet fut financé par des capitaux américains.

⁷⁰⁵ Sous l'impulsion de Jean Drapeau qui voulait doter la ville de Montréal d'infrastructures culturelles modernes et de niveau international. Les travaux débutent le 11 février 1961 et l'inauguration a lieu le 21 septembre 1963 par un concert de l'Orchestre symphonique de Montréal.

⁷⁰⁶ Inauguration en 1963.

⁷⁰⁷ La ville de Moscou étant pressentie pour la tenue de l'Exposition Universelle de 1967, l'URSS se désiste le 1^{er} avril 1962. Montréal est finalement désignée comme hôte de l'exposition. La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967 (CCEU) est constitué un mois plus tard. Le 30 juin 1964, la Ville de Montréal cède le site à la CCEU qui doit veiller à l'échéance des travaux pour le 28 avril 1967, date de l'ouverture de l'exposition.

⁷⁰⁸ Le chantier démarre en 1965 et est inauguré en 1967.

⁷⁰⁹ « Sur les traces de la révolution tranquille », *Le Téléjournal/Le Point*, diffusion 16 novembre 1999, 21 min 30 s, Archives de Radio Canada en ligne, récupéré le 17 mars 2013 de : http://archives.radio-canada.ca/politique/provincial_territorial/dossiers/1732/.

étatisés, l'assurance-hospitalisation (1961) ainsi que la gratuité scolaire jusqu'à l'université, tel que proposé dans le Rapport Parent (1963-1964), deviennent des acquis. René Lévesque qui est ministre des ressources hydrauliques lance le grand projet de la nationalisation de l'électricité (1962) par l'achat des compagnies desservant la province. Le gouvernement ira en élection sur ce thème de « maître chez-nous », la reconduction du gouvernement de Jean Lesage en novembre 1962 est un plébiscite en faveur de cette réforme. Le 1^{er} mai 1963, Hydro Québec devient ainsi le plus grand fournisseur d'électricité québécois. La centrale électrique de Manic-5, qui est construite pendant les années 1960, devient l'icône même du Québec moderne et témoigne de l'expertise et du génie québécois à l'international. Les chansonniers se font les messagers des aspirations identitaires, Gilles Vigneault chante « Mon Pays » (1964), Georges Dor « La complainte de la Manic » (1965), Robert Charlebois « Complainte de Presqu'Amérique » (1967), le cinéma de Gilles Groulx avec « Les raquetteurs » (1959), Michel Brault et Pierre Perrault « Pour la suite du monde » (1962) et de Claude Jutra « À tout prendre » (1963), plaide pour l'authenticité et la modernité qui a cours au Québec. La création sous toutes ses formes offre une réponse étonnante à la trop longue situation de repli que les Québécois ont vécu.

La section reliure et imprimerie de l'École technique qui deviendra l'École des arts graphiques de Montréal n'est pas à l'écart des événements que traversent ces trois décennies. Le contexte historique et socioéconomique qui vit naître cette nouvelle institution ajoute un complément d'information à notre appréciation sur le progrès accompli pour un domaine artistique et technique qui était jusqu'alors pratiquement inexploré. Cette période est celle de l'implantation d'un modèle pédagogique original pour l'enseignement des métiers du livre et de la reliure d'art au Québec, un modèle qui connaîtra ses succès comme ses désillusions.

2.2 — Fondation d'une école de reliure d'art au Québec et premiers résultats

2.2.1 Vers la formation d'institutions d'enseignement de la reliure

Notre but est de former des ouvriers relieurs complets et compétents qui, leurs études terminées, pourront entrer pratiquement de plain-pied (sic) dans l'industrie.

Louis-Philippe Beaudoin⁷¹⁰.

À l'école Estienne de Paris, s'amorce à l'automne de 1923 une période de restructuration et de la modernisation de son programme pédagogique suite à l'application du règlement de 1923⁷¹¹. George Lecomte, directeur de l'école depuis 1913, est l'artisan de ces changements ; plus esthète que technicien, il a certaines difficultés à imposer ses vues auprès des tenants de la tradition. D'abord journaliste, critique d'art et écrivain, il devient membre de l'Académie française en 1924, il est perçu comme un *outsider* du milieu de l'imprimerie. En 1934, il déclare :

Je me suis toujours efforcé d'appliquer, dans ma direction, ces deux principes : développer au maximum l'esprit de recherche des élèves, étant entendu que l'on ne peut chercher heureusement de neuf que si l'on connaît bien l'ancien; apporter le maximum de goût, de soin, d'amour du beau dans n'importe quel travail⁷¹².

L'approche de Lecomte n'est pas étrangère au modèle dont s'inspire à son tour Louis-Philippe Beaudoin pour la mise sur pied de la section reliure de l'École technique de Montréal. Sous l'administration de Georges Lecomte on engage 29 nouveaux professeurs,⁷¹³ dont le relieur et illustrateur Robert Bonfils, qui jouera un rôle décisif pour l'avenir de l'École des arts graphiques de Montréal. Marie-Cécile Bouju qui a

⁷¹⁰ Louis-Philippe Beaudoin cité dans un article de *La Presse* [s.d], [s.p.] datant de 1937. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/G73, P.

⁷¹¹ Ce règlement concerne les compositeurs, imprimeurs typographes et lithographes. Le règlement de 1923 innovait principalement dans l'intégration des cours de formation : l'apprenti devait suivre des cours professionnels et au terme de sa formation subir un examen devant jury (art. 9). BOUJU 1998, p. 197.

⁷¹² RICHARD 1934.

⁷¹³ L'âge moyen de ces nouveaux professeurs est de 38 ans.

réalisé une étude sur l'école Estienne de conclure : « G. Lecomte fut donc un directeur inégal. Sans révolutionner l'enseignement, il inscrit la création dans la mission de l'école⁷¹⁴. »

L'implantation de l'atelier-école de reliure, comme nous l'avons constaté dans la section précédente, est soumise à de nombreuses difficultés, la conjoncture économique et le chômage de l'après-Crise n'étant pas les moindres⁷¹⁵. Ce n'est qu'en 1937 que le secrétaire de la Province et ministre de la Santé du nouveau gouvernement de l'Union nationale, le docteur Albiny Paquette, nomme Louis-Philippe Beaudoin à la direction de la section reliure de l'École technique de Montréal⁷¹⁶. Cet « atelier-école » pour reprendre l'expression de Beaudoin, connaît un succès avant même son ouverture, il y a un nombre important d'inscriptions aux cours⁷¹⁷. Cet intérêt pour la reliure ne fait que se confirmer et afin de répondre à la demande, on aménage : « un local de fortune, dont notre ami sait très bien s'accommoder et qu'il va transformer. Il y crée une ambiance artistique avec ces beaux maroquins du Levant, avec ces chagrins multicolores, avec ces papiers marbrés, faits main et moirés [...]»⁷¹⁸ (fig. 150). Logée à l'École technique au 1217, rue Jeanne-Mance, la section reliure déménage en 1941 dans les locaux du 2020, rue Kimberley jusqu'à alors occupés par l'École du Meuble⁷¹⁹.

La durée des études en reliure, s'ajuste au programme d'enseignement déjà existant de la section d'imprimerie de l'École technique et à la demande des syndicats

⁷¹⁴ BOUJU 1998, p. 235.

⁷¹⁵ La section imprimerie de l'École technique est aussi éprouvée par la Crise, elle doit réduire le nombre d'inscriptions et modifier le programme pédagogique de ses élèves, puisque les nombreuses fermetures d'ateliers privent les étudiants des possibilités de stages et que plusieurs finissants se trouvent au chômage.

⁷¹⁶ Les cours débutent en 1938.

⁷¹⁷ En témoignage cet extrait d'un article de *La Presse* : « [...] Les demandes sont elles nombreuses ? – Plus que nous ne pourrions vraisemblablement absorber d'élèves. C'est déjà un succès à ce point de vue, de répondre M. Beaudoin. » ÉCOLE 1937b. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/G73, F.

⁷¹⁸ GAUVREAU 1967.

⁷¹⁹ L'École du Meuble déménage en décembre 1941 dans l'ancienne école Marchand sur la rue Dorchester à Montréal.

et des associations patronales. Le projet initial⁷²⁰ (1937) comporte de cinq à six années de formation axées sur la reliure de bibliothèque. L'enseignement de la reliure d'art ne se fait que lors de la cinquième année en spécialisation et les cours sont répartis comme tels : reliure de bibliothèque, dorure sur cuir et sur tranche, maroquinerie simple et de luxe et reliure commerciale. Des cours théoriques et généraux complètent le programme et portent sur le dessin, les mathématiques, les littératures anglaise et française, la géographie, l'histoire du travail, l'histoire du livre, la chimie, l'administration et la comptabilité. On trouve dans le programme initial créé par Louis-Philippe Beaudoin des cours additionnels offrant des éléments du cours d'ingénieur papetier, d'initiation à la fabrication des cuirs, sur la législation ouvrière de la province, de composition typographique et usage des presses, ainsi qu'un cours de religion⁷²¹ « adapté à l'homme fait, à l'ouvrier en affaire et au citoyen de la société moderne⁷²². » Un aspect important à souligner est que l'École est bilingue, deux instructeurs assistent Louis-Philippe Beaudoin : Edward Sullivan (- 1982 ?) spécialisé dans la maroquinerie et la reliure ainsi que Roland Daigneault qui enseigne la dorure⁷²³ (fig. 151).

Avec cette ébauche du premier programme de l'atelier-école, on ressent l'enthousiasme et la volonté de Louis-Philippe Beaudoin de faire bénéficier ces « jeunes avides d'apprendre », du privilège dont il a été lui-même l'objet⁷²⁴ lors de son apprentissage. La durée du cursus est aussi déterminée par l'âge et le degré de

⁷²⁰ « Réalisation par la formule "Atelier-École" », 8 janvier 1938. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/F65, C. ÉCOLE 1937b. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/G73, F.

⁷²¹ Le cours de religion est substitué par un cours de sociologie touchant à la vie sociale et professionnelle : les exigences de responsabilité de cette vie, principes fondamentaux de la morale, phénomènes sociaux et différents systèmes politiques et économiques. *Prospectus 1938-1939*, École technique de Montréal, cours de reliure, p. 77 à 84. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/F65, C.

⁷²² « Réalisation par la formule "Atelier-École" », 8 janvier 1938. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/F65, C.

⁷²³ Ces deux instructeurs furent des élèves de Louis-Philippe Beaudoin dans le cadre de son atelier professionnel.

⁷²⁴ Louis-Philippe Beaudoin, verbatim d'une entrevue donnée le vendredi 14 septembre 1956 à la radio de CKAC à Montréal. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C32, A.

scolarité des futurs relieurs. Alors que nous sommes en pleine reprise de l'activité économique, ce cours de reliure est offert à de jeunes gens âgés de 14 à 16 ans, désireux de travailler et n'ayant qu'une huitième année. L'enseignement des matières générales sert ici à compléter une scolarité de base pour ces élèves. Le modèle emprunte à celui de l'école Estienne où l'âge moyen d'entrée passe de 13 à 14 ans « [...] ce qui confirme que les élèves admis ont souvent leur certificat d'études primaires, suivi de deux années de cours complémentaires⁷²⁵. » Le but premier de l'atelier-école en reliure est de répondre aux demandes de l'industrie⁷²⁶. Lorsque le domaine de la reliure gagnera en prestige avec l'introduction de la reliure d'art⁷²⁷, l'âge d'entrée et les exigences scolaires deviendront plus élevés, ceci ayant pour conséquence d'écourter la durée de la formation générale pour se concentrer sur les cours spécialisés (fig. 152).

En 1939, on ajuste la durée de la formation. Dans le prospectus de 1938-1939, la durée des études est de trois ans et mène à l'obtention d'un *Certificat du cours de reliure*. Cet ajustement est-il dû à une demande grandissante de main-d'œuvre de la part de l'industrie (fig. 153) ? Doit-on accélérer la formation des futurs relieurs ? Lors d'une entrevue avec le premier finissant de l'École des arts graphiques de Montréal, le relieur Roger Poirier (né en 1923)⁷²⁸, celui-ci explique qu'une cinquantaine d'étudiants fréquentaient la section d'imprimerie et de reliure en 1939. On exige un examen d'admission et les frais de scolarité annuels sont de 40.00 \$.

⁷²⁵ « Comme avant la guerre, près de 70 % des élèves sont fils d'employés et d'ouvriers qualifiés. » BOUJU 1998, p. 229.

⁷²⁶ Au Québec, en 1933, le secteur *impression et reliure* occupe le 14^e rang de l'industrie en termes d'emplois avec un total de 3 086 employés et ouvriers cumulés; en 1938, le 17^e rang avec 3 555 employés et ouvriers cumulés; en 1943, le 27^e rang avec 4 043 employés et ouvriers cumulés. DEVOST 1982, p. 57-58.

⁷²⁷ Dans le projet d'atelier école de reliure, Louis-Philippe Beaudoin spécifie que l'art n'est pas proprement le but de l'atelier-école.

⁷²⁸ Roger Poirier entre à l'École de reliure à l'âge de 16 ans. Il fait partie du groupe d'élèves qui a fait sa scolarité de 1939 (1938 ?) à 1942. Entrevue réalisée le 28 juillet 2010 à Montréal. Selon le prospectus de l'année 1938-1939, les cours se donnent chaque année du premier jeudi après la Fête du travail jusqu'à la fin du mois de mai. *Prospectus 1938-1939*, École technique de Montréal, cours de reliure, p. 77 à 84. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/F65, C.

L'ascendant de Louis-Philippe Beaudoin comme relieur et le succès remporté lors des récentes expositions de reliures d'art⁷²⁹ contribuent à la popularité du cours de reliure. Mais il n'y a pas que la jeune génération en quête d'un métier qui s'y intéresse; dans un article de Jean-Marie Gauvreau on peut lire que les bibliophiles Philippe Panneton (Ringuet), Albéric Marin, Ernest Prud'homme et son épouse ainsi que Marie Dupuis-Bauset fréquentent les cours de l'atelier de reliure de l'École technique⁷³⁰. Marie Dupuis-Bauset (1898 – 2000) se spécialise dans la fabrication de papiers marbrés, une technique qu'elle enseignera à la section de reliure et à l'École des arts graphiques de Montréal jusqu'en 1956.

En 1939 et 1940, deux évènements contribuent à attirer l'attention sur la section d'imprimerie et de reliure de l'École technique. Il s'agit d'une exposition tenue à l'île Sainte-Hélène et de la commémoration du 500^e anniversaire de l'invention de l'imprimerie par Johannes Gutenberg. L'exposition (1939) de l'île Sainte-Hélène est une initiative du Canadian Handicrafts Guild et du comité organisateur du tricentenaire de la ville de Montréal présidé par Léon Trépanier. Celle-ci se veut de grande envergure et constitue une vitrine de l'artisanat réalisé au Québec, un domaine qui a connu une évolution depuis les années 1930 avec l'implantation d'écoles de métiers, dont l'École du Meuble pour laquelle Jean-Marie Gauvreau fut l'instigateur et la section reliure de l'École technique dirigée par Louis-Philippe Beaudoin. L'exposition a lieu dans les casernes de l'île Sainte-Hélène récemment restaurées grâce aux travaux d'assistance aux chômeurs des gouvernements fédéral et provincial. C'est aussi, selon Jean-Marie Gauvreau⁷³¹, un ballon d'essai en prévision du tricentenaire de Montréal en 1942, où l'on souhaiterait y présenter une exposition d'artisanat d'envergure internationale. Les divers kiosques

⁷²⁹ Exposition de la Reliure d'Art présentée à l'Union musicale de Sherbrooke en février 1935, Exposition de la reliure d'art canadienne présentée à la Bibliothèque municipale de Montréal en novembre 1935.

⁷³⁰ GAUVREAU 1967, p. 39.

⁷³¹ GAUVREAU 1940, p. 35-43.

ont une fonction pédagogique soit celle d'initier le public aux métiers d'art et à l'artisanat.

Louis-Philippe Beaudoin et Jean-Charles Gingras (fig. 154) font la démonstration des différentes étapes exigées pour la réalisation d'une reliure. Autour de cet évènement d'une durée de quinze jours et qui fut fréquenté par plus de 50 000 visiteurs, d'autres activités mettent en valeur le savoir-faire des artisans québécois et méritent d'être soulignés dont le repas d'adieu offert aux artisans dans le restaurant « À la vieille marmite » dirigé par Jehanne Patenaude-Zimmerman qui deviendra Jehanne Benoît, artisane d'une appropriation de la gastronomie québécoise... Selon Jean-Marie Gauvreau, ces expositions permettent la revitalisation de l'île Sainte-Hélène, avec le but de conserver « le cachet évocateur » de son atmosphère de l'ancien temps :

Le capital histoire, tout comme les capitaux de la spiritualité, de l'atmosphère française, du caractère humain, de l'hospitalité, des beautés naturelles, de la littérature et des beaux-arts, de l'artisanat, du folklore et des sports, doivent être mis intensément en valeur. C'est à ce prix que nous resterons en Amérique la terre privilégiée du tourisme⁷³².

L'idée qui mène à l'Exposition rétrospective de l'imprimerie en 1940 appartient au directeur de l'École technique, Hector-F. Beaupré, qui désire mettre sur pied le premier conventum des anciens de l'école. Pour marquer l'occasion et intéresser le public aux activités de l'école, il faut créer un centre d'intérêt. Une exposition sur l'histoire et les procédés d'impressions ainsi que des conférences sur ces thèmes sont alors organisés pour la célébration. Les sections d'imprimerie, de reliure, d'ébénisterie et de menuiserie apportent une contribution importante à l'évènement, le tout est orchestré par Louis-Philippe Beaudoin. Dans un article de *La Presse*, Beaudoin souligne la qualité de collaboration qui existe entre les divers secteurs⁷³³. Des kiosques (fig. 155) présentent l'historique, les procédés et les travaux d'impression et de reliure réalisés à l'École ainsi que des manuscrits anciens dont *Commentaire sur l'Apocalypse de Saint-Jean* imprimé en 1526 et découvert par

⁷³² GAUVREAU 1940, p. 41.

⁷³³ EXPOSITION 1940.

Louis-Philippe Beaudoin dans la Bibliothèque du Séminaire de Montréal. La pièce maîtresse de l'exposition demeure certainement la réplique de la presse de Gutenberg (fig. 156) qui fut réalisée par les étudiants des différents secteurs de l'École technique. Que ce soit la réalisation des plans, des pièces du bâti en chêne, de la vis sans fin et de la table mobile; cette réplique de sept pieds de hauteur a suscité un vif intérêt auprès du public et synthétisait l'ensemble des activités pédagogiques de l'école sous une forme concrète⁷³⁴. D'ailleurs, cette réplique de la presse fut la « vedette » autour de laquelle les photographies officielles de l'évènement se sont concentrées. On publie de nombreux comptes rendus de cette commémoration dans les journaux tant de langue française que de langue anglaise, soulignant l'importante fréquentation du public comme le titre un article de *La Presse* : « Exposition achalandée. Des milliers de visiteurs à l'exposition d'imprimerie de L'École Technique⁷³⁵. » Louis-Philippe Beaudoin a tenu à souligner personnellement cette commémoration avec la publication d'un essai historique sur *Gutenberg et l'imprimerie*. L'ouvrage est aussi un plaidoyer qui sert à mieux faire connaître au large public les travailleurs du livre, mais aussi à ceux qui déjà oeuvrent dans le métier :

[...] Si les travailleurs eux-mêmes, à lire ces pages, pouvaient aimer davantage leur métier, désirer en étudier l'histoire et les développements... Quelle joie surtout si quelques jeunes au contact de Gutenberg savaient façonner leur personnalité, préciser leurs désirs. S'ils voulaient se tailler comme lui une carrière « au service de la diffusion du savoir !⁷³⁶ »

L'ouvrage est publié en octobre soit quelques mois après l'exposition rétrospective. Cet essai historique sur Gutenberg est aussi le reflet de l'époque et des origines de l'auteur, la question religieuse y est abordée sous divers angles, biographique et

⁷³⁴ L'un des maîtres d'œuvre de la réplique de la presse de Gutenberg est Eudore Gamache, chef de la section de menuiserie et qui est aussi le père du relieur Léon Gamache qui a fondé *Reliure du Saguenay* en 1951. Voir à ce sujet chapitre 2, section 2.6 « Apprentissage et production en région ».

⁷³⁵ EXPOSITION 1940b.

⁷³⁶ BEAUDOIN 1940, p. 10.

sociologique⁷³⁷. Une illustration de Louis Archambault représente la synthèse faite entre les deux sujets (fig. 157). Cet essai biographique évoque jusqu'aux difficultés financières qu'a connues Gutenberg, à cela, on ne peut que se remémorer les problèmes que Beaudoin a connus jusqu'à son embauche à l'École technique. L'essai décrit bien les procédés techniques, par contre il traite des aspects historiques de la vie de Gutenberg de façon subjective, sinon investie d'une forme de projection affective.

En dépit de ses deux années d'existence, la section reliure s'impose par son dynamisme et son implication dans la vie culturelle montréalaise. Elle bénéficie aussi d'une conjoncture qui sera favorable pour l'imprimerie et les métiers du livre, puisque le Québec prend le relais de l'édition française pendant la période de la Seconde Guerre et ceci à la suite d'une décision du gouvernement canadien sur le droit d'auteur⁷³⁸. En 1941 le patronat réclame une école des arts graphiques qui répondrait aux demandes croissantes de l'industrie. La Chambre de Commerce de Montréal approuve le projet soumis par l'imprimeur Pierre Des Marais qui est aussi directeur de la Chambre de Commerce des Jeunes. Cette résolution adoptée à l'unanimité a pour but de regrouper les sections de typographie et de reliure déjà existantes en y ajoutant une section pour les presses, une section pour la reliure commerciale et d'autres sections jugées nécessaires, le tout sous une direction unique⁷³⁹. On souligne d'ailleurs dans cet article que les arts graphiques occupent le premier rang pour le nombre d'employés ainsi que pour le montant des salaires⁷⁴⁰. Un

⁷³⁷ Louis-Philippe Beaudoin souligne l'origine chrétienne de Gutenberg à de nombreuses occasions ainsi qu'au chapitre VIII de l'essai : « L'Église et la diffusion de l'imprimerie ». BEAUDOIN 1940, p. 11, 118.

⁷³⁸ Voir l'Arrêté en conseil n° 2512 : *Regulations Respecting Trading with the Enemy, 1939/Règlements sur le commerce avec l'ennemi, 1939*, et l'Arrêté en conseil n° 3515. À ce sujet, MICHON 2009, MICHON 2004.

⁷³⁹ ÉCOLE 1941b.

⁷⁴⁰ À ce sujet voir la figure 153 qui présente un tableau sur l'« importance de l'imprimerie au Canada ».

bilan du rendement de l'École de reliure⁷⁴¹ est alors publié signalant que bon an, mal an, elle aura formé une moyenne de 75 élèves, répartis en trois groupes; les cours réguliers du jour; les élèves des cours spéciaux du soir et les élèves amateurs de la reliure. La fierté qu'amène la popularité de l'École de reliure⁷⁴² s'exprime aussi avec une dose de patriotisme grandiloquent comme en témoigne l'extrait d'un article de journal :

[...] À la reliure artisanale se recrutent des élèves de la meilleure société qui, à part l'apprentissage d'un art utile et agréable y acquièrent des connaissances de nature à en faire, dans un milieu d'élite, des propagandistes des belles choses de chez nous. Et ce qui vaut au point de vue matériel, de ces cours sortiront des zélateurs et surtout des zélatrices qui voudront s'employer à répandre le goût de l'utilisation des produits canadiens, façonnés dans nos écoles d'artisanat, tels que toile, cuir, écorces (sic), etc., tous propres à être utilisés en reliure à laquelle il donne un cachet d'art fleurant bon le terroir⁷⁴³.

Un bilan de l'année 1941 souligne que l'École d'imprimerie et de reliure accueille 36 élèves réguliers; 54 élèves aux cours spéciaux et du soir; 44 élèves de l'École des bibliothécaires⁷⁴⁴. Une affluence qui justifie le déménagement en décembre de ses ateliers dans les locaux occupés jusqu'alors par l'École du Meuble et enfin constituer ce qui deviendra l'École des arts graphiques de Montréal.

⁷⁴¹ Il est intéressant de voir ici un glissement sémantique, entre ce qui depuis 1937 fut nommé « section de la reliure » et dorénavant « École de reliure », signe même de son affirmation.

⁷⁴² Comme pour en confirmer sa popularité, un article titre « À l'École de reliure, affluence d'inscription – Recrutement de bon aloi – Carrière pleine de promesse (sic). » Source non identifiée, 27 septembre 1941. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/G, 73 F.

⁷⁴³ ÉCOLE 1941. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/G, 73.

⁷⁴⁴ *Rendement à date de l'École de reliure*, 1941. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/A, 17 K.

2.2.2 Enseignement modèle de la reliure à l'École des arts graphiques de Montréal

Aidée de la science du passé, forts de leurs excursions raisonnées dans les domaines de l'art et de la haute pensée, ils [les étudiants] pourront eux aussi prétendre à la création du beau. Un livre bien composé, avec des caractères judicieusement choisis, harmonieusement assemblé, un livre illustré avec goût, relié avec compétence, est un objet qui élève l'âme, qui plaît, qui séduit à sa manière; c'est une façon de présenter le beau aux hommes.

Louis-Philippe Beaudoin⁷⁴⁵

Dans un mémoire traitant de la première école d'arts graphiques en Amérique⁷⁴⁶, on découvre une photographie datant de 1942 et montrant trois hommes contemplant un livre à la reliure somptueuse (fig. 158). L'évènement est à l'évidence important puisque cette photographie illustre les pages liminaires du mémoire. Jusqu'à présent, la référence incomplète de cette image et de son origine, ne permettait pas d'apprécier avec justesse le sens de ce moment saisi pour la postérité⁷⁴⁷. On y reconnaît Louis-Philippe Beaudoin, directeur de l'École des arts graphiques de Montréal (1937-1959), Edward Sullivan⁷⁴⁸ qui y est professeur de reliure (1937-1970) et au centre, un jeune homme de 19 ans, Roger Poirier, premier diplômé en reliure de l'École des arts graphiques de Montréal (1938-1942). Réunis par cette photographie, à travers ces trois personnalités — les trois temps et modes opératoires exercés pour le transfert des connaissances en reliure d'art au Québec : celui de l'apprentissage « sur le tas » et de la nécessité de s'exiler outre-Atlantique pour acquérir le savoir-faire du métier; celui du compagnonnage maître-apprenti en atelier et celui, structuré, offert dans le cadre pédagogique d'une institution. Avec l'implantation en 1937 de l'atelier-école de reliure à l'École technique de Montréal,

⁷⁴⁵ Louis-Philippe Beaudoin, *Présentation de l'École des arts graphiques de Montréal*, 1942. A1/G, 73 F

⁷⁴⁶ BEAUDOIN-DUMOUCHEL 1975.

⁷⁴⁷ Il est malheureux de constater l'imprécision de plusieurs informations contenues dans le mémoire de Suzanne Beaudoin-Dumouchel. Dans le cas de cette photographie, la date, l'évènement ainsi que le nom des personnes y figurant sont soit absents ou erronés.

⁷⁴⁸ Edward Sullivan a fait son apprentissage auprès de Louis-Philippe Beaudoin, dans le contexte de son atelier professionnel.

nous parvenons à ce troisième temps des méthodes d'apprentissage. Ainsi s'accomplit le passage d'une pratique artisanale du métier vers la rationalisation d'une production industrielle.

Le projet d'atelier-école que veut instaurer Louis-Philippe Beaudoin est la conjonction d'expériences pratiques et empiriques qu'il adapte à des fins pédagogiques dans le but d'instruire les futurs ouvriers spécialisés des métiers du livre. L'ambition du projet est de répondre aux normes industrielles tout en offrant au moment de l'apprentissage une relation personnalisée avec un instructeur, un homme de métier que permettrait le contexte d'un atelier professionnel. En plus de son expérience, Beaudoin s'inspire de la philosophie de Georges Lecomte qui a dirigé l'école Estienne (1913-1934). Davantage esthète que praticien et provenant du milieu de l'imprimerie, Lecomte vise à développer chez les élèves l'esprit de recherche et de connaissance qui ouvrira à l'amour du beau et au travail bien exécuté. Cette inspiration offre la mesure du projet pédagogique de l'École des arts graphiques de Montréal. La suite des événements met cependant en lumière les raisons de l'évanouissement graduel des ambitions de son fondateur au profit d'une formation davantage concentrée sur la production de caractère industriel.

La Seconde Guerre mondiale a une incidence sur le développement des métiers de l'imprimerie au Canada. À partir de septembre 1939, un Arrêté en conseil relatif au droit d'auteur au Canada ouvre le marché aux éditeurs français mais surtout transfère au Canada et au Québec l'activité d'impression et d'édition qui en temps de paix serait produite sur le territoire français⁷⁴⁹. À partir du 21 juin 1940, les éditeurs

⁷⁴⁹ Arrêté en conseil n° 2512 : *Regulations Respecting Trading with the Enemy*/Règlement sur le commerce avec l'ennemi, 1939. Arrêté en conseil n° 3362 : *The Patent, Designs, Copyright and Trade Marks (Emergency) Order*, 1939/Arrêté exceptionnel sur les brevets, les dessins de fabrique, le droit d'auteur et les marques de commerce, 1939. En 1943, l'Arrêté en conseil no 8526, autorise les éditeurs canadiens à transiger directement avec les ayants droit d'œuvres produites en territoire ennemi, auteurs, éditeurs ou leurs représentant établis aux Etats-Unis et en Amérique du Sud. L'éditeur doit par contre soumettre son ouvrage à l'examen de la censure canadienne et déposer deux exemplaires au bureau du secrétariat d'État après publication. Suite à la Libération et à la fin de la guerre en 1945, ces arrêtés deviennent caducs. Dans un texte du journal *Figaro* Georges Duhamel écrit « Le livre français imprimé à l'étranger ne doit pas venir concurrencer l'édition

peuvent désormais rééditer les titres publiés sur le territoire français moyennant un enregistrement au Bureau des brevets et des droits d'auteur. Ces décisions sont étendues et appliquées à tout le territoire français ainsi qu'aux territoires et colonies adjacents⁷⁵⁰. Ce regain d'activités dans le secteur de l'imprimerie nécessite l'embauche d'ouvriers spécialisés pour répondre à la demande⁷⁵¹. De plus, l'engagement militaire qui mobilise les célibataires ou veufs sans enfants et en âge de travailler, a pour effet de soustraire une partie des effectifs à l'intérieur des ateliers⁷⁵². Afin de répondre à ce besoin de main d'œuvre qualifiée, plusieurs initiatives du milieu encouragent la fondation d'une école des arts graphiques⁷⁵³ qui serait comparable à ce qui est offert aux États-Unis (140 écoles) et en Ontario (16 écoles). La Chambre de commerce de Montréal, adopte à l'unanimité une résolution proposée

française en train de se relever. Quand aux écrivains français, ils ne devraient publier que dans leur pays. ». Cette citation se passe de commentaire sinon les nombreuses réactions publiées dans les journaux canadiens de l'époque. Voir à ce sujet CHARBONNEAU 1947.

⁷⁵⁰ Ces pays et territoires sont : Andorre, Monaco, Corse, Algérie, Tunisie et Maroc. MICHON 2004, p. 421.

⁷⁵¹ Fernand Caillet évalue qu'il y aurait à Montréal en 1935, plus de 300 ateliers d'imprimerie. CAILLET 1935.

⁷⁵² Dans un rapport des années 1942-1943, il est noté qu'il y a de nombreuses entrevues avec les autorités militaires pour l'obtention d'un régime spécial d'entraînement militaire pour les élèves, « des cours de Guerre ». *École des arts graphiques année 1942-1943*, Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/A, 17 K.

⁷⁵³ Il existe une École technique à Québec (1907), mais elle ne semble pas offrir l'enseignement des métiers de l'imprimerie. Dans une publicité de 1938, parue dans *l'Action nationale*, page 88, l'École technique de Québec offre des cours sur le travail du bois, des métaux, dessin industriel, chimie-physique et mathématiques. Par ailleurs en 1928, existe à Québec l'Institution nationale des beaux-arts dirigée par le curé Charest. COURVILLE GARON 2001, p. 306. L'enseignement des métiers de l'imprimerie à Québec est probablement l'initiative d'une association syndicale. En 1910 est fondé le Syndicat des relieurs à Québec et, en 1925, la Fédération catholique des métiers de l'imprimerie (FCMIC). Dans le dossier de l'École des arts graphiques, on prend connaissance d'une demande faite par des ouvriers pour des formations ponctuelles sous forme de neuf conférences, photogravure, imposition, gestion d'atelier, histoire de l'imprimerie au Canada et grammaire. Cette formule permet une mise à jour des connaissances, ceci en attente d'une véritable structure d'enseignement pour le domaine dans la Capitale. Le document est signé par Berchmans Bélanger et Charles Rochette relieurs et les Cours d'arts graphiques de Québec, J.G. Savary, reliure, dorure et P. Pucet, professeur de reliure. *Mémoire humblement présenté à l'honorable Hector Perrier, secrétaire provincial, pour qu'il daigne jeter les yeux sur le mouvement éducationnel lancé depuis deux mois, dans la cité de Québec, par quelques ouvriers, dans le but de développer les connaissances des apprentis de l'imprimerie*, (1943 ?). Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/G, 77 R.

par l'imprimeur et directeur de la Chambre de commerce des jeunes, Pierre Des Marais, et prévoit regrouper les sections de typographie et de reliure de l'École technique de Montréal, en y ajoutant une section pour les presses, une section pour la reliure commerciale et d'autres sections si jugées nécessaires, le tout sous une direction unique⁷⁵⁴. Le réseau de l'enseignement spécialisé connaît une expansion considérable vers 1941 et la naissance de l'École des arts graphiques de Montréal voit donc le jour dans ce contexte.

C'est sous la responsabilité du Secrétariat de la province qu'est fondé, le 11 août 1942, l'École des arts graphiques de Montréal, regroupant les sections d'imprimerie et de reliure de l'École technique⁷⁵⁵. Elle sera inaugurée officiellement le 27 mars 1944, et est dorénavant sous l'égide du ministère de la Santé et Bien-être social du Québec⁷⁵⁶. Les ateliers sont situés au 2020, rue Kimberley⁷⁵⁷ dans les locaux jadis occupés par l'École du meuble, cette dernière ayant emménagé depuis peu à l'École Marchand sur la rue Dorchester⁷⁵⁸. Plusieurs invités de marque dont Hector Perrier, secrétaire de la Province, Athanase David, le maire Adhémar Raynault, M^{gr} Olivier Maurault p.s.s., Charles Maillard directeur de l'École des beaux-arts, Hector Beaupré de l'École technique ainsi qu'Armand Circé de Polytechnique se joignent à M^{gr} Joseph Charbonneau pour la bénédiction des locaux (fig. 159) et l'inauguration (1944) de l'École. Les locaux sont décorés pour l'occasion par les étudiants de l'École des beaux-arts sous la direction de Roland Hérard-Charlebois⁷⁵⁹. L'École des arts graphiques occupe un espace de 30 000 pieds carrés et la valeur de l'équipement

⁷⁵⁴ Louis-Philippe Beaudoin est pressenti comme directeur de la future école. ECOLE 1941b.

⁷⁵⁵ La bénédiction et l'ouverture officielle des cours ont eu lieu le 5 octobre 1942.

⁷⁵⁶ Le 3 juin 1944, la liste des établissements régis par la Loi de l'enseignement spécialisé (Statuts refondus de la Province de Québec, 1941, vol. II, chap. 63) fait l'objet d'un ajout, celui de l'École des arts graphiques (Statuts de Québec, George VI, 1944, chap. 18). Le ministère Santé et Bien-être social devient en 1946, le ministère du Bien-être social et de la jeunesse.

⁷⁵⁷ La rue Kimberley était située perpendiculairement à la rue Sherbrooke entre les rues Jeanne-Mance et Saint-Urbain, à l'emplacement actuel du Complexe des sciences Pierre Dansereau de l'UQAM.

⁷⁵⁸ L'adresse actuelle est le 506, boulevard René Lévesque Est.

⁷⁵⁹ ECOLE 1942.

et de l'ameublement est évaluée à ce moment à 400 000 \$.⁷⁶⁰ Le corps professoral est constitué de seize membres et plus spécifiquement pour la section de reliure d'Albert Dumouchel, Marie Dupuis-Bauset, Jean-Charles Gingras et Edward Sullivan⁷⁶¹.

S'il existe déjà plusieurs écoles d'arts graphiques en Amérique du nord, l'école de Montréal est considérée comme unique puisqu'elle intègre les aspects tant artisanaux qu'industriels dans une formation qui est aussi bilingue⁷⁶². Elle sert même de modèle pour l'établissement à Toronto⁷⁶³ d'une école ayant des paramètres pédagogiques comparables⁷⁶⁴ (fig. 160, 161). Fait à noter, la spécificité québécoise, de par ses origines culturelles françaises alliée au pragmatisme nord-américain offre une synthèse des savoir-faire artistique et traditionnel de la grande école française et européenne de reliure tout en étant à l'affût ses récentes innovations technologiques de l'imprimerie nord-américaine. L'École des arts graphiques de Montréal sera récipiendaire de nombreux prix⁷⁶⁵ lors de compétitions professionnelles et institutionnelles.

⁷⁶⁰ Verbatim d'une entrevue radiophonique de Louis-Philippe Beaudoin, 1956. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, sans cote. L'École des arts graphiques de Montréal bénéficie du plus important budget destiné à l'enseignement des arts et de la culture au Québec entre 1935-1945; de 1943-44, le budget de fonctionnement est de 92 748 \$. et en 1944-45 de 101 714 \$. HARVEY 2011, p. 281.

⁷⁶¹ *Carton d'invitation officiel pour l'inauguration des locaux de l'École des arts graphiques*, lundi 27 mars 1944. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'Écoles des arts graphiques, A1/G, 73 F. À ce moment déjà soixante étudiants sont inscrits à l'École.

⁷⁶² « The school, among the finest equipped in North America, is the only graphic arts school on the continent that is completely bilingual ». MCFEELY 1947.

⁷⁶³ « Ici à Toronto [...] pour toute école d'apprentissage, nous disposons d'une classe de composition typographique, dirigée par un marchand d'encre et de machines. Il nous faudrait une véritable école, parfaitement aménagée dans le genre de celle de Montréal ». ECOLE 1944.

⁷⁶⁴ « Notre École des arts graphiques est un modèle pour l'Amérique », (1946 ?), Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/A 17 K. Mme Beatrice Warde publiciste au service de la Monotype de Londres « Montréal, à cause de sa situation géographique et de son rôle de trait d'union entre l'ancien et le Nouveau Monde, pourrait devenir un jour la capitale mondiale de l'imprimerie [...] », Verbatim d'une entrevue de E. Schenck à Radio-Canada Ondes courtes, 11 juin 1953. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques. Beatrice Warde fut sollicité par Monotype alors qu'elle était connue par l'entreprise pour ses écrits sous le pseudonyme masculin de Paul Beaujon.

⁷⁶⁵ L'École mérite le premier prix international en 1944-1945, *The Gazette*, 12 décembre 1945. Le *Certificate of Honor* en 1946, 1947, 1948, au *International printing Ink and the National Graphic*

Le nouveau directeur, Louis-Philippe Beaudoin, a de grandes ambitions pour son école; dans un document expliquant les buts de l'atelier-école, il rêve d'y établir un centre de documentation spécialisé⁷⁶⁶ comparable à ce qui existe aux États-Unis⁷⁶⁷ et en Europe⁷⁶⁸. L'École pourrait aussi devenir un centre de recherche conjoint avec l'industrie et être amené à solutionner les problèmes techniques que celle-ci rencontre, une approche qui à ce moment n'a pas d'équivalent au Canada. Déjà, entre les années 1942 et 1945, Beaudoin conçoit l'idée d'une cité des arts, d'un *Centre culturel du Québec* : il fait fabriquer une maquette d'un vaste bâtiment qui réunirait Radio-Québec, l'École des arts graphiques, le conservatoire de musique et d'art dramatique ainsi que l'École du meuble⁷⁶⁹. C'est sous une autre forme que s'élabore en 1954 le projet avec l'agrandissement de l'École des arts graphiques⁷⁷⁰ sur la rue Saint-Hubert; l'Institut de technologie deviendra sa voisine en 1960. Ce qui constitue aujourd'hui l'ensemble du Collège Ahuntsic.

Programme pédagogique

À l'implantation de l'atelier-école de reliure à l'École technique, le programme pédagogique est réparti sur une période de cinq ans, la dernière année

Arts Education Association, Washington. The Award for Distinctive Merit, Exhibition of Advertising and Editorial Art au Art Director Club de Toronto en 1949, RACINE 1980, p. 76.

⁷⁶⁶ En 1945 on évalue à 850 le nombre de volumes techniques français et anglais sur la reliure et l'imprimerie à la bibliothèque de l'École. ÉCOLE 1945, RACINE 1980, p. 25.

⁷⁶⁷ Yolande Racine, souligne l'existence d'un rapport et d'une correspondance avec les écoles américaines d'arts graphiques et les imprimeries pour la préparation des cours et de technologie.

⁷⁶⁸ « But de l'Atelier-École », allocution de Louis-Philippe Beaudoin présentée le 21 octobre 1942. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/G, 73 F.

⁷⁶⁹ D'après un texte de Jean-Marie Gauvreau destiné à rendre hommage à Louis-Philippe Beaudoin lors de son décès en 1967. « Le projet prévoit en outre tous les centres communautaires nécessaires à cette gigantesque entreprise, trop belle sans doute... pour le temps, puisque "les autorités compétentes" n'y prêtent guère attention. » Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, sans cote. La maquette aurait été exposée lors de l'inauguration de l'École en 1942. BEAUDOIN-DUMOUCHEL 1975, p. 61.

⁷⁷⁰ Le 21 septembre 1954, le sous-ministre du Bien-être social et de la jeunesse signe le contrat de construction de l'édifice du 8955 de la rue Saint-Hubert; l'École des arts graphiques y emménage au cours de l'été 1956, une fois terminés les travaux, évalués initialement à 1 915 000 \$. L'École des arts graphiques de Montréal est inaugurée le 20 octobre 1956.

étant consacrée à la spécialisation⁷⁷¹. Ces cours permettent à des jeunes ayant complété une huitième année de s'inscrire à une formation professionnelle tout en finalisant une formation académique générale. Déjà en 1939, on réduit la durée du programme de cinq à trois années. D'ailleurs on peut s'interroger si la tendance générale d'un abrègement du temps d'études qui avait lieu en ces débuts de guerre n'aurait pas justifié ce choix. Le jeune relieur Roger Poirier (fig. 158) est représentatif du type d'étudiants auxquels s'adresse la formation. Roger Poirier⁷⁷² et son frère Raymond viennent tous deux de Saint-Henri, un quartier ouvrier de Montréal. Âgé de 16 ans, Poirier qui a terminé sa huitième année et a un certain talent pour le dessin, s'inscrit à la section reliure alors que son frère sera à la section imprimerie⁷⁷³. En 1939⁷⁷⁴, il est le seul de la section reliure, l'année suivante Guy Lusignan et un certain Séguin⁷⁷⁵ complètent une classe de sept étudiants. Les cours destinés à l'obtention du *Certificat du Cours de reliure* sont : dessin à main levée, typographie, français, anglais, histoire du livre, mathématiques appliquées, chimie, comptabilité industrielle, législation industrielle, sociologie et travaux pratiques à l'atelier⁷⁷⁶, qui consistent à ce moment au débroschage et à la restauration des livres fournis par le frère de Louis-Philippe Beaudoin, le jésuite Paul-Émile Beaudoin. Les cours se donnent, de 8 heures à 16 heures, tous les jours de la semaine. Ses études complétées, Roger Poirier, ouvre Le Studio Roger au 4768, rue Caselet à Saint-Henri, où il offre ses services de reliure.

⁷⁷¹ ECOLE 1937b. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/G 73 F.

⁷⁷² Entrevue avec Roger Poirier relieur, 28 juillet 2010, Montréal, durée 2 h 43 min 37 s.

⁷⁷³ Raymond Poirier et sa conjointe Pauline démarrent une imprimerie sous la raison sociale de Ray-Litho. L'entreprise emploie une quarantaine d'ouvriers.

⁷⁷⁴ *Prospectus École technique de Montréal*, 1939, cours de jours. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/F 65 C. L'étudiant doit subir un examen d'admission : arithmétique et toisé, algèbre, langue française, langue anglaise, et test d'aptitudes.

⁷⁷⁵ Après des recherches dans les *Annuaire Lovell*, tout porte à croire qu'il s'agirait d'Alphonse Séguin.

⁷⁷⁶ En première année : 22 h ½ ; deuxième année : 19 h ½ et la troisième année : 20 h semaine. Les cours pratiques selon le prospectus de 1939 consistent en reliure de bibliothèque, maroquinerie, dorure sur cuir, reliure commerciale.

Il s'agit ici d'une description sommaire de la forme que prend l'enseignement de la reliure aux premières années de l'atelier-école⁷⁷⁷.

Si l'École se doit de répondre aux demandes de l'industrie, la venue en 1942 du peintre-graveur Albert Dumouchel (1916-1971)⁷⁷⁸ ébranle quelques peu les visées systématiques attendues de la part d'un apprentissage technique de la reliure⁷⁷⁹. La poursuite des cours en atelier se fait selon les règles : pliure, laminage, couture, rognure, couverture, dorure et finissage sont les étapes convenues et apprises pour

⁷⁷⁷ La section reliure établie depuis plusieurs années compte depuis qu'elle existe une moyenne de 75 élèves chaque année, répartis en trois groupes : les élèves des cours réguliers du jour; les élèves des cours spéciaux du soir; les élèves amateurs de la reliure. On note aussi que Roger Gamache (frère du relieur Léon Gamache et fils d'Eudore Gamache qui enseigne à l'École technique), Maurice Juneau et Roger Poirier sont devenus patrons et que Jean Lemieux est devenu instructeur au pénitencier Saint-Vincent-de-Paul (remplacement de Louis Forest qui, à cette date, est aux Archives nationales du Canada). *Rendement à date de l'École de reliure 1941*, Collège d'Achuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/ A 17 K.

⁷⁷⁸ Albert Dumouchel naît le 15 avril 1916 à Bellerive, paroisse ouvrière de Valleyfield. Son père, né à Alexandra en Ontario était luthier et faisait aussi de la caricature. Sa mère exécutait avec sensibilité courtepointes et tapisseries; ses parents étaient tous deux passionnés d'opéra. Dès l'âge de huit ans, Dumouchel étudie le violon, le chant puis le piano. Il a comme maître Rodolphe Plamondon. Dumouchel poursuit ses études de chant jusqu'à la vingtaine, mais une opération chirurgicale à la gorge met fin à une carrière prometteuse. Il a une certaine difficulté avec les exigences du monde musical qu'il considère comme sclérosé. Il continue par contre à chanter et faire du piano. Il travaille de 1929 à 1939 à la librairie Leduc de Valleyfield où il répare et peint des statuettes en plâtre. À l'âge de vingt-quatre ans, il travaille à l'atelier de dessin de la *Montreal Cottons* de Valleyfield, où le patron est James Lowe, un admirateur de Whistler. Lowe qui est aussi graveur fait transporter une presse taille-douce à la filature où pendant ses temps libres, il initie Dumouchel aux diverses techniques de l'estampe. Son frère Hervé fabrique ses premiers outils de gravure. Les méthodes d'impression sur tissus pratiquées au *Montreal Cottons* sont la sérigraphie, la dominoterie (impression sur bois de fil) et le flockage. Il quitte l'usine vers 1945. Parallèlement il enseigne au séminaire Saint-Thomas de Valleyfield depuis 1937 où le chanoine Lionel Deguire lui confie la tâche d'enseigner le dessin aux enfants. Il poursuivra son enseignement au Séminaire de Saint-Thomas pendant 13 ans (1937-1949) même s'il est engagé à temps partiel à l'École des arts graphiques de Montréal en 1942. Biographie reconstituée à partir de ROBERT 1970, WALLOT 1972, RACINE 1980.

⁷⁷⁹ Le 10 juillet 1937, Paul-Émile Borduas sollicite auprès de Jean Bruchési, un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Québec, mais ce sera en vain. En septembre de la même année, Jean-Marie Gauvreau engage Borduas comme professeur de dessin et de décoration à l'École du meuble de Montréal (permanence le 15 janvier 1939). Il est intéressant de remarquer que Borduas et Dumouchel, deux figures importantes de l'histoire de l'art au Québec, furent engagées comme professeurs de dessin dans le cadre d'écoles destinées à l'enseignement spécialisé de métiers. Borduas expose trois tableaux lors du Salon du livre canadien du 24 novembre au 1^{er} décembre 1940 à l'École technique de Montréal qui loge alors la section de l'École du meuble. *Catalogue raisonné Borduas, jeunesse et formation 1934-1940*, récupéré le 31 juillet 2014 de : <http://borduascatalog.org/fr/content/jeunesse-1934-1940>.

toutes les formes de reliures qu'elles soient de bibliothèque ou commerciale. Les ateliers de dessin à main levée adoptent par contre une formule inédite avec l'engagement d'Albert Dumouchel comme professeur⁷⁸⁰. Jusqu'alors, l'enseignement du dessin à main levée procédait par l'étude de l'ornementation classique, l'exécution d'après la bosse et l'antique ainsi que la composition décorative⁷⁸¹. Cette nouvelle recrue est accueillie avec perplexité de la part des autres enseignants. Davantage intuitif, l'autodidacte Dumouchel met de l'avant une approche ludique, privilégiant l'expérimentation, une pédagogie « éclatée » qui, nous le constaterons, se fait par contre dans le plus grand respect du métier. Cette dimension artistique ajoutée à l'apprentissage de la reliure a aussi une incidence sur le programme des cours offerts, c'est à ce moment que s'ajoute au cours existant sur l'histoire du livre⁷⁸², un cours en histoire de l'art⁷⁸³. Dans une allocution Louis-Philippe Beaudoin explique les raisons qui le motivent à ajouter ce cours au programme :

À ces élèves, la double histoire du livre et de l'art apportera des connaissances indispensables dans leurs métiers. Il leur faut édifier en eux le goût du beau, pour cela connaître les lois éternelles et leurs transitoires applications. Il est nécessaire qu'ils puissent suppléer aux déficiences possibles des clients qui veulent ceci ou cela, qui exigent telle ou telle illustration de livres horrible, qui demandent impérieusement, fort de l'argent qu'ils vont verser, des abominations artistiques⁷⁸⁴.

⁷⁸⁰ En 1943, Albert Dumouchel épouse Suzanne Beaudoin, qui est la fille de Louis-Philippe Beaudoin.

⁷⁸¹ *Réalisation par la formule Atelier-École*, 8 janvier 1938. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/F65 C. Dans le 1 section 1.6 « Vers la formation d'institutions d'enseignement de la reliure », on comprend l'irritation de Charles Maillard à propos du dédoublement des cours de dessin qui reprennent le même programme à l'École des beaux-arts de Montréal et l'atelier-école de reliure de l'École technique. L'aspect financier était alors en jeu, allions-nous réduire le budget de l'École des beaux-arts afin de pourvoir aux besoins de la nouvelle section reliure et imprimerie de l'École technique ? L'intervention de Maillard date de 1939. Charles Maillard, « Extrait du rapport annuel adressé à l'honorable Albiny Paquette, secrétaire de la Province », *École des beaux-arts de Montréal, Palmarès 1939*, p. 4. Université du Québec à Montréal, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, cote 5 P.

⁷⁸² Le cours est donné par Léo Pillière et Rosario Fortin. Entrevue avec Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier n° 1, 41 min 59 s.

⁷⁸³ Le cours en histoire de l'art est possiblement donné par Maurice Gagnon qui enseigne aussi à l'École du meuble.

⁷⁸⁴ Verbatim d'une conférence de Louis-Philippe Beaudoin présentant la philosophie de l'École des arts graphiques, vers 1942 ? Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/G, 73 F.

Beaudoin insiste beaucoup sur l'importance de la formation d'ouvriers compétents et cultivés. Il partage la pensée du grand réformateur britannique William Morris qui déclarait : « J'affirme à présent, sans ambages, que le but des arts appliqués aux articles utilitaires est double : premièrement, ajouter de la beauté aux résultats du travail de l'homme qui, le cas échéant, serait laid ; et deuxièmement ajouter du plaisir au travail lui-même qui sinon serait fastidieux et rebutant⁷⁸⁵. » Beaudoin s'appuie également sur la pensée de Georges Lecomte et la venue d'Albert Dumouchel⁷⁸⁶ complètera ce glissement entre la formation d'ouvriers spécialisés destinés à la production à celle d'artisans des arts appliqués. Une distinction qui se fera plus probante dans les années qui suivront et qui contribuera à la réputation des relieurs d'art formés à l'École des arts graphiques de Montréal pendant la période de 1942 à 1953.

Plusieurs signes témoignent de transformations du statut socioprofessionnel dans l'apprentissage de la reliure. L'après-guerre ramène au pays hommes et main-d'œuvre qui ont servi sous les drapeaux et que le conflit avait soustrait de leur métier. La réhabilitation des anciens combattants est donc une priorité pour le gouvernement canadien. Le ministère des Affaires des anciens combattants⁷⁸⁷ met de l'avant plusieurs initiatives favorisant leur réinsertion : programmes d'apprentissage, bourses d'études, accès privilégiés aux écoles, priorité à l'embauche. C'est ainsi que l'on favorise l'admission d'anciens combattants à l'École des arts graphiques (fig. 162)⁷⁸⁸.

⁷⁸⁵ *The Arts and Crafts of To-Day* est le titre d'une conférence prononcée le 30 octobre 1889 comme discours présidentiel de la Section d'arts appliqués de l'Association nationale pour le progrès de l'art, lors d'une réunion qui s'est tenue à Queen Street Hall, à Édimbourg. MORRIS 2011, p. 16.

⁷⁸⁶ Albert Dumouchel est engagé comme professeur de dessin à plein temps en 1944, il enseigne à l'École des arts graphiques jusqu'en 1959.

⁷⁸⁷ Le ministère des Affaires des anciens combattants est créé en 1944.

⁷⁸⁸ « Outre nos élèves réguliers, il nous fallut après la guerre admettre un nombre imposant de vétérans qui venaient chez nous suivre des cours spéciaux. » Entrevue de Louis-Philippe Beaudoin avec M. Bourgeois, vers 1956, Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, sans cote. Dans une entrevue du 7 septembre 2011, Jean Larivière mentionne les noms de André Bourgeois (?), Lalande, Willard Smith, Jacques Saint-Cyr et Ciyev (?) comme vétérans inscrits aux cours de reliures en 1946.

En 1946, Jean Larivière est de ces nouveaux élèves admis et selon ses dires, il n'est pas le seul à bénéficier de ce privilège⁷⁸⁹. Ce retour au pays ramène aussi l'artiste publiciste et relieur Gérard Perrault qui a servi dans l'Aviation Royale (RCAF) du Canada (1941 à 1945) et, Arthur Gladu, diplômé en 1935 de la section typographie de l'École technique de Montréal qui fut officier pendant la Seconde Guerre mondiale et fit partie de l'unité *Film and Photo* (section des relations publiques) de l'armée canadienne logée en Allemagne à la fin du conflit. Gladu est engagé en 1946 à l'École des arts graphiques de Montréal pour l'enseignement de la typographie et des procédés photomécaniques. Ayant voyagé à l'occasion de ses fonctions militaires, il a visité plusieurs musées d'Europe et est au fait de l'actualité artistique; son ouverture d'esprit, sa curiosité et ses talents artistiques⁷⁹⁰ en feront un précieux allié de la pédagogie d'Albert Dumouchel.

Les exigences pour l'admission à l'École sont aussi modifiées, alors qu'en 1937, un jeune de 16 ans ayant une huitième année primaire peut être admis à la section imprimerie et reliure de l'École technique, on lit dans un compte rendu datant de 1946, qu'une douzième année est maintenant requise pour l'admission :

Sans doute, rien ne remplacera l'énergie, la conscience et la volonté d'arriver. Mais aujourd'hui ce n'est plus assez. Il faut davantage et beaucoup davantage. Dans l'industrie de l'imprimerie, certains problèmes pratiques et de tous les jours ne peuvent recevoir de solution intelligente et avantageuse qui si l'on est au fait des données de la chimie et de la physique en ces domaines. L'École

⁷⁸⁹ Entrevue avec Jean Larivière, Peterborough, Ontario, 7 septembre 2011. Jean Larivière parle d'un autre ancien combattant Roger Poulet qui a fréquenté l'École et qui était davantage spécialisé en reliure commerciale, d'ailleurs on retrouve les traces historiques de sa contribution sur un site internet de l'entreprise Art Bookbinders of America, Inc, de Chicago, fondée en 1966 par Jean Larivière et Roger Poulet. Récupéré le 6 avril 2013 de : <http://www.techitfast.com>. Le site présente le fondateur comme Roland Poulet, alors que Jean Larivière aurait été lui-même cofondateur de l'atelier.

⁷⁹⁰ Arthur Gladu (1918-1998) étudie à l'école primaire Plessis de Montréal, il a comme professeur de dessin Paul-Émile Borduas. Comme il réussit bien, Borduas l'encourage à poursuivre dans cette voie. Gladu s'inscrit à l'École des beaux-arts, où il est accepté comme étudiant pour les cours du soir. Il a alors Adrien Hébert comme professeur de dessin. GLADU 1988, p. 57.

croit que la 12^e est le seul véritable point de départ. Aussi a-t-elle organisé en conséquence ses examens d'entrée et de tout son système d'enseignement⁷⁹¹.

Ce compte rendu datant de 1953 qui confirme cette orientation :

Les dirigeants visent à former des artisans et des techniciens spécialisés dans les procédés de l'imprimerie et les métiers connexes, sans négliger une formation générale et l'éducation du goût. Le programme joint des cours académiques aux travaux pratiques. Par le fait même, il ouvre accès aux postes de commande. D'ailleurs, le choix même des élèves atteste la supériorité de l'École. Ne sont admis que les élèves du cours primaire supérieur, les élèves de douzième année⁷⁹².

Le statut professionnel de l'ouvrier formé aux métiers du livre se modifie et passe à une position sociale différente, celle de technicien spécialisé et encore mieux, de relieur d'art professionnel, ayant son entreprise et pouvant conjuguer des aptitudes de gestion administrative, de connaissance générale et d'esthétique. Avec ce passage, s'opère aussi une transformation dans la conception même de l'École, davantage en phase avec ses ambitions premières, celle d'une formation d'un personnel spécialisé pour l'industrie et ayant un bagage de connaissances techniques et technologiques adéquates. La reliure d'art devient alors une spécialité complémentaire, un choix, une attitude qui conserve ses adeptes, mais qui retrouve peu d'échos en milieu industriel. La période précédant le déménagement de l'École des arts graphiques sur la rue Saint-Hubert en 1956⁷⁹³ confirme un changement de paradigme dans la formation en reliure et particulièrement en reliure d'art, on parle dorénavant de méthode moderne de production et de formation des techniciens. D'importants achats et investissements dans une machinerie sophistiquée (1 million de dollars), l'augmentation de l'espace

⁷⁹¹ « Notre École des arts graphiques est un modèle pour l'Amérique » vers 1946 ? , Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/A 17 K.

⁷⁹² E. Schenck, « Les arts graphiques à Montréal », *Radio Canada – Ondes courtes*, 11 juin 1953. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, sans cote.

⁷⁹³ Selon Pierre Ouvrard, un changement de paradigme dans l'enseignement de la reliure avait déjà été amorcé vers 1953. L'enseignement se concentrant davantage sur la formation de relieurs qui travailleraient dans l'industrie et le commercial. Selon lui, il y avait déjà trop de relieurs d'art et de doreurs pour la demande. Entrevue avec Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier n° 1, 1 h 11 min 24 s.

destinée aux ateliers (100 000 pieds carrés), l'intégration de l'offset, de caméras de reproduction et de salles pour les préparations de plaques en photolithographie (fig. 163) sont quelques manifestations de ces transformations.

Le volet artistique de la formation n'est pas délaissé pour autant à la suite de ce nouvel aménagement en 1956. Après un séjour d'une année en Europe, grâce à une bourse de l'U.N.E.S.C.O., Albert Dumouchel, ayant travaillé à Paris dans les ateliers d'impression en taille-douce de Roger Lacourière et à l'Atelier 17 de Stanley William Hayter revient à Montréal et devient en 1957, chef de la section des arts appliqués en imprimerie et, par ce fait même, chargé de la responsabilité globale de tous les cours ayant un caractère artistique à l'École. On aménage l'atelier d'impression manuelle au troisième étage du nouvel édifice. Le 14 février 1958, l'École des arts graphiques de Montréal devient l'Institut des arts graphiques de la Province de Québec⁷⁹⁴, ce changement de désignation est indicatif de l'orientation de plus en plus technologique que veut emprunter l'école (fig. 164, 165)⁷⁹⁵.

Cependant, ce qui compromet le plus les destinées du volet des arts appliqués est le résultat d'un évènement fortuit et indépendant d'un choix pédagogique. En 1959, Louis-Philippe Beaudoin en tant que directeur de l'Institut des arts graphiques, doit prendre des décisions impliquant des sommes importantes pour l'achat de machinerie. L'un de ses fournisseurs, Gaston Lefebvre de la compagnie Matériel d'imprimerie Limitée, aurait présenté un contrat qui s'est avéré faux pour une commande d'achat de 44 000 \$, contrat signé par Louis-Philippe Beaudoin. La compagnie par la suite fait banqueroute et jusqu'à la conclusion du procès, Beaudoin est accusé de complicité avec le fraudeur. Afin de lever toute ambigüité, Beaudoin

⁷⁹⁴ Statut de Québec, 6-7 Elizabeth II, 1957-1958, ch. 31.

⁷⁹⁵ Antérieure à la Commission Parent (1961-1966), l'usage du terme Institut est un vocable d'inspiration française pour qualifier une institution où est dispensé un enseignement complet en lui-même indépendant du secondaire et de l'université, mais faisant le pont entre les deux. La formation professionnelle qui est dispensée à l'Institut des arts graphiques débouche sur le marché du travail. Voir à ce sujet : DASSYLVA 2008.

démissionne de son poste. Il est remplacé « subito⁷⁹⁶ » par Lucien Normandeau, ancien directeur des études à l'École technique de Montréal de 1948 à 1956. L'atmosphère générale de l'École se dégrade, Normandeau est un personnage rigide, qui exige une discipline qui n'avait pas alors cours. Un article résume bien le climat qui règne alors :

M. Lucien Normandeau, pour sa part, adopta dès son avènement aux Arts graphiques une attitude analogue à celle de son supérieur [Jean Delorme]. [...] Sa deuxième manifestation fut plus précise : M. Normandeau affirmait qu'il n'allait plus tolérer, comme on l'avait fait depuis 22 ans, les barbes, les pantalons de velours ni les chemises sans cravates. Confirmant enfin sa détermination, le 3 octobre dernier, dans son allocution d'accueil aux nouveaux étudiants de sa maison, M. Normandeau se livrait à une grande tirade dénonciatrice concernant les annonceurs de Radio-Canada, et exhortait ses pupilles à ne pas imiter le laisser-aller de ces gens qu'il avait surpris le col de chemise déboutonné⁷⁹⁷.

L'attitude « bohème » qui règne dans le milieu étudiant et les écoles d'art à ce moment, permet de saisir le choc de culture que la nouvelle administration provoque. Il n'en faut pas plus pour que sept des plus prestigieux professeurs de l'Institut démissionnent. Déjà, la démission forcée en novembre 1959 de Louis-Philippe Beaudoin crée un certain étonnement dans le monde de l'imprimerie tant à Montréal qu'ailleurs au Canada où l'Institut des arts graphiques est reconnue. On avoue « respirer dans l'atmosphère étouffante de l'école sous le nouveau régime », c'est ainsi qu'en l'espace de deux ans⁷⁹⁸, Eddy MacFarlane professeur de l'histoire du livre; Roch Lefebvre, chef de la section typographique; Albert Dumouchel, directeur-fondateur de la section dessin-gravure et directeur artistique de l'Institut; Léopold Legroulx, professeur de français et spécialiste en correction d'épreuves; Arthur Gladu, chef de la section photo-litho; Gilles Guilbault, professeur de dessin-gravure et Gilles Robert, professeur de la section maquettes, quittent l'Institut des arts

⁷⁹⁶ L'expression « Subito » est employée par Lucien Normandeau pour commenter sa nomination rapide, soit deux à trois jours après la démission imposée à Louis-Philippe Beaudoin. ÉCOLE 1959.

⁷⁹⁷ ÉCOLE 1961.

⁷⁹⁸ La durée du procès sera de deux ans.

graphiques, pour être engagés soit à l'École des beaux-arts ou dans des journaux francophones importants.

Louis-Philippe Beaudoin sera acquitté et exonéré de tout blâme, puisqu'aucune preuve ne fut déposée contre lui⁷⁹⁹. Cette affaire qui dura 17 mois « et dont le procès devait tourné en queue de poisson après sept remises » aura ruiné tant l'état physique, psychologique que financier de Beaudoin. Il demande en vain une réaffectation à l'école, la situation politique ayant pris un autre tournant⁸⁰⁰ Beaudoin obtiendra le 21 décembre 1962 un poste de conseiller technique au département de l'Instruction publique⁸⁰¹.

Voilà une bien triste fin de carrière pour le fondateur d'une des plus prestigieuses écoles des métiers de l'imprimerie et de reliure. Louis-Philippe Beaudoin, le relieur d'art, a su offrir à des jeunes gens, les moyens et l'espace pour développer un métier encore méconnu au Québec. Sans la venue de personnalités telles, Roland Daigneault, Albert Dumouchel, Marie Dupuis-Bauset, Arthur Gladu, Jean-Charles Gingras, Lionel Jolicoeur, Guy Lusignan Gérard Perrault et Edward Sullivan, le soutien artistique et créatif n'aurait eu l'épanouissement qu'il a connu dans le cadre d'une école technique conventionnelle. La période de 1942 à 1959 a très certainement contribué à former les artisans qui confirment la modernité artistique en reliure d'art au Québec. C'est vers quelques-unes des personnalités qui ont marqué cette période de l'École que nous allons maintenant nous tourner.

⁷⁹⁹ Plusieurs journaux suivent le procès et en font connaître l'issue : « Québec réhabilitera-t-il M. L.-P. Beaudoin qui a été exonéré par la cour ? », *Le Devoir*, 15 novembre 1961, p. 3. « L'ancien directeur des arts graphiques, M. L.-P. Beaudoin, est exonéré de tout reproche, deux ans après sa démission », *Le Nouveau journal*, 15 novembre 1961, [s.p.]

⁸⁰⁰ Le 5 juillet 1960, le Parti libéral de Jean Lesage l'emporte sur l'Union nationale de Maurice Duplessis, Paul Sauvé et d'Antonio Barrette après quinze années de pouvoir sans interruption.

⁸⁰¹ Paul-Gérin Lajoie est alors au ministère de la jeunesse, il s'agit d'un poste de classe 8, grade 23 au traitement minimum annuel de 7 600 \$. *Lettre de Robert Morin, secrétaire exécutif au ministère de la jeunesse*, 21 décembre 1962. Collège Ahuntsic, Montréal, Fonds Louis-Philippe Beaudoin, A1/C 32 A.

2.2.3 Vision créatrice de la pédagogie d'Albert Dumouchel et Arthur Gladu

Après m'être exhibé à la famille, je me rendis à l'École des arts graphiques pour épater mes anciens professeurs. Louis-Philippe Beaudoin, directeur de cette institution, me fit visiter les ateliers, pour aboutir finalement à l'atelier de peinture dirigé par un jeune peintre appelé Albert Dumouchel. Ignorant de la peinture dite non figurative, je demandai au directeur pourquoi il avait engagé un malade mental qui ne connaissait rien du dessin. Je ne me doutais pas à ce moment là qu'à mon retour, ayant évolué dans tous les domaines, je travaillerais pendant vingt-cinq ans avec celui qui devait tellement influencer les arts graphiques et qui était le *gendre*⁸⁰² du patron.

Arthur Gladu⁸⁰³

L'arrivée d'Albert Dumouchel en 1942 consolide le volet artistique du projet pédagogique auquel aspire Louis-Philippe Beaudoin pour son école, celui de développer chez les élèves un esprit de recherche et de connaissance qui ouvre sur un travail professionnel porteur de qualités esthétiques. Très jeune, Albert Dumouchel s'est mis au dessin alors qu'il exécutait les retouches sur des statues en plâtre de la Librairie Leduc et qu'il reproduisait des motifs destinés à être imprimés sur tissus pour la *Montreal Cottons* de Valleyfield. Par son milieu familial, Dumouchel intègre et développe aussi un raffinement et un respect pour le savoir-faire de l'artisan — son père luthier fait à temps perdu de la caricature et sa mère exécute courtpointes et tapisseries. Déjà s'inscrivent dans sa personnalité ce que seront les principaux axes de la contribution de Dumouchel à l'École des arts graphiques : valorisation du travail bien fait, amour du métier, humour, reconnaissance d'un patrimoine folklorique — de

⁸⁰² Albert Dumouchel rencontre Suzanne Beaudoin (fille de Louis-Philippe Beaudoin) à Val-David à l'été 1941 alors qu'il assiste à un concert du quatuor Jean Lallemand. Elle étudie à l'École des beaux-arts de 1939 à 1942. Elle a une connaissance de l'art plus étendue et fréquente un cercle d'artistes dont Jacques de Tonnancour et Alfred Pellin. Albert Dumouchel l'épousera en 1943. RACINE 1980, p.17-18.

⁸⁰³ GLADU 1988, p. 83.

« ce passé bien à nous⁸⁰⁴ » pour lequel il contribue à enrichir l'imagerie d'une nouvelle « mythologie québécoise⁸⁰⁵ ».

À ses débuts à l'École en 1942, Dumouchel est engagé à temps partiel pour enseigner les cours de dessin, il obtiendra un poste à temps plein en septembre 1944⁸⁰⁶. Le cours de dessin à main levée est un cours obligatoire pour l'ensemble des étudiants, qu'ils se destinent à être imprimeur, typographe ou relieur; le temps consacré est de cinq heures semaine sur un total de trente-trois heures de cours⁸⁰⁷. Le descripteur du cours précise qu'il s'agit d'un « cours complet d'après la bosse et l'antique, étude de l'ornementation classique, composition décorative⁸⁰⁸. » Si au début Dumouchel se conforme au programme imposé, la véritable nature de cet autodidacte se révèle peu à peu, substituant le caractère académique de l'exercice par une approche davantage intuitive et exploratoire, tout en proposant des thématiques plus liées à une appréhension du réel et adaptées aux besoins de ces futurs ouvriers spécialisés. Pour plusieurs étudiants, le cours de Dumouchel sera l'occasion du véritable éveil d'un talent jusqu'alors camouflé. Plusieurs des témoignages vont dans ce sens, le relieur Jean Larivière élève de 1946 à 1948 dira : « C'est Albert qui m'a découvert, sans lui, jamais je n'aurais cru que j'avais le talent ou les aptitudes pour le dessin, il m'a encouragé. Comme relieur, ce que j'ai fait n'aurait jamais été existant sans la proximité de Dumouchel⁸⁰⁹. » Plus tardivement, le typographe et poète Roland

⁸⁰⁴ JASMIN 1965.

⁸⁰⁵ L'expression est de Jacques-Albert Wallot. WALLOT 1972, p. 30.

⁸⁰⁶ La *Montreal Cottons Ltd.* aurait temporairement fermé ses portes en août 1944, Dumouchel aurait eu alors plus de disponibilité pour enseigner à l'École des arts graphiques. Bien que dans le curriculum vitae de Dumouchel, il soit indiqué qu'il quitte *Montreal Cottons Ltd.* en 1945.

RACINE 1980, p. 35.

⁸⁰⁷ Dumouchel donne aussi des cours de dessin le samedi matin. Il donne, à partir des années 1945-46 des cours de gravure.

⁸⁰⁸ *Prospectus 1939 de l'École technique de Montréal*, p. 82. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, A1/ F 65 C.

⁸⁰⁹ Entrevue téléphonique avec Jean Larivière (verbatim), Montréal, 17 décembre 2006, fichier n° 2, 15 min 19 s.

Giguère⁸¹⁰ reconnaît la contribution de Dumouchel et d'Arthur Gladu à une vision plus adaptée de l'enseignement :

[Ils] formaient un tandem qui tranchait sur l'ensemble des autres professeurs par leur dynamisme résolument moderne et même révolutionnaire en ce milieu d'enseignement plutôt conformiste. L'influence du Bauhaus était fortement présente, Dumouchel lui-même, en peinture, démarquait Paul Klee alors que Gladu, en typographie, suivait une tradition germanique, forte et rigoureuse. Nos travaux reflétaient évidemment ces courants modernistes. L'école d'imprimerie commençait à devenir vraiment l'Institut des arts graphiques dont rêvait le directeur Louis-Philippe Beaudoin⁸¹¹. »

L'arrivée en 1946 du typographe Arthur Gladu (1918 - 1998) à l'École des arts Graphiques sort Dumouchel de l'isolement relationnel vécu avec ses autres collègues de travail⁸¹². La pédagogie ludique et intuitive de Dumouchel n'est pas toujours bien accueillie dans ce contexte d'enseignement technique. Arthur Gladu est un ancien de l'École technique (1933-1935). Avant de s'engager dans l'armée, dans le service *Film and Photo Unit*, il complète son cours avec Fernand Cailler, un éminent professeur de typographie d'origine française. Gladu alors mobilisé en Europe pour une période de quatre ans, rencontre le peintre Pierre Gauvreau qui est aussi réquisitionné. Appelés à voyager sur le continent, ils auront l'occasion de visiter de nombreux musées et galeries ainsi que de visiter quelques expositions dont une « qui [l'] m'avait particulièrement frappée, celle d'un peintre peu connu à l'époque, Paul Klee⁸¹³. » Gladu, contrairement à Dumouchel a une formation en dessin : « Je réussissais particulièrement bien en dessin, ayant comme professeur un jeune peintre sympathique qui nous faisait dessiner des natures mortes. Il s'appelait Paul-Émile

⁸¹⁰ Roland Giguère a aussi fait une formation en reliure à l'École. La première année de scolarité exigeait des étudiants qu'ils suivent des cours dans des départements autres que leur spécialisation.

⁸¹¹ GIGUÈRE 1982, p. 100.

⁸¹² Par sa personnalité sympathique, Dumouchel est apprécié de ces collègues, leur attitude de méfiance était plutôt envers les travaux issus de ses cours.

⁸¹³ Dans ses souvenirs Arthur Gladu fait référence à la *National Gallery* de Londres pour cette exposition. GLADU 1988, p. 122. Il s'agit probablement de la rétrospective de l'œuvre de Klee qui se tient en 1945, à la *National Gallery* à Londres.

Borduas⁸¹⁴ », encouragé, il persiste et s'inscrit aux cours du soir à l'École des beaux-arts où il dessine d'après l'antique avec le professeur Adrien Hébert. Pragmatiques, ces deux artistes, d'origine ouvrière, ont comme objectif de développer, à travers leur enseignement, l'approche artistique chez les jeunes gens du milieu ouvrier venus à l'École pour apprendre un des métiers de l'industrie de l'imprimerie. Cette collaboration sera fructueuse puisque déjà, en 1946, plusieurs travaux des élèves de l'École se voient décerner des prix lors de compétitions internationales et nationales⁸¹⁵.

Alors qu'Arthur Gladu a eu l'occasion de voyager et d'être en contact avec l'œuvre du peintre Paul Klee, ce n'est qu'à l'été 1948, que Dumouchel vivra l'expérience de l'œuvre de cet artiste lors d'un voyage à New York⁸¹⁶. L'ascendance qu'a Klee n'est pas qu'artistique, il est un artiste multidisciplinaire, musicien comme Dumouchel et surtout, il a théorisé une vision pédagogique dans le cadre de son enseignement au Bauhaus⁸¹⁷. Cet institut d'arts et métiers qui a vu le jour à Weimar en Allemagne, en 1919, constitue un véritable modèle pour certains enseignants et élèves de l'École des arts graphiques, laquelle souscrit d'ailleurs de manière informelle sinon intuitive à l'un des énoncés du manifeste du Bauhaus :

Le but final de toute activité plastique est la construction ! Architectes, sculpteurs et peintres; nous devons revenir au travail artisanal, parce qu'il n'y

⁸¹⁴ GLADU 1988, p. 56.

⁸¹⁵ Premier prix, 1944-1945, *International Printing Ink and the National Graphic Arts Education Association*, Washington. Coupe d'argent 1946, *International Printing Ink and the National Graphic Arts Education Association*, Washington. 9^e prix, 1947, *International Printing Ink and the National Graphic Arts Education Association*, Washington.

⁸¹⁶ Jusqu'à cette visite au Museum of Modern Art de New York, Dumouchel connaît l'œuvre de Paul Klee par l'entremise de ses amis Arthur Gladu et Alfred Pellan. L'œuvre picturale de Dumouchel pendant les années quarante jusqu'au début des années cinquante sera marquée de l'influence de Klee.

⁸¹⁷ *Pädagogisches Skizzenbuch* (Les *Esquisses pédagogiques*) paraît en allemand en 1925 dans la collection des *Bauhausbücher* (livres du Bauhaus). Le livre est traduit en langue anglaise par Sibyl Moholy-Nagy et est publié en 1953 par la Foundation Solomon R. Guggenheim pour le Museum of Non-Objective Painting à New-York. Ces écrits constituent un abrégé de la grammaire des formes développée dans les manuscrits posthumes; elles en sont le fil conducteur et la structure. KLEE 1964, avant-propos.

a pas “d’art professionnel”. Il n’existe aucune différence essentielle entre l’artiste et l’artisan. [...] L’artiste n’est qu’un artisan inspiré⁸¹⁸.

Si cet énoncé résume bien l’adhésion de Dumouchel et Gladu à un décloisonnement des domaines de la création, on repère plus spécifiquement l’influence esthétique et théorique caractéristique de la pédagogie du Bauhaus sur les œuvres réalisées dans les ateliers de dessin et de reliure de l’École à ce moment.

Un enseignement du Bauhaus à Montréal

Cet état de fait soulève une question : par quelles voies les théories du Bauhaus auraient-elles pu s’implanter au Québec alors que la plupart des textes étaient en allemand et ne seront traduits en anglais qu’à une époque ultérieure ? On peut avancer certaines hypothèses. L’une d’elles est celle du contact qu’auraient eu Arthur Gladu et Albert Dumouchel avec l’œuvre de Klee lors d’expositions où certains des textes théoriques du peintre auraient pu être traduits. Souvent évoquée, cette piste du Bauhaus prend sa source dans une citation tardive (1982) de l’artiste Roland Giguère⁸¹⁹. Cet ancien élève de l’École des arts graphiques de Montréal (1948-1951) pose un regard rétrospectif sur ses années de formation sans véritablement expliquer l’origine de cette « influence ». La question mérite d’être posée, puisque ce qui semble une évidence pour les chercheurs⁸²⁰ n’a en fait, jusqu’à présent, jamais été prouvé. L’hypothèse la plus plausible s’est présentée à nous de manière fortuite en associant les mots « *Prisme d’Yeux* » et « Bauhaus » dans un moteur de recherche. Le nom de Gordon Webber a alors émergé, celui-ci étant décrit comme signataire (certains écrivent « instigateur ») du manifeste *Prisme d’Yeux* et

⁸¹⁸ Le manifeste du Bauhaus est rédigé en langue allemande en avril 1919 par l’architecte Walter Gropius.

⁸¹⁹ Voir la note n° 811.

⁸²⁰ Dans un récent essai, le chercheur Sébastien Dulude reprend cette citation de Roland Giguère, mais explore la piste des influences du Bauhaus pour sa contribution en typographie. Il s’interroge par ailleurs sur l’origine de cette influence pédagogique à l’École des arts graphiques de Montréal. DULUDE 2013, p. 24-26.

élève au New Bauhaus of Chicago de 1937 à 1942. Webber, certainement l'un des artistes les moins médiatisés de ce groupe⁸²¹, joue un rôle marquant dans l'évolution de la pédagogie artistique montréalaise. Il est considéré comme l'un des premiers artistes-enseignants non figuratifs canadiens⁸²².

Gordon McKinley Webber⁸²³ (1909-1965) est originaire de Sault-Sainte-Marie, en Ontario. En 1924, il reçoit une bourse qui lui permet d'étudier au Ontario College of Art (OCA). L'un de ses professeurs est le peintre Arthur Lismer⁸²⁴, avec qui il se lie d'amitié et avec qui il enseignera. Webber remporte de nombreux prix d'excellence et décide de poursuivre ses études au New Bauhaus – American School of Design in Chicago, école qui vient d'être fondée (1937) par Walter Gropius⁸²⁵ et est dirigée par László Moholy-Nagy. Webber étudie avec Moholy-Nagy et travaille auprès de ce dernier de 1937 à 1942. La philosophie pédagogique du Bauhaus est transmise à Chicago telle qu'elle a été élaborée à l'origine en Allemagne, et plusieurs professeurs et penseurs contribuent à perpétuer cet enseignement ainsi que ses fondements théoriques. On enseigne au New Bauhaus la philosophie (Charles W.

⁸²¹De plus, suivant l'ordre alphabétique, son nom figure toujours en fin de liste et est mieux connu du milieu anglophone.

⁸²²Dans un article traitant de l'abstraction au Canada et publié par la maison Sotheby's, Roald Nasgaard présente une photographie datant de 1957 de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM). Au premier rang, entre les artistes Louis Belzile et Léon Bellefleur, on aperçoit Gordon Webber. Récupéré le 31 mai 2015 de : <http://www.sothebys.com/en/auctions/2014/canadian-art-selling-exhibition-n09113/Canadian-Abstraction/2014/02/canadian-abstraction.html>. NASGAARD 2007.

⁸²³Les informations biographiques sur Gordon Webber proviennent de plusieurs sources, dont ANDERSON 1996. Il est intéressant de remarquer qu'aucune mention n'est faite dans cette monographie de 59 pages des participations et de l'engagement de Gordon Webber en milieu francophone.

⁸²⁴Arthur Lismer vend une de ses toiles, *Little Cove*, afin de financer les études de Gordon Webber. ANDERSON 1996, p. 13.

⁸²⁵À l'initiative d'un groupe d'hommes d'affaires de Chicago, Walter Gropius est invité à diriger la nouvelle école de design de Chicago. Par contre, comme Gropius vient d'accepter une position de professeur à la Graduate School of Design de Harvard, il offre à son ami et collaborateur László Moholy-Nagy de diriger le New Bauhaus – American School of Design. L'école connaît des difficultés financières dès sa première année d'existence, et elle ferme ses portes en juin 1938. Moholy-Nagy décide alors d'ouvrir sa propre école en février 1939 : la School of Design de Chicago. Les locaux de l'école sont installés dans une ancienne boulangerie. En 1944, on procède à une réorganisation de l'école qui devient le Institute of Design de Chicago. Récupéré le 31 mai 2015 de : <http://moholy-nagy.org>.

Morris); la musique et la construction d'instruments de musique (David Dushkin); la physique (Carl Eckart); le design textile (Marli Ehrman); la sociologie (Louis Wirth) et la théorie de la couleur et du dessin (György Kepes). Cette formation multidisciplinaire constitue l'assise même de l'enseignement qu'offre Gordon Webber quand il est embauché⁸²⁶ par John Bland, nouveau directeur (1941) de l'École d'architecture de l'Université McGill. Gordon Webber y donne les cours de dessin, de dessin d'architecture et de fondements du design (*Basic Elements of Design*) de 1943 à 1953 (fig. 168). Il est particulièrement apprécié de ses étudiants⁸²⁷. En plus d'être l'un des signataires du manifeste *Prisme d'Yeux*, il présente à la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences (1949) le *Mémoire d'un groupe de peintres de Montréal* avec Alfred Pellan et Albert Dumouchel. Le nom de Gordon Webber n'est pas explicitement mentionné comme influence à l'École des arts graphiques de Montréal, mais son implication personnelle et professionnelle, l'ascendant qu'il a sur ses étudiants et ses collègues artistes est sans équivoque. La participation de deux de ses élèves, les architectes Ray Affleck⁸²⁸ et Robert Cripps, au numéro 3 de la revue *Les Ateliers d'Arts Graphiques* est révélatrice du mouvement d'idées et d'individus qui traversait les milieux artistiques montréalais. Ce décloisonnement témoigne de la curiosité, de la soif de connaissances et de l'ouverture des artistes vers un monde cosmopolite et diversifié malgré la claustration politique et sociale qui règne au Québec à l'époque.

⁸²⁶ Sous la recommandation d'Arthur Lismer, alors professeur au Montreal Children's Art Centre qui est affilié au Musée des beaux-arts de Montréal.

⁸²⁷ Outre son enseignement à l'École d'architecture, Gordon Webber enseigne aux vétérans (1946) du Dawson College à Saint-Jean sur Richelieu, offre des cours d'esquisse et de dessin à Arvida, Sainte-Adèle et Baie-Saint-Paul.

⁸²⁸ Voir à ce sujet la note n° 1079.

Point et ligne sur plan

Ce titre est la traduction française sous laquelle sera connu l'essai de Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, publié en 1926⁸²⁹ alors qu'il est maître⁸³⁰ (*Meister*) à l'école du Bauhaus. Avec cet essai, Kandinsky établit une typologie des composantes du langage visuel, et théorise principalement sur les éléments graphiques et les formes et les effets qu'ils opèrent sur la surface matérielle du tableau. Il y décrit le point, cet élément d'une « concision absolue » pouvant prendre diverses formes, carrée, ronde, triangulaire ou plus complexe, et qui a la propriété d'établir une tension concentrique en repoussant l'espace qui l'entoure; la ligne, une force dynamique du déplacement d'un point, mais aussi un vecteur pouvant prendre une forme courbe ou ondulée; la surface, qui est obtenue par la densification de l'usage des deux précédentes composantes; enfin, le plan original, qui peut aussi être délimité par des lignes horizontales et verticales et que l'on pourrait assimiler à la surface plane des plats d'une reliure.

Il est permis de croire que cette approche théorique de la forme et de la composition a été mise en pratique dans les classes de dessin de Dumouchel. On peut d'ailleurs observer comment la méthode a été appliquée dans l'exécution d'une reliure inspirée des thématiques populaires du moment ainsi que dans ses maquettes préparatoires. Il s'agit de l'œuvre de l'élève Pierre Ouvrard datant de 1947, *L'Ile d'Orléans*⁸³¹ (fig. 166), où est représenté de façon stylisée un objet utilitaire traditionnel du patrimoine québécois, le dévidoir à laine, une thématique populaire et

⁸²⁹ *Punkt und Linie zu Fläche* est le neuvième livre de la série des *Bauhausbücher* (livres du Bauhaus) édités par Walter Gropius et László Moholy-Nagy. Traduit en anglais sous la direction de Howard Dearstyne et Hilla Rebay en 1947, il est publié par la fondation Solomon R. Guggenheim pour le Museum of Non-Objective Painting de New York.

⁸³⁰ Dans la philosophie du Bauhaus, pour lesquels l'art et l'artisanat sont d'égale importance, l'usage des termes maître (*Meister*) appliqué à ceux qui donnent la formation, d'apprentis (*Lehrlinge*) pour leurs élèves, de compagnons (*Gesellen*) et de jeunes maîtres (*Jungenmeister*) reproduit le système hiérarchique du compagnonnage perpétué dans la pratique des métiers traditionnels.

⁸³¹ Pierre-Georges Roy, *L'Ile d'Orléans*, Commission des monuments historiques, Québec, 1928, 505 p.

folklorique qui annonce le contenu du texte de Pierre-Georges Roy. Cette variation sur le point et la ligne sur les plats d'une reliure est aussi mise à profit dans un projet de reliure et une reliure de l'élève Jean Larivière, datant de 1948, pour *Adolphe*⁸³² de Benjamin Constant (fig. 167 a et b). Ici, la relation anecdotique au sujet du livre est absente; le décor n'a pour seule fonction que d'embellir la couverture, confirmant que pour Dumouchel, « seul le résultat comptait, et qu'il n'était pas nécessaire d'avoir une relation avec le texte, si j'étais satisfait du dessin⁸³³ », l'esthétique l'emportait sur toutes autres considérations. Cette attitude aurait une correspondance avec l'apport théorique du Bauhaus, en particulier celui de Klee dans l'enseignement de Dumouchel, et serait énoncée dans les premières lignes du « Crédo du créateur », troisième chapitre de *Théorie de l'art moderne* :

L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible. Et le domaine graphique, de par sa nature même, pousse à bon droit aisément à l'abstraction. Le merveilleux et le schématisme propre à l'imaginaire s'y trouvent donnés d'avance et, dans le même temps, s'y expriment avec une grande précision. Plus pur est le travail graphique, c'est-à-dire plus d'importance est donnée aux assises formelles d'une représentation graphique, et plus s'amoindrit l'appareil propre à la représentation réaliste des apparences⁸³⁴.

Klee accorde une grande importance à l'intuition dans le processus créatif, « une bonne chose⁸³⁵ », ce qui rejoint l'approche pédagogique de Dumouchel. Tout comme Kandinsky, Klee a théorisé sur la forme avec ses *Pädagogisches Skizzenbuch* (*Esquisses pédagogiques*) qui sont contemporaines de l'essai *Point et ligne sur plan*. À la consultation des maquettes préparatoires et des reliures d'art réalisées principalement entre 1944 et 1952 à l'École des arts graphiques, on ne peut que constater l'empreinte esthétique et formelle laissée par les théoriciens du Bauhaus par

⁸³² Benjamin Constant, *Adolphe*, ill. de Ferdinand Fargeot, Paris, La Bonne Compagnie, 1944, 191 p. Cet exemplaire relié par Jean Larivière est accessible à BAC sous le numéro Amicus 14114974.

⁸³³ Entrevue de Jean Larivière, Peterborough, 7 septembre 2011, fichier n° 8, 5 min 37 s à 9 min 31 s.

⁸³⁴ KLEE 1964, p. 34.

⁸³⁵ « Nous construisons et construisons sans cesse, mais l'intuition continue à être une bonne chose. On peut considérablement sans elle, mais pas tout. » KLEE 1964, p. 48.

l'entremise de la fréquentation des œuvres et possiblement des écrits de Wassily Kandinsky et de Paul Klee.

Autour de Prisme d'Yeux

C'est aussi à cette époque que Dumouchel consolide ses liens d'amitié avec Alfred Pellan, Léon Bellefleur, Jean Benoît⁸³⁶, Mimi Parent et Roland Truchon qui sont aussi les membres et les signataires du manifeste *Prisme d'Yeux*⁸³⁷ en février 1948 (fig. 169). Ce petit groupe, comme le rappelle l'historien Jean-René Ostiguy⁸³⁸ partage « une ferveur particulière » autour de la pratique des cadavres exquis. Impressionné par les trouvailles plastiques et poétiques, Dumouchel reprend à son compte certains de ces « cadavres », les assouplit, et les corrige. Cette pratique expressive libre d'entraves correspond à la philosophie artistique encouragée par le groupe d'artistes autour de *Prisme d'Yeux* : un manifeste avant tout artistique, invitant à la liberté créatrice et tournant le dos à tout dogmatisme théorique ou esthétique. L'enseignement de Dumouchel est nourri de cette approche ouverte à une expression visuelle libre de contraintes. La proximité d'Alfred Pellan qui aussi respecte l'œuvre de Paul Klee renforce l'orientation pédagogique de Dumouchel. Si les travaux de reliures qui sortent des ateliers de l'École des arts graphiques confirment cette influence esthétique, c'est à l'intérieur des revues *Impressions* et *Les Ateliers d'Arts Graphiques* qu'elle est la plus marquante. La ligne éditoriale et l'interdisciplinarité des choix artistiques correspondent autant à l'énoncé du Bauhaus encourageant le

⁸³⁶ Jean Benoît est le frère de l'importante relieure Simone Benoît-Roy. Nous aurons l'occasion d'apprécier sa contribution à la reliure d'art au Québec dans le chapitre 3.

⁸³⁷ Le manifeste *Prisme d'Yeux* est lancé le 4 février 1948. Le titre du texte est choisi par Pellan; le prisme étant l'élément de couleur et de géométrie qui lie la peinture et la sculpture en une seule vision globale. C'est à Jacques de Tonnancour que revient la tâche d'écrire le texte du manifeste, qu'il veut provocateur. Les quinze signataires l'endossent tel quel, sans y apporter de modification. RACINE 1980, p. 54. Les signataires du manifeste sont : Louis Archambault, Léon Bellefleur, Jean Benoît, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Gabriel Filion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Lucien Morin, Mimi Parent, Alfred Pellan, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts et Gordon Webber. Roland Truchon et Paul Beaulieu sans signer le manifeste, en sont des sympathisants.

⁸³⁸ OSTIGUY 1967.

décloisonnement et l'égalité entre les domaines artistiques que la recherche formelle écartant l'anecdotique au profit de l'esthétique promulgué par Kandinsky et Klee.

Selon le relieur Jean Larivière, un ancien élève : « L'influence de Dumouchel en dessin était universelle. Tout le monde était d'accord avec lui. Il avait tellement de talent lui-même⁸³⁹. » Dans un témoignage, Arthur Gladu rappelle que Dumouchel voyait avec appréhension ses étudiants arriver à la dernière année. Il s'attachait à ses étudiants et ne les laissait pas facilement partir. Régulièrement, il allait dîner avec Pellan et amenait des étudiants avec lui, tout comme sa demeure du boulevard Gouin était devenu un véritable « *Open House* »⁸⁴⁰, un esprit de camaraderie que peut témoigner une photographie (fig. 170) prise lors d'une fête d'Halloween chez l'artiste Léon Bellefleur, membre du groupe *Prisme d'Yeux*, où les jeunes étudiants Roland Giguère, Jean Larivière, Gilles Robert, Gérard et Conrad Tremblay sont de la fête. Dans une entrevue de 1965, Albert Dumouchel dit : « Dans mon enseignement, j'ai toujours essayé de faire un artiste complet, pas simplement un graveur ou un peintre, mais un artiste complet dans le bon sens du Moyen-Âge ou de la Renaissance⁸⁴¹. » Une approche qui confirme l'affinité avec l'énoncé du Bauhaus pour lequel l'essentiel est la construction qu'importe la fonction, c'est l'esprit créatif et inventif qui l'emporte.

2.2.4 Premiers finissants / premiers enseignants

Constituer un corps professoral spécialisé en reliure et dorure pour la nouvelle École des arts graphiques de Montréal se présente comme un défi. Le parcours des relieurs Louis Forest et Louis-Philippe Beaudoin, suggère que le modèle maître-apprenti demeure d'actualité jusqu'au jour où Louis-Philippe Beaudoin s'engage auprès du gouvernement à former des ouvriers spécialisés dès son retour d'Europe.

⁸³⁹ Entrevue avec Jean Larivière, Peterborough, 7 septembre 2011, fichier n° 7, 22 min 47 s à 23 min 12 s.

⁸⁴⁰ WALLOT 1972, p. 49.

⁸⁴¹ BROSSARD 1965, p. 6.

Ayant fait leur apprentissage auprès d'Edmond Fournier⁸⁴² qui était lui-même apprenti de Jos. Bélanger, Victor Lafrance et Téléphore Lemieux de la ville de Québec, les relieurs Beaudoin et Forest sont les derniers avec Alphonse Bérubé, Louis-Germain Chabot, Siméon Côté, Charles-Aimé Dorion et Gérard Dorion d'une lignée d'artisans ayant procédé par mode traditionnel pour le transfert de connaissances en reliure de bibliothèque et en reliure commerciale.

De retour de France, Louis-Philippe Beaudoin est devant le fait qu'il doit former des ouvriers pour le seconder dans son travail de relieur professionnel. C'est dans cette nouvelle équipe d'artisans qu'il recrute certains des futurs professeurs de l'École des arts graphiques. Reconstituer ces premiers moments de l'École à travers les personnalités qui furent à l'avant-plan du récit est cependant laborieux. Les informations biographiques des artisans de cette nouvelle équipe de l'École des arts graphiques sont encore plus fragmentaires que celles concernant leur maître. Un carton d'invitation, un article de journal, un nom souvent orphelin du prénom - une photographie ou la mémoire des premiers élèves tels Roger Poirier, Louis Grypinich, Jean Larivière et de Pierre Ouvrard, figurent parmi les sources qui ont permis de retracer ce parcours.

Les deux premiers professeurs à travailler aux côtés de Beaudoin à l'atelier de reliure de l'École technique en 1937 sont Roland Daigneault et Edward Sullivan. Le cas de l'enseignant en dorure Roland Daigneault est obscur, on sait très peu de choses sinon qu'il fut formé par Louis-Philippe Beaudoin. Il est présent sur les premières photographies de l'atelier de l'École technique⁸⁴³, mais déjà en 1944, son nom est absent du carton d'invitation soulignant l'inauguration de l'École des arts graphiques de Montréal. Il y a enseigné la reliure, la dorure ainsi que la restauration. D'origine américaine, Edward Sullivan (fig. 155) est probablement le professeur de reliure qui

⁸⁴² Edmond Fournier était responsable de l'atelier de reliure des éditions Beauchemin où Louis-Philippe Beaudoin et Louis Forest ont travaillé à leur début.

⁸⁴³ Le nom de Roland Daigneault est inscrit comme professeur à l'École technique dans l'*Annuaire Lovell* de 1938 à 1940. Son nom disparaît ensuite de l'annuaire. Est-ce dû à un déménagement ou à un décès ? Une photographie de Roland Daigneault est présentée à la figure 151.

fut le plus apprécié dans l'histoire de l'École, les témoignages d'anciens étudiants confirment sa réputation d'excellent pédagogue. Il est davantage présent dans les ateliers que Louis-Philippe Beaudoin, celui-ci ayant à vaquer aux multiples tâches administratives qu'exigent les débuts de l'atelier-école. Il fut un élève de Beaudoin avant d'enseigner dès 1937 à l'École technique. Edward Sullivan enseigne à l'École des arts graphiques jusqu'au début de l'intégration de l'Institut des arts graphiques au système des cégeps vers 1970. On procède alors au processus de reclassement des professeurs; Edward Sullivan qui est à ce moment directeur de la section reliure, ne répondant pas aux nouvelles exigences pour être intégré comme professeur au cégep, devra alors démissionner⁸⁴⁴.

Le nom d'Ovide Goudreau⁸⁴⁵ est mentionné mais à une seule reprise à titre de professeur. On sait qu'il travaille principalement la dorure sur tranche et sur cuir et qu'il est aussi employé à La Reliure d'art française propriété d'Alice Moisan. Fait à remarquer, c'est aussi à la même époque que se trouve à cet atelier, la collection de fers à dorer Chevalet-Beaudoin. La fréquentation de Louis-Philippe Beaudoin de cet atelier et l'engagement de deux spécialistes de la dorure comme futurs professeurs à l'École des arts graphiques n'est peut-être pas fortuits.

Une première figure féminine apparaît dans ce secteur majoritairement masculin. Marie Dupuis-Bauset (1898 - 2000)⁸⁴⁶ fut élève aux cours du soir offerts à l'École technique à partir de 1938 (fig. 172). Elle fréquente le cours de reliure avec quelques-uns de ses amis, dont Philippe Panneton (Ringuet), Albéric Marin et monsieur et madame Ernest Prud'homme⁸⁴⁷. Louis-Philippe Beaudoin remarque ses talents et lui demande d'enseigner la marbrure sur papier dès les premières années de l'École des

⁸⁴⁴ Edward Sullivan est un homme de métier, un artisan relieur professionnel qui a fait sa formation dans le système maître-apprenti. À l'exception d'une scolarité générale de base, il n'a jamais reçu de formation professionnelle dans le cadre d'une institution.

⁸⁴⁵ PERRAULT 1940.

⁸⁴⁶ GAUVREAU 1967.

⁸⁴⁷ Marie Dupuis-Bauset et sa sœur Corine Dupuis étaient toutes deux amies avec les membres de la Tribu des Casoars dont faisait partie Albéric Marin (qui devint son conjoint), Philippe Panneton, Ernest Prud'homme, Ernest Cormier, les frères Henri et Adrien Hébert. Entrevue avec René Bauset (fils de Marie Dupuis-Bauset), Sainte Adèle, 11 décembre 2012, 26 min 35 s.

arts graphiques soit à partir de 1943⁸⁴⁸. Elle sera professeur jusqu'en 1956, années du déménagement vers la nouvelle école sur la rue Saint-Hubert. Autre femme à figurer parmi les quarante-neuf professeurs de l'École des arts graphiques, Claire Bolduc est active du côté de la reliure commerciale. Elle participe d'ailleurs à la rédaction de l'article portant sur la reliure, contenu dans le manuel technique publié par l'École : *Initiation aux métiers de l'imprimerie*⁸⁴⁹. À ce moment, elle partage son temps entre l'enseignement et son atelier professionnel, Claire reg'd (fig. 173), avec Edward Sullivan qui est son associé.

Jean-Charles Gingras succèdera à Roland Daigneault comme professeur de dorure et enseigne à l'École possiblement jusqu'en 1951⁸⁵⁰. Il figure sur de nombreuses photographies présentant les ateliers de reliure et de dorure de l'École, il est principalement photographié à l'avant-plan de la collection de fers Chevalet-Beaudoin. On remarque aussi Jean-Charles Gingras sur une photographie datant de mars 1946 et réunissant l'ensemble du corps professoral de l'époque. Cette photographie fut prise lors de la visite du relieur français et professeur à l'école Estienne, Robert Bonfils à l'École des arts graphiques⁸⁵¹ (fig. 174). Jean-Charles Gingras⁸⁵² travaille en même temps à La Reliure d'art française qui est alors propriété d'Alice Moisan.

Guy Lusignan (fig. 174) est l'un des deux premiers diplômés de l'École des arts graphiques en 1943. Avant d'apprendre le métier de relieur, il étudie la forge à l'École technique pendant un an, mais doit abandonner le métier pour des raisons de

⁸⁴⁸ Le nom de Marie Dupuis-Bauset apparaît à trois occasions, soit dans le carton d'invitation pour l'inauguration en 1944 de l'École des arts graphiques, un article de Jean-Marie Gauvreau et un article de Gérard Perrault paru en juillet 1940 dans *La Revue populaire*, p. 7, 58.

⁸⁴⁹ BEAUDOIN 1946-1959, p. 229 à 247.

⁸⁵⁰ Le nom de Jean-Charles Gingras travaillant à l'École des arts graphiques est inscrit à l'*Annuaire Lovell* jusqu'en 1951. Les années qui suivent ne présentent aucune entrée jusqu'en 1956 alors qu'il est mentionné comme relieur et imprimeur de la reine.

⁸⁵¹ Robert Bonfils vient à deux reprises au Québec à l'invitation de l'Institut scientifique franco-canadien afin de donner des conférences sur l'art du livre. Il poursuit son voyage à New York et Philadelphie pour donner cette série de conférences.

⁸⁵² Jean-Charles Gingras est le frère de Maurice Gingras qui est aussi relieur et travaille pour la Maison Corbeil & Hooke, fournisseur de matériel de reliure à Montréal.

santé. Qualifié de touche à tout, il est très doué manuellement. Mais c'est en reliure qu'il se démarque. Il débute l'enseignement à l'École des arts graphiques après 1944 lors du reclassement des professeurs vers 1970, Lusignan qui a une scolarité de niveau professionnel, pourra conserver son poste d'enseignant.

Le parcours de Gérard Perrault (fig. 174) est l'un des plus intéressants. Après avoir étudié à l'Université McGill, Perrault décide de se consacrer à temps plein aux arts. Il étudie la peinture avec Wilfred Molson Barnes⁸⁵³ à la *Barnes School* de Montréal (1922-1927) et la sculpture avec Alfred Laliberté au Conseil des arts et manufactures de Montréal pendant une année. Il quitte pour New York afin d'étudier avec Hans Flato à la *Art Student's League* le dessin, la peinture et l'art publicitaire. Il travaille alors pour plusieurs agences new-yorkaises. Après un retour à Montréal pour une courte période, il quitte pour Paris afin d'étudier à l'Académie Julian et à l'Académie de la Grande Chaumière, des écoles qui lui furent recommandées par le peintre Clarence Gagnon. Il profite de ce séjour sur le continent pour voyager dans les métropoles européennes et visiter les différentes collections « afin de se rendre compte “de visu” de l'évolution et des richesses de la reliure à travers les siècles⁸⁵⁴. » Il apprend la reliure, la dorure et la mosaïque de cuir à Paris ainsi qu'à Londres. Déjà ses talents avaient été remarqués, puisqu'il remporte le premier prix en reliure lors de l'exposition de la *Canadian Handicraft Guild* de 1927. Il retourne en Europe pour une période de deux ans entre 1934-1936, où il sert comme officier pour l'aviation royale du Canada (RCAF) avec les escadrons Alouette⁸⁵⁵ et *University Air Squadrons* de 1941 à 1945. Il est aussi « prêté » comme publicitaire au *National Trade Press* à

⁸⁵³ Wilfred Molson Barnes (actif 1900-1940) enseigne aussi la reliure à l'Université McGill. Est-ce que Gérard Perrault s'initie à la reliure dans ce contexte ? Ceci expliquerait la date précoce de son premier prix en reliure en 1927. « Parmi les quelque 40 élèves à qui j'ai enseigné l'art de la reliure, de la dorure et de la mosaïque, madame Hélène Laporte est celle qui réussit le mieux jusqu'ici. J'en attribue les causes à sa persévérance (sic) et la minutie qu'elle apporte à chaque opération qu'elle entreprend. Madame Laporte, avant de venir chez moi, a suivi pendant un an le cours de reliure que donnait à ce moment M. Barnes à l'université McGill ». PERRAULT 1940.

⁸⁵⁴ PERRAULT 1939.

⁸⁵⁵ Formé le 22 juin 1942, l'escadron Alouette est le premier escadron canadien-français basé en Angleterre.

Londres lors de la Seconde Guerre. Gérard Perrault a réalisé de nombreuses reliures, dont certaines en collaboration avec Louis-Philippe Beaudoin. Cette association avec Beaudoin et ses connaissances tant en reliure, en dessin qu'en art publicitaire en font une personnalité convoitée et qui enseignera à l'École des arts graphiques dès son retour à Montréal en 1945. Il y enseigne principalement l'art publicitaire jusqu'en 1952 puis, il retourne à la peinture et met sur pied une école de peinture à Notre-Dame-de-Grâce, où il enseigne et expose. En 1960, il prend la direction du Centre d'art de Saint-Jean Port-Joli, se rapprochant ainsi de la nature dont il aura fait l'essentiel de ses sujets en peinture⁸⁵⁶.

Lionel Jolicoeur (fig. 171, 218) qui est comptable de profession devient élève à l'atelier de Louis-Philippe Beaudoin de 1931 à 1933. Devenu propriétaire d'un atelier de reliure⁸⁵⁷ de 1933 à 1944, il se spécialise en reliure de bibliothèque, dorure et reliure d'art. Ces reliures sont d'ailleurs intéressantes d'un point de vue esthétique, influencées par l'Art déco, elles sont élégantes et impeccablement exécutées. En 1945, il se joint à l'équipe de l'École des arts graphiques, mais ce n'est qu'en 1947 qu'il sera engagé officiellement comme professeur de reliure et de dorure. Lionel Jolicoeur est très apprécié des élèves, il enseigne aussi à l'extérieur de l'École aux moniales de l'Abbaye Sainte-Marie à Saint-Eustache avec Albert Dumouchel⁸⁵⁸. Il

⁸⁵⁶ Certaines des informations biographiques sur Gérard Perrault proviennent de MACDONALD 2006, p. 1601-1602.

⁸⁵⁷ L'atelier de reliure de Lionel Jolicoeur se trouve au sous-sol de son domicile. Il a formé deux ouvrières qui exécutaient les opérations de plaçure et pliure pendant le jour, ceci pour préparer le travail de finissage et de décoration exécuté le soir par Lionel Jolicoeur à son retour du travail. Il doit abandonner son atelier en mai 1944 « à la suite de plusieurs facteurs de guerre ». *Lettre de Lionel Jolicoeur*, 29 mars 1962. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, sans cote.

⁸⁵⁸ Lionel Jolicoeur remplace Louis-Philippe Beaudoin pour enseigner aux moniales à l'Abbaye Sainte-Marie de Saint-Eustache. Ceci causera plusieurs problèmes à Beaudoin, du fait que le gouvernement a rétrogradé Lionel Jolicoeur au rang de préposé à la bibliothèque. Beaudoin reçoit le 27 juin 1956, une lettre de Maurice Barrière le sommant de régulariser la situation, soit de ne plus solliciter les services de Jolicoeur comme pédagogue et de le maintenir dans sa fonction de préposé. *Lettre de Maurice Barrière, directeur adjoint général des études à Louis-Philippe Beaudoin*, 27 juin 1956, Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, sans cote.

aura un différend avec les hauts fonctionnaires du gouvernement Duplessis⁸⁵⁹, ce qui lui vaudra plusieurs tracasseries administratives, menant jusqu'à l'abandon de l'enseignement. Lors d'une présentation publique, Lionel Jolicoeur fait un commentaire sur l'importance de préserver la liberté d'expression des étudiants dans le cadre de l'École des arts graphiques⁸⁶⁰. Cette remarque n'eut pas l'heur de plaire aux autorités du ministère et tout particulièrement à Maurice Duplessis. À la demande d'un ministre, il est rétrogradé au rang de préposé à la bibliothèque à l'École vers 1954, n'ayant plus la possibilité d'enseigner aux élèves⁸⁶¹. Louis-Philippe Beaudoin ne cède pas aux menaces des hauts fonctionnaires et tente de défendre Lionel Jolicoeur, mais en vain. Son nom apparaît sur la liste téléphonique de l'Institut des arts graphiques⁸⁶² jusqu'en 1967-1968, mais sans autres indications, il ne semble pas avoir retrouvé ses fonctions pédagogiques.

Alphonse Saint-Charles (fig. 174) est un artisan provenant d'un atelier de reliure industrielle. Il enseigne principalement la reliure commerciale, il fait équipe avec Edward Sullivan et Jean-Charles Gingras vers 1945. On le voit photographié à quelques reprises, accompagnant les étudiants dans leurs tâches. On sait très peu sur ce professeur, sinon qu'il est reconnu comme compétent.

Fernand Gosselin diplômé de 1946 est de la même cohorte d'élèves que Vianney Bélanger et Pierre Ouvrard. On ne sait trop à partir de quelle année il enseigne, mais on peut lire son nom sur la liste téléphonique de l'École en 1960 et les années

⁸⁵⁹ La correspondance à ce sujet date de 1954 à 1956.

⁸⁶⁰ « Trop d'interférence politique dans le système scolaire, dans sa conférence, je ne connais pas les détails exacts, mais je suis sûr qu'il a suggéré que les élèves des écoles spécialisées pourraient s'exprimer plus librement sans les restrictions politiques [...]. » Propos recueillis (verbatim) lors de l'entrevue avec Jean Larivière, Peterborough, 7 septembre 2011, fichier n° 2, 00 min 0 s. à 1 min 58 s.

⁸⁶¹ Les fonctions de Lionel Jolicoeur seront dorénavant : le contrôle des absences, contrôle des retards, polycopie des directives, polycopie des cours, polycopie des questionnaires d'examen, organisation des séances de cinéma et préposé à la bibliothèque. On peut comprendre les conséquences, tant morale que financière, qu'une rétrogradation semblable puisse avoir sur l'un des professeurs les plus talentueux et aimé de ses étudiants. Ce « tablettage » résume bien le pouvoir qu'exerçait le gouvernement de l'époque, ne souffrant d'aucune remise en question.

⁸⁶² *Listes téléphoniques de l'Institut des arts graphiques, années 1960-61; 1961-62; 1964-65; 1965-66; 1967-68.* Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, boîte A1/ C31, A.

subséquentes. Pierre Vaillant diplômé de 1958 sera par la suite professeur de reliure ainsi que Gaston L'Espérance. L'enseignement de la reliure d'art a cessé « puisqu'il y avait trop de relieurs-doreurs, on fermait les départements de reliure de bibliothèque et de reliure "d'art" déjà vers 1948, vers 1952-1953, on s'oriente davantage vers la reliure industrielle⁸⁶³. »

Ces quelques informations sur les professeurs qui ont œuvré lors de la fondation de la section reliure à l'École d'arts graphiques restent à compléter. Elles montrent clairement la présence « d'hommes du métier » qui font la transition entre la transmission sous le mode maître-apprenti et celui plus structuré issu des conclusions du Rapport Parent⁸⁶⁴. La formation professionnelle aura alors pour visée l'efficacité et la maîtrise des nouvelles technologies, une réponse à l'évolution et à la commercialisation du métier.

2.3 — Une relève novatrice

Afin de compléter ce tour d'horizon au moment de l'implantation et de l'enseignement à l'École des arts graphiques de Montréal, il apparaît essentiel de présenter quelques-uns des élèves qui se sont distingués pour leur aspect créatif et d'un point de vue professionnel à titre de relieur d'art au Québec. Comme nous l'avons remarqué, la contribution d'Albert Dumouchel à partir des années 1942 et d'Arthur Gladu en 1946 furent déterminantes en ce qui a trait à l'orientation artistique moderniste que prendra l'enseignement de la reliure d'art à l'École. La reproduction des œuvres dans les revues *Impressions* et *Les Ateliers d'Arts Graphiques*, en 1947 et 1949, confirme à la nouvelle avenue qu'emprunte la reliure d'art à ce moment. Les diplômés de l'École des arts graphiques pour la période de 1942 à 1953 sont, à mon sens, ceux qui traduisent le mieux dans leurs oeuvres l'impulsion stylistique et

⁸⁶³ Entrevue avec Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier n° 1, 52 min 07 s. à 52 min 45 s.

⁸⁶⁴ Consulter à ce sujet les Annexes 3 et 4.

formelle que connaît l'École. Afin de réaliser ce survol, j'ai choisi quatre diplômés dont le métier et l'apport esthétique furent significatifs pour l'avenir de la reliure d'art au Québec, il s'agit de Vianney Bélanger (?-?), Pierre Ouvrard (1929-2008), Louis Grypinich (né en 1922) et Jean Larivière (né en 1925)⁸⁶⁵.

Le relieur Vianney Bélanger fut principalement connu par l'entremise de sa compagnie Reliure Vianney Bélanger Inc. Nous savons peu de choses sur l'individu, puisque son nom ne figure pas sur la liste des récipiendaires du diplôme de fin d'études malgré le fait qu'il fit son apprentissage à l'atelier de reliure de l'École technique de Montréal⁸⁶⁶. Une reliure signée et datée de 1941, réalisée avec un tissage d'étoffe du pays et des pages de garde en papier imitant la fibre ligneuse du chêne pour *Les anciens Canadiens*⁸⁶⁷ indique que déjà Bélanger est à l'œuvre dans le domaine, mais s'agit-il ici d'un premier exercice⁸⁶⁸? Sur quelques photographies prises lors d'expositions artisanales entre 1947 (fig. 175) et 1950⁸⁶⁹, il est possible de repérer quelques reliures d'art dont celle réalisée pour *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescault* (fig. 176). Avant toute chose, on a reconnu à cet artisan un très grand sens des affaires, ce qui a contribué à faire connaître une forme de reliure d'art à un public élargi à travers la multiplication d'une production « d'édition de tête » et « d'éditions limitées » d'ouvrages de luxe réalisés par des éditeurs québécois dans les années 1970 et 1980⁸⁷⁰. Une large production d'emboîtages et de

⁸⁶⁵ La présentation de ces anciens élèves, devenus relieurs professionnels, respecte l'ordre chronologique dans lequel ils ont reçu leur certificat de fin d'étude.

⁸⁶⁶ Dans une entrevue, le relieur Pierre Ouvrard souligne que Vianney Bélanger l'a précédé à l'École. Vianney Bélanger aurait débuté sa formation vers la fin des années 1930. Il aurait étudié à l'École technique en reliure commerciale, mais n'aurait pas complété sa formation. Entrevue avec Pierre Ouvrard, 25 novembre 2005, fichier n° 1, durée 1 h 11 min 24 s.

⁸⁶⁷ Voir la reproduction du contreplat de la reliure réalisée par Vianney Bélanger (fig. 136).

⁸⁶⁸ À la consultation des sites de libraires spécialisés, Vianney Bélanger réalise en 1942, une reliure « pleine catalogue » pour *Trente Arpents*, de Ringuet (Philippe Panneton), Paris, Flammarion, 1938, 292 p.

⁸⁶⁹ Exposition artisanale organisée par le ministère de l'Industrie et du commerce et l'Office provincial de l'artisanat et de la petite industrie. Paroisse Immaculée-Conception, novembre 1947; Exposition des artisans de la province de Québec tenue à Ottawa, mars 1950.

⁸⁷⁰ Il s'agit ici d'éditions de plus de 100 exemplaires traitant d'artistes populaires, tels Félix Leclerc, Émile Nelligan, Henri Masson, Miyuki Tanobe. Ces éditions reprennent tous les codes

reliures de luxe fut exécutée dans les ateliers de Reliure Vianney Bélanger Inc. jusqu'à la fermeture de l'entreprise dans les années 1990. Après 1957, s'il existe de véritables reliures d'art signées Vianney Bélanger et pour lesquels la qualité de l'exécution technique est impeccable, elles sont plutôt le fait d'un jeune relieur français récemment immigré du nom de Pierre Poussier (né en 1931). Celui-ci raconte⁸⁷¹ que quatre jours après son arrivée à Montréal, il est embauché par Bélanger. Formé en France, il apprend « sur le tas » au Québec la dorure sur tranche et le décor aux petits fers. Il travaille chez Reliure Vianney Bélanger Inc. de 1957 à 1991, mais ce n'est qu'en 1975 qu'il pourra signer de son nom les reliures d'art qu'il exécute dans le cadre de cet atelier. Pendant la période de 1975-1990, il enseigne la dorure à l'Institut des arts graphiques et tient aussi un atelier personnel où il enseigne la reliure d'art. Il y a une véritable signature Poussier et elle se retrouve principalement dans la qualité du décor aux petits fers (fig. 177 a et b) et le raffinement d'exécution de chacune de ses pièces.

L'artisan relieur⁸⁷² Pierre Ouvrard (1929 - 2008) est certainement l'une des figures les plus imposantes de la reliure d'art au Québec et au Canada (fig. 178, 179). C'est ce qui explique que contrairement à la rareté d'informations concernant Vianney Bélanger, la biographie de Pierre Ouvrard fut abondamment commentée que ce soit sous forme de mémoire⁸⁷³, de film⁸⁷⁴, d'articles de journaux, de

bibliophiles des éditions de luxe, à l'exception de « l'originalité » des œuvres visuelles qui sont souvent des reproductions photographiques d'œuvres de peintres et imprimées « manuellement » à la sérigraphie. L'expression « presse à main » utilisée pour une reproduction sérigraphique d'une peinture d'Henri Masson fait la démonstration d'un fin calcul de l'éditeur dans l'usage d'une terminologie (même inadéquate) pour séduire les bibliophiles québécois encore néophytes. Ces éditions n'ont de valeur que l'intérêt porté par le collectionneur pour le sujet et la qualité d'exécution de l'ensemble du produit fini, beau papier, belle mise en page, beau boîtier, signature, achevé d'imprimé spécifiant qu'il s'agit ici d'un « tirage » limité, mais non d'une œuvre originale.

⁸⁷¹ Entrevue téléphonique de Pierre Poussier, 28 juin 2006, Laval, fichier n° 1, durée 11 minutes.

⁸⁷² Pierre Ouvrard aimait cette dénomination d'artisan relieur, plus conforme à la réalité du métier, « rester près des choses naturelles, des choses vraies ». OUVRARD 1972.

⁸⁷³ Marie-Claude Leblanc a consacré un excellent mémoire de maîtrise sur Pierre Ouvrard. LEBLANC 2008.

monographies⁸⁷⁵ et d'entrevues⁸⁷⁶. Dans son essai historique *L'Art au Québec depuis 1940*⁸⁷⁷, Guy Robert retient le nom de Pierre Ouvrard comme créateur en reliure d'art dans la section consacrée aux métiers d'art et documente photographiquement ses oeuvres. Mis en parallèle avec les métiers du feu, les arts textiles, la joaillerie, le vitrail et le design, l'article résume les premières années de l'École des arts graphiques, explique les difficultés d'introduire cet art du livre au Québec et présente quelques relieurs en activité à ce moment. Guy Robert⁸⁷⁸ souligne la polyvalence d'Ouvrard en ce qui a trait à l'usage des matériaux et de la modernité de ses décors (fig. 180, 181) :

Avec une persévérance exemplaire, Ouvrard construit depuis un quart de siècle déjà «la synthèse de la tradition technique et artistique européenne et de l'esprit québécois»⁸⁷⁹, et ses œuvres sont les bijoux de plusieurs collections malheureusement discrètes, ce qui explique que cet art n'a guère passé la rampe, demeure à peu près insoupçonné du grand public, et ne trouve que peu d'accueil chez les libraires où la vieille tradition de bouquiner a été remplacée par l'esprit des supermarchés⁸⁸⁰.

Le premier contact qu'Ouvrard a avec la reliure se produit lors d'une visite avec son père à l'exposition des artisans du Québec à l'Île Sainte-Hélène en 1940⁸⁸¹. L'évènement est mémorable par l'envergure de son organisation :

⁸⁷⁴ Vincent Guignard, *Pierre Ouvrard, artisan relieur*, documentaire, Canada, 2006, couleur, 55 minutes, français.

⁸⁷⁵ Bruce Peel Special Collections Library, Jeannine Green, Merill Distad (sous la dir.) *Pierre Ouvrard : master bookbinder/ Pierre Ouvrard : maître relieur*, Edmonton, University of Alberta Press, 2000, 98 p. Aussi en ligne : <http://ouvrard.library.ualberta.ca/french/ouvrard.htm>.

⁸⁷⁶ Normand Biron, « Pierre Ouvrard. Lorsque la reliure a la texture d'une vie... », *Paroles de l'art*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 340 - 353.

⁸⁷⁷ ROBERT 1973, p. 503.

⁸⁷⁸ Pierre Ouvrard collabore à partir des années 1969 avec Guy Robert à la réalisation de reliures et d'emboîtages pour les éditions de tête de ses éditions.

⁸⁷⁹ OUVRARD 1972.

⁸⁸⁰ ROBERT 1973, p. 388.

⁸⁸¹ Pierre Ouvrard mentionne 1941, mais la fortune critique de l'évènement indique plutôt 1939 et 1940. Cet évènement aurait servi de ballon d'essai à une exposition d'artisanat de plus grande envergure et qui aurait lieu en 1942 à l'occasion du tricentenaire de la ville de Montréal. Les manifestations de 1942 furent réduites au minimum, l'effet de la Seconde Guerre se faisant sentir. Voir fig. 154.

Plus de cinquante mille personnes, en moins de quinze jours, visitèrent attentivement cette exposition qui fut pour tous une véritable révélation. On avait déjà admiré, dans les comptoirs ou les foires, certains produits de nos artisans mais jamais on ne les avait vus à l'œuvre. Une trentaine d'artisans travaillèrent sous les yeux ravis des visiteurs. Quelle belle leçon d'orientation ce fut pour la jeunesse de nos écoles ! Orientation dans le sens des aptitudes et des goûts de chacun. L'exposition n'aurait-elle atteint d'autres buts, qu'elle aurait déjà droit à notre sympathique admiration⁸⁸².

À la lecture de ce commentaire de Jean-Marie Gauvreau, on peut comprendre quel effet la vue des artisans au travail et l'abondance de propositions a pu avoir sur le jeune Ouvrard⁸⁸³. Se considérant plus manuel qu'intellectuel, il s'inscrit à l'École du meuble, mais n'ayant pas « sa philo » nécessaire à son acceptation, il se tourne plutôt vers l'École des arts graphiques en 1943. L'École offre un programme pédagogique plus approprié pour ce jeune homme de seize ans.

Pour la famille Ouvrard, la présence du livre est chose du commun : le père⁸⁸⁴ et la mère sont lecteurs, la bibliothèque est garnie de plus de 5 000 livres et l'oncle Joseph Ouvrard est libraire⁸⁸⁵. Il est donc naturel pour Pierre Ouvrard qui a rêvé à la lecture de Jules Verne et des frères Grimm, de s'orienter vers un métier du livre : la reliure⁸⁸⁶. C'est aussi à cette époque qu'Albert Dumouchel débute son enseignement à l'École des arts graphiques et pour Pierre Ouvrard, la rencontre avec celui-ci ainsi qu'avec Louis-Philippe Beaudoin est déterminante, tant du côté professionnel et artistique que du point de vue de l'amitié. Ouvrard suivra le programme régulier de

⁸⁸² GAUVREAU 1940, p. 37.

⁸⁸³ Pierre Ouvrard dira qu'il avait trouvé « [...] extraordinaire l'expo de Gauvreau ». Entrevue Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier n° 1, 30 min 38 s à 31 min 15 s.

⁸⁸⁴ Jean Ouvrard est gérant des ventes aux Éditions Variétés, récemment fondées et profitant de la conjoncture de l'afflux d'éditions françaises publiées et imprimées au Canada pendant la Seconde Guerre. D'ailleurs, plusieurs des livres reliés par Pierre Ouvrard et Jean Larivière furent offerts par Jean Ouvrard.

⁸⁸⁵ À partir du moment où Pierre Ouvrard s'intéresse à la reliure, son père lui offre tout ce qui pouvait être écrit sur le sujet à l'époque. Malheureusement une grande partie de cette bibliothèque de travail fut brûlée lors de l'incendie de l'atelier de Ouvrard et Beaudoin en 1951.

⁸⁸⁶ « Ce choix fut donc naturel; j'avais décidé de faire de la reliure, de l'illustration de couvertures de livres. Ça n'a pas été facile : j'ai longtemps été obligé de faire du travail de cuisine, du travail courant, du travail industriel, mais toujours avec cette idée d'interpréter l'ornement, la décoration du livre selon ma vision du monde des arts. » BIRON 1988, p. 343.

l'École, alternant entre l'apprentissage de la typographie, l'impression, le travail de maquette. Ce n'est qu'à la deuxième des cinq années⁸⁸⁷ requises, qu'il débute en reliure. Il a pour enseignant, Edward Sullivan, Guy Lusignan, les dénommés Halley et Chartrand, Jean-Charles Gingras et Lionel Jolicoeur pour qui il a la plus haute estime. C'est d'ailleurs dans le cadre du cours de mosaïque sur cuir de Lionel Jolicoeur, qu'Ouvrard et trois autres étudiants, Louis Grypinich, Jan Trouillot et Jean Larivière réalisent les reliures remarquables reproduites dans *Les Ateliers d'Arts Graphiques* de 1949⁸⁸⁸. Des reliures où le géométrisme, la stylisation des motifs et l'interprétation abstraite du sujet du livre sont mis de l'avant. Cette manière de faire, acquise grâce à l'enseignement inspiré des méthodes du Bauhaus et appliquée par Dumouchel et Gladu dans leurs classes, deviendra le fondement même de l'inspiration esthétique de ces relieurs.

À sa sortie de l'École, il partage un atelier de reliure⁸⁸⁹ avec Marcel Beaudoin⁸⁹⁰, le fils de Louis-Philippe Beaudoin⁸⁹¹. Jean Larivière se joint aux deux relieurs à l'occasion de certains projets dont cette édition de 22 poèmes : *Faire*

⁸⁸⁷ Pierre Ouvrard étudie cinq ans à l'École de 1943 à 1947 et complète une sixième année en 1948 avec un cours de perfectionnement en décor et « Coût de revient et planification ».

⁸⁸⁸ Voir à ce sujet les fig. 228, 229, 230.

⁸⁸⁹ L'atelier se trouve alors au 1136, rue Ontario au coin de la rue Panet, dans une partie de l'entrepôt des éditions France-Livre. Entrevue de Pierre Ouvrard, 25 novembre 2005, fichier n° 1, durée 1 h 11 m 24 s. Marie-Claude Leblanc dans *Pierre Ouvrard artisan relieur* donne les adresses de 1948, au 1316, rue Marquette et du 4240, Marquette à partir de 1949. Une vérification faite aux *Annuaire Lovell* confirme l'adresse du 4240, Marquette. À l'occasion de la fondation de l'Association professionnelle des artisans du Québec en juillet 1949, les Ateliers Ouvrard et Beaudoin représentent l'École des arts graphiques. Ils deviennent alors membres fondateurs de l'association mise sur pied et soutenue par Jean-Marie Gauvreau.

⁸⁹⁰ Pierre Ouvrard explique en entrevue comment se répartissait le travail à l'atelier de reliure de Ouvrard et Beaudoin. Marcel Beaudoin qui était un gaillard de 6 pieds 1 pouce avait de grandes mains impliquant une difficulté avec les manipulations fines qu'exige le décor de reliure. C'est principalement Pierre Ouvrard et Jean Larivière qui exécutaient le travail de précision. Marcel Beaudoin se consacrant à la reliure industrielle.

⁸⁹¹ Pendant l'été, après la fin de leurs études, Pierre Ouvrard et Marcel Beaudoin profitent d'une permission quant à l'utilisation du matériel et des locaux de l'École pour la réalisation de leurs premiers contrats (ils ont la clef de l'atelier de reliure). À cette occasion, ils s'aperçoivent qu'ils peuvent faire tandem dans le cadre d'un atelier professionnel.

*naître*⁸⁹², publiée en 1949, premier livre illustré⁸⁹³ aux Éditions Erta de Roland Giguère et qu'accompagnent quatre sérigraphies d'Albert Dumouchel. Jean Larivière sera le maître d'œuvre pour la réalisation du portfolio. Les Ateliers de reliure Ouvrard et Beaudoin⁸⁹⁴ en plus d'œuvrer dans la reliure sous toutes ses déclinaisons, entretiennent des liens privilégiés avec les artistes qui gravitent autour du groupe Prisme d'Yeux. C'est ainsi qu'à l'été 1950 (fig. 182, 183) une exposition de ces artistes a lieu en plein air, sur un terrain à proximité de l'atelier. Roland Giguère rédige une introduction à cette exposition :

Il faut toujours voir au-delà, prendre tout pour une fenêtre. L'important, dans tout cela, n'est pas tellement la fenêtre elle-même que le panorama sur lequel elle donne. [...] L'admission à ce spectacle est libre, essentiellement libre *pour tous*; il s'agit de n'offrir aucune résistance rationnelle, d'accepter de plein gré la communication offerte. [...] Une image, l'infime partie de tout un cosmos échafaudé ou créé par l'angoisse d'un homme, est offerte comme un vert pâturage dans une contrée où l'herbe est rare⁸⁹⁵.

L'atelier répond à une demande⁸⁹⁶. On compte parmi la clientèle plusieurs institutions, dont la maison d'édition Bellarmin, des communautés religieuses, les commissions scolaires de la ville de Montréal, ainsi que plusieurs contrats provenant de la

⁸⁹² Roland Giguère, Albert Dumouchel (ill.), *Faire naître*, Montréal, Éditions Erta, 1949, tirage limité de 100 exemplaires.

⁸⁹³ Il s'agit ici d'établir une distinction entre le livre d'artiste et le livre illustré, des concepts fort différents pour lesquels la langue française n'a pas apporté les précisions nécessaires. J'utilise donc dans ce cas « livre illustré » qui se définirait en langue anglaise comme *Artist Book in the french manner*. Définition du livre illustré : livre classique, où l'image cohabite avec le texte. Terme utilisé, par extension, en bibliophilie, pour désigner la rencontre, dans le cadre d'un projet d'édition, entre un écrivain et un artiste. Misant souvent sur des techniques artisanales d'impression d'estampes et de typographie, il se distingue du livre d'artiste tel que conçu actuellement.

⁸⁹⁴ L'Atelier de reliure Ouvrard et Beaudoin est fondé officiellement le 11 juin 1948. Le contrat de société stipule que chaque partenaire investit 1 200 \$. dans l'entreprise et que les relieurs toucheront un salaire hebdomadaire de 35 \$. Les associés s'engagent à travailler six jours semaine, le commerce étant ouvert jusqu'à midi le samedi. LEBLANC 2008, p. 106.

⁸⁹⁵ Texte de l'ami et poète publié dans GIGUERE 1978, p. 19.

⁸⁹⁶ L'atelier fait appel à ce moment à quatre ou cinq employés, majoritairement des femmes. L'atelier offre aussi un service d'impression typographique de petits formats. L'étudiant aux arts graphiques, Jean-Guy Alarie travaille à temps partiel à ces réalisations.

Bibliothèque municipale de Montréal⁸⁹⁷. Le prix moyen d'une reliure en toile ou en simili cuir se situe entre 1.05 \$ et 2.65 \$, selon les matériaux choisis, les reliures demi, trois quarts, ou plein cuir varient entre 4.75 \$ et 11 \$⁸⁹⁸.

En 1951 se produit un évènement qui changera les destinées de l'atelier. Un incendie le décime et entraîne le décès du premier fils de Pierre Ouvrard ainsi qu'une perte financière majeure. Étant donné que plusieurs des livres en consignation sont détruits par le feu, Ouvrard et Beaudoin doivent 30 000 \$ afin de compenser cette perte. Pierre Ouvrard doit alors abandonner ses ambitions artistiques et se contraindre à travailler dans des conditions plus lucratives⁸⁹⁹ au département de reliure du journal *The Montreal Gazette* qui est alors dirigé par le relieur Ernest Boudreault. De 1951 à 1957⁹⁰⁰, il devient chef de division de la section de reliure où il dirige une quarantaine d'employés, dont une majorité de femmes. L'atelier du *Montreal Gazette* relie à ce moment plus d'un million de livres annuellement, un contexte de travail qui permet à Ouvrard de compléter son compagnonnage (7 ans au total⁹⁰¹), un statut professionnel essentiel à la mise sur pied d'un futur atelier. Pierre Ouvrard souligne qu'il y a alors à l'emploi du *Montreal Gazette* quatre finissants de l'École des arts graphiques et que chacun est chef d'un département, ce qui confirme le sérieux de l'enseignement offert à l'École des arts graphiques de Montréal.

Vers 1957⁹⁰², le lien d'amitié que Pierre Ouvrard conserve avec Louis-Philippe Beaudoin le conduit à reconsidérer un retour vers ses ambitions premières. Ouvrard

⁸⁹⁷ Jules Bazin est alors directeur de la Bibliothèque municipale de Montréal. Pierre Ouvrard indique que grâce à Jules Bazin, il a eu la chance de travailler à des ouvrages remarquables, dont une cinquantaine de *Canadiana* et de *Laurentiana* annuellement, le reste des reliures à exécuter provenait de la bibliothèque régulière.

⁸⁹⁸ LEBLANC 2008, p. 107.

⁸⁹⁹ En 1952, Pierre Ouvrard vend ses parts de l'Atelier de reliure Ouvrard et Beaudoin à Marcel Beaudoin.

⁹⁰⁰ Dans ses notes biographiques Pierre Ouvrard mentionne un stage en phototypographie à Litho Saint-Paul entre les années 1948 et 1952. De 1957 à 1970, il inscrit qu'il est artisan professionnel et propriétaire d'un nouvel atelier de reliure d'art. OUVRARD 1970, p. 23.

⁹⁰¹ L'École des arts graphiques a alors la responsabilité de donner les cartes de compétences aux ouvriers de l'imprimerie partout dans la province.

⁹⁰² Curriculum vitae de Pierre Ouvrard.

raconte avec quelle « fermeté » Beaudoin⁹⁰³ l'incite à reprendre la reliure de luxe et de bibliothèque alors qu'il travaille à la *Montreal Gazette*⁹⁰⁴. Ouvrard décide de renouveler l'expérience et d'ouvrir son propre atelier. C'est ainsi qu'il obtient en 1959 un nouveau permis d'exploitation pour son atelier situé au 7950, rue Massicotte sous la raison sociale de Pierre Ouvrard Relieur⁹⁰⁵. Selon les recherches de Marie-Claude Leblanc, Pierre Ouvrard aurait conservé son emploi à la *Montreal Gazette* pendant les premières années d'exploitation de son atelier (1959 à 1965). Les archives de Pierre Ouvrard conservées à la Bruce Peel Special Collections Library de l'Université d'Alberta donnent peu d'informations sur cette période⁹⁰⁶, sinon qu'il n'aurait réalisé que quelques reliures pour des livres de luxe par année⁹⁰⁷, l'essentiel du travail étant celui de reliure de bibliothèque et de *travaux de ville*. Le 15 octobre 1965, Pierre Ouvrard quitte définitivement son emploi au *Montreal Gazette* ainsi que ses fonctions de maître de chapelle du local 91 de la Fraternité internationale des relieurs. Il informe alors son syndicat de ses intentions soit d'opérer un atelier de « reliure de luxe et de bibliothèque ». Son patron s'inquiète de ce choix sachant dans quel état de précarité financière peut survivre un tel atelier. Mais Ouvrard qui caresse ce rêve depuis sa sortie de l'École des arts graphiques lui dit simplement « Je veux faire des reliures uniques »⁹⁰⁸.

⁹⁰³ Louis-Philippe Beaudoin fait profiter à Pierre Ouvrard de ses nombreux contacts dans le milieu de la bibliophilie.

⁹⁰⁴ Pierre Ouvrard raconte que lors d'un examen final, Louis-Philippe Beaudoin s'empare de l'exemplaire de *L'Île d'Orléans* fraîchement relié par Ouvrard, l'ouvre, le regarde et donne un coup de couteau dans les pages de garde en lui disant : « C'est très bien, mais tu peux faire mieux ». Ouvrard voit dans le commentaire et le geste de Beaudoin un encouragement à se dépasser. La confiance ainsi que l'amitié qu'il y a entre les deux relieurs ne se démentira pas. Entrevue avec Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier n° 1, durée 1 h 05 min 34 s.

⁹⁰⁵ Selon les recherches de Marie-Claude Leblanc (2008), ce n'est qu'en 1961 que Pierre Ouvrard annonce officiellement la réouverture de son atelier à certains de ses clients.

⁹⁰⁶ Les livres de comptes débutent en 1964.

⁹⁰⁷ Selon Marie-Claude Leblanc (2008), Pierre Ouvrard réalisait ce type de travail depuis le début des années 1960 et un certain Maître Gélinas aurait été un de ses principaux clients.

⁹⁰⁸ Cette décision marque un moment décisif dans la carrière de Pierre Ouvrard et le développement historique de sa carrière donnera raison à ses intuitions.

L'expérience de travail qu'acquiert Ouvrard en milieu industriel consolide une expertise qui sera nécessaire à la mise sur pied et au bon fonctionnement de son nouvel atelier. Les bons rapports qu'il entretient avec son ancien employeur contribuent à lui fournir des contrats de travail nécessaires aux activités de roulement de l'atelier. Les travaux de Marie-Claude Leblanc indiquent que de 1966 à 1980, la proportion de ses activités consacrées à la reliure de bibliothèque et aux *travaux de ville* tend à diminuer au profit de la reliure d'art et à l'élaboration d'emboîtages pour des livres d'artistes⁹⁰⁹. Le déménagement en 1973 de l'atelier et de sa résidence au village de Saint-Paul-de-l'Île-aux-Noix en Montérégie révèle qu'il ne lui est plus nécessaire d'être à proximité de sa clientèle pour assurer la survie de l'entreprise. C'est alors la vogue du retour à la campagne pour de nombreux artistes et artisans, les granges et dépendances servent dorénavant d'ateliers de travail, la frugalité de ce mode de vie étant plus adaptée à leur réalité économique. La complicité qu'il établit auprès des artistes et des bibliophiles lui offre enfin l'opportunité de réaliser des œuvres comblant ses ambitions artistiques. La vie à la campagne lui procure l'espace et le silence nécessaires à la contemplation solitaire de la nature, fondement même des thématiques de ses décors et de son inspiration. Pierre Ouvrard considère que sa démarche est assimilable à celle d'un peintre : les couleurs, les matières qui composent les décors de ses reliures reflètent ses états d'âme. En 1988, Pierre Ouvrard évaluait le corpus de ses œuvres à environ 1 000 livres reliés d'une reliure d'art, 250 projets, 300 livres d'artistes et d'au moins 10 000 livres comportant d'une reliure unique⁹¹⁰.

⁹⁰⁹ C'est aussi pendant cette période qu'il offre ses services à Jacqueline Rioux, vice-présidente du Conseil d'administration de la Librairie Garneau de Québec. De là suivra une collaboration avec Maurice Gingras qui y est libraire depuis 1955 et qui gère depuis 1960 la section d'éditions d'art de la librairie. La librairie qui fera une place importante à la reliure d'art est fréquentée par de nombreux notables et politiciens qui sont aussi bibliophiles. À l'occasion, Maurice Gingras met en exposition les reliures de Pierre Ouvrard en vitrine. Selon les recherches de Marie-Claude Leblanc (2008), on évalue qu'entre 1966 et 1979 Pierre Ouvrard réalise de 250 à 300 reliures uniques pour les besoins de la Librairie Garneau, les prix varient entre 50 \$ et 600 \$. La Librairie Garneau offre aussi les reliures d'art réalisées par Jacques Blanchet ainsi que par Simone Benoît-Roy.

⁹¹⁰ BIRON 1988, p. 348.

Louis Grypinich (né en 1922) est issu d'une famille d'immigrants polonais⁹¹¹ et joliettains d'adoption. C'est principalement autour de la musique que se concentre l'intérêt artistique de la famille Grypinich. Le jeune Louis fait son cours classique chez les Pères du Très-Saint-Sacrement à Terrebonne, suivra un noviciat de deux années à Québec ainsi qu'un scolasticat de deux années en philosophie au monastère des Pères du Très-Saint-Sacrement de Montréal⁹¹². Après réflexion, il décide de ne pas poursuivre sa formation religieuse afin de fonder une famille, mais il n'en demeure pas moins concerné par la question religieuse et spirituelle. D'ailleurs le corpus des œuvres choisies et reliées par Grypinich témoigne de cet intérêt qui jamais ne fut démenti.

Au départ, Louis Grypinich a peine à expliquer les raisons qui le mettront sur les voies de la reliure. Sa formation classique, la proximité des bibliothèques lors de ses études, les livres religieux édités avec soin et avec lesquels il est en contact sont possiblement des facteurs tangibles qui inscrivent chez le futur relieur une sensibilité aux livres et à leur confection. En 1945, il s'inscrit à l'École des arts graphiques de Montréal et profite d'une dispense de deux années pour sa formation générale, puisqu'on lui reconnaît sa scolarité du cours classique. Louis Grypinich partage donc ses classes avec les relieurs Jean Larivière ainsi que Jan Trouillot (fig. 184) et sera le collègue de Pierre Ouvrard au cours de mosaïque de cuir offert par le professeur Lionel Jolicoeur. Pour Grypinich, l'enseignement dans les cours de dessin de Dumouchel fut déterminant en ce qui a trait à ses choix esthétiques : « Puisqu'avec

⁹¹¹ Le père de Louis Grypinich immigre au Canada en 1905. L'année suivante, sa fiancée qui devient son épouse suivra, arrivant à Halifax. Son père, tailleur de profession travaille à Montréal, mais peu de temps après son arrivée, il décide de s'établir à Joliette. Louis Grypinich naît à Joliette en 1922 et est issu d'une famille de 12 enfants (dont 2 décès).

⁹¹² Le poète romancier et critique littéraire Louis Dantin (1865-1945) (École littéraire de Montréal), de son vrai nom Eugène Seers fut un membre influent de la communauté des Pères du Très-Saint-Sacrement. Il avait prononcé ses vœux perpétuels à l'âge de vingt-et-un an, mais à la suite d'une crise profonde au moment où il rédige sa thèse doctorat, sa foi est alors ébranlée et en 1904, il rend sa soutane. Louis Dantin est principalement connu pour son amitié avec Émile Nelligan, mais aussi pour en avoir fait connaître l'œuvre ainsi que celle des poètes et écrivains Alfred Desrochers et Paul Morin. Dès 1898, le père Seers publie la poésie de Nelligan qu'il imprime sur les presses logées au Monastère des Pères du Très-Saint-Sacrement à Montréal.

Albert Dumouchel tu ne peux décrire avec des petites images qui sont reproduites à l'intérieur⁹¹³ »; cette « leçon » de simplicité dans la représentation se remarque d'ailleurs dès ses premières oeuvres à titre de relieur. Comme tous les élèves, Grypinich suit les cours de typographie et d'impression, qui sont exigés pour le programme pédagogique à l'École. Il termine de manière éclatante ses études en 1948 puisqu'il remporte, avec les reliures *L'Eucharistie dans l'art et les Saints de France* (fig. 185, 186), le 4^{ème} prix des Concours artistiques de la Province dans la section des arts décoratifs⁹¹⁴. Louis Grypinich explique qu'il a réalisé ces œuvres à l'insu de ses professeurs et en dehors du programme académique, c'est pourquoi ce premier prix en Art décoratif, attribué à un élève de l'École causa la surprise. Qui plus est, Louis Grypinich partage l'honneur avec le peintre Alfred Pellan qui remporte le premier prix, l'orfèvre Gilles Beaugrand et la peintre Aline Piché (fig. 187). Il renouvèle l'expérience en 1950 en remportant le premier prix aux Concours artistiques de la Province dans la section arts décoratifs avec la reliure *Les Noël de France*⁹¹⁵, autre livre de Maurice Vloberg et qui fut aussi réalisé en 1948, dans les ateliers de l'École des arts graphiques. Cette fois, il est lauréat en même temps que le céramiste et sculpteur Louis Archambault, l'orfèvre Gilles Beaugrand et le père Maximilien Boucher c.s.v.⁹¹⁶. Il est intéressant de constater que les thématiques religieuses dominent dans les œuvres présentées par les lauréats des années 1948 et 1950, (fig. 188), s'inscrivant ainsi dans la mouvance du renouveau en art sacré qui est en vogue au Canada et initié par le groupe d'artistes Le Retable (1946-1967). Fait à noter, les

⁹¹³ Entrevue avec Louis Grypinich, Joliette, 31 mai 2006, fichier n° 4, durée, 21 min 49 s.

⁹¹⁴ Les Concours artistiques de la Province furent institués en 1944, ce n'est qu'en 1948 que l'on ajoute le volet des arts décoratifs. La participation de la reliure d'art est ici une première, démonstration que déjà la section de la reliure à l'École des arts graphiques sait s'imposer d'un point de vue qualitatif.

⁹¹⁵ Voir à ce sujet la figure 229. Maurice Vloberg, *Les Noël de France*, Grenoble, Arthaud, 1938, 225 p. Reliure plein chagrin rouge, mosaïque de cuir noir, blanc et gris, filets verticaux en or.

⁹¹⁶ Comme pour l'année 1948, on a retenu les œuvres du père Maximilien Boucher c.s.v., Gilles Beaugrand et de Louis Grypinich. Le père Maximilien Boucher c.s.v. enseigne la peinture au séminaire de Joliette, lieu où vit le jour le groupe Le Retable en 1946.

membres du jury de 1948⁹¹⁷ sont aussi engagés dans cette modernisation de l'art religieux⁹¹⁸. Les trois lauréats contribueront d'ailleurs aux activités du Retable qui fut fondé en novembre 1946 au séminaire de Joliette par le père Wilfrid Corbeil c.s.v.⁹¹⁹ assisté de l'abbé André Lecoutey⁹²⁰. Les animateurs du Retable se font les défenseurs de l'art moderne et l'abbé Lecoutey écrira :

Que renonçant aux formes de l'art que la vie n'anime plus, les usagers de l'art sacré favorisent sa renaissance en n'introduisant dans nos églises que des œuvres vibrant de cette sensibilité contemporaine; qu'ils encouragent les artistes et les artisans qui leur découvrent des choses une vision nouvelle⁹²¹.

C'est ainsi qu'en 1956, Louis Grypinich participe à une des expositions regroupant une trentaine d'artistes du Retable et qui a lieu au Pan American Union de Washington, *Liturgical Art from Canada* est organisé par l'Institut Interaméricain d'Ottawa et par le père Corbeil.

La réception des prix des Concours artistiques offre à Louis Grypinich l'opportunité de plusieurs contrats en reliure d'art de la part de personnalités publiques. On connaît l'intérêt jamais démenti d'Athanase David pour cette forme d'art, Grypinich réalise pour lui quelques reliures vers les années 1950, dont, un

⁹¹⁷ Il s'agit de Roland Hérard-Charlebois, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du meuble ainsi qu'Omer Parent, directeur de l'École des beaux-arts de Québec.

⁹¹⁸ Jean-Marie Gauvreau ainsi qu'Omer Parent sont aussi engagés dans ce renouveau de l'art sacré au Québec. Jean-Marie Gauvreau invite le père Marie-Alain Couturier pour enseigner l'histoire de l'art à l'École du meuble au début des années 1940, celui-ci « percevait dans cet établissement comme "l'embryon d'une école d'art sacré dont le but serait de fournir l'église d'œuvres simplement belles" » : KAREL 1992, p. 201-202. L'École du meuble tient une exposition en 1941 orientée vers l'art sacré contemporain, une exposition qui marque le mouvement de renouveau de l'art sacré au Québec. Le peintre Omer Parent contribue en 1954 à l'illustration de l'édition canadienne du *Petit catéchisme*.

⁹¹⁹ Le fait que prenne forme au séminaire de Joliette une volonté de renouveau dans l'ornementation religieuse, n'est pas étranger à la vocation même des Clercs de Saint-Viateur, soit que leur Règle exige qu'ils s'occupent du culte de l'autel.

⁹²⁰ L'abbé André Lecoutey est un artiste français qui a participé aux Ateliers d'art sacré fondés par les artistes Georges Desvallières (1861-1950) et Maurice Denis (1870-1943). Il est vice-président fondateur du Retable et co-fondateur de la revue *Arts et Pensée* (Montréal 1951-1955). Il est considéré comme le théoricien du groupe québécois. Il enseigne l'histoire de l'art de 1953 à 1955 à l'École du meuble.

⁹²¹ LECOUTEY 1949, p. 440.

exemplaire du *Maria Chapdelaine* publié aux Éditions Mornay⁹²². David lui promet que si on assiste à un éventuel retour du parti libéral au pouvoir, il fera tout en son possible pour que Louis Grypinich obtienne une bourse de perfectionnement pour l'Europe. Le destin en décide autrement avec le décès d'Athanase David en 1953. Peu après, vers 1955, Jean-Charles Bonenfant qui est responsable de la bibliothèque de la Législature du Québec, lui propose d'aménager un atelier dans un édifice du parlement afin de répondre aux demandes en reliure du gouvernement. Son mariage récent lui fait considérer l'offre mais il préfère travailler à ses commandes dans son atelier de Joliette (fig. 189)⁹²³. Outre ces contrats, Louis Grypinich a l'occasion de réaliser pendant cette période les décors de reliures qui seront offertes à des personnalités religieuses (fig. 190) dont Pie XII, le cardinal Léger et le cardinal Richard James Cushing de Boston.

En juin 1951, Louis Grypinich expose ses reliures à l'École d'arts et métiers de Joliette, c'est alors l'occasion de faire connaître à un plus large public cette forme d'art du livre. La réception est enthousiaste et il n'en faut pas plus pour que le directeur de l'École des arts et métiers de Joliette, Jean-Louis Marchand, réponde au désir des personnes intéressées à l'apprentissage de la reliure; il ajoute ce cours au programme pédagogique de l'institution (fig. 191)⁹²⁴. Dès octobre 1951, Louis Grypinich offre un ensemble de cours théoriques et pratiques sur la reliure :

Ces cours, au nombre de vingt et répartis une fois la semaine, le soir, permettront aux élèves inscrits de relier eux-mêmes, pour une somme modique, les volumes de leur bibliothèque et d'occuper leurs soirées en un passe-temps agréable et parfois rémunérateur. Les "moins jeunes" comme

⁹²² Voir la reproduction de la maquette du décor de reliure destiné à Athanase David, figure 141.

⁹²³ Louis Grypinich explique que son frère qui travaillait à Québec lui expédiait par train les caisses de livres à relier provenant de la bibliothèque du parlement. Entrevue Louis Grypinich, Joliette, 10 juillet 2010, fichier n° 2.1, durée, 43 min 44 s.

⁹²⁴ Dès 1951, on constate la grande popularité des cours de reliure, à la liste des dix étudiants inscrits initialement, s'ajoutent au moins cinq autres étudiants. Parmi eux, notons trois frères des Clercs de Saint-Viateur et plusieurs demoiselles. L'année suivante (1952-1953), on remarque que Mme Antonio Barrette est du nombre des élèves, elle est l'épouse du député de Joliette qui deviendra premier ministre en 1960.

les jeunes peuvent s'inscrire, les dames et les demoiselles sont les bienvenues; l'invitation s'adresse également aux religieux et religieuses⁹²⁵.

Tout en poursuivant l'enseignement à l'École des arts et métiers, Louis Grypinich s'affaire à divers contrats dont la restauration des registres des municipalités de Berthier, Joliette et de Sainte-Julienne. Pour ce faire, il doit alors travailler sur place⁹²⁶. Les reliures réalisées dans les années 1960, permettent d'apprécier l'élégance et le dépouillement du style propre au travail de Louis Grypinich. Les sujets sont alors profanes et les variations sur le thème de la croix font place à une schématisation de la représentation des sujets variés. Ainsi le décor conçu pour *L'Ile d'Orléans* (fig. 192) est une évocation des champs de blés qui composent le paysage québécois et *Terre noire*⁹²⁷ (fig. 193) reprend en silhouette un profil négroïde rappelant le sujet de la colonisation et de l'esclavagisme traité par son auteur, l'écrivain et poète haïtien Oswald Durand. La création des décors de nombreux livres d'or pour les municipalités ainsi que pour des événements spéciaux⁹²⁸ font aussi parti du corpus des œuvres reliées par Louis Grypinich.

À partir des années 1964 jusqu'en 1989 Louis Grypinich qui est aussi actif en politique municipale⁹²⁹ ralentit ses activités de relieurs. Ce n'est qu'au moment de sa retraite qu'il réintègre son atelier et reprend avec bonheur son métier de relieur. Depuis ce retour à la reliure au début de l'année 1990, soit au moment de sa retraite du monde municipal, Louis Grypinich a réalisé de nombreuses reliures, à la demande

⁹²⁵ Texte d'une lettre circulaire annonçant l'exposition de Louis Grypinich ainsi que l'offre des cours à l'École des arts et métiers de Joliette. Origine inconnue, archives de Louis Grypinich, vers juin 1951.

⁹²⁶ Le tarif horaire est de 2.50 \$. de l'heure en 1958 et les frais de déplacement sont de 5.00 \$.

⁹²⁷ Oswald Durand, *Terre noire*, Paris, L. Fournier et cie, 1946. Édition numérotée de 650 exemplaires.

⁹²⁸ Louis Grypinich qui est aussi musicien et amateur de chant choral à ses heures; il participe activement à l'organisation du Festival musical de Lanaudière. Les livres d'or qui recueillent les signatures des prestigieux invités sont des réalisations de Louis Grypinich.

⁹²⁹ Louis Grypinich est secrétaire-trésorier de la municipalité de Saint-Charles-Borromée de 1964 à 1982, il devient en 1982 le premier directeur général de la MRC de Joliette, poste qu'il occupe jusqu'en 1989. En 1984, il coordonne la publication d'un volume *La Paroisse du Christ-Roi, une communauté chrétienne vivante (1935-1985)*.

du bibliophile Réjean Olivier, dont quelques reprises des décors primées en 1948 et 1950 sur les éditions originales disponibles⁹³⁰.

Le relieur Jean Larivière (né en 1925) est avec Pierre Ouvrard, un des artisans de cette génération qui aura réalisé le plus grand nombre de reliures d'art dans sa carrière. Paradoxalement, sauf exception⁹³¹, aucune de ses reliures d'art ne se trouvent dans les collections publiques au Québec, seules sept dont six premières œuvres réalisées alors qu'il étudie à l'École des arts graphiques furent acquises par le conservateur à la Collection de livres rares, Michel Brisebois, pour Bibliothèque et Archives Canada⁹³². Comme pour Pierre Ouvrard et Louis Grypinich, il fut possible d'apprécier son travail dans le numéro 3 de la revue *Les Ateliers d'Arts Graphiques*⁹³³ paru en 1949 (figures 194, 195). Jean Larivière a tout comme ses compagnons relieurs, profité de l'enseignement d'Albert Dumouchel pour le dessin et était des quatre étudiants qui firent leur apprentissage à la reliure d'art et à la mosaïque de cuir au cours de Lionel Jolicoeur.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, on assiste à une série de mesures favorisant la réintégration des anciens combattants à leur emploi antérieur ou dans la fonction publique. Jean Larivière qui « s'est engagé » dans la Marine Royale Canadienne à l'âge de 17 ans, en 1943, sera marin sur une frégate et un porte-avion escortant les navires transportant le ravitaillement et les vivres pour la Grande-

⁹³⁰ Voir à ce sujet : Réjean Olivier, *Catalogue Grypinich, relieur d'art et de quelques autres reliures de la collection de la famille Olivier de Joliette*, Joliette Édition privée, 2008, 102 p. Au total, 301 reliures de bibliothèque, reliure d'art et boîtiers de Louis Grypinich sont comptabilisés dans ce catalogue.

⁹³¹ La seule œuvre réalisée par le relieur Jean Larivière est une contribution à la réalisation du portefeuille pour l'édition de *Faire naître* aux éditions Erta et qui contient les textes de Giguère ainsi que les quatre sérigraphies de Dumouchel. Roland Giguère, Albert Dumouchel (illustrations), *Faire naître*, Montréal, Les Éditions Erta, 1949, 38 f.

⁹³² Il s'agit des reliures d'arts pour les éditions : *Yeux fixes* (Amicus 3340592), *Poésie / Émile Nelligan* (Amicus 24075630), *L'herbe à pauvre homme* (Amicus 21999089), *Adolphe* (Amicus 14114975), *Naïade* (Amicus 8557145), *Six vitraux des cathédrales de France XII^e et XIII^e siècles* (Amicus 2415127) et *Portraits et silhouettes* (Amicus 17196080).

⁹³³ *Les Ateliers d'Arts Graphiques*, no 3, 1949, p. [93; 91; 94; 92]. Jean Larivière propose la reliure de *Portraits et silhouettes* pour le Concours artistique de la Province en 1948. C'est Louis Grypinich qui remporte le prix avec la reliure de *L'Eucharistie dans l'Art* de Maurice Vloberg.

Bretagne, l'Écosse et l'Irlande qui sont alors impliqués dans le conflit mondial. Avec la capitulation du Japon, la démobilisation des troupes en 1945 permet de rapatrier les effectifs militaires au Canada. C'est dans le cadre d'un programme de réintégration des vétérans que Jean Larivière s'inscrit en 1946 à l'École des arts graphiques de Montréal. Qu'est-ce qui incita ce fils de menuisier à s'orienter vers un métier du livre ? La réponse est plutôt succincte mais exprime bien quelles sont les préoccupations en cette période d'après-guerre. Le père de Larivière l'a découragé de faire le dur métier de menuisier et le salaire d'un relieur à l'emploi de la fonction publique est de 1.65 \$ de l'heure, un revenu plus que respectable pour l'époque. De plus comme dira Jean Larivière à la blague : « J'avais passé mon brevet de relieur dans une troupe d'éclaireurs, alors pourquoi pas...⁹³⁴ ». Une rencontre amicale avec un ancien compagnon de bord qui travaillait à la réintégration des vétérans favorise l'inscription de Jean Larivière aux arts graphiques. En l'espace de deux semaines il est admis à l'École et débute sa formation.

C'est à l'École des arts graphiques que Jean Larivière se lie d'amitié avec Pierre Ouvrard, un lien affectif, professionnel et de fidélité indéfectible. Larivière est du groupe des vétérans qui profitent d'une forme de privilège leur accordant un diplôme peu importe la durée de leurs études⁹³⁵. Il fait donc une scolarité de deux années (janvier 1946 à juin 1948) à l'École et entre en fonction à titre de relieur professionnel, c'est ainsi que pendant la période estivale (1946 - 1947), il travaille à temps partiel à la reliure des énormes annuaires Lovell (leurs poids est de 11 livres $\frac{3}{4}$ chacun). Un travail monotone et éprouvant mais qui indique bien la détermination de Larivière à maîtriser tous les aspects de son nouveau métier. Malgré la brièveté de son passage à l'École, Larivière établit un lien privilégié avec Albert Dumouchel et

⁹³⁴ Entrevue téléphonique avec Jean Larivière, Montréal, 17 décembre 2006, fichier n° 2, durée 1 h 22 min 45 s.

⁹³⁵ Ce privilège avait soulevé l'ire des autres étudiants qui ne bénéficiaient pas de ce traitement de faveur.

plusieurs des élèves qui deviendront des artistes notoires dont Gérard et Conrad Tremblay⁹³⁶ ainsi que Roland Giguère.

Dès ses premières reliures, le « style » de Larivière semble également orienté par l'enseignement de Dumouchel. Élégance, rationalisme et synthèse du sujet sont les principes directeurs dans l'élaboration d'un décor de reliure. L'une des premières compositions créée par Larivière *For Whom the Bell Tolls*⁹³⁷ (fig. 196), fait la démonstration de ce choix esthétique. Sur une pleine reliure en cuir chagrin noir, la schématisation d'une cloche réalisée en mosaïque de cuir rouge et vert et circonscrite par un traitement au filet or est dynamisée par sa position excentrique mais aussi par la représentation circulaire de la résonance de ses ondes sonores. On retrouve cette même efficacité avec *Naïade*⁹³⁸ (fig. 197) du poète Jean Léonard⁹³⁹ et réalisé à la même époque⁹⁴⁰. Ici l'abstraction domine en dialogue avec le texte formaliste de Léonard et mis en valeur par une maquette typographique d'Arthur Gladu qui fait place au géométrique. Cette reliure sera présentée avec *Vitraux des cathédrales de France*⁹⁴¹ (fig. 198 b) dans la section *Miscellaneous Crafts* lors de la *First National Fine Crafts Exhibition* qui se tient à Galerie nationale du Canada⁹⁴² en juin 1957. Il s'agit des deux seules reliures d'art exposées parmi les œuvres de sculpteurs sur bois, céramistes, orfèvres, joailliers et tisserands du Canada⁹⁴³.

⁹³⁶ Jean Larivière qui réside à Verdun devient employé de l'Imprimerie nationale à Ottawa (1951-1964), il logera au début dans son nouveau foyer au 60, boul. Montclair à Hull, où logera aussi son ami Conrad Tremblay pendant une période de deux mois. Entrevue avec Jean Larivière, Peterborough, 7 septembre 2011, fichier n° 6, durée 15 min 53 s.

⁹³⁷ Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, Philadelphie, The Blakiston Company, 1944, 410 p.

⁹³⁸ Jean Léonard, *Naïade*, Montréal, Chez l'auteur, 1948, 125 p. La reliure fut réalisée alors qu'il travaille à l'atelier de Ouvrard et Beaudoin.

⁹³⁹ Jean Léonard fait partie du cercle rapproché d'Alfred Pellan, Albert Dumouchel et de certains surréalistes s'adonnant aux cadavres exquis comme loisir. Voir à ce sujet : OSTIGUY 1967.

⁹⁴⁰ Cette reliure est d'une grande modernité puisque le géométrisme du décor est antérieur au mouvement plasticien qui émerge en 1954.

⁹⁴¹ Marcel Aubert, Paul Claudel (préface), *Vitraux des cathédrales de France XI^e et XIII^e siècles*, Paris, Librairie Plon, 1937. La reliure et le décor du livre furent réalisés sur la table de cuisine de la résidence de Verdun en compagnie des jeunes enfants (quelque peu bruyants) de Larivière.

⁹⁴² Aujourd'hui appelé Musée des beaux-arts du Canada.

⁹⁴³ Les reliures de *Naïade* et de *Vitraux des cathédrales* sont alors évaluées à 125.00 \$ chacune, selon le prix inscrit au catalogue. BUCHANAN 1957.

À sa sortie de l'École des arts graphiques, Jean Larivière travaille un certains temps à l'Atelier de reliure Ouvrard et Beaudoin, mais il comprend que Pierre Ouvrard se paye un maigre salaire afin de lui offrir un revenu convenable. Larivière ne veut léser son ami, quitte l'atelier et offre ses services aux Éditions Fides qui sont alors logées sur la rue Saint-Jacques à Montréal et dirigées par les Pères de Sainte-Croix. Il y travaille de 1948 à 1951, mais une visite du comité paritaire l'informe qu'il est payé 16.00 \$ en dessous du salaire hebdomadaire requis⁹⁴⁴, une mésentente suivra et ce sera la fin de cet emploi. Entretemps, Larivière qui bénéficie d'un accès privilégié à la fonction publique fédérale, puisqu'il est un vétéran de guerre, a postulé pour un emploi à l'Imprimerie nationale. L'emploi n'est pas acquis, une certaine résistance du responsable d'atelier, mettant en doute les aptitudes du relieur, est l'explication du refus pour cet emploi⁹⁴⁵. Mais il s'agit davantage d'une forme de jalousie de la part du contremaître d'atelier d'origine francophone vis-à-vis ce vétéran ayant une maîtrise parfaite de l'anglais⁹⁴⁶. D'ailleurs il semble que le clivage entre francophones et anglophones était bien réel dans ce milieu de travail car pendant toutes ces années (1951 à 1964), Jean Larivière ne pourra exécuter aucune reliure plein cuir, ce privilège n'étant accordé qu'à quelques relieurs anglophones. La section reliure de l'Imprimerie nationale engage 155 employés dont une majorité de femmes, cinquante cinq travaillent à la reliure manuelle dont Larivière et une quarantaine à la reliure mécanique⁹⁴⁷. De 1964 à 1969, Larivière quitte l'Imprimerie nationale pour se joindre aux Archives nationales, il rencontre à ce moment le relieur Louis Forest qui

⁹⁴⁴ Selon les conventions, le salaire d'un relieur est alors de 56.00 \$ par semaine, alors que Larivière ne gagne que 40.00 \$.

⁹⁴⁵ Jean Larivière présente *Vitraux des cathédrales de France* afin de démontrer ses aptitudes en reliure. Le gérant met en doute qu'il ait réalisé cette reliure. Larivière bon joueur le met au défi qu'il peut en n'importe quel temps réaliser une reliure de cette qualité, mais rien n'y fait. Ce sera avec l'appui d'un monsieur Nevill, de la commission du service civil, que Larivière obtiendra le poste.

⁹⁴⁶ La mère de Jean Larivière est d'origine anglaise et son expérience de travail se fit en milieu anglophone.

⁹⁴⁷ Jean Larivière souligne qu'il y a peu d'anciens élèves de l'École des arts graphiques à l'Imprimerie nationale, il évalue à deux employés en reliure mécanique et deux en reliure manuelle, mais il y a certainement davantage du côté de l'imprimerie et des presses.

est en fin de carrière⁹⁴⁸, le contact avec son successeur ne sera pas aussi cordial, c'est pourquoi il décide de quitter son emploi pour s'établir à son compte.

Pendant qu'il occupe son poste de relieur à la fonction publique, Jean Larivière qui a emménagé à Ottawa tient aussi un atelier professionnel à sa résidence. Il décide alors de s'y investir pleinement en s'associant avec deux relieurs remarquables, Robert Brydon qui est d'origine écossaise et David Hannington⁹⁴⁹ un britannique qui a eu la chance de travailler comme doreur au célèbre atelier londonien Sangorsky et Sutcliffe. Au Bytown Bookcrafts⁹⁵⁰, on accepte le moins possible de reliure commerciale au profit de la reliure de luxe et de commandes en provenance du gouvernement. Le Secrétariat d'État remarque la qualité d'exécution de la reliure et propose du même coup à la nouvelle entité de l'atelier : Brydon & Larivière Ltd. (fig. 199) de créer les décors de reliure pour les livres remis aux lauréats de 1971 des Prix littéraires du Gouverneur général (fig. 200). En même temps que Larivière est à l'œuvre dans le domaine de la reliure, il ne met pas à l'écart ses activités en peinture et en dessin, un talent révélé par Dumouchel alors qu'il est à l'École des arts graphiques. Il présente en 1968 à la *Glen Cairn Community Centre* une série de tableaux et de dessins lors d'une exposition avec Neenmony Chaterjee, un peintre d'origine indienne (fig. 201, 202). Brydon et Larivière Ltd. vont créer les décors de reliure pour les Prix littéraires du Gouverneur général jusqu'en 1974, année où Larivière quittera pour œuvrer à Chicago. Après cette période, il propose les services de Pierre Ouvrard qui, à son tour, réalise les reliures d'art des éditions remises aux lauréats jusqu'à l'an 2000.

À partir de 1974, l'activité professionnelle de Jean Larivière a principalement lieu aux États-Unis et plus spécifiquement à Chicago. Brydon & Larivière Ltd. est reconnu pour leurs reliures de qualité et est très sollicité de la part des Archives

⁹⁴⁸ Louis Forest prend sa retraite vers 1968.

⁹⁴⁹ L'association avec David Hannington prend fin vers les années 1972. Les trop longues heures en atelier ne convenaient pas à sa vie personnelle. Il est engagé par l'Institut canadien de conservation (ICC) récemment mis sur pieds (1972) et y travaillera jusqu'à sa retraite.

⁹⁵⁰ Bytown Bookcrafts est domicilié au 275 Britannia Road, Ottawa.

nationales du Canada. Essayant de satisfaire leurs demandes (qui deviennent de plus en plus exigeantes et pressantes) les relieurs mettent de côté plusieurs contrats commerciaux afin de satisfaire les Archives. Plus tard, ils prendront connaissance du stratagème qui vise à détruire leur atelier professionnel. Robert Brydon met fin à son association avec Larivière, étant conscient que cette situation vise à éliminer ces « concurrents trop efficaces ⁹⁵¹», il sera engagé tout comme David Hannigton à l'Institut canadien de conservation (ICC), à Vancouver.

Entretemps, Jean Larivière qui fut à quelques reprises sollicité par Roland Poulet⁹⁵², un ancien collègue de l'École des arts graphiques, considère son offre de venir le rejoindre à Chicago afin d'y travailler comme relieur. C'est ainsi que Larivière vend son entreprise, quitte Ottawa avec femme et enfants, une partie de sa machinerie et ses outils en direction de Chicago pour y retrouver son ancien compagnon d'atelier. Leur atelier Art Bookbinders⁹⁵³, connaît un véritable succès professionnel, mais les rapports entre Larivière et Roland Poulet se compliquent, puisque ce dernier trouve difficile de partager l'autorité⁹⁵⁴. Larivière délaisse l'entreprise afin de démarrer seul Studio Larivière⁹⁵⁵, un atelier de reliure et de restauration, dans le district d'affaire de

⁹⁵¹ Les artisans des Archives nationales craignaient que leur section soit fermée au profit d'un atelier professionnel privé. Brydon & Larivière Ltd étant débordé par l'afflux de contrats, ils se coupaient alors de leur clientèle privée, ce qui tôt ou tard aurait isolé l'atelier d'une diversité de sources contractuelles.

⁹⁵² Roland Poulet s'établit à Chicago en 1957.

⁹⁵³ Art Bookbinders fut fondé en 1966 par Roland Poulet dans un petit espace à l'intérieur d'un entrepôt situé dans la zone défavorisée du marché à Chicago. L'entreprise est domiciliée au 451, N Claremont Ave. et est toujours en activité. Entre 1974 et 1978, cinq à six employés y travaillent.

⁹⁵⁴ Vers 1976, Jean Larivière reçoit une offre de la part Roger Roche, anciennement des Archives nationales, d'un contrat d'un an avec possibilité d'emploi au Centre canadien de conservation de Moncton. Larivière quitte Chicago en janvier 1976 avec son épouse et une partie de sa machinerie afin d'occuper cette nouvelle fonction. Entretemps, le projet est proposé par le directeur du Centre de conservation à un prêtre séculier de la région de Boston, qui occupera dorénavant le poste de Larivière. Dix mois s'écoulent et Larivière décide de revenir à Chicago afin de ne pas perdre ses privilèges de travailleur étranger.

⁹⁵⁵ Studio Larivière est domicilié au 220, S. State : Room 1330, Chicago. Ils offrent les services « Bookbinding; conservation of books; maps; documents; work of art on paper », selon ce qui est inscrit sur leur papier en-tête.

Chicago. Pour le service de restauration, il s'adjoint Janet Ruggles⁹⁵⁶, une spécialiste d'origine canadienne.

À son tour Studio Larivière est repéré par Monastery Hill Bindery, une ancienne entreprise de Chicago spécialisée dans la reliure. Rhoda Hertzberg Clark⁹⁵⁷ qui en est présidente depuis 1974 offre à Jean Larivière en 1978 d'acheter l'atelier et l'expertise de Studio Larivière afin d'offrir les services de restauration chez Monastery Hill Bindery. Il devient donc gérant et un an plus tard, vice-président de cette compagnie employant 25 artisans. Larivière ralentit ses activités de relieur au profit de la restauration et de la gestion de l'atelier. En 1983, à la suite d'un conflit avec le gérant de production, il quitte pour travailler à titre de relieur au A&H Bindery⁹⁵⁸ de Chicago pour une période de cinq ans (1983-1988). Il exécute alors l'ensemble des activités de relieur, à l'exception de la dorure qui est réalisée par un artisan spécialisé. Vers 1988, pour des raisons familiales, Jean Larivière doit revenir à Ottawa. Ceci met fin à son séjour en sol américain, Larivière dira qu'à son passage entre les villes de Windsor et Détroit, il a ressenti « une grande bouffée d'air, je revenais chez-moi » « There's no place like home⁹⁵⁹ ».

Si nous avons surtout retracé le parcours « nomade » de Jean Larivière, il ne faudrait oublier pour autant la qualité remarquable des reliures d'art et autres qui furent réalisées à travers ses transitions. Pour lui « le résultat des plus mauvaises

⁹⁵⁶ Janet Ruggles est la fille de Charles Mervyn Ruggles (1912-2001) qui fut restaurateur à la Galerie nationale du Canada. Il fut reconnu comme l'un des pionniers du domaine de la restauration au pays.

⁹⁵⁷ Rhoda Hertzberg Clark est la petite fille d'un des fondateurs de Monastery Hill, Ernst Hertzberg, d'origine allemande. L'entreprise, fondée en 1868 a surtout profité du grand incendie de Chicago de 1871. Tout était à refaire, les fonds de bibliothèques, les bibliothèques scolaires et publiques, cet événement fut une véritable affaire pour la compagnie. Voir aussi l'histoire de Monastery Hill Bindery récupéré le 18 juillet 2013 de : http://articles.chicagotribune.com/1996-07-28/features/9607280345_1_books-furnishings-binding.

⁹⁵⁸ Fondé en 1945, A&H Bindery est toujours en activité et est situé au 2600 Lexington St., Broadview, Illinois.

⁹⁵⁹ Entrevue téléphonique avec Jean Larivière, Montréal, 18 juillet 2013, durée 45 minutes.

expériences [m']a toujours porté profit »⁹⁶⁰. Indépendamment de ses travaux d'atelier, Larivière compte une production d'une cinquantaine de reliures d'art à son actif. Autre activité de reliure, cette fois-ci inusitée, celle « d'habiller » des collections de livres miniatures (fig. 203). Alors qu'il travaille à Chicago, il rencontre Norman W. Forgue, un imprimeur qui a délaissé le métier pour devenir éditeur de Black Cat Press⁹⁶¹, une maison qui se spécialise dans la création de livre miniatures⁹⁶². Il réalise aussi les reliures pour Press of Ward Schori⁹⁶³, autre imprimeur de Chicago qui s'adonne aussi au livre miniature. Il s'agit de deux maisons d'édition réputées dans ce créneau. Larivière poursuivra ses activités de relieurs après son retour à Berwick en Ontario en 1988, il oeuvre alors à diverses pièces dont, ces collections de miniatures et ce jusqu'au décès des deux éditeurs. Selon lui, la qualité des cuirs s'est détériorée, les teintures n'étant plus aussi permanentes qu'auparavant. Son nomadisme, ses amitiés, ses échanges font qu'il est difficile de retracer l'ensemble de son œuvre en un seul lieu. Si le talent de Jean Larivière est remarqué dès ses débuts à l'École des arts graphiques, les œuvres qui suivent en confirment toute la valeur. *Le Bain avec Andromède*⁹⁶⁴ (fig. 204), une reliure d'art réalisée en 1982 fait la démonstration de l'étendue du métier du relieur. Tout en étant symétrique, la composition du décor qui se déploie sur les deux plats offre une lecture dynamique par l'effet giratoire suggéré par le travail à froid et par le raffinement de la mosaïque aux couleurs lumineuses et de cuir variés⁹⁶⁵. Autres variations, *Yeux fixes*, poème de Roland Giguère⁹⁶⁶ fut

⁹⁶⁰ Entrevue téléphonique avec Jean Larivière, Montréal, 17 décembre 2006, fichier n° 2, durée 1 h 22 min 45 s.

⁹⁶¹ Les éditions de Black Cat Press ont un tirage d'environ 85 exemplaires. Une partie de l'édition est reliée plein cuir avec décor, le reste soit en demi-reliure toilée ou avec papier marbré. récupéré le 19 juillet 2013 de : <http://www.joshuahellerrarebooks.com/catalogues/31/59.html>.

⁹⁶² Pour qu'un livre soit considéré comme miniature, il ne doit pas excéder 76 mm de hauteur.

⁹⁶³ Pour une liste complète des éditions des *Press of Ward Schori*, récupéré le 19 juillet 2013 de http://www.lorsonbooksandprints.com/schori_press.html. On souligne d'ailleurs la présence des reliures de John Larivière.

⁹⁶⁴ Robert Desnos, *Le Bain avec Andromède*, Paris, Éditions de Flore, 1944, 35 p.

⁹⁶⁵ Cette reliure évoque dans son traitement, la première reliure réalisée par Larivière *For Whom the Bell Tolls* et pour laquelle l'illustration des ondes sonores procédait du même traitement (fig.196).

⁹⁶⁶ Roland Giguère, *Yeux fixes*, Montréal, Éditions Erta, 1951, 18 p.

travaillé de diverses manières par Larivière, personnalisant chacun des décors de la reliure. On peut alors suivre l'évolution stylistique, l'expérimentation des matériaux à l'œuvre pour chacune des reliures. Les premières étant offertes aux amis du cercle rapproché comme dans le cas de celle offerte à Théodore Koenig en 1951 (fig. 205) et l'exemplaire appartenant à l'auteur Roland Giguère réalisé vers 1983 (fig. 206).

2.4 — Relieur au féminin, ça existe ?

Une femme peut relier un livre d'un bout à l'autre, mais on ne relie pas les volumes par unité. On mène le travail par train c'est-à-dire que l'on entreprend un nombre plus ou moins grand de volumes auxquels on fait simultanément la même opération. Beaucoup de ces opérations sont fatigantes, mais il en est, telles l'endossure où l'on manie le marteau, la rognure à la presse qui oblige à tenir le volume d'une seule main, pendant que l'autre main fait manœuvrer les vis de la presse pour l'ouvrir ou la fermer. Ces opérations demandent beaucoup de forces et il nous semble qu'une femme peut difficilement résister plusieurs heures de travail. Mais pour une femme qui veut diriger un atelier, ce n'est pas un obstacle. Notre métier ne peut guère se pratiquer seul; si l'on veut produire suffisamment il faut se partager les opérations. Dans ce cas la patronne a assez à faire en se bornant à la mise en train, la couture et quelques autres travaux moins fatigants.

Jules Lemale, *La Reliure*, janvier 1929, p. 4-6.

Cette citation présentée en exergue exprime la perception qui existe en réaction à la présence des relieuses dans le milieu professionnel. Rien ne semble acquis pour elles et le parcours qu'il reste à faire afin de mériter une reconnaissance sera dû à un concours de circonstances tant historique, sociologique, qu'économique. Dans son essai, Jef Tombeur avance une hypothèse sur l'absence de cette reconnaissance :

Or il fort possible, comme l'avancent diverses chercheuses, que les femmes n'aient pas été seulement confrontées à la négation de leurs compétences potentielles, mais bel et bien dépossédées de la reconnaissance d'un savoir-faire existant, et ce systématiquement. Soit qu'au refus de les former et de les employer s'étaient ajoutés divers mécanismes de dévalorisation de leurs

œuvres, de leurs savoirs et acquis, selon des procédés variables selon les époques, les régions⁹⁶⁷.

Le métier de relieur, nous l'avons vu, est situé hiérarchiquement à l'échelle inférieure des métiers de l'imprimerie au même titre que la clicherie⁹⁶⁸. Traditionnellement, le métier de relieur, un métier ouvrier, fut relégué aux individus provenant des classes inférieures de la société, les simples d'esprit, les sourds-muets⁹⁶⁹ ainsi que les parias⁹⁷⁰. En France, l'apprentissage du métier se faisait très jeune, soit à partir de l'âge de treize ans : « À cette époque, se souvient Pierre-Lucien Martin, l'apprentissage de la reliure souffrait d'une certaine sous-estimation, à tel point que parfois les familles dirigeaient de préférence vers cette spécialité les jeunes gens infirmes ou de faible constitution »⁹⁷¹. On comprend la perception plutôt dévalorisante qui a pu entacher le métier et elle n'est pas étrangère à ce que les femmes ouvrières de l'imprimerie furent reléguées à ses tâches.

D'un point de vue historique, plusieurs arguments furent utilisés pour éloigner les femmes des ateliers d'imprimeurs et de relieurs : la trop grande promiscuité entre hommes et femmes dans cet espace de travail fut l'un d'eux. L'usage de produits toxiques pouvant nuire à la santé des femmes et tout particulièrement lorsqu'elles sont enceintes, ainsi que les règles féminines furent aussi évoquées.

L'activité de reliure dont il est question ici se rapporte au monde ouvrier; pour ce qui est de la reliure d'art, elle occupe à cette période (1929-1949) davantage les loisirs qu'une profession. L'École des arts graphiques fut fondée avant tout pour

⁹⁶⁷ TOMBEUR 2004, p. 29.

⁹⁶⁸ Activité du domaine de l'imprimerie où l'on fabrique les plaques destinées au tirage et qui porte en relief l'empreinte d'une composition typographique.

⁹⁶⁹ Plusieurs institutions de charité dont l'Institut des sourds et muets de Montréal ont calqué le modèle européen de développement de leurs ateliers de reliure (voir : *Troisième congrès international pour l'amélioration du sort des sourds-muets*, tenu à Bruxelles en 1883). L'un des arguments de l'époque mentionne : « qu'ils aiment le grand bruit », un argument qui marque les perceptions du temps, si charitables soient-elles... (voir : *Troisième et dernière Encyclopédie théologique*, 1857, p. 1939).

⁹⁷⁰ Le relieur Louis Forest fut instructeur de reliure au pénitencier Saint-Vincent-de-Paul de Laval de 1929 à 1938. Voir aussi : RAPPORT 1938, p. 120-121, 288-293.

⁹⁷¹ BOUJOU 1997, p. 222.

soutenir et fournir une main d'œuvre spécialisée aux imprimeries. Il s'agira donc de voir si l'institution a véritablement rempli son rôle de pourvoyeur, dans quelles conditions et comment se fera l'intégration des femmes dans ce milieu de travail. En France, l'école Estienne qui fut une référence comme modèle pédagogique n'accepta les femmes que vers 1972, tandis que l'École des arts graphiques de Montréal ouvrait ses portes aux femmes dès son implantation en 1942.

Au Canada, les femmes sont introduites dans le métier vers les années 1860 et 1870, en pleine période d'industrialisation⁹⁷². On a émis l'hypothèse que cette main-d'œuvre féminine à bon marché aurait d'ailleurs ralenti l'introduction de la mécanisation dans les ateliers d'impression et de reliure⁹⁷³. Entre 1871 et 1911, le pourcentage de femmes travaillant en imprimerie augmente progressivement pour atteindre 20 % en 1921, mais celui des jeunes filles (moins de 16 ans) et garçons diminue constamment⁹⁷⁴. La question du salaire, un vieux contentieux historique, est convenue : le salaire des femmes est moindre, puisqu'elles ne sont pas considérées comme un soutien de famille et que leur rémunération ne sert que comme revenu d'appoint (fig. 207). La présence féminine à l'intérieur de ces entreprises est souvent mise à profit dans des tâches de secrétariat, répétitives ou en reliure, une position mettant en valeur des aptitudes traditionnellement attribuées aux femmes, soit le travail d'assemblage, pliage, brochage, collationnement et de couture, tel qu'il est suggéré dans *l'Encyclopédie Roret*, datant du XIX^e siècle : « Alors l'ouvrière (car ce sont ordinairement les femmes qui sont chargées de ce travail) l'ouvrière, dis-je, pose ce tas sur la table sur laquelle elle travaille, et le place sur sa gauche [...] ⁹⁷⁵ ».

⁹⁷² En 1871, on recense 471 femmes et 130 jeunes filles oeuvrant dans le secteur de l'imprimerie au Canada. Une moitié de ces 601 femmes travaillent dans la reliure (308). LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol II, p. 85.

⁹⁷³ Sur le travail féminin en imprimerie, on consultera en particulier C. Burr, « Class and Gender in the Toronto Printing Trades, 1870-1914 » et M.E. Bissel, « Women Workers in the Toronto Printing Trade, 1880-1900 ». Cité dans LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol II, p. 85.

⁹⁷⁴ LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007, vol II, p. 85.

⁹⁶⁴ LE NORMAND 1827, p. 37.

Pour ce qui est de la direction d'un atelier, c'est principalement au moment du décès d'un propriétaire à travers le legs du patrimoine à sa veuve que l'on associe les noms de femmes à certains ateliers de prestige en Europe⁹⁷⁶, ce droit est peu exercé ici, étant donné l'implantation récente des ateliers au Canada. On pourra par contre souligner la contribution de Marie Mirabeau-Mesplet, épouse du premier imprimeur montréalais Fleury Mesplet, qui fut la première femme à diriger une imprimerie au Canada, ce qu'elle fit pendant l'emprisonnement de son mari de 1779 à 1782⁹⁷⁷. Peu d'études statistiques existent au Canada sur le sujet et la courte histoire de l'imprimerie ne permet pas d'établir sur la longue durée le profil de l'évolution de la présence féminine en atelier⁹⁷⁸. Il est possible de se référer aux modèles français, britannique et américain pour accorder avec une certaine perspective les transferts traditionnels et emprunts de la société québécoise à ces modèles, comme de son influence sur les pratiques dans ces pays⁹⁷⁹. C'est avec cet éclairage qu'il est possible de dégager une certaine image de la réalité québécoise.

Avant l'existence de l'atelier de reliure à l'École technique et à l'École des arts graphiques de Montréal, le nom de certaines femmes associées à la reliure est présent lors d'expositions. L'une d'elles, Marguerite Lemieux (1899-1971), ancienne élève de l'atelier de Louis-Philippe Beaudoin s'est fait connaître lors d'une exposition solo en 1927, puis en 1929, à la Bibliothèque Saint-Sulpice à Montréal. Henri Girard, dans un article, démontre l'étendue de ses compétences⁹⁸⁰. Le nom de Lemieux réapparaît en 1935 lors de l'Exposition de la Reliure d'art de l'Union musicale de Sherbrooke et lors de l'Exposition de la reliure canadienne à la Bibliothèque

⁹⁷⁶ À titre d'information, consulter le terme « veuve » au *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et gens du livre à Paris 1701-1789*. Récupéré le 25 juillet 2013 de : <http://www.ihmc.ens.fr/-Index-du-Dictionnaire-des-.html>.

⁹⁷⁷ RUELLAND 2009, p. 6

⁹⁷⁸ Il est possible de retrouver quelques données statistiques chez DEVOST 1982, 366 p.

⁹⁷⁹ BIHENG-MARTIGNON 2004, p.127-153. TOMBEUR 2004.

⁹⁸⁰ « Les œuvres de mademoiselle Lemieux donnent une très juste notion de ce qu'une femme de goût peut faire de ses doigts. Aquarelle, étain, mosaïque sur cuir et que sais-je ? ». GIRARD 1929.

municipale de Montréal⁹⁸¹. Ses reliures y sont d'ailleurs avantageusement exposées à côté des œuvres de Louis-Philippe Beaudoin et de Louis Forest. C'est principalement avec le travail de cuir incisé et coloré qu'elle se fait connaître, et l'un des plus beaux exemples où son expertise est mise en valeur fut l'édition de la *Flore Laurentienne*⁹⁸² offerte au Frère Marie Victorin lors du lancement de son livre en 1935. Cette réalisation montre le chardon de Mingan, découvert en 1924 par le botaniste et qui est représenté sur les deux plats de la reliure (fig. 208). Ce même traitement des cuirs incisés et colorés est exploité aussi avantageusement sur les plats d'un livre d'or de l'Institut généalogique Drouin (fig. 209). Lemieux acquiert son expérience de peintre et d'aquarelliste lors de ses nombreux voyages en Europe et David Karel, dans un article de son dictionnaire⁹⁸³, rapporte qu'elle excellait dans les motifs floraux⁹⁸⁴.

On peut aussi apprécier une véritable maîtrise technique dans la réalisation de ses reliures. En 1946, elle publie d'ailleurs une plaquette sur les techniques du travail du cuir⁹⁸⁵. C'est dans cet opuscule qu'il nous est donné d'apprécier certaines des pièces qu'elle a réalisées. Le style des décors est réaliste et manifeste un important souci du détail⁹⁸⁶. Peu de ses reliures d'art sont accessibles, sans doute propriété de bibliophiles ou de collections privées, et le nom de Marguerite Lemieux s'évanouit graduellement de la liste du cercle des relieurs.

Parmi les autres personnalités féminines associées aux premières manifestations de la reliure d'art au Québec, il faut retenir le nom de Marie Dupuis-

⁹⁸¹ Voir à ce sujet, chapitre 1, section 1.5 « L'exposition comme moteur de l'inspiration et lieu d'émulation ».

⁹⁸² Voir à ce sujet la figure 149.

⁹⁸³ Marguerite Lemieux étudie auprès des maîtres français : J. P. Laurens à l'Académie Julian, elle suit des cours d'aquarelle avec C. Carlier-Vignal et H. Charouset à l'Académie Biloul et se perfectionne chez B. Odin également actif à Paris. KAREL 1992, p. 395.

⁹⁸⁴ Voir à ce sujet la figure 255.

⁹⁸⁵ Marguerite Lemieux, *Travail du cuir*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1946, 19 p.

⁹⁸⁶ Voir à ce sujet la figure 66. Les reliures de Marguerite Lemieux sont à l'extrémité droite du présentoir. On y voit principalement les décors ayant des sujets religieux, le motif de la croix étant prédominant.

Bauset (1898-2000). D'origine bourgeoise⁹⁸⁷, elle fréquente les cercles artistiques à partir des années 1920 avec sa sœur, Corinne Dupuis, qui deviendra la conjointe de Roger Maillet⁹⁸⁸, l'une des figures féminines les plus présentes dans le milieu de la Tribu des Casoars et de l'Arche. Se désignant comme « la Casoarde explorée », Corinne Dupuis⁹⁸⁹ est peintre, comédienne, journaliste et éditrice⁹⁹⁰. C'est donc sans surprise que sa sœur, Marie Dupuis-Bauset, participe aux activités du groupe et fait la rencontre du Dr Albéric Marin avec qui elle se lie peu de temps après. Celui-ci, bibliophile et grand lecteur partage un loisir qui est alors en vogue chez les Casoars⁹⁹¹ : la reliure d'art. C'est ainsi que Marie Dupuis-Bauset, Albéric Marin, Philippe Panneton, Ernest Prud'homme et son épouse fréquentent les cours du soir de Louis-Philippe Beaudoin offerts à la section reliure de l'École technique⁹⁹². Les talents de Marie Dupuis-Bauset sont remarqués par Louis-Philippe Beaudoin qui lui offre d'enseigner l'art de la marbrure sur papier à l'École technique et à l'École des arts graphiques de Montréal. Son nom figure sur le carton d'invitation de l'inauguration de l'École des arts graphiques en 1944, il s'agit d'ailleurs de la seule femme faisant partie officiellement du corps professoral à ce moment.

Le relieur Pierre Ouvrard dans une entrevue, mentionne son apprentissage auprès de Marie Dupuis-Bauset : « C'était tellement cochon faire ça [la marbrure]... On apprenait les motifs traditionnels »⁹⁹³. Avec ce commentaire d'Ouvrard, il est paradoxal de penser qu'un travail si salissant fut attribué à une femme d'origine bourgeoise à ce moment. Par ailleurs, on a pu constater que pour la période contemporaine, la marbrure sur papier en Occident fut l'un des domaines des métiers

⁹⁸⁷ Marie Dupuis-Bauset est la fille de Narcisse Dupuis propriétaire du grand magasin montréalais Dupuis Frères, « Le magasin du peuple ».

⁹⁸⁸ À propos de Corinne Dupuis, récupéré le 29 juillet 2013 de : <http://www.chlapresquile.qc.ca/histo/rubriques-historiques/maillet.html>.

⁹⁸⁹ Corinne Dupuis est né en 1895 et décédée en 1990.

⁹⁹⁰ Corinne Dupuis fut témoin de l'admission officielle des femmes au Vase, lieu de réunion des ex-Casoars après la guerre, qui se trouvait rue Emery. COMEAU 1983, p. 387.

⁹⁹¹ Ernest Cormier, un ami du groupe, réalise vers les années 1928 de très belles reliures d'art.

⁹⁹² GAUVREAU 1967.

⁹⁹³ Entrevue Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier n° 1, durée 1 h 11 min 24 s.

du livre qui fut investi par les femmes (fig. 210)⁹⁹⁴. Marie Dupuis-Bauset ne se révèle pas que talentueuse dans la fabrication des papiers marbrés. L'examen de sa bibliothèque⁹⁹⁵ montre que plusieurs titres, achetés à la Librairie Déom, furent reliés par celle-ci. Assez novatrice, elle réalise ses reliures de facture réaliste principalement avec l'usage de la mosaïque de cuir. La proximité dans sa bibliothèque de certaines éditions reliées par le relieur français René Kieffer lui a certainement servi de modèle technique et esthétique (fig. 62). Dans les deux exemples illustrés, la silhouette des outils du relieur et du menuisier, librement positionnés sur le plat, sert à illustrer une encyclopédie technique (fig. 211) et la reprise sur le plat supérieur d'une gravure sur bois de A.M. Martin dans *Le peuple de la mer/La barque* de Marc Elder (fig. 212) démontre une finesse de l'exécution dans le travail de mosaïque et de la composition. Marie Dupuis-Bauset enseigne à l'École des arts graphiques jusqu'en 1956, année où l'École déménage dans ses nouveaux ateliers sur la rue Saint-Hubert.

Le nom de Liselotte (von Baeyer) Stern (?-1970), qui est originaire d'Heidelberg en Allemagne, est mentionné à titre de relieur entre les années 1935 et 1968⁹⁹⁶. C'est d'ailleurs à proximité de cette ville qu'elle fait très jeune son apprentissage de la reliure. Écrivant et illustrant de ses propres livres, elle décide d'apprendre à relier correctement ses éditions personnelles et fascinée par le métier, elle abandonne l'école à l'âge de 15 ans pour devenir apprentie relieur à temps plein pendant quatre années. Afin de compléter sa formation, elle s'inscrit dans les écoles spécialisées de Munich et de Weimar pour une autre période de quatre années, ce qui la mènera dès l'âge de 25 ans au titre de maître relieur, l'une des rares femmes pouvant bénéficier du titre. Elle épouse le célèbre psychiatre Karl Stern et vit à

⁹⁹⁴ La consultation du livre de Marie-Ange Doizy, *De la dominoterie à la marbrure*, offre un retour historique sur l'évolution technique de cet art, les exemples qui y sont présentés sont des réalisations presque exclusivement féminines. Au Québec, le même phénomène existe puisque les artisans sont aussi des femmes.

⁹⁹⁵ Il s'agit ici que d'une partie de sa bibliothèque, celle de son fils René Bauset, puisque ses livres furent répartis entre les enfants de la famille Bauset. Rencontre avec René Bauset, Sainte-Agathe, 11 décembre 2012.

⁹⁹⁶ Il existe peu d'informations sinon quelques articles de journaux. « Master Bookbinder Doctors Patients », *Ottawa Citizen*, 27 mai 1967, p. 23.

Londres pendant trois ans (1936-1939). Ils immigrèrent alors au Canada afin de fuir le régime nazi et s'établir à Montréal. Ayant délaissé la reliure pour élever ses enfants, elle reprend son activité professionnelle vers 1957. Elle enseigne alors à des groupes d'élèves qui sont principalement constitués de femmes. Elle explique⁹⁹⁷ qu'une majorité possède une bibliothèque et que leur conjoint est aussi bibliophile. Outre la reliure, Liselotte Stern est aussi calligraphe, elle a comme professeure Anna Simons, elle-même élève du célèbre maître calligraphe anglais Edward Johnston⁹⁹⁸. Elle rappelle dans ses entretiens qu'il ne s'agit pas d'un métier lucratif compte tenu du temps exigé pour la réalisation d'une reliure. Elle œuvre aussi comme thérapeute par l'art et comme bénévole, initiant les gens à la reliure. Liselotte Stern semble très appréciée du milieu anglophone, puisque les trois articles de journaux à son sujet sont de langue anglaise⁹⁹⁹.

Comme nous l'avons vu précédemment¹⁰⁰⁰, l'atelier La Reliure d'art française a contribué à l'épanouissement de la reliure d'art au Québec par la formation et l'embauche de relieurs et doreurs, tels Ovide Goudreau et Jean-Charles Gingras qui furent aussi professeurs à l'École des arts graphiques. Les renseignements que nous avons sur cet atelier sont rares et glanés au fil d'articles de journaux, dont l'un souligne l'existence des deux sœurs Moisan. Alice Moisan fut la principale propriétaire de cet atelier comme le rapporte la revue *Le Maître Imprimeur* en mai 1950¹⁰⁰¹ (fig. 213). Originaire de Québec, Alice Moisan débute dans la reliure en 1907 alors qu'elle travaille pour *The Daily Telegraph* de cette ville où elle agit à titre de contremaîtresse à la reliure pendant une période de cinq ans. Elle occupe les mêmes fonctions chez l'imprimeur Ernest Tremblay de Québec.

⁹⁹⁷ « Woman Restore Old Books, Gives Bookbinding Classes », *Ottawa Citizen*, 28 septembre 1962, p. 60.

⁹⁹⁸ *The Edward Johnston Foundation*, en ligne, <http://www.ejf.org.uk>, consulté le 8 août 2013.

⁹⁹⁹ « Woman Enjoys her Job of Bookbinding », *Gettyburg Times*, 8 juin 1968, p. 8. (reprise de l'article du *Ottawa Citizen* de mai 1967)

¹⁰⁰⁰ Voir à ce sujet, chapitre 2, section 2.2 « Premiers finissants/premiers enseignants ».

¹⁰⁰¹ MAITRE 1950.

En 1923, Alice Moisan vient s'établir à Montréal et débute chez J. H. Lamarche relieur. Vers 1926, elle travaille à l'atelier de Louis-Philippe Beaudoin. En 1930, elle décide d'oeuvrer à son compte en achetant un commerce situé au 435 est, rue Lagachetière¹⁰⁰², à proximité de l'Imprimerie Arbour et Dupont, et qui deviendra La Reliure française. Elle y exerce pendant quatorze ans avant de déménager l'atelier sur la rue Dorchester, près de la rue Amherst. Plusieurs des livres que j'ai pu examiner parmi ceux reliés par La Reliure d'art française étaient des demi-reliures et des reliures de bibliothèque. L'une des caractéristiques remarquées tient au style de papier marbré (fig. 214 a, b et c) que l'on utilise soit sur les plats ou en page de garde, un choix qui semble récurrent dans l'ensemble des livres consultés et qui indique que ces papiers furent probablement réalisés à l'atelier d'Alice Moisan¹⁰⁰³. La production de l'atelier outre, la reliure de bibliothèque s'est aussi étendue à la reliure d'art, comme l'indique le nom de l'entreprise, mais à l'exception de certaines reliures signées par Jean-Charles Gingras qui y travaille, aucune reliure d'art ne fut signée du nom d'Alice Moisan à ma connaissance. La Reliure d'art française bénéficie d'une réputation enviable, mais ceci tient aussi à la personnalité de sa fondatrice : « Notre ambition, n'est pas tant de nous faire de nouveaux clients, que de conserver ceux que nous avons déjà, en leur donnant un travail de tout premier ordre. J'ai passé presque toute ma vie dans la reliure et j'ai l'orgueil de mon art. Je veux que les gens qui nous encouragent partent d'ici satisfaits et le demeurent¹⁰⁰⁴ ». Alice Moisan est considérée comme la première relieuse ayant pu vivre de son métier.

¹⁰⁰² Selon l'*Annuaire Lovell*, La Reliure française qui deviendra en 1935, La Reliure d'art française est inscrit à cette adresse à partir de 1931. En 1945, l'inscription à l'annuaire le situe au 1121, rue Dorchester est jusqu'en 1952.

¹⁰⁰³ En consultant le livre de référence en la matière : Wolfe, *Marbled Paper, its History, Techniques and Patterns*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1990, 245 p. On retrouve des similitudes avec les papiers utilisés à La Reliure d'art française au tableau XXXVIII, n° 188. Il s'agirait d'un papier de style français qui se fabriquait dans les années 1930. Ces papiers marbrés furent-ils achetés chez un fournisseur ou bien est-ce qu'Alice Moisan s'inspirait des motifs en vogue pour fabriquer un papier « maison » ?

¹⁰⁰⁴ MAITRE 1950.

Le nom de la relieure Claire Bolduc (1913-199?) (fig. 215) apparaît vers 1946 lors de la publication d'*Initiation aux métiers de l'imprimerie*¹⁰⁰⁵ à l'article « La reliure ». Cet article technique sur la reliure commerciale et de bibliothèque est signé par deux autres professeurs de l'École des arts graphiques : Louis-Philippe Beaudoin et Lionel Jolicoeur. C'est aussi une première occasion de voir photographiées des mains féminines en train de manipuler des outils traditionnellement attribués aux hommes, tel le marteau à endosser. On peut donc penser qu'à ce moment Claire Bolduc est déjà intégrée au corps professoral majoritairement masculin de l'École comme peut en faire foi une photographie prise lors de la visite du relieur français Robert Bonfils datant de 1946¹⁰⁰⁶. Dans un rare article publié à son sujet¹⁰⁰⁷, Bolduc explique qu'elle fit un apprentissage de trois années aux cours du soir enseignés par Edward Sullivan à l'École des arts graphiques. Passionnée par son nouveau métier, elle investit l'ensemble de l'espace dans sa maison, sortant peu à peu les meubles pour les remplacer par l'outillage de reliure. Cette ardeur manifeste est remarquée par Louis-Philippe Beaudoin qui lui offre de se joindre au corps professoral qui compte alors 49 hommes, parmi ceux-ci, Albert Dumouchel et Arthur Gladu, avec qui elle se lie d'amitié. Elle enseigne à l'École des arts graphiques pendant quatre ans.

Peu de temps après (1947), elle démarre avec André Bourgeois un atelier sous la raison sociale de Claire enr.¹⁰⁰⁸ Le professeur Edward Sullivan¹⁰⁰⁹ se joint à l'entreprise. Selon l'*Annuaire Lovell*, l'atelier Claire enr. loge au 359, rue Saint-Jacques Ouest jusqu'en 1955 et déménage alors au 690, rue Notre-Dame où il demeure jusqu'en 1964, pour ensuite être situé sur la rue Atlantic à Outremont. Elle explique qu'en plus de l'enseignement elle exécute des reliures de luxe avec

¹⁰⁰⁵ Voir à ce sujet la figure 220. BEAUDOIN 1946-1959, p. 243

¹⁰⁰⁶ Voir à ce sujet la figure 174, Claire Bolduc pourrait être celle représentée par le n° 10.

¹⁰⁰⁷ DUBOIS 1989.

¹⁰⁰⁸ À ce sujet, on peut voir une carte d'affaire en version anglaise de Claire enr. à la figure 173.

¹⁰⁰⁹ En entrevue, Pierre Ouvrard mentionne que le rapport sympathique qu'Edward Sullivan entretenait avec ses étudiants s'est alors transformé. Il ne manifestait plus la même ouverture au fait que les étudiants puissent exécuter des commandes personnelles à l'intérieur des ateliers de l'École, voyant ceux-ci comme des compétiteurs potentiels.

mosaïques et décors : « J'ai eu la crème de la clientèle de Montréal », parmi ceux-ci, le docteur Jutra (père de Claude Jutra), qui lui commandera une centaine de volumes à décor, le docteur Paul Dumas, de même que la femme de théâtre Yvette Brind'Amour. Chez Claire enr. en plus de la reliure de luxe, on travaille la restauration de même que la reliure commerciale. Elle évalue à plusieurs milliers le nombre de livres qu'elle aura elle-même endossés et considère qu'elle est, après Alice Moisan, la deuxième femme au Québec à vivre du métier de la reliure. Elle ajoute en fin d'entretien qu'elle a commencé à exercer son métier avec cinquante dollars en poche, mais qu'elle n'aura pas fait fortune pour autant : « J'ai été riche en joies et en agréments; pendant quarante-deux ans, j'ai fait la vie que j'ai aimé, par un travail, dans un environnement et avec une clientèle des plus agréables ». En 1989, année de cette entrevue, elle continuait à donner des cours du soir dans son sous-sol ainsi qu'à la résidence Lisette Gervais.

La perception sexiste du rôle des femmes en reliure se retrouvent également chez les collègues de classe d'Isabelle Perrault à l'École des arts graphiques : « Isabelle [Perrault] est la "demoiselle" de la reliure. L'avant-midi, elle travaille chez « Fides », dans la reliure; l'après-midi, elle honore l'école de sa présence. Très frêle personne, nous la considérons comme la poupée de l'école et l'aimons bien ¹⁰¹⁰». Son nom ainsi que ceux de Thérèse Plouffe et Michelle Lefèvre¹⁰¹¹, sont les seuls évoqués, hormis Marie Dupuis-Bauset et Claire Bolduc, qui rappellent une présence féminine dans les ateliers de l'École. Dans le cas d'Isabelle Perrault, on sait qu'elle reçoit son diplôme en 1949 en même temps que trois autres finissants. Une autre information s'ajoute, soit qu'elle fut l'assistante très compétente et appréciée du relieur Jean Larivière alors qu'il travaillait chez Fides. Pour ce qui est de Thérèse Plouffe, on la voit en silhouette sur une photographie de la section dorure du

¹⁰¹⁰ « En regardant les finissants », ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1943, vol 7 (1949), n° 2, [s.p].

¹⁰¹¹ Pierre Ouvrard cite en entrevue le nom de Michelle Lefèvre comme étudiante en reliure à l'École des arts graphiques. Entrevue Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier n° 1, durée 1 h 11 min 24 s.

Prospectus 1946-1947 de l'École des arts graphiques (fig. 216)¹⁰¹². Un document non daté fut aussi trouvé dans les archives de l'École des arts graphiques de Montréal, il s'agit d'une liste d'étudiantes inscrites à un cours d'initiation à la reliure (fig. 217), il s'agirait d'un document plus tardif puisque Fernand Gosselin et Pierre Vaillant sont les professeurs assignés aux cours réguliers en reliure. À la lumière du peu d'informations retrouvées, on s'interroge si les noms d'Isabelle Perrault et d'Elmilina Sullivan peuvent avoir un lien de parenté avec les professeurs Gérard Perrault et Edward Sullivan de l'École, ce qui pourrait expliquer leur fréquentation au cours de reliure.

Lorsque l'on prend connaissance du peu d'inscriptions de femmes aux cours de reliure offerts par l'École des arts graphiques, on se questionne sur les raisons d'une absence d'intérêt alors que le contexte de la Seconde Guerre est une période prospère pour le domaine de l'imprimerie¹⁰¹³. Comment expliquer une si faible présence féminine dans ses ateliers puisqu'avec la mobilisation des hommes, la perte d'effectifs masculins en industrie, elles ont l'opportunité de faire carrière dans un domaine prometteur ? Pour l'instant, les éléments de réponse nous échappent.

Autre apport des femmes à la reliure à cette période, le travail des religieuses moniales de l'abbaye Sainte-Marie à Saint-Eustache. Vers 1950, Louis-Philippe Beaudoin qui s'était engagé à enseigner aux religieuses la reliure propose les services des professeurs Lionel Jolicoeur et Albert Dumouchel pour le remplacer. Ceux-ci enseignent sur une base régulière à l'abbaye comme en font foi certaines photographies publiées en 1953 dans le journal local de la ville de Saint-Eustache (fig. 218). Dans ce reportage photographique, les moniales s'affairent à diverses tâches spécifiques à la reliure. Il est de tradition que les communautés religieuses aient un atelier de reliure à leur disposition. L'ethnologue Marius Barbeau fut l'un des

¹⁰¹² Cette photographie fut corroborée par Louis Grypinich qui étudiait dans la même classe que Thérèse Plouffe.

¹⁰¹³ Il s'agit d'une période privilégiée pour les éditeurs canadiens suite aux Arrêtés en conseil relatifs au droit d'auteur au Canada de 1939-1945, n° 2512 et n° 3362.

premiers à mettre en lumière cette contribution des religieuses à la reliure avec son essai de 1943, *Saintes artisanes*¹⁰¹⁴. D'ailleurs, Marius Barbeau à travers ses recherches a trouvé plusieurs reçus émis par les Ursulines de Québec pour « façon de livre pour le Roy », dont un datant du 5 septembre 1727¹⁰¹⁵. Paradoxe, si l'on considère avec quelles difficultés les femmes eurent à se tailler une place comme relieur, alors que les premières reliures exécutées en Nouvelle-France furent le fait de religieuses¹⁰¹⁶.

2.5 — Des écrits sur la reliure : manuels techniques, essais et diffusion de la production

Les manuels sur ces métiers ne manquent certes point : ils ont suivi les développements de l'imprimerie et des améliorations incessantes en ce domaine. Cependant, ces ouvrages – anglais, américains ou même français – ignorent parfois les conditions et coutumes locales. Notre milieu, en effet, est une synthèse des influences américaines, anglaises et françaises; il en résulte une façon particulière de voir, de comprendre et de travailler.

Louis-Philippe Beaudoin¹⁰¹⁷.

Cinq publications portant sur le sujet de la reliure sous ses aspects commerciaux et artistiques sont rédigées entre les années 1946 et 1962. Ces ouvrages à caractère technique ou historique ou encore sous forme d'essai témoignent de l'intérêt et de l'importance qu'emprunte le domaine de la reliure durant cette période. On a en mémoire *L'Ouvrier relieur au Canada* écrit et édité par le relieur Louis Forest en 1933. Cet opuscule de 51 pages, malgré sa brièveté, a contribué à éveiller un intérêt significatif envers la reliure d'art réalisée au Canada français. Comme nous l'avons vu, cette publication marque la naissance d'un sentiment de fierté identitaire

¹⁰¹⁴ BARBEAU 1944.

¹⁰¹⁵ Musée canadien des civilisations, Fonds Marius Barbeau, Dossier : *Saintes artisanes, Ursulines, Québec*, boîte B303 f.4.

¹⁰¹⁶ Les petits travaux exécutés par les « Saintes artisanes » avaient pour but de soutenir financièrement leurs œuvres caritatives et la bonne marche du monastère.

¹⁰¹⁷ BEAUDOIN 1946-1959, préface.

tant chez les relieurs que chez les bibliophiles et collectionneurs. Ce bref essai historique aura comme effet d'encourager la tenue d'évènements mettant en valeur a reliure « de chez-nous » et de promouvoir les thématiques ainsi que les matériaux locaux.

La reconnaissance d'une reliure d'art canadienne-française et de ses artisans de la première heure est suivie du besoin de pérenniser le métier et les connaissances qui s'y rattachent. Sous la responsabilité de l'Office des cours par correspondance¹⁰¹⁸, les professeurs de l'École des arts graphiques de Montréal rédigent vers 1946 *Initiation aux métiers de l'imprimerie*, un manuel technique regroupant les informations et les méthodologies de disciplines enseignées à l'École, dont une section consacrée à la reliure au chapitre 9 (fig. 219). L'article est écrit par les professeurs de reliure commerciale et de bibliothèque : Claire Bolduc, Louis-Philippe Beaudoin et Lionel Jolicoeur. Il s'agit d'un cours de base, expliquant les rudiments techniques pour l'exécution d'un emboîtement ou d'une reliure cartonnage : une couverture fabriquée séparément et indépendante du corps du livre, une méthode couramment utilisée en reliure commerciale. Dans un premier temps on aborde la question des matériaux, de l'outillage, des fournitures, le film des opérations suit, ce qui permet de procéder étape par étape pour l'élève qui s'initie à ce domaine. On y enseigne aussi certains trucs du métier par le biais d'une terminologie française précise et détaillée, ceci encourageant l'apprentissage dans la langue des ouvriers et des artisans. Ce chapitre de dix-neuf pages par contre n'ouvre pas sur la reliure d'art, la section finissage est entièrement consacrée à cette dernière étape. Autre point d'intérêt de cette publication, le chapitre sur la reliure est le seul où les illustrations

¹⁰¹⁸ L'Office des cours par correspondance est sous l'égide du Ministère du bien-être social et de la jeunesse de la province de Québec. On retrouve dès 1942, des cours par correspondance dans divers domaines (lecture de plans, électricité appliquée à l'automobile, initiation à la forge, etc.) qui s'adressent à des ouvriers déjà en poste ou à des apprentis désireux de se former à distance. L'avènement officiel de la formation à distance par l'entremise de l'Office des cours par correspondance se produit en 1946. Le Québec étant bien engagé dans la voie de l'industrialisation, il en découle une forte demande d'ouvriers spécialisés. Ces cours répondent à deux besoins soit la nécessité d'avoir des manuels techniques de langue française, adaptés à la réalité du travail et répondre à la population des régions éloignées.

mettent en scène la présence féminine, ce qui est d'autant plus remarquable si l'on consulte la figure cinq¹⁰¹⁹, présentant l'étape de l'arrondissement, où une femme (Claire Bolduc ?) manipule le marteau du relieur (fig. 220)¹⁰²⁰. Ce manuel technique sera en usage pour une longue période, puisqu'en 1962, l'Office des cours par correspondance reprend sous forme de vingt fascicules didactiques les leçons théoriques traitées dans le manuel de 1946 (fig. 223).

Le titre suivant paru en 1947 est dû au relieur d'art Jacques Blanchet (1931 - 1981). *Essai sur la reliure et les relieurs au XX^e siècle*, annonce un programme que le texte ne couvre pas. Cette édition limitée à cinquante exemplaires donne plutôt dans l'autopromotion et la complaisance. Comme dans le cas de *L'Ouvrier relieur au Canada* (1933), la préface est rédigée par Alphonse Desilets, président de la Société Saint-Jean-Baptiste. Dans cet « essai » quelque peu volumineux¹⁰²¹, Blanchet tente de s'imposer comme relieur d'art au Canada français en s'appropriant plusieurs signes spécifiques au monde de la reliure. Prenant les attributs d'un mentor, il s'adresse à un hypothétique jeune homme, au talent inné et qu'il guiderait dans son apprentissage :

Toi, ambitieux jeune homme, et vous tous qui cherchez à élever le niveau de votre savoir-faire, je veux vous en indiquer le moyen, puisque je comprends vos aspirations et surtout cette incompréhension dont souffrent les artistes¹⁰²². [...] Mon cher ami, toi qui désires gravir les échelons de la vie, comprends bien la portée de ces mots; "travail, courage, audace", et si tu parviens à la réussite complète, que ton prestige et ton influence servent à ceux qu'ils sollicitent¹⁰²³.

Résumées en trois mots, « travail, courage et audace », ces vertus essentielles à l'artisan, Jacques Blanchet les appose aux armes du relieur qu'il a confectionnées (fig. 221) et pour lesquels il développe une symbolique personnelle:

J'ai cru bon de symboliser la reliure par un dessin sur médaille en forme de livre où l'on voit trois instruments destinés à sa confection. [...] L'AIGUILLE

¹⁰¹⁹ BEAUDOIN 1946-1959, p. 243.

¹⁰²⁰ Le marteau de relieur était jusqu'à très récemment réservé aux hommes du métier.

¹⁰²¹ Jacques Blanchet, *Essai sur la reliure et les relieurs au XX^e siècle*, Montréal, [s.n.], 1947, 119 p.

¹⁰²² BLANCHET 1947, p. 6.

¹⁰²³ BLANCHET 1947, p. 10.

– Exprime les premières opérations du livre; débrogage, couture, mise en feuille de garde. – LE COUTEAU – Exprime les opérations qui en découlent; rognure, coupage du carton et du matériel. – LE PILOIR¹⁰²⁴ (sic) – Finition: embellissage (sic), enluminure et dorure. [...] Les relieurs comprendront facilement que L'ECUSSON en forme de livre symbolise la reliure. Le PILOIR (sic) doit aplanir les obstacles d'un travail pénible, figuré par L'AIGUILLE, tandis que le COUTEAU, par sa position audacieuse, tranchera le nœud gordien¹⁰²⁵.

On comprend à la lecture de ces deux extraits comment s'installe « l'échafaudage » conceptuel de Blanchet. Celui-ci se perçoit comme un innovateur technique et théorique, agent d'une « nouvelle renaissance » en reliure, profitant peu de la reconnaissance qu'il mérite pourtant. Il « suggère qu'on modernise l'enseignement dans l'art de relier, par cette technique simplifiée, solide et attrayante [...] »¹⁰²⁶. » Une technique « redoutable¹⁰²⁷ » d'efficacité puisqu'elle réduit le nombre d'opérations¹⁰²⁸ pour la réalisation de ses reliures. À parcourir cet essai, l'on peut se demander si Jacques Blanchet est au fait de l'enseignement prodigué à l'École des arts graphiques ? On voit peu de références aux autres « relieurs du XX^e siècle » annoncés dans le titre de l'essai, les noms de Louis-Philippe Beaudoin et de Louis Forest, ses contemporains n'apparaissent nulle part. Seule référence, une exposition tenue à l'École du meuble de Montréal en 1945, qu'aurait facilitée Jean-Marie Gauvreau¹⁰²⁹.

L'autre aspect par lequel Jacques Blanchet veut se distinguer est celui de la dénomination des styles en reliure de luxe. Dans le chapitre « Division de cinq

¹⁰²⁴ Ici il s'agit du plioir, un outil usuel pour les relieurs. Il peut être fabriqué en bois, en os ou en plastique. S'agit-il d'une erreur typographique, l'intrusion d'une coquille ? Mais ce mot est mal orthographié dans l'ensemble du texte.

¹⁰²⁵ BLANCHET 1947, préface [s.p.].

¹⁰²⁶ BLANCHET 1947, p.10.

¹⁰²⁷ Jacques Blanchet réduit le nombre d'opérations traditionnelles pour l'exécution de ses reliures. Mais à la consultation de certains exemplaires qu'il a reliés, on est à même de constater qu'ils ne peuvent se comparer à des reliures réalisées dans les règles de l'art. Si pour Blanchet le volume et l'efficacité se résument à « beau – bon – pas cher », il est inquiétant de voir certaines interventions irréparables exécutées sur des livres inestimables. BLANCHET 1947, p. 33.

¹⁰²⁸ En règle générale, on résume à 75 le nombre d'opérations pour la réalisation d'une reliure. Jacques Blanchet les réduirait au nombre de 15. SAINT-JEAN 1984.

¹⁰²⁹ BLANCHET 1947, p. 103.

genres »¹⁰³⁰, il les subdivise en catégories : commercial, classique, semi-classique, fantaisie et expressive. Pour appuyer ce classement, il présente certaines de ses reliures dans des chapitres distincts afin de mieux les associer à ses nouveaux genres. La démarcation entre les genres est par contre assez confuse. Comment différencier une reliure de fantaisie, semi-classique et expressive (semi-parlante...¹⁰³¹) l'une de l'autre, puisque le style illustratif et littéral de Blanchet, utilise en abondance la mosaïque de cuir pour créer des décors chargés d'une symbolique qui lui est propre et dont son œuvre est entièrement constitué.

Cette publication apparaît comme une ambitieuse entreprise d'autopromotion, laquelle permet à Jacques Blanchet de se positionner dans le monde de la reliure au Québec qui est alors en pleine croissance. Aux dernières pages du texte se révèlent les intentions que l'on suppose avoir été à l'origine de la publication de cet essai :

Avant de terminer ce dernier tableau, je voudrais exprimer mes ambitions de technicien d'une part, et de (sic) appréciables puisées aux meilleures ceux qui ont su comprendre ma foi dans l'art. Je ne viens pas solliciter des éloges, puisque mes débuts dans la reliure d'art sont encore assez modestes. Je voudrais plutôt recevoir l'encouragement, l'aide et la confiance dont j'ai besoin pour le succès de mon avenir. Je désire ardemment parfaire mes études en Europe pour acquérir la technique des vieux maitres, pour enrichir mon imagination d'idées, de créations nouvelles en visitant les grandes bibliothèques. Enfin, il me faudrait couronner ma formation, connaître les secrets pratiques des Américains. [...] Possédant les connaissances les plus appréciables puisées aux meilleures sources tant en Europe qu'en Amérique, je reviendrais dans ma chère Province, communiquer mon savoir à mes compatriotes, aider les jeunes relieurs désireux de connaître les secrets des belles reliures. [...]¹⁰³².

Avec le recul historique, on peut confirmer le peu d'impact qu'a eu le livre de Blanchet sur le milieu de la reliure au Québec. Il est sur ce point, incomparable aux

¹⁰³⁰ BLANCHET 1947, p. 37.

¹⁰³¹ BLANCHET 1947, p. 42.

¹⁰³² BLANCHET 1947, p. 109-110. À ce sujet, Jacques Blanchet obtient, le 14 mars 1947 de la part du gouvernement de Maurice Duplessis, cette bourse tant convoitée. Il est aussi paradoxal de lire le titre d'un article du 24 mars 1947 de *La Patrie*, « M. J. Blanchet, premier boursier en relieur », alors que Louis-Philippe Beaudoin reçoit en 1923 cette première bourse destinée à un artisan.

effets qu'a donné lieu *L'Ouvrier relieur au Canada* publié en 1933 par Louis Forest, véritable reconnaissance de notre histoire du métier et de la contribution de ses artisans, un texte bref qui, aujourd'hui encore conserve toujours sa pertinence.

Les deux prochains titres traitent de la reliure d'art et de la reliure d'un point de vue historique. Ces écrits du professeur Eddy Lees MacFarlane de l'École des arts graphiques furent publiés en 1959 dans la revue *Vie des arts* et, en 1961 pour le Service des cours par correspondance. « Heurs et Malheurs de la reliure d'art¹⁰³³ » est un court texte retraçant l'évolution historique de la reliure d'art en Europe ainsi qu'en Orient tout en faisant une incursion vers quelques réalisations québécoises¹⁰³⁴. L'intérêt de ce texte, outre l'abondance des références historiques, est qu'il pose une interrogation concernant l'avenir de la reliure d'art au Canada. Une question d'actualité si l'on considère l'orientation commerciale qu'emprunte l'enseignement de la reliure à l'École des arts graphiques au début des années cinquante. Le déménagement de l'École dans ses nouveaux locaux de la rue Saint-Hubert en 1956 concrétise alors l'abandon du volet artistique de la formation. MacFarlane est témoin de ces changements et est en droit de s'interroger puisqu'il est, en 1961, l'un des sept professeurs démissionnaires, conséquence de l'intransigeance du nouvel administrateur Lucien Normandeau¹⁰³⁵. Il conclut son article sur une note pessimiste :

Née du mécénat, ne pouvant vivre que par lui, la reliure trouvera-t-elle dans la nouvelle génération le soutien qu'elle mérite ? C'est peu probable, jeunes et moins jeunes, étant plus sensibles aux chromes du dernier modèle de voiture qu'au charme d'un beau maroquin. Faute de commandes, les derniers relieurs d'art canadiens disparaissent un à un... Qui s'en soucie ?¹⁰³⁶

¹⁰³³ MACFARLANE 1959.

¹⁰³⁴ Il présente trois ouvrages : une reliure provenant de l'atelier du journal *Le Soleil* pour l'édition de *L'Île d'Orléans* de Pierre-Georges Roy, 1928; une reliure de Vianney Bélanger pour *Les véritables motifs de Messieurs et Dames de la Société Notre-Dame de Montréal* et une reliure de Joseph Lemay dit Delorme pour *Compte par Recette & Dépenses pour l'ouverture du chemin de communication entre de Faux-Bourg Ste-Marie et la Côte de la Visitation*, 1930.

¹⁰³⁵ Voir à ce sujet le chapitre 2, section 2.2 « Fondation d'une école de reliure d'art au Québec et premiers résultats », note 797.

¹⁰³⁶ MACFARLANE 1959, p. 22.

Le second titre publié en 1961 par le professeur MacFarlane est *Histoire du livre : abrégé*¹⁰³⁷ (fig. 222) et fournit un condensé historique très complet pour la formation à distance des futurs imprimeurs et relieurs du Québec. MacFarlane procède chronologiquement, divisant son récit en deux parties soit la période antérieure à l'invention de la typographie mobile par Gutenberg et ce qui s'ensuit avec l'introduction de l'imprimerie jusqu'à l'existence du livre contemporain. Le projet est ambitieux et l'auteur, qui est considéré comme une sommité dans son domaine, subdivise méthodiquement chacune des thématiques en développant avec érudition et précision le sujet au fil des 214 pages. Il traite autant de « [L'] Évolution et la propagation de l'alphabet », « Les grandes bibliothèques avant notre ère », « Les procédés d'impression avant Gutenberg », que de « [L'] Incidence sur la vie sociale et économique du développement de la typographie ». D'autres sujets inusités sont aussi présentés, tels le prix du livre à l'époque romaine ou la vitesse de travail d'un copiste. La question de la reliure est amenée à la fin de chacun des chapitres, ponctuant chaque période de son apport structurel à la matérialité du livre. La bibliographie fait référence à des articles publiés dans la revue *Technique pour tous* pour les numéros de 1956 à 1960, ainsi qu'aux écrits en anglais et en français de plusieurs spécialistes internationaux et universitaires de l'histoire du livre. *L'Histoire du livre : abrégé* est rigoureuse, elle fait la démonstration de la qualité d'enseignement qui est alors professée à l'École des arts graphiques. On comprend à consulter cet ouvrage que tous les aspects de la formation des élèves sont touchés dans le programme pédagogique que suivent les futurs ouvriers et artisans : reconnaissance du passé historique de leur métier, culture générale, formation technique avec les meilleurs spécialistes, éveil à la créativité. Des connaissances qui ne sont par étrangères à la haute qualité des jeunes imprimeurs et relieurs qui sortent de l'École pendant ces années.

¹⁰³⁷ MACFARLANE 1961.

En terminant, soulignons la série des vingt fascicules didactiques publiés en 1962 par le Service des cours par correspondance¹⁰³⁸, reprenant le titre du manuel *Initiation aux métiers de l'imprimerie* (fig. 223) qui avait été publié en 1946. Les cours initiaux comprenaient treize chapitres qui furent divisés en vingt leçons théoriques et pratiques. Destinée à la formation à distance, la structure des cours procèdent étape par étape tout en se référant au manuel d'origine, mais en expliquant davantage et en détaillant le matériel nécessaire pour l'exercice. De plus, la démarche pédagogique est encadrée¹⁰³⁹ puisqu'il est possible de faire parvenir ses exercices aux professeurs afin qu'ils soient évalués et commentés. Un questionnaire portant sur le sujet du cours permet de mesurer l'état des connaissances. Les leçons portent sur : le matériel et les soins à apporter, l'arithmétique élémentaire appliquée à la typographie, la correction d'épreuve, les incidents dans la composition du livre, les croquis préliminaires, au total vingt fascicules dont celui de la leçon 19 qui a pour sujet « La reliure commerciale et industrielle ». Comme dans le manuel de 1946, chacune des opérations y est expliquée en détail. La terminologie ainsi que les expressions du métier sont en français, offrant ainsi un apprentissage dans les règles de l'art pour les ouvriers ne pouvant avoir accès à une institution d'enseignement.

Les quelques textes publiés au cours de la période étudiée dans ce chapitre, sont avant tout de nature technique et historique. Le seul essai, nous l'avons vu, est une mince contribution au progrès accompli sur la perception du métier de relieur et sur sa contribution au patrimoine culturel québécois. Heureusement, à défaut de plus d'écrits, les reliures qui furent réalisées pendant cette période, témoignent des transformations stylistiques et thématiques au-delà des traces écrites sur le sujet.

¹⁰³⁸ INITIATION 1962.

¹⁰³⁹ « Si vous disposez d'un matériel typographique même rudimentaire ou si votre patron vous permet d'utiliser le sien, vous pourrez nous envoyer des épreuves de vos travaux que nous corrigerons et commenterons avec beaucoup d'intérêt ». INITIATION 1962, vol. 19, p. 2.

Les revues *Impressions* et *Les Ateliers d'Arts Graphiques*

Il est de la tradition des écoles d'arts graphiques de produire et d'éditer une revue qui sert de laboratoire, de lieu d'expérimentation aux apprentis typographes et imprimeurs qu'elles forment. L'une des revues dont s'inspirent les étudiants de l'École des arts graphiques de Montréal est *Les Cahiers d'Estienne*, publiée à 350 exemplaires et réalisée à partir de 1935 par la célèbre école parisienne. Les revues *Impressions* et *Les Ateliers d'Arts Graphiques* prolongent cette tradition à la différence qu'*Impressions* est entièrement réalisée, écrite et mise en forme par les étudiants, alors que *Les Ateliers d'Arts Graphiques*, qui sera éditée également à l'École, se veut une revue d'art qui convie des artistes, des écrivains, des architectes et des artisans de renom à partager ses pages avec les élèves. C'est d'ailleurs à ce titre que les deux seuls numéros de la revue présentent quelques-uns des travaux de reliure réalisés par quatre étudiants du cours de mosaïque des cuirs du professeur Lionel Jolicœur : Louis Grypinich, Jean Larivière, Pierre Ouvrard et Jan Trouillot¹⁰⁴⁰.

Le premier numéro d'*Impressions* paraît en 1942, année où le peintre Albert Dumouchel obtient un poste de professeur à l'École des arts graphiques. Le numéro trois de mai 1944 offre un ensemble plutôt convenu de textes et d'illustrations portant sur la gravure, la reliure et la publicité, des matières enseignées à l'École. Un bois gravé d'Albert Dumouchel présentant un sujet religieux et accompagnant un article du jésuite F.-W. Venne, traduit bien le conservatisme qui règne alors dans l'établissement¹⁰⁴¹. En ce qui concerne la reliure, c'est le réalisme qui prévaut dans le traitement du décor et le travail du professeur en dorure Jean-Charles Gingras témoigne de cet art de faire. On le voit, par exemple, dans le décor des reliures qu'il réalise pour les *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba*¹⁰⁴². Il y reproduit fidèlement,

¹⁰⁴⁰ Jan ou Jean Trouillot était un élève d'origine haïtienne. Nous avons peu d'informations sur la suite de sa carrière sinon qu'il aurait vécu à New-York et serait maintenant décédé.

¹⁰⁴¹ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1943-195?, vol. 3, n°3, mai 1944, p. 6.

¹⁰⁴² Il s'agit des deux tomes des *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba* des frères Marie-Victorin et Léon, Montréal, Institut botanique de l'Université de Montréal, 1942-1944.

par la technique du cuir incisé, certaines des photographies illustrant les deux tomes¹⁰⁴³ (fig. 224, 225).

En 1945, Albert Dumouchel devient le responsable d'*Impressions*. Résolument moderne, il impose à la revue une ligne éditoriale innovante, avec une mise en page plus audacieuse. Il faut attendre l'année 1946 pour que transparaisse réellement le changement alors qu'Arthur Gladu est engagé à l'École des arts graphiques. Influencé par l'esthétique de la typographie moderne et minimaliste issue des courants des constructivistes russes, du Bauhaus et de la « Nouvelle Typographie », les numéros qui suivront adoptent une nouvelle orientation stylistique¹⁰⁴⁴. Dans le numéro d'*Impressions* paru en 1949, le réalisme de l'illustration est évacué au profit d'une exploration des « points et lignes sur plans » pour paraphraser le titre de l'essai Wassily Kandinsky. L'éditorial de Marcel Hébert, étudiant de troisième année, commence ainsi : « Depuis plus d'un an, notre journal s'est vu radicalement réformé par nos mains que le modernisme a rendues révolutionnaires [...]»¹⁰⁴⁵. De son côté, l'article de l'étudiant André Ménard (fig. 226), « L'art de la reliure », décrit clairement les transformations auxquelles le décor de reliure se prête dans les ateliers de l'École à ce moment :

Voyant tous les changements qui se sont faits dans les siècles derniers au point de vue de reliure et de mosaïque, nous devrions, nous, les relieurs, faire du renouveau et appuyer ceux qui en font. Mais que doit-on choisir pour illustrer une mosaïque de nos jours? Dessins géométriques, dessins ordinaires, décorations banales? Non, il faut être de notre siècle et sortir de la léthargie où nous sommes [...].

Il ne faut pas oublier que la reliure d'art ne doit pas être un tableau ou même une peinture, bien qu'elle doive rester dans l'esprit du volume. Vous allez dire que faire une composition avec des éléments géométriques est chose

¹⁰⁴³ On peut établir une analogie entre la technique du cuir incisé et celle de la gravure au burin sur métal, puisqu'il s'agit dans les deux cas de traitement graphique permettant la précision du détail par un processus d'intaille.

¹⁰⁴⁴ De manière paradoxale, dans le contexte de l'École, l'absence d'une datation pour certains numéros de la revue est problématique. La référence à la volumaison est parfois désordonnée, seuls quelques indices trouvés dans la signature des articles et des travaux d'étudiants permettent de retracer l'année d'édition.

¹⁰⁴⁵ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1943-195?, vol. 7, n° 2, [s.d.], p. [3].

facile... Au contraire, c'est plus difficile que de faire une petite décoration insignifiante. Car, il faut chercher, dans la géométrie, les formes, les lignes, et, dans la couleur, les agencements qui pourraient représenter le titre du volume dont on a à faire la mosaïque¹⁰⁴⁶.

Publié vers 1950, le volume 8, numéro 1 d'*Impressions* est placé sous la responsabilité de l'étudiant en typographie Roland Giguère. La facture générale de ce numéro confirme l'influence des mouvements modernistes européens¹⁰⁴⁷ pour sa mise en page (fig. 227). L'expérimentation typographique, l'usage de photogrammes et la reproduction d'images pour leur intérêt plastique et graphique plutôt que leur valeur illustrative annoncent *Images apprivoisées* de Giguère, livre dont la parution, en 1953, marquera l'avènement du livre d'artiste au Québec¹⁰⁴⁸. L'engagement esthétique de Giguère se manifeste sans équivoque dès cet éditorial :

[L'aspect général de ce numéro] est notre vision, notre compréhension de la page imprimée, c'est-à-dire que nous la voyons et la voulons bel et bien créée; nous cherchons les formes, nous les inventons, pour ensuite en faire un agencement pictural qui deviendra non pas seulement une page comme toutes les autres, établie sur des conventions faciles, et par là même sans danger, démunie de toute audace et agressivité, mais bien une page exprimant une recherche dans l'inconnu, un esprit contemporain¹⁰⁴⁹.

À ce moment, *Impressions* reflète non seulement les échanges et les tensions entre les tenants du conservatisme et ceux de la modernité qui œuvrent au sein de l'École, mais aussi le débat qui a lieu à l'extérieur de ses murs. L'année 1948 est celle de la parution des manifestes *Prisme d'Yeux*, dont Albert Dumouchel et Arthur Gladu sont signataires, et *Refus global*. Le contenu des articles ne se limite plus à transmettre des informations historiques et techniques comme dans les précédents numéros. Il

¹⁰⁴⁶ ATELIER D'ARTS GRAPHIQUES 1943-195?, vol. 7, n° 2, [s.d.], p. [6].

¹⁰⁴⁷ À la consultation du catalogue de la bibliothèque du Collège Ahuntsic (ancienne École des arts graphiques de Montréal), on trouve plusieurs traités sur la typographie moderne publiés en 1949, dont celui du typographe suisse Rudolf Hostettler, *Type : A selection of types*, St. Gallen, Zollinkofer & Co., 1949. Il s'agit d'une édition trilingue (allemand, anglais et français) rédigée par un designer graphique engagé dans le renouveau typographique. Récupéré le 1^{er} juin de <http://wiedler.ch/felix/books/story/578>.

¹⁰⁴⁸ Roland Giguère, *Images apprivoisées*, Montréal, Éditions Erta, 1953, 36 p.

¹⁰⁴⁹ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1943-195?, vol. 8, n° 1, [s.d.], p. [3].

propose un questionnement sur le maintien des anciennes méthodes et revendique l'instauration d'une démarche plus artistique et créatrice que professionnelle. À cet égard, l'article « contribution à la reliure » de Marc-Pierre Salès interroge l'orientation formelle que doit prendre le décor des reliures, (fig. 227). Il écrit :

La décoration, par exemple, crée de vrais conflits entre les relieurs, quant à l'interprétation de l'illustration, de la suggestion d'un texte. La conçoit-on linéaire ? Ou plus vastement géométrique ? Sera-t-elle abstraite, par conséquent ? Doit-on se contenter d'un sujet d'illustration ? Le motif sera-t-il un symbole, une concrétisation de l'ouvrage ? Fera-t-on de la mosaïque¹⁰⁵⁰ ?

Puisque le débat existe à l'intérieur des murs de l'École, on peut se demander à quoi ressemblent les reliures exécutées dans ses ateliers. Quelles en sont les particularités ? C'est à l'intérieur des pages du numéro 3 de la revue *Les Ateliers d'Arts Graphiques*, paru en février 1949, que l'on peut voir les reproductions des reliures des anciens élèves que sont Jan Trouillot¹⁰⁵¹ (fig. 228), Louis Grypinich¹⁰⁵² (fig. 229), Jean Larivière¹⁰⁵³ (fig. 230) et Pierre Ouvrard¹⁰⁵⁴ (fig. 231). On mesure alors les retombées de l'enseignement du dessin d'Albert Dumouchel. Lors d'une entrevue, le relieur Jean Larivière indique « qu'il y avait une griffe particulière à l'École des arts graphiques »¹⁰⁵⁵. L'exécution des reliures et des maquettes est explorée selon deux axes à l'intérieur desquels la recherche formelle est centrale. Suivant le premier axe, le décor interprète la thématique du récit du livre, mais il en simplifie stylistiquement le contenu, ne conservant que l'essentiel formellement signifiant. Suivant le second axe, le décor est une composition graphiquement abstraite qui met en valeur les qualités esthétiques et stylistiques des formes, des lignes et des couleurs obtenues par le travail de mosaïque des cuirs, des filets et du décor à froid.

¹⁰⁵⁰ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1943-195?, vol. 8, n° 1, [s.d.], p. [24].

¹⁰⁵¹ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [92].

¹⁰⁵² ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [93].

¹⁰⁵³ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [91].

¹⁰⁵⁴ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [94].

¹⁰⁵⁵ Entrevue téléphonique avec le relieur Jean Larivière, Montréal, 17 décembre 2006, fichier n° 2, 15 min 45 s à 16 min 23 s.

Deux reliures de Pierre Ouvrard représentent bien chacune de ces options. Pour *L'Île d'Orléans*¹⁰⁵⁶ (fig. 166), la représentation stylisée d'un objet utilitaire traditionnel du patrimoine québécois, le dévidoir à laine, conserve le lien avec le contenu du texte¹⁰⁵⁷. Dans le cas du livre *Le Grand Meaulnes* (fig. 231), Ouvrard opte plutôt pour une composition libre, en explorant formellement la surface du plat supérieur réalisé à la mosaïque, aux filets et au décor à froid¹⁰⁵⁸.

Le relieur Louis Grypinich travaille principalement avec des livres à contenu religieux. Les décors de ses reliures se présentent comme des variations formelles et stylisées du motif de la croix. La reliure de Louis Grypinich produite pour *Les Noël de France*¹⁰⁵⁹ (fig. 229) est aussi une stylisation du motif de la croix explorant davantage le travail de la mosaïque des cuirs, avec un jeu d'alternance des gris et des noirs sur fond rouge¹⁰⁶⁰. L'ensemble rappelle l'approche graphique retenue par Alfred Pellán pour les costumes et les décors de la production *Le soir des rois* de Shakespeare présentée par les compagnons de Saint-Laurent en 1946 et reproduits dans les pages du même numéro¹⁰⁶¹ (fig. 232).

Le parallèle avec le travail d'Alfred Pellán n'est pas fortuit. Rappelons que le projet d'édition *Les Ateliers d'Arts Graphiques* prend forme en 1946. Il s'agit d'une publication de luxe, la première du genre à paraître en langue française au Canada et qui est destinée à la promotion des arts graphiques québécois¹⁰⁶². Yolande Racine souligne dans son mémoire¹⁰⁶³ que les revues de luxe n'étaient certainement pas une

¹⁰⁵⁶ Voir à ce sujet la figure 166.

¹⁰⁵⁷ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947, p. [46].

¹⁰⁵⁸ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [94].

¹⁰⁵⁹ Cette reliure de 1948 remporte le premier prix de la section des arts décoratifs du Concours artistique de la province en 1950.

¹⁰⁶⁰ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [93].

¹⁰⁶¹ La pièce a été présentée à la Salle du Gesù à Montréal, du 21 Mars au 6 avril 1946. ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [88-89].

¹⁰⁶² La formule du cahier *Les Ateliers d'Arts Graphiques* s'apparente beaucoup au *Year Book* de Londres et au *Pencil Points* américain. Le tirage du cahier est de 1500 exemplaires.

¹⁰⁶³ Quelques éditions de luxe étaient déjà éditées au Québec, mais il s'agit à ce moment de publications plutôt modestes en noir et blanc pour lesquels la collaboration se limitait qu'à un seul auteur et un illustrateur. RACINE 1980, p. 41.

spécialité canadienne : « De fait, il n’y eut jamais chez-nous de publication de luxe à laquelle, par exemple, un grand illustrateur ait collaboré en même temps qu’un grand écrivain et qui ait été imprimée par des spécialistes de la typographie d’art.¹⁰⁶⁴ » La revue bénéficie d’ailleurs d’une importante subvention du gouvernement provincial. À ce moment, le courant dominant parmi les artistes est le surréalisme et sa variante, l’automatisme, principalement incarné par un groupe d’étudiants de l’École du meuble où enseigne Paul-Émile Borduas. De son côté, Alfred Pellan initie quelques disciples, à l’occasion de rencontres amicales avec les artistes Dumouchel, Jean Benoît, Mimi Parent, Léon Bellefleur et Roland Truchon, à la pratique du cadavre exquis, qui se compose essentiellement de dessins¹⁰⁶⁵, une démarche surréaliste ludique laissant libre cours à l’onirisme et au fantastique. C’est en 1947, lors d’une exposition qui se tient à la résidence de la mère du peintre Pierre Gauvreau et de l’écrivain Claude Gauvreau, qu’Arthur Gladu¹⁰⁶⁶ et Albert Dumouchel prennent contact avec les automatistes pour les inviter à participer individuellement à cette première revue d’arts graphiques¹⁰⁶⁷. Selon François-Marc Gagnon, les rédacteurs auraient voulu refléter toutes les tendances, dont l’automatisme, à l’intérieur de ces pages¹⁰⁶⁸. Le premier numéro des *Ateliers d’arts graphiques* présente donc une cohabitation des courants artistiques de l’époque dont les automatistes Paul-Émile Borduas, avec la reproduction du tableau *Les arbres dans la nuit*, et Jean Paul

¹⁰⁶⁴ Extrait tiré de : René Garneau, « Activité intellectuelle », texte d’une émission de la série *La voix du Canada*, au poste CBF, 13 septembre 1947, p. 1, Archives privées de la succession Dumouchel. RACINE 1980, p. 41.

¹⁰⁶⁵ Inventé par des surréalistes européens vers 1925, ce jeu consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes sans qu’aucune d’elles puisse tenir compte des collaborations précédentes.

¹⁰⁶⁶ Arthur Gladu est alors directeur technique de la revue et Albert Dumouchel en est le directeur artistique.

¹⁰⁶⁷ Cette exposition en question a été présentée du 15 février au 10 mars 1947 à l’appartement 5 du 75, rue Sherbrooke Ouest à Montréal. On y retrouve plusieurs artistes qui signeront le manifeste *Refus global*.

¹⁰⁶⁸ GAGNON 1998, p. 386.

Mousseau, avec deux dessins extraits du livre *Les sables du rêve* de Thérèse Renaud¹⁰⁶⁹.

Plus proche des artistes qui se regrouperont autour de *Prisme d'Yeux*, Léon Bellefleur valorise les qualités de spontanéité caractéristique des dessins et des peintures d'enfants avec « Plaidoyer pour l'enfant¹⁰⁷⁰ ». On trouve aussi, en ces pages, les reproductions du dessin *La création du monde*¹⁰⁷¹ de Dumouchel, de la murale *Magie de la chaussure*¹⁰⁷² de Pellan, du dessin de Jean Benoît¹⁰⁷³ accompagnant le texte de Jean Léonard intitulé « L'ermite », ainsi que du dessin de Jean Léonard¹⁰⁷⁴ illustrant l'extrait de *Naiïade* en préparation. Ces œuvres ont comme particularité un traitement graphique des compositions qui délimite des plans spécifiques, chantourne d'un trait des zones, anime de motifs composés de lignes et de points les différentes surfaces. Ce choix plastique a pour effet de briser l'illusion réaliste et de livrer le sujet au seul espace physique et bidimensionnel. Il s'agit d'une approche graphique et décorative de l'espace pictural qui partage des similitudes avec le visuel des décors à la mosaïque des reliures. À ce propos, le relieur Pierre Ouvrard dira en entrevue : « La vision de Pellan était plus graphique. C'était facile de faire une mosaïque avec un tableau de Pellan, les formes sont bien définies. Borduas, c'était quelque chose!¹⁰⁷⁵ »

L'aventure des *Ateliers d'Arts Graphiques* prend fin avec le deuxième numéro (présenté comme le numéro 3). Des malentendus avec un membre du groupe de Borduas et l'intrusion, voire la censure, du ministère du Bien-être social et de la

¹⁰⁶⁹ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947, p. [37-63]. Bien que portant le numéro 2, ce cahier fut le premier de deux. Apparemment, on avait voulu donner l'impression au ministère qui subventionnait l'entreprise qu'il s'agissait d'une affaire bien lancée, qu'on en était déjà au deuxième numéro. Voir GAGNON 1998, p. 386.

¹⁰⁷⁰ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947, p. [39-41].

¹⁰⁷¹ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947, p. [49].

¹⁰⁷² ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947, p. [15].

¹⁰⁷³ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947, p. [66].

¹⁰⁷⁴ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947, p. [77].

¹⁰⁷⁵ Entrevue avec le relieur Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier n° 8, minutes 1:56 à 2:12.

jeunesse mettent fin à la participation des artistes du groupe des automatistes¹⁰⁷⁶. Ce dernier numéro offre l'expression plastique propre au réseau des artistes et écrivains gravitant autour de Dumouchel et des signataires du manifeste *Prisme d'Yeux*, ce qui démontre l'existence d'une correspondance esthétique avec les décors de reliure réalisés pendant la même période.

Le précepte du Bauhaus¹⁰⁷⁷ qui a nourri les ambitions pédagogiques d'Albert Dumouchel et Arthur Gladu s'exprime clairement par le choix éditorial du numéro 3 des *Ateliers d'Arts Graphiques* qui emprunte ce modèle de cohabitation interdisciplinaire¹⁰⁷⁸. Il s'agit d'une philosophie qui prône l'interdépendance entre les artistes et artisans de toutes disciplines, qui incite à mener une réflexion sur la forme et les couleurs, leur efficacité, leur beauté et leur expression. Outre les reproductions des reliures de Gypnich, Larivière, Ouvrard et Trouillot, les pages de ce numéro présentent les propositions architecturales¹⁰⁷⁹ modernistes de Raymond Affleck et de Robert Cripps¹⁰⁸⁰, les fragments des dernières compositions du musicien Clermont

¹⁰⁷⁶ C'est Paul Sauvé qui est alors ministre, alors que Gustave Poisson est sous-ministre, celui-là même qui renvoie Borduas de l'École du meuble le 4 septembre 1948. Plusieurs événements entraîneront le retrait du groupe des automatistes. Déjà Borduas a peu de considération pour la revue des arts graphiques, une revue qu'il considère de « peu de valeur ». Le retrait d'un texte de Rémi Paul Forgues, jeune ami du poète Claude Gauvreau, pour cause de « censure orthographique » selon Arthur Gladu et une lettre cinglante de Fernand Leduc, résidant alors à Paris et qualifiant la revue de « plus bourgeoise et de plus conformiste par la présentation et de plus réactionnaire par les textes » plantèrent le dernier clou dans la relation entre les deux groupes d'artistes. De plus, le groupe autour de Borduas exigeait d'être présenté en bloc, de manière à être identifié comme groupe indépendant. Voir à ce sujet : RACINE 1980, p. 61- 66.

¹⁰⁷⁷ « Le but final de toute activité plastique est la construction! Architectes, sculpteurs et peintres; nous devons revenir au travail artisanal, parce qu'il n'y a pas "d'art professionnel". Il n'existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. [...] L'artiste n'est qu'un artisan inspiré. » Extrait du *Manifeste du Bauhaus* rédigé en avril 1919 par l'architecte Walter Gropius.

¹⁰⁷⁸ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949.

¹⁰⁷⁹ Louis-Philippe Beaudoin souligne dans son introduction au n° 3 de la revue *Les Ateliers des arts graphiques* la contribution de l'Université McGill. On connaît maintenant l'importance qu'a joué l'artiste pédagogue Gordon Webber sur l'approche bauhausienne empruntée par Arthur Gladu et Albert Dumouchel à l'École des arts graphiques de Montréal. Webber qui enseigne à ce moment le *Basic Elements of Design* à l'École d'architecture de McGill n'est pas étranger à la participation de deux étudiants de sa classe de dessin, les architectes Ray Affleck et Robert Cripps. Une photographie de sa classe d'esquisse tenue en septembre au lac Orford vers le milieu des années 1940, présente les deux architectes. ANDERSON 1996, p. 30.

¹⁰⁸⁰ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [104-105].

Pépin¹⁰⁸¹, ainsi que les bijoux architecturés et formalistes de Georges Delrue¹⁰⁸², accompagnés d'un texte de Jean Léonard qui prend la forme d'un manifeste pour une nouvelle vision du métier de joailler. Ce dernier numéro de la revue fait la démonstration de la volonté de changement et de rapprochement qui anime les artistes et artisans du moment. Il n'est plus question ici de disciplines, mais bien du partage de cet axiome qui énonce que les formes, les couleurs, le rythme et l'espace participent d'un langage commun aux expressions variées.

La réception critique des deux numéros du cahier *Les Ateliers d'Arts Graphiques* sera assez favorable¹⁰⁸³, sinon pour certains textes. Ce que l'on apprécie le plus est l'audace qui est déployé avec l'usage de la typographie, soit les domaines d'expertise d'Arthur Gladu et d'Albert Dumouchel. Dans son compte rendu, Charles Hamel souligne les « belles reliures de MM. Larivière, Trouillot, Grypinich et Ouvrard qui charment l'œil même par le truchement d'une reproduction photographique simplement en blanc et noir¹⁰⁸⁴ ». Le cahier répond donc à sa première mission, soit de promouvoir les arts graphiques réalisés au Québec par le truchement de la poésie, de la peinture, de la sculpture, de la gravure et de la reliure tout en faisant la démonstration du savoir-faire des élèves de tous les secteurs techniques et artistiques de l'École des arts graphiques de Montréal.

2.6 — Apprentissage et production en région

Les écoles d'arts et métiers / enseignement de la reliure en région.

Dans cette province de Québec et dans tout le Canada, notre pays, le plus beau et le plus riche du monde, nous voulons voir nos

¹⁰⁸¹ ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [72-77].

¹⁰⁸² ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949, p. [14-15].

¹⁰⁸³ Dans une entrevue réalisée par Yolande Racine avec Arthur Gladu, le 4 février 1973, celui-ci mentionne qu'à la suite d'une importante distribution de la revue à l'international, le ministère du Bien-être social et de la jeunesse fut submergé de plus de 700 lettres de félicitations et d'encouragement.

¹⁰⁸⁴ HAMEL mai 1949, p. 5, col. 3.

compatriotes devenir propriétaires de nos richesses nationales et les maîtres dans nos propres industries. Pour nous établir dans ces positions et pour nous y maintenir, il nous faut lutter fermement sur deux terrains principaux, celui de la finance et celui de la compétence technique¹⁰⁸⁵.

Le système d'éducation québécois est de nature complexe dans sa structure qui a périodiquement tenté de s'ajuster au contexte social et économique qui a eu cours. Au fil du temps, il est régi par de nombreuses lois et des intérêts tant politiques, économiques que religieux. Au lendemain de la Crise, on constate que la population québécoise est peu scolarisée, c'est dire qu'avec l'annonce d'une reprise graduelle de la vie économique, elle répondra difficilement aux défis qui se présenteront. Pour ce qui est du domaine de l'imprimerie, son essor est favorisé par la conjoncture qu'entraîne la Seconde Guerre mondiale avec l'arrêté en conseil n° 2512 de 1939¹⁰⁸⁶ qui surcharge le milieu de l'édition. Il deviendra pressant de former une main-d'œuvre spécialisée qui répondra à cette nouvelle demande. La démarche qui vise à l'implantation de nouvelles écoles pour les métiers de l'imprimerie est alors majoritairement soutenue par les syndicats catholiques et nationaux, les chambres de commerce et les associations professionnelles.

À Montréal, si l'École des arts graphiques s'inscrit comme un modèle du genre, elle n'en demeure pas moins locale, sinon métropolitaine, suffisant à peine à la demande dans la région montréalaise. La province de Québec occupe un vaste territoire et l'on se doit de tenir compte de cette réalité géographique afin de faire prospérer économiquement les régions. C'est pourquoi plusieurs régions du Québec voudront à leur tour bénéficier de ressources pédagogiques pour développer leur expertise localement. Quelques solutions sont alors envisagées. Prenant connaissance

¹⁰⁸⁵ « À nos lecteurs », *Techniques*, vol. 4, no 1, janvier 1929, p. 1.

¹⁰⁸⁶ Voir à ce sujet la note n° 749. Avec l'arrêté en conseil 8526, il n'est plus nécessaire d'obtenir une licence du Bureau des brevets et droits d'auteur. Toutefois, l'éditeur doit soumettre son ouvrage à l'examen de la censure canadienne et déposer deux exemplaires au bureau du secrétariat d'État après publication. Les éditions françaises imprimées au Canada pourront être vendues aux États-Unis et en Amérique du Sud. Suite à la Libération et à la fin de la guerre en 1945, ces arrêtés deviennent caducs.

du succès de l'École des arts graphiques de Montréal, quelques régions arrêtent leur choix pour la création « d'antennes » locales de l'institution. L'enseignement par correspondance offert par l'École est aussi une alternative pour rejoindre l'ouvrier travaillant déjà en atelier professionnel, mais en dehors des réseaux urbains. Un autre volet sera celui de l'enseignement dans les écoles d'arts et métiers de certaines villes. L'enseignement de la reliure et, en particulier, de la reliure d'art y sera par contre très limité, l'objectif étant avant tout de fournir une main-d'œuvre qualifiée pour les entreprises commerciales en période de croissance.

À la consultation des archives de l'École des arts graphiques, certains articles de journaux permettent de repérer les tentatives d'approche faites par les villes de Sherbrooke, Hull et Trois-Rivières pour la création d'une école orientée vers les métiers d'imprimerie. Un peu à la même époque¹⁰⁸⁷, un autre document signé par plusieurs des directeurs d'écoles techniques¹⁰⁸⁸ et expédié au premier ministre demande de ne pas appliquer la loi 23, qui ajouterait au système des écoles spécialisées de nouvelles écoles d'apprentissage, l'article 3 du document donne une idée des réticences alors exprimées :

Le bill 23, en créant des écoles d'apprentissage en plus des écoles spécialisées existantes, jettera la confusion dans l'esprit du public et nuira au recrutement. La direction des centres d'apprentissage par les unions ou autres groupes provoquera la défiance des parents, défiance qui avait paralysé l'enseignement spécialisé jusqu'à ces dernières années et qui finit actuellement de disparaître parce que le public comprend actuellement l'enseignement spécialisé.

¹⁰⁸⁷ Il est impossible de dater le document, seuls les noms et fonctions des signataires sont une indication que ce document aurait été rédigé dans les années 1940. La loi 23 ne fut pas adoptée, et même avec une recherche assez pointue, il fut difficile d'analyser les détails de la proposition.

¹⁰⁸⁸ Ont signé le document : Édouard Montpetit, directeur général de l'Enseignement Technique; Hector F. Beaupré, directeur, École Technique de Montréal; Philippe Méthé, directeur, École Technique de Québec; Amédée Buteau, directeur, École Technique de Hull; Josaphat Alain, directeur, École Technique de Trois-Rivières; Léon-D. Germain, directeur général, Les Écoles d'Arts et Métiers; Philippe Beaudoin, directeur, École des arts graphiques; Jean-Marie Gauvreau, directeur, École du Meuble; Gaston Francoeur, directeur, École de papeterie, Trois-Rivières; Ian McLeish, directeur-adjoint, École Technique de Montréal; Louis Larin, directeur des études, École Technique de Montréal. Collège Ahuntsic, Montréal, Archives de l'École des arts graphiques, boîte A1/G74A.

On comprend, à la lecture de cet extrait, qu'il ne sera pas simple d'organiser efficacement l'enseignement technique en région, de plus, les ressources financières sont aussi limitées, l'État se devant de rationaliser ses dépenses. La ville de Sherbrooke, comme nous l'avons vu, fut précurseure dans la diffusion de la reliure d'art au Québec. L'Exposition de la Reliure d'art tenue en février 1935 a donné de toute évidence le coup d'envoi de l'intérêt pour ce métier. La présence du relieur Louis-Philippe Beaudoin qui, à ce moment, n'occupait pas ses fonctions de directeur de l'École des arts graphiques de Montréal a certainement contribué neuf années plus tard, à nourrir l'ambition de créer une antenne locale de l'École afin de desservir les Cantons de l'Est. Déjà, en 1935¹⁰⁸⁹, on réclame la création d'une école technique, l'École des arts et métiers existante ne suffisant plus à la demande et le bâtiment est devenu désuet¹⁰⁹⁰. En 1944¹⁰⁹¹, un article de *La Tribune*, (fig. 233) nous informe, qu'à la suite des nombreuses demandes d'inscriptions pour des cours dans les métiers de l'imprimerie, on étudie les moyens de créer une filiale de l'École dans la ville de Sherbrooke. Il est mentionné aussi que la région des Cantons de l'Est compte plus de soixante imprimeries. Le projet d'une école technique verra le jour en 1951, mais pour se concentrer essentiellement sur les métiers de la construction. Il semble que l'on procèdera davantage sur le mode maître - apprenti avec l'assistance des cours par correspondance offerts par l'École des arts graphiques pour la formation des métiers de l'imprimerie dans cette région.

En 1946, la ville de Hull partage les mêmes ambitions que la ville de Sherbrooke, soit d'établir une école d'arts graphiques et des métiers de l'imprimerie. Cette fois, c'est avec le support du Conseil central des Syndicats catholiques et nationaux du diocèse d'Ottawa que la requête est soumise au gouvernement

¹⁰⁸⁹ ÉCOLE 1935.

¹⁰⁹⁰ L'École des arts et métiers de Sherbrooke est créée en 1905.

¹⁰⁹¹ ÉCOLE 1944b Cette même année, le 27 mars 1944, on assistait à l'inauguration officielle de l'École des arts graphiques de Montréal. Ceci contribuera certainement à un intérêt accru pour ses activités.

provincial. On sait que la région de l'Outaouais est aussi prospère dans le domaine de l'exploitation forestière et de ses dérivés. Dans un article d'Henri Lessard¹⁰⁹² il est souligné que depuis plusieurs années on réclame une école d'agriculture et de sylviculture, mais sans succès, on peut alors comprendre que malgré le désir de voir en 1947 une école des métiers de l'imprimerie dans la région, les priorités économiques et pédagogiques ne s'orientent pas dans cette direction. Lessard déplore aussi que les jeunes doivent s'expatrier à Montréal pour faire leur apprentissage et que pendant ce temps, on a besoin de typographes, de pressiers et de relieurs dans les imprimeries de la région, dont l'Imprimerie nationale qui se trouve à Ottawa. Le texte d'Henri Lessard est un véritable plaidoyer pour l'établissement d'une institution offrant les mêmes services que l'École de Montréal, il fait aussi appel aux diverses organisations et associations de la ville ainsi qu'à la chambre de commerce pour appuyer cette requête. Depuis 1924, il existe, une école technique à Hull¹⁰⁹³, mais les cours visent à former des contremaîtres, chefs mécaniciens, menuisiers, forgerons, électriciens et chimistes, ceci afin de répondre aux besoins de l'industrie locale. Malgré la demande formulée par les groupes de pression de la région en 1946, la suite des événements confirme que la mise en oeuvre du projet ne verra pas son accomplissement.

Profitant de l'agrandissement de l'École provinciale de papeterie de Trois-Rivières en 1948, l'Association des maîtres-imprimeurs de la vallée du Saint-Maurice demande aux ministre du Bien-être social et de la jeunesse, Paul Sauvé, et à son sous-ministre, Gustave Poisson, d'étudier le projet d'organiser une section d'arts graphiques à l'intérieur du nouveau bâtiment (fig. 234). Comme dans le cas des villes de Sherbrooke et de Hull, il s'agit d'un appel pour un accès régional à la formation d'ouvriers qualifiés:

¹⁰⁹² LESSARD 1946.

¹⁰⁹³ Voir à ce sujet le texte de Hugues Théorêt récupéré le 7 septembre 2013 de : <http://www.lapresse.ca/le-droit/dossiers/100-evenements-historiques/201302/18/01-4622683-34-lecole-technique-de-hull-ouvre-ses-portes.php>.

Toutes les imprimeries de la vallée du Saint-Maurice souffrent d'une pénurie de main-d'œuvre, spécialement dans le domaine de la composition mécanique, de la typographie et du service des presses. [...] L'École d'arts graphiques de Montréal, qui fonctionne présentement à pleine capacité, a peine à fournir la main-d'œuvre nécessaire aux imprimeries de la métropole. [...] Il est presque impossible de former des apprentis spécialisés dans les imprimeries actuellement existantes, parce que les imprimeurs qualifiés et spécialisés sont déjà trop nombreux¹⁰⁹⁴.

L'adjonction par le ministère du Bien-être social et de la jeunesse d'une école touchant les métiers de l'imprimerie à celle de papeterie apparaît comme une suite logique à l'optimisation des ressources propres au développement de ce secteur d'activité. Mais là encore, aux yeux du gouvernement d'alors, l'École des arts graphiques de Montréal remplit son mandat adéquatement. Il n'y aura donc pas d'évolution dans le sens désiré par les maîtres-imprimeurs de la région trifluvienne. On constate que ce n'est que vers la fin des années soixante, suite à la réforme de l'enseignement professionnel que l'on assiste au développement des écoles des métiers de l'imprimerie au Québec. Avant cette période, outre l'École des arts graphiques de Montréal, seule une école de la ville de Québec, située sur la rue Saint-Paul et fondée en 1952, offre des cours. Il s'agit d'un établissement privé et dirigé par des imprimeurs de la ville. Elle disparaîtra en 1956 au profit de l'implantation de l'École technique de Québec¹⁰⁹⁵.

Ces lacunes dans la formation d'ouvriers spécialisés est en partie comblée par un projet flexible et adaptable comme nous l'apprend *La Tribune* en 1944, mentionnant que : « Dès l'automne prochain, l'École des arts graphiques commencera une série de cours par correspondance sur la composition à main, et la composition mécanique, le travail sur petites presses et la reliure commerciale »¹⁰⁹⁶. On peut donc en déduire que déjà, en 1944, le projet d'offrir des cours par correspondance est amorcé. Présentée dans un premier temps sous la forme d'un

¹⁰⁹⁴ ARTS GRAPHIQUES 1947, [s.p.].

¹⁰⁹⁵ DEVOST 1982, p. 123.

¹⁰⁹⁶ ÉCOLE 1944b.

volume destiné à accompagner les étudiants de l'École des arts graphiques, la série de vingt fascicules publiés entre les années 1946 à 1959¹⁰⁹⁷, s'adresse davantage à l'ouvrier déjà à l'emploi. Ces fascicules sont généralement composés d'une trentaine de pages et traitent des aspects théoriques et pratiques du métier.

L'avant-propos de la première leçon fournit les recommandations générales pour l'emploi des fascicules et confirme les objectifs de ces cours par correspondance :

S'il vous est possible de mettre en pratique les notions générales et les sages conseils de cette initiation, nul doute que cela vous aidera grandement à surmonter la plupart des difficultés qui se présentent quotidiennement dans vos ateliers. Ces leçons où nous avons, à dessein, écarté les détails ennuyeux vous permettront d'appliquer facilement les grandes règles typographiques, basées sur l'usage et afin de mieux profiter de nos remarques ou conseils, nous vous recommandons de toujours suivre les notes explicatives avec votre manuel¹⁰⁹⁸.

Le ton informel de l'avant-propos introduit une méthode pédagogique davantage axée sur l'expérimentation avec ses essais et erreurs que sur la normalisation technique. La présence « virtuelle » des professeurs qui corrigeront les travaux personnalise malgré la distance le rapport pédagogique qui est établi avec l'ouvrier en formation. Dans ces recommandations, on encourage l'ouvrier à bien entretenir sa machinerie en offrant les conseils d'usage. Pour terminer, un questionnaire est soumis à l'élève afin de lui permettre de réviser la leçon.

L'efficacité de l'édition des cours par correspondance offerts par l'École des arts graphiques de Montréal explique possiblement l'absence d'autres publications du genre et traduites en français. Au Québec, on sait que dès les années 1930, Louis Alexandre Bélisle songe à publier une série de manuels techniques. Les premiers manuels sont axés sur le monde de la finance, un domaine que Bélisle connaît bien

¹⁰⁹⁷ La date de publication des fascicules que possède Bibliothèque et Archives nationales du Québec est 1962. Les treize chapitres que comporte le manuel *Initiation aux métiers de l'imprimerie* sont divisés en 20 leçons.

¹⁰⁹⁸ INITIATION 1962, p. 2.

puisqu'il enseigne à l'École supérieure de commerce de Québec. Ce n'est que vers 1946, qu'il édite le premier manuel de la série *Arts, métiers et techniques*. Avec l'essor de l'enseignement professionnel au Québec, Bélisle remarque qu'une majorité des manuels techniques utilisés par les ouvriers sont en langue anglaise ou importés. Il s'agit donc d'un nouveau créneau lucratif pour cet éditeur. Malgré cette conjoncture, parmi les 23 titres de la série *Arts, métiers et techniques*¹⁰⁹⁹ parus de 1946 à 1971, aucun ne traite des métiers de l'imprimerie ou de la reliure¹¹⁰⁰. Le maintien du manuel et des fascicules *Initiation aux métiers de l'imprimerie* comme outil pédagogique confirme, depuis la première édition en 1946, la valeur de cette entreprise éditoriale dans le milieu des métiers de l'imprimerie.

Comme nous l'observons, au delà de l'École des arts graphiques, l'enseignement de la reliure d'art est peu accessible dans les régions extérieures à Montréal. C'est grâce aux entrevues menées avec les relieurs Louis Grypinich¹¹⁰¹ et Armand Saint-Pierre¹¹⁰², des artisans qui ont une pratique professionnelle dans les villes de Joliette et de Rimouski, qu'il est possible de mieux localiser comment s'effectue l'apprentissage du métier en région.

En 1951, quelques années après la fin de ses études à l'École des arts graphiques¹¹⁰³, le relieur joliettain Louis Grypinich¹¹⁰⁴ expose ses reliures à l'École des arts et métiers de Joliette (fig. 235, 237 a et b). Déjà actif professionnellement comme en fait foi une annonce¹¹⁰⁵ publiée dans le journal local, la notoriété du relieur n'attend

¹⁰⁹⁹ Les sujets qui sont abordés dans la série *Arts, métiers et techniques*, sont du domaine de la construction, de la ferblanterie, réfrigération, chaudières, mécanique, pour ne citer que quelques-uns des 23 titres.

¹¹⁰⁰ Voir à ce sujet, l'excellent article de Josée Vincent, « Faire confiance au Canadien moyen – Les manuels techniques de Louis-Alexandre Bélisle », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 4, 2012, p. 70-82.

¹¹⁰¹ Deux entrevues furent réalisées avec le relieur Louis Grypinich de Joliette, une première le 31 mai 2006 et la seconde le 8 octobre 2010.

¹¹⁰² Une entrevue téléphonique fut réalisée avec le relieur Armand Saint-Pierre de Rimouski le 16 avril 2006.

¹¹⁰³ Louis Grypinich a terminé ses études à l'École des arts graphiques en 1948.

¹¹⁰⁴ Voir au sujet de Louis Grypinich le chapitre 2, section 2.3 « Une relève novatrice ».

¹¹⁰⁵ Voir à ce sujet la figure 191.

pas les années pour être reconnue. L'exposition obtient un franc succès et se présente comme une motivation supplémentaire à la demande populaire d'inscrire, dès l'automne, la reliure à la liste des cours dispensés par l'institution. Le cours s'adresse aux amateurs désireux « de relier eux-mêmes les volumes de leur bibliothèque et d'occuper leurs soirées en un passe-temps rémunérateur¹¹⁰⁶ ». Si l'on consulte les notes de cours donnés par Louis Grypinich (fig. 236), il s'agit d'un programme complet de vingt semaines au cours duquel l'ensemble des opérations techniques qu'exige le savoir-faire en reliure est enseigné. D'ailleurs, Louis Grypinich fournit une partie de l'équipement et des outils pour les étudiants, chaque cours est d'une durée de deux heures. Les cours seront offerts jusqu'en 1957 et les groupes varient entre dix à quinze élèves, les premiers cours étant plus populaires. En 1958, Louis Grypinich s'implique dans le monde municipal, ce qui mettra fin à l'enseignement de la reliure à l'École des arts et métiers de Joliette.

Le deuxième relieur d'art en provenance d'une région est Armand Saint-Pierre de Rimouski. Son expérience nous mène sur deux pistes, celle de son apprentissage et celle de l'enseignement en région. Armand Saint-Pierre s'identifie comme relieur d'art et a principalement œuvré pour la compagnie d'ornements religieux Mailloux à Rimouski¹¹⁰⁷. Natif de Sayabec, dans la vallée de la Matapédia, Armand Saint-Pierre quitte son village pour vivre à Rimouski à l'âge de 15 ans. C'est sous les conseils de M^{gr} Fortunat Gagnon, qui l'incite à aller étudier la reliure à Trois-Rivières, que Saint-Pierre fait son apprentissage en reliure au Patronage Saint-Charles. L'intention de M^{gr} Gagnon était qu'à son retour, Armand Saint-Pierre puisse enseigner la reliure à l'École des arts et métiers de Rimouski. Le Patronage Saint-Charles est fondé en 1937 par l'abbé Charles-Édouard Bourgeois, il est propriété des sœurs Dominicaines du Rosaire. Il s'agit d'un orphelinat qui a l'ambition d'offrir une véritable formation professionnelle à ses jeunes protégés. Les Dominicaines essaient de garder ces jeunes

¹¹⁰⁶ GRYPINICH 1951.

¹¹⁰⁷ La compagnie de Joseph-Ernest Mailloux s'est spécialisée dans le marché liturgique ainsi que dans les chandelles.

au-delà de l'âge limite de douze ans. Certains sont placés dans des ateliers en ville et reviennent le soir à l'orphelinat. Le but est de permettre à ces adolescents d'apprendre un métier qui leur donnera une certaine autonomie pour le futur. Selon Lucia Ferreti : « un instructeur laïque diplômé, employé par les sœurs, leur transmet ceux de la boulangerie et de la pâtisserie, tandis que la religieuse qui donne le cours de reliure suit le programme de l'École technique de Montréal »¹¹⁰⁸. Le modèle du Patronage est assez fréquent pour ce type d'institution, celui d'enseigner de petits métiers à de jeunes orphelins, des mésadaptés ou à des enfants provenant de familles pauvres¹¹⁰⁹.

De retour à Rimouski, Armand Saint-Pierre ne pourra enseigner la reliure à l'École des arts et métiers, la conjoncture de la Seconde Guerre ayant modifié les projets de l'institution. Par contre, il suit les cours de mécanique d'ajustage offerts par l'institution, c'est là qu'il rencontre Gaétan Beaudin¹¹¹⁰ qui enseigne la céramique à l'École des arts et métiers de Rimouski. Les deux hommes se lient d'amitié¹¹¹¹, au dire d'Armand Saint-Pierre, c'est grâce à Gaétan Beaudin qu'il apprend le dessin, ce qui est d'autant plus essentiel pour un relieur d'art. Il existe une demande pour la reliure à Rimouski puisque la ville est le siège de l'archidiocèse ainsi que du grand séminaire. Ceci annonce de nombreuses commandes pour relier et décorer des missels, livres de prières, psautiers, évangélistes sans compter les bibliothèques personnelles des prêtres. Armand Saint-Pierre travaille donc comme relieur à temps plein à ces ouvrages et s'associera plus tard avec la Maison Mailloux. Selon lui, cette association commerciale ne modifiera pas le type de demandes auxquelles il est familier,

¹¹⁰⁸ Voir l'excellent article de Lucia Ferreti. « L'Église, l'État et la formation professionnelle des adolescents sans soutien : Le Patronage Saint-Charles de Trois-Rivières, 1937-1970 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n° 3, 2003, p. 303-327.

¹¹⁰⁹ Plusieurs institutions de charité dont l'Institut des sourds et muets de Montréal ont calqué sur le modèle européen le développement d'ateliers de reliure (voir : *Troisième congrès international pour l'amélioration du sort des sourds-muets*, tenu à Bruxelles en 1883).

¹¹¹⁰ Gaétan Beaudin est reconnu comme étant l'un des pionniers dans l'art de la céramique au Québec. Il y initie les styles « Free Form » et d'inspiration japonaise, avec une céramique empreinte du raffinement oriental, mais sans être guindée pour autant. Il fera école auprès des céramistes québécois.

¹¹¹¹ Gaétan Beaudin présente sa sœur à Armand Saint-Pierre qui l'épouse peu de temps après.

puisque'il s'agit aussi de la vente d'articles religieux. En 1999, il prend sa retraite à l'âge de 73 ans et vend son entreprise à Alain Turcotte qui fut son apprenti pendant quelques années¹¹¹²

Même si le Québec désire se doter des ressources pédagogiques pour développer les compétences techniques de ses habitants hors des centres urbains, les contrecoups économiques qu'ont causés la Crise et la Seconde Guerre font dévier l'ensemble des projets. Il faut donc compter sur des ressources informelles ou traditionnelles comme l'apprentissage sur « le tas » ou le modèle maître-apprenti. L'École des arts graphiques de Montréal conserve donc son hégémonie dans l'enseignement de la reliure et de la reliure d'art au Québec pour cette période. Elle « étend » son bras pédagogique au moyen de la publication des cours par correspondance à partir de 1946. L'enseignement de la reliure d'art à l'École devient facultatif à partir des années 1954, l'offre de relieurs étant plus importante que la demande. Les transformations socioculturelles positionnent l'intérêt pour les livres et la bibliophilie comme une occupation et un loisir marginal depuis l'apparition d'une nouvelle venue : la télévision. Un avènement qui aura une incidence directe sur la popularité des métiers du livre et de la reliure d'art.

Les ateliers en régions

Lorsque des visiteurs font l'inspection de l'établissement très affairé du *Soleil*, dans cette vieille cité de Québec, on leur montre avec une pointe d'orgueil bien excusable un studio, logé dans la bâtisse, où il se fait sans bruit un genre de travail qui n'a rien de commun avec un journal.

Dans cet atelier un groupe d'artisans, qu'on devrait plutôt appeler des artistes, s'adonnent à l'art moyenâgeux de la reliure fine¹¹¹³.

Sans procéder à une comparaison fine entre les régions et la ville de Montréal, il apparaît clairement que l'ensemble des infrastructures industrielles et des

¹¹¹² L'entreprise de reliure est toujours existante à Rimouski sous le nom de St-Pierre et Turcotte enr.

¹¹¹³ LE SOLEIL 1930.

ressources pédagogiques dans le domaine de l'imprimerie se concentre dans la métropole. Cette expansion n'est cependant pas exclusive à la région montréalaise. Ailleurs dans la province, plusieurs centres urbains connaissent ce même mouvement de croissance des ateliers d'imprimerie et de reliure.

La ville de Québec, un des berceaux historiques des premières imprimeries au Canada¹¹¹⁴, a toujours connu une forme d'effervescence dans ce champ d'activité. Sa position de capitale politique et de proximité avec les institutions administratives, commerciales et cléricales pendant les XVIII^e et XIX^e siècles a favorisé l'implantation d'ateliers qui, encore au XX^e siècle, connaissent une belle réussite¹¹¹⁵. L'atelier de reliure de Louis-Germain Chabot¹¹¹⁶ est de ceux-là. Chabot fut élève du renommé relieur d'art de Québec, Victor Lafrance¹¹¹⁷. Il apprend donc son métier dans les règles de l'art et cette compétence se vérifie aussi chez les autres apprentis élèves de ce maître remarquable. En 1893, Louis-Germain Chabot établit son atelier de reliure au 34, Côte de la Montagne. L'atelier fera affaire à cette même adresse jusqu'en 1995 et déménage alors dans un autre secteur de la ville. Il est toujours en opération. Dès ses débuts, l'atelier est prospère puisqu'une année après son implantation, Chabot engage son premier employé et en 1910, ils sont plus de quarante ouvriers à travailler la reliure.

En 1927, à la manière des imprimeries qui ajoutent un service de reliure à leur entreprise, Chabot offre maintenant son propre service d'imprimerie et de réglure. Deux articles de David Mendel¹¹¹⁸ qui tracent un portrait de l'entreprise, présentent le relieur Joseph Lachance, tout en mentionnant les noms du maître relieur Dorval,

¹¹¹⁴ La ville d'Halifax profite de ce titre avec l'implantation de la première imprimerie en 1751.

¹¹¹⁵ Dans l'*Annuaire Marcotte* de la ville de Québec, six ateliers de relieurs et réglure sont inscrits en 1895. Il s'agit de Dawson & Co, Georges A. Lafrance, Victor Lafrance, Téléphore Lemieux, Marcotte A & Cie et W.J. Mulroney.

¹¹¹⁶ Louis-Germain Chabot est né en 1866. Il a un passé de militaire et est aussi connu sous le nom de Lieutenant-colonel Chabot.

¹¹¹⁷ Dans son essai *L'Ouvrier relieur au Canada*, Louis Forest mentionne les noms de Charles-Aimé Dorion, Siméon Côté, Louis-Germain Chabot, Fournier et Bérubé comme étant les brillants élèves de Victor Lafrance. FOREST 1933, p. 23.

¹¹¹⁸ MENDEL 1984, p. 33-34.

d'Eva Laroche à la couture et de Paul-Émile Paré comme doreur. L'ambiance dans l'atelier est plutôt familiale, d'ailleurs, il est toujours dirigé par les enfants et le petit-fils de Louis-Germain Chabot. Voilà qui explique peut-être le sentiment d'appartenance des artisans qui y travaillent, puisqu'en 1943, le relieur Joseph Lachance y commence son apprentissage à l'âge de 13 ans et est toujours au travail en 1984, le doreur Paul-Émile Paré débute en 1924 et soixante années plus tard est encore à ses fers et roulettes. En 1950, une vingtaine d'ouvriers travaillent à la reliure, dont une dizaine à plein temps, les autres ouvriers accomplissent des tâches connexes. Plusieurs des artisans proviennent de l'École des arts graphiques de Montréal. On s'emploie à la restauration de livres anciens, confection de livres d'or, registres, codes et reliures de luxe, des activités qui mettent en valeur les talents et un savoir-faire passé de maîtres à apprentis depuis les origines de l'atelier. La Maison Chabot réduit ses activités dans le secteur de la reliure au moment où l'intérêt du public pour le livre et la bibliophilie diminue en même temps que des méthodes d'archivage moins onéreuses justifient l'abandon des livres ayant une reliure fait main. L'approvisionnement des matériaux a aussi changé, on se procurait les cuirs dans les tanneries du quartier Saint-Roch¹¹¹⁹ et le coût de la feuille d'or était auparavant accessible.

Les seconds relieurs en importance de Québec sont Charles-Aimé Dorion (1888-?) et son fils, Gérard (fig. 238). Il est difficile d'établir une date de fondation de leur atelier¹¹²⁰, mais l'importance en nombre et la qualité d'exécution de leurs

¹¹¹⁹ En 1872, on recensait pas moins de 43 tanneries dans la ville de Québec et qui employaient 630 ouvriers. Isabelle Porter, « Un lieu, un nom- La rue des Tanneurs, une artère loin de ses origines », *Le Devoir*, 11 août 2011. Récupéré le 14 septembre 2013 de : <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/329121/un-lieu-un-nom-la-rue-des-tanneurs-une-artere-loin-de-ses-origines>. En 1900, il n'y avait plus que 10 tanneries dans le quartier Saint-Roch. Jean-Claude Parent, « Le quartier Saint-Roch de Québec – synonyme de chaussures ». Récupéré le 14 septembre 2013 de : http://www.aqpi.qc.ca/quartierstroch_chaussure.pdf.

¹¹²⁰ Des recherches infructueuses dans les *Annuaire Marcotte* de la ville de Québec, ne donne pas de première date d'inscription de l'entreprise. Il est très probable que comme la plupart des ateliers de reliure faisant de la reliure d'art, il s'implante vers la fin de 1890, l'atelier de C.-A. Dorion sera en fonction dès ces années.

reliures méritent attention. Charles-Aimé Dorion comme Louis-Germain Chabot, fut l'un des élèves de Victor Lafrance, l'empreinte du métier de Lafrance ne fait pas de doute, tout y est impeccablement réalisé. On trouve peu de reliures d'art avec la signature de Dorion, mais certains détails dans la finissure dénotent le raffinement de son métier. Dans le corpus des œuvres examinées, il s'agit principalement de demi-reliures, mais pour lesquelles le dos est décoré (fig. 239). La qualité du titrage et du travail de dorure est impeccable, certaines reliures plus classiques mettent les nerfs en évidence, mais dans les exemplaires plus contemporains, les détails du décor des dos, malgré le fait qu'ils s'agissent de demi-reliures, indiquent la volonté d'incursion dans une modernité stylistique (fig. 240, 241 a et b). Cette signature est-elle celle de Gérard Dorion, fils de Charles-Aimé Dorion ? La signature du relieur n'est pas précisée sur l'étiquette de l'atelier¹¹²¹. Louis Forest dans son essai datant de 1933, *L'Ouvrier relieur au Canada*, a la plus grande estime pour le travail des artisans, qu'il résume en ces termes :

L'atelier Dorion à Québec 54, rue Couillard¹¹²², est un véritable foyer d'art, où les reliures et tableaux artistiques évoquent la petite boutique du Quartier Latin à Paris. Monsieur Dorion père, est un artisan dont la réputation n'est plus à faire. Maintenant sa plus grande ambition est de voir réussir son fils M. Gérard Dorion, artiste relieur comme lui.

Les reliures exécutées dans cet atelier sont très soignées et du meilleur goût. Certaine reliure (sic) qui habille l'œuvre de notre compatriote le poète Ulric Gingras et qui a pour titre "Du Soleil sur l'Étang Noir" est très bien réussie et surtout dans la note. La même louange s'applique à la reliure imaginée pour l'œuvre de Frédérique (sic) Rouquette, "Le Grand Silence Blanc", qui est un chef d'œuvre du genre. Voici ce que symbolisent les plats : plein maroquin blanc ou s'évoque l'uniforme étendue des neiges dans la prairie. La seule décoration consiste en un totem exécuté en mosaïque. Jamais reliure ne peut répondre mieux à l'idée maîtresse de cette œuvre, exécutée par Dorion Fils, et ceci démontre que les leçons reçues de son père lui ont profité. Avec une collaboration aussi intelligente, les résultats ne peuvent être que probants¹¹²³.

¹¹²¹ Gérard Dorion signait ses livres avec un sceau sur le contreplat.

¹¹²² L'atelier de C.-A. Dorion et fils déménage vers 1935-1936 puisqu'une publicité parue dans la revue *Technique* donne l'adresse du 42, rue Garneau à Québec. D'ailleurs le choix de la mise en page de cette publicité est nettement plus contemporain.

¹¹²³ FOREST 1933, p. 40.

Il n'a pas été possible de déterminer combien de temps l'atelier Dorion et fils fut en opération. Une publicité parue en 1937¹¹²⁴ indique qu'elle est toujours en activité.

Fondé dans les mêmes années que les deux ateliers précédents, en 1896¹¹²⁵, l'atelier de reliure du journal *Le Soleil*¹¹²⁶ profite aussi d'une excellente réputation. L'auteur de l'essai historique *Le roman du Soleil*¹¹²⁷, Louis-Guy Lemieux, ne traite aucunement de l'atelier de reliure de ce journal et qui fut en fonction jusqu'en 1960. Pourtant, en 1930 paraît un opuscule de 11 pages ayant pour titre *Perpétuant un art ancien*¹¹²⁸ et qui traduit toute la fierté que l'entreprise manifeste à l'égard de ses ouvriers qui sont davantage présentés comme de véritables artistes¹¹²⁹ (fig. 242). Et de fait, à la consultation de quelques reliures réalisées par l'atelier *Le Soleil*, on constate une belle maîtrise et une élégance des reliures qui y furent exécutées. À titre d'exemple, le détail du travail de dorure et aux petits fers des plats, du dos et de la chasse pour la reliure de *Maria Chapdelaine* (fig. 243 a, b et c). Plus contemporain, le titrage vertical et les nerfs en saillie du dos de la demi-reliure pour *Reflets et Mirages* (fig. 244). Dans *Perpétuant un art ancien*, qui présente les services offerts par l'atelier *Le Soleil*, on valorise la notion de temps investi à la confection des reliures, de plus on souligne le transfert des compétences comme étant un gage de qualité, puisque chaque reliure est ici réalisée dans les règles de l'art et dans le respect des traditions du métier. Ces considérations n'excluent pas que l'atelier offre aussi un service commercial : « Tout au contraire, l'atelier de reliure de notre maison possède le matériel et l'outillage les plus complets et, de ce fait, est toujours en mesure de faire de la reliure commerciale de toutes sortes sur une très grande échelle »¹¹³⁰.

¹¹²⁴ TECHNIQUE, vol. XII, n° 1, 1937, p. V.

¹¹²⁵ La date de 1896 concorde avec la fondation du journal *Le Soleil* qui est issu de la mort du journal *L'Électeur* de Québec.

¹¹²⁶ L'édifice du journal *Le Soleil* loge au 111, Côte de la Montagne dans le quartier des imprimeurs, libraires et relieurs.

¹¹²⁷ LEMIEUX 1997.

¹¹²⁸ LE SOLEIL 1930, 11 p.

¹¹²⁹ Voir à ce sujet la citation en exergue de cette section.

¹¹³⁰ LE SOLEIL 1930, p. 6.

Autre atelier logeant dans un grand journal de la Capitale, celui de *L'Action catholique*¹¹³¹. On sait peu de cet atelier, puisqu'il se distingue moins pour la qualité des reliures de luxe qui y furent confectionnées. L'atelier offre davantage un service commercial. Il est plausible que l'atelier de reliure fut implanté en même temps que la fondation du journal *L'Action sociale catholique* en 1907. Le grand-père et le père du relieur Armand Paré qui a œuvré à Québec jusque dans les années 1970 travaillaient aussi à *L'Action catholique*¹¹³². La photographie du personnel de l'atelier en 1936 (fig. 207), montre une main d'œuvre majoritairement féminine que l'on retrouve sur une autre photographie de l'atelier vers 1925 (fig. 245) et qui confirme la vocation commerciale des activités de l'atelier. De par l'orientation éditoriale catholique sinon ultramontaine du journal, l'atelier de *L'Action catholique* privilégie l'édition religieuse.

Si l'atelier de Louis-Germain Chabot occupe une place enviable dans la ville de Québec, un autre atelier, Au Vêtement du livre, celui-là fondé par René Savard en 1947, jouera un rôle tout aussi important¹¹³³. Ancien bibliothécaire au petit séminaire, René Savard ignore tout de la reliure, sinon ce que lui offre la proximité quotidienne des livres dans son travail. C'est sous les recommandations de son mentor, M^{gr} Alphonse-Marie Parent, qu'il démarre son atelier de reliure Au Vêtement du livre, au 126, rue Giroux à Loretteville. L'entreprise à ses débuts n'emploie que deux artisans, se joindront à lui son frère Marcel et à la confection sa sœur Jeanne-d'Arc. Dès ses débuts, René Savard reconnaît qu'il a besoin d'une formation pour offrir les meilleurs services. Il fait donc venir trois relieurs de France qui viendront enseigner et travailler à l'atelier¹¹³⁴. Ceux-ci forment Marcel au travail complexe des cuirs et Jeanne-d'Arc à

¹¹³¹ Fondé par M^{gr} Louis Nazaire Bégin, le journal *L'Action sociale catholique* changera de dénominations jusqu'à sa fermeture en 1973. *L'Action sociale et catholique* (1907-1915); *L'Action catholique* (1915-1962); *L'Action* (1962-1971); *L'Action-Québec* (1971-1973).

¹¹³² Entrevue avec la relieure Ursule Turmel, Québec, 21 octobre 2010. Fichier n° 6, durée 29 m. 43 s.

¹¹³³ Entrevue de la relieure Ursule Turmel, Québec, 21 octobre 2010, 6 fichiers d'enregistrements numériques.

¹¹³⁴ Entrevue de la relieure Ursule Turmel, Québec, 21 octobre 2010, 6 fichiers d'enregistrements numériques.

la préparation et à la couture. L'atelier Au Vêtement du livre est, tout comme L.-G. Chabot, une véritable entreprise familiale, la transmission du métier s'effectue d'une génération à l'autre, Bernard le fils aîné y travaille et Jacquelin Savard prend la direction de l'atelier vers 1981. L'atelier est actuellement à sa troisième génération et dirigé par Frédéric Savard¹¹³⁵.

Dans les années soixante, Au Vêtement du livre engage plus de 125 employés et est, à ce moment, l'atelier de reliure le plus important dans l'est du Canada. L'expansion de l'atelier s'explique par l'orientation commerciale qu'il prend et qui sera influencée par les réformes du système d'éducation à ce moment. À partir des années soixante et suite au rapport Parent, plusieurs institutions religieuses se sécularisent et abandonnent leurs ateliers de reliures, leurs artisans ayant aussi atteint l'âge de la retraite. Au Vêtement du livre alors décide de se consacrer essentiellement à la reliure de livres scolaires. La main-d'œuvre y est majoritairement masculine et ceci est en partie justifié par le système de compagnonnage qui est toujours en pratique à ce moment¹¹³⁶. Par contre, cette expansion aux visées commerciales n'exclut pas la section reliure artisanale où Marcel Savard spécialiste des cuirs, Jean Doré (doreur), Jeanne-d'Arc Savard à la couture instruiront de leurs connaissances une nouvelle génération d'artisans dont la relieure Ursule Turmel, qui prendra la relève de cette section quelques années plus tard.

La pérennité des ateliers familiaux L.-G. Chabot et Au Vêtement du livre s'explique par la collaboration qui existe entre les deux ateliers et par une intelligente répartition des spécialités de chacun. L'atelier L.-G. Chabot optant davantage pour le domaine plus artisanal et lié aux services administratifs, tels la réglure, reliure de registre, livre comptable, bibliophilie, reliure de luxe et Au Vêtement du livre conservant une

¹¹³⁵ Frédéric Savard est le fils de Jacquelin Savard et de la relieure Ursule Turmel qui oeuvre pour l'entreprise de 1970 à 1988.

¹¹³⁶ L'acquisition des cartes de compétence par le processus de compagnonnage était alors une mesure syndicale et était supervisée par l'École des arts graphiques de Montréal. À partir de 1970, avec les transformations qui s'opèrent dans l'Institut des arts graphiques et qui devient le Cégep d'Ahuntsic, on abandonne ce système de reconnaissance des compétences.

section artisanale, mais favorisant les grands contrats commerciaux. Cette entente entre les deux ateliers est aussi un choix, celui de conserver localement l'attribution des contrats en reliure offerts dans la région de Québec.

À l'article « relieurs et régleurs » de l'*Annuaire Marcotte* de Québec on y mentionne aussi les noms des ateliers de Joseph Caron, Gaudias Poitras et Jérémie Richard, soit quelques-uns des artisans qui sont actifs en reliure vers 1920¹¹³⁷.

On l'a vu, les villes de Sherbrooke, Hull et de Trois-Rivières invoquent la nécessité d'offrir des ressources pédagogiques dans le but de former des artisans qualifiés pour les métiers de l'imprimerie et la reliure. S'y révèle un nombre important d'ateliers dans ces régions. Malgré cette réalité, peu d'ateliers semblent avoir eu une activité dans la reliure d'art et la reliure artisanale. Ailleurs dans la province, à Rimouski, l'atelier d'Armand Saint-Pierre offre un service de reliure de luxe et, en particulier, pour des éditions liturgiques. En s'associant avec la Maison Mailloux, un établissement spécialisé dans les articles et les ornements religieux, il assure grâce à cet arrangement commercial une pérennité à son atelier. Armand Saint-Pierre réalise à titre privé quelques reliures d'art qu'il présente lors d'une exposition dans la région avec le relieur Jacques Blanchet. L'atelier sera vendu à son apprenti Alain Turcotte en 1999. L'atelier Saint-Pierre & Turcotte opère toujours à Rimouski.

Fondé par le relieur montréalais Léon Gamache en 1952¹¹³⁸, l'atelier La reliure du Saguenay est implanté dans la ville de Chicoutimi depuis plus de 60 ans. Le parcours singulier et aventureux de Léon Gamache est représentatif des conditions de vie difficiles à cette époque et de la ténacité dont il a fait preuve pour concrétiser son ambition. Établir un atelier de reliure en région est aussi œuvre de pionnier à ce moment puisque la perception et la réalité confirment toujours la primauté des ateliers des grands centres urbains pour ce qui est de ce type de service. Jusqu'à l'implantation de La reliure du Saguenay, l'essentiel de la reliure de luxe et de

¹¹³⁷ Il s'agit ici de l'*Annuaire Marcotte* de 1920-1921, soit la dernière année disponible à la consultation.

¹¹³⁸ Il s'agit de la date d'enregistrement légal de l'atelier La reliure du Saguenay.

bibliothèque de la région est référé à l'atelier L.-G. Chabot de Québec, ce qui explique aussi le grand succès de l'entreprise de la capitale. Il s'agit donc de convaincre, briser une perception et d'affirmer l'aptitude de l'artisan qui fait le choix de travailler dans son coin de pays. L'exemple de Léon Gamache nous semble représentatif d'un parcours plus généralisé pour qui veut vivre du métier de relieur et nous allons le relater plus en détail.

Né à Giffard en 1926, le relieur Léon Gamache est le sixième d'une famille de treize enfants, dont sept garçons¹¹³⁹. Le père, Eudore Gamache (fig. 246) est conducteur de tramway à Québec, mais il rêve de faire la menuiserie et de l'ébénisterie, il est engagé pour travailler au chantier de construction de la basilique Sainte-Anne-de-Beaupré. La Crise de 1929 donne lieu à la paralysie des chantiers ayant comme conséquence plusieurs faillites personnelles. La famille Gamache doit donc se protéger des créanciers et prend la direction de Montréal. Eudore est engagé sur le chantier de construction d'une église. Pendant l'été, il travaille à la réfection des planchers et à la construction de bibliothèques pour l'École technique de Montréal. En 1932, Eudore Gamache est embauché comme professeur au département de menuiserie de l'École technique; il y travaille pendant 23 ans. C'est dans ces circonstances qu'il rencontre Louis-Philippe Beaudoin qui est le nouveau professeur de reliure au département d'imprimerie de l'institution. L'espace alloué à Beaudoin pour le secteur de la reliure est situé au-dessus de l'atelier de menuiserie de l'édifice et tout y est à construire : mobilier, outillage, casiers. Eudore Gamache fabrique donc l'ensemble de cette nouvelle installation. Une amitié s'installe entre les deux hommes qui partagent l'amour de la littérature et des livres. C'est Eudore Gamache qui fabrique la fameuse réplique en bois de la presse de l'illustre imprimeur présentée lors de l'événement Gutenberg en 1940 (fig. 156). D'un naturel curieux,

¹¹³⁹ Une biographie de Léon Gamache a été publiée en 1998. Louis Rasmussen, *Léon Gamache, le relieur du Saguenay : biographie*, Chicoutimi, Éditions Félix, 1998, 288 p. En 2008, les chercheurs de l'inventaire des ressources ethnologiques du patrimoine immatériel, Université Laval, Pascal Huot et Mathieu Tremblay ont rencontré Léon Gamache. Ils consacrent un article à Léon Gamache sur leur site. Récupéré le 13 septembre 2013 de : <http://irepi.ulaval.ca/fiche-leon-gamache-44.html>.

Eudore demande à Louis-Philippe Beaudoin, de lui enseigner les rudiments de la reliure. Le soir de retour à la maison, c'est sur la table de cuisine que s'exécutent les opérations de débrochage, couture et de reliure de la bibliothèque familiale. Eudore qui veut aussi occuper les loisirs de ses enfants les met à l'ouvrage : Roger l'aîné, Lucienne, Simone et le jeune Léon acquièrent les rudiments du métier. Ce qui était une activité de loisir, devient lucrative et la bonne réputation de l'atelier de reliure J.-E. Gamache, situé au sous-sol de la maison familiale, rue Marquette, se fait connaître. Eudore Gamache compte aussi parmi ses amis quelques bibliophiles, dont Lomer Gouin et Aegidius Fauteux qui lui demandent d'exécuter des travaux de reliure.

Vers 1927, le jeune Léon fait ses débuts à l'école. Un incident se produit alors qu'il est atteint de la rougeole, l'exposant à la lumière du soleil, ce qui lui causera une sévère myopie¹¹⁴⁰. Ce handicap représente une difficulté pour son apprentissage scolaire et à l'âge de sept ans, il est alors référé à l'Institut Nazareth, Chemin de la Reine-Marie, qui est dirigé par les Sœurs grises. Léon Gamache y apprend le braille ainsi que la musique, des talents qu'il développe pour compenser sa faible vision. C'est aussi à l'Institut que Léon trouve un système de brochage pour les cahiers en braille de ses compagnons. La Seconde Guerre modifie le cours des jours au pays puisqu'en 1940, l'Institut Nazareth est réquisitionné comme hôpital pour les blessés de guerre et comme école d'aviation. Les dettes accumulées par la communauté font qu'elles doivent se départir de l'immeuble et renvoyer les jeunes pensionnaires à leurs familles. À treize ans, Léon doit donc s'instruire à l'école publique avec toutes les difficultés que présente son handicap. Le jour, il est sur les bancs de l'école Saint-Stanislas et le soir, il travaille à l'atelier de reliure familial, exécutant principalement des *travaux de ville*. À l'atelier, les demandes affluent et Roger qui a seize ans délaisse peu à peu son travail de reliure qu'il considère plutôt comme une corvée. Pour l'exécution de la dorure, on fait appel aux services de Jean-Charles Gingras qui

¹¹⁴⁰ Dans les cas de rougeole, le malade devient plus sensible à la lumière ambiante. Il est alors conseillé le port de lunettes solaires et l'isolement dans une chambre sombre afin d'éviter que les yeux soient affectés par la maladie.

travaille à l'École technique. Les commandes prennent du retard, si bien qu'Eudore Gamache se départit de l'atelier.

Pour le jeune Léon, les difficultés scolaires se confirment. Tout en profitant du confort de la maison familiale, il travaille pendant quelque temps comme laborantin chez les parfumeurs Sarrazin Choquette. Eudore Gamache demande alors une faveur à Beaudoin, celle d'inscrire, malgré son jeune âge, son fils Léon aux cours de reliure de l'École des arts graphiques. À partir de 1943 Léon Gamache étudie la reliure avec Édouard Sullivan et Guy Lusignan pour une période de deux ans. Il est une forte tête et plus jeune que les autres étudiants et il a un rapport trouble avec l'autorité.

Il quitte l'École des arts graphiques et occupe pendant trois semaines un emploi à l'atelier des sourds-muets de Montréal. Il prend connaissance d'une offre d'emploi pour un apprenti relieur à la Montreal Ruling & Bookbinding Co. Devant les difficultés de se faire entendre, il assiège littéralement l'escalier central de l'atelier jusqu'à ce que le propriétaire Augustin Morin¹¹⁴¹ rencontre Léon, alors âgé de 18 ans. Le 25 octobre 1944, il est embauché par l'entreprise et il y travaille pour une période de cinq à six ans. Jeune homme, Léon veut posséder son autonomie et s'éloigner du foyer familial encore habité par ses sœurs. Il décide de quitter Montréal, pour aller « au bout de la ligne¹¹⁴² », soit à Chicoutimi, un lieu qui a une certaine charge symbolique, puisqu'il s'agit du lieu de naissance de sa mère Flora Delisle.

Le 21 avril 1951, Léon Gamache arrive à Chicoutimi avec 65 \$ en poche, une valise contenant quelques chemises, un rasoir, des chaussettes et ne connaissant personne dans la ville¹¹⁴³. Il travaille comme manœuvre, pendant un certain temps afin de subvenir à ses besoins. Il fait la rencontre à Kenogami de Léo-Paul Rioux qui a l'intention d'ouvrir une imprimerie à Jonquière et d'offrir un service de relieur.

¹¹⁴¹ Au départ de Léon Gamache de Montreal Ruling & Bookbinding Co, le relieur Augustin Morin pose un geste symbolique à l'égard de Léon, soit de lui offrir son marteau de relieur.

¹¹⁴² Entrevue téléphonique avec Léon Gamache, 2 décembre 2005. Fichier n° 1 : durée 52 min 49 s.

¹¹⁴³ « J'espère que tu as ton billet pour retourner à Montréal, parce que la reliure, ça existe pas ici et ça intéresse personne. » Remarque faite à Léon Gamache par un représentant de la société de développement du Saguenay en 1951. Entrevue téléphonique avec Léon Gamache, 2 décembre 2005. Fichier n° 1 : durée 52 min 49 s.

L'homme ne connaît rien au métier et engage Léon au tiers du salaire règlementaire. À l'atelier, on exécute des travaux pour le séminaire de Chicoutimi et quelques bureaux d'avocats. Suite à la décision d'automatiser l'atelier, la reliure main se fait alors obsolète. Léon Gamache qui « s'était mis en tête de vivre de la reliure¹¹⁴⁴ » acquiert donc l'équipement pour la somme de 170 \$ qu'il paie à Léo-Paul Rioux en trois versements. C'est dans le sous-sol du 353, rue Racine Est à Chicoutimi que La reliure du Saguenay connaît ses premiers jours en mars 1952 (fig. 247).

Léon Gamache fait de la sollicitation auprès des institutions de Chicoutimi : hôpital, grand séminaire, séminaire, maisons d'enseignement, bureaux d'avocats, de médecins, tous ont un jour ou l'autre besoin du service d'un relieur. C'est ainsi que de manière graduelle il élargit sa clientèle et la fidélise grâce à la qualité du travail exécuté. Parmi les reliures de luxe qu'il a exécutées, mentionnons le livre d'or qui a servi à l'occasion de la visite de la reine Elizabeth II à Chicoutimi en 1959 (fig. 248), un *Atlas* de la région offert à Pierre Mauroy, premier ministre français, des livres d'artistes ainsi qu'une trentaine de volumes faisant dorénavant partie de la bibliothèque vaticane. Il a aussi comme client régulier, l'architecte et bibliophile Léonce Desgagné. Malgré ses débuts difficiles et à force de détermination, l'atelier devient économiquement rentable. Vers 1955, Léon Gamache s'associe à Gérard Brisson, mais cette affiliation ne dure que deux ans. La reliure du Saguenay déménage à plusieurs reprises¹¹⁴⁵. Léon Gamache engage une main-d'œuvre locale selon les besoins des commandes à effectuer (fig. 249).

¹¹⁴⁴ « Je m'étais mis en tête que je vivrais de la reliure ». Entrevue téléphonique avec Léon Gamache, 2 décembre 2005. Fichier n° 1 : durée 52 min 49 s.

¹¹⁴⁵ Le premier local se trouve au 353, rue Racine Est, dans le sous-sol de la galerie *L'Art canadien* de René Bergeron et du magasin de musique Marchand & Frères. Le loyer est alors de 25 \$ par mois. En 1958, dû à la forte augmentation du prix du loyer il s'installe au 88, rue Racine Ouest au dessus de l'imprimerie Montmigny qui lui offre aussi du travail. En 1959, il emménage au 2^e étage du 343, rue Racine et en 1961, il déménage le tout dans le sous-sol de sa maison privée, ceci afin de réduire les coûts d'exploitation de l'atelier; en 1965, il emménage dans l'ancienne gare du Canadien national au 461, rue Du Havre d'où il doit là encore déménager. Vers 1988, voulant ralentir ses activités, il déménage dans le sous-sol d'un immeuble sur la rue François Rénald; en 1994, *La reliure du Saguenay* déménage pour une dernière fois au 455, boul. Saint-Paul à Chicoutimi.

En 1971, La Commission régionale du Saguenay offre à Léon Gamache d'enseigner le métier de relieur dans le cadre des cours professionnels. Il a alors quatre-vingt étudiants répartis en plusieurs groupes dont un, surnommé « La fosse aux lions », ce qui n'est pas de bon augure. Sa nature rebelle le rend plutôt sympathique à ses étudiants, mais les relations avec l'institution ne sont pas des plus harmonieuses. Il démissionne de ce poste en février 1972, malgré le fait qu'il soit apprécié de ses étudiants, une pétition de soixante noms circule pour réclamer le retour de Léon Gamache. La transmission du métier demeure toujours un enjeu pour ces relieurs de première génération. Qui aura le courage, l'abnégation et la passion de s'investir dans pareille aventure ? Pendant un temps, Léon Gamache enseigne cinq soirs par semaine à différents groupes de cinq personnes. La relève du métier ne se fait pas abondante. Il enseigne à deux relieuses de la ville de Québec, Ursule Turmel et Hélène Francoeur qui poursuivront dans le métier. Un jeune homme, Pierre Girouard, s'intéresse au métier et prend la relève de La reliure du Saguenay en 1990. Léon Gamache évalue de 35 000 à 40 000 livres qui auront été reliés dans l'atelier de Chicoutimi (fig. 250). En 2014, La reliure du Saguenay est toujours en opération, mais est davantage orienté vers la reliure commerciale. Léon Gamache y fait une visite à l'occasion, question de conserver la main et de partager quelques trucs du métier.

2.7 — Modernité dans le décor de reliure : l'importance de la géométrie

Dans le précédent chapitre, nous avons observé comment les premières reliures d'art réalisées au Québec ont affirmé, à travers des sujets terroiristes et nationalistes, l'existence matérielle d'une nouvelle forme d'expression artistique au pays. En substituant, par défaut, l'esthétique traditionnelle, conséquence de l'absence d'outils et de matériaux pour perpétuer la manière, la jeune reliure d'art canadienne-française s'émancipe de la transmission stylistique coloniale. Si cet état de choses s'est réalisé de façon informelle, l'implantation d'un atelier de reliure à l'École

technique de Montréal en 1937 consolide la pratique du métier dans le cadre d'une institution. Son directeur, Louis-Philippe Beaudoin, emprunte la formule pédagogique promulguée par Georges Lecomte de l'école Estienne, misant sur une connaissance historique et technique, mais aussi sur les aptitudes créatives des futurs relieurs. Nouvellement embauchés en 1942 et 1946, l'artiste Albert Dumouchel et le typographe Arthur Gladu, inspirés des méthodes d'enseignement du Bauhaus opèrent une véritable révolution de l'enseignement du dessin dans l'institution ouvrant ainsi à l'abstraction et à l'exploration formelle. En même temps au Québec, deux approches du surréalisme en art se confrontent et s'affirment par l'intermédiaire des manifestes *Prisme d'Yeux* et *Refus Global*. Ces prises de position artistiques auront une incidence sur l'esthétique des reliures d'art réalisées à ce moment. Cette conjoncture ouvre aussi à un changement de perception du relieur face à son statut, puisqu'il se présente davantage comme un acteur du milieu artistique.

Même si les thématiques d'inspiration nationale et du terroir s'estompent peu à peu dans le paysage de la reliure d'art, la représentation réaliste est toujours en usage dans le décor de reliure. Ceci est dû notamment au fait d'artisans habiles mais qui, à défaut d'imagination, puisent leur inspiration dans des illustrations contenues dans les livres à relier. On en trouve des exemples avec *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba*¹¹⁴⁶ (fig. 251, 252) du relieur et doreur Jean-Charles Gingras et de *Rubayat of Omar Khayyam*¹¹⁴⁷ (fig. 253, 254) du relieur Maurice Gingras¹¹⁴⁸. Pour leur part, les décors réalistes de la relieuse Marguerite Lemieux sont davantage un prolongement de l'utilisation de ses sujets de prédilection à travers une exploration des divers médiums artistiques, la reliure étant l'un d'eux. Sa reliure *Flore*

¹¹⁴⁶ Frère Marie-Victorin et Frère Léon, *Itinéraires botaniques dans l'île de Cuba*. Tome 1 et 2, Montréal, Institut Botanique, 1942-44, 496 p., 410 p.

¹¹⁴⁷ *Rubaiyat of Omar Khayyam*, New York, Garden City Publishing Co., 1937.

¹¹⁴⁸ L'encadrement travaillé à froid pour le décor de cette oeuvre affirme le caractère conventionnel de cette reliure.

laurentienne datant de 1935 (fig. 149)¹¹⁴⁹, est caractéristique d'un thème favori chez Marguerite Lemieux soit la représentation florale (fig. 255) tant à l'aquarelle qu'au pastel¹¹⁵⁰. Les décors réalisés pour les livres d'or de l'Institut généalogique Drouin sont de véritables tableaux retraçant la genèse historique du peuple canadien-français (fig. 209, 256), une thématique qui se prête à l'évidence à une demande du client. Le plat supérieur présentant les armoiries et les activités traditionnelles des premiers habitants, le plat inférieur étant davantage la célébration des réalisations, à travers l'édification de monuments et d'églises. Le tout est décoré d'un feston de feuilles d'érable et de fleurs de lys, expression de symboles nationaux.

Un peu moins descriptives, les reliures réalisées à la même époque par trois des meilleurs artisans présentent des décors figuratifs pour lesquels le sujet réaliste, la composition formelle et l'usage des matériaux sont traités plus librement. Le décor pour *Histoire du Portefaix avec les jeunes filles*¹¹⁵¹ (fig. 257 a), une œuvre signée conjointement par le dessinateur Gérard Perrault et le relieur Louis-Philippe Beaudoin, met en avant-plan la rencontre des deux professionnels. Alors que les décors antérieurs de Louis-Philippe Beaudoin supportaient une pauvre qualité plastique, l'apport du dessinateur de métier, Gérard Perrault, est ici notoire. Il se dégage dans ce décor la volonté de réaliser une mise en page simple et efficace, consolidée par un choix pour la réalisation en mosaïque de cuir, de couleurs contrastant l'incarnat du corps de la jeune fille avec l'arrière-plan rouge cerise et la construction de plans secondaires. On a retenu pour habiller le boîtier et les pages de garde un papier marbré audacieux de couleurs et de matières et les décors palmiformes du dos et des chasses furent dorés aux fers¹¹⁵² et à la mosaïque de cuir

¹¹⁴⁹ On y représente le plat supérieur décoré du chardon de Mingan pour le livre *Flore laurentienne* du Frère Marie Victorin, 1935.

¹¹⁵⁰ KAREL 1992, p. 395.

¹¹⁵¹ Charles Mardrus, *Histoire du portefaix avec les jeunes filles (conte des Mille et Une Nuits)*, Paris, Éditions René Kieffer, 1920, 135 p.

¹¹⁵² Les fers utilisés pour ces décors, proviennent de la collection Beaudoin-Chevalier de l'École des arts graphiques de Montréal.

(fig. 257 b et c). Le tout est impeccablement réalisé par le relieur Louis-Philippe Beaudoin et traduit élégamment un exotisme discret et pertinent au sujet du livre.

À la même époque, Louis Forest réalise un décor pour *Verlaine* (fig. 258 a et c) de Francis Carco¹¹⁵³. Conformes à la qualité à laquelle le relieur nous a habitués, les décors des plats supérieur et inférieur sont une évocation stylisée des rues de Montmartre la nuit. Dans ces décors, on retrouve certains procédés chers au relieur, tels l'usage des petits fers pour représenter la nuit étoilée et les détails de la silhouette à contrejour des édifices de ce quartier parisien. Le travail en mosaïque de cuir est non descriptif, il suggère par plans les références réalistes en lien avec le sujet, mais sans abuser de détails. La composition des plats pourrait être inspirée de l'esthétique cubiste par l'usage de ses plans colorés et ses motifs travaillés à froid aux fers. Une esthétique en peinture qui fait référence au courant artistique qui prévalait à Paris au début du XX^e siècle. Pour le décor du plat supérieur, la représentation de la rue en perspective rappelle cette notion de « fenêtre ouverte sur le monde » souvent évoquée à propos de la peinture. Dans ce cas, le décor encadré présente une évocation du milieu où vivait la bohème artistique et littéraire, forme de mise en scène qui introduit au contenu du livre. Le dos de la reliure reprend les mêmes motifs géométriques présents dans le décor des plats les intégrant cette fois à la silhouette de Montmartre (fig. 258 b). De plus, Louis Forest réalise les papiers utilisés pour les pages de garde ainsi que pour le boîtier. Des papiers réalisés très librement qui semblent avoir été fumés dans le cas des gardes et pour le papier brun du boîtier, qui aurait été vaporisé d'une bruine blanche pour créer un motif en volute (fig. 258 d).

Une autre reliure de Louis Forest, réalisée vers 1951, nous met en contact avec un décor simple, véritable révélateur de son savoir-faire et de son talent à synthétiser le sujet de manière évocatrice, mais jamais littérale. La reliure pour *Les plaisirs et les jeux*¹¹⁵⁴ (fig. 259) de Georges Duhamel présente pour le décor de ses deux plats, une

¹¹⁵³ Francis Carco, *À la gloire de Verlaine*, Paris, Éditions de la nouvelle revue critique, 1939, 204 p.

¹¹⁵⁴ Georges Duhamel, Nelly Degouy (ill.), *Les plaisirs et les jeux*, Bruxelles, Les Éditions du nord, 1951.

forme centrale tourbillonnante qui pourrait ressembler tant à un virevent qu'à un effet de tourniquet vu dans les feux d'artifice. Dans le décor de cette reliure plein cuir, la forme circulaire se détache de manière bien définie du fond bleu azuré. Réalisée en mosaïques de cuir de couleurs vives et rehaussées aux filets et aux semés à l'or fin, cette forme, traduit dans sa dynamique et l'éclat de ses couleurs, le sens ludique qu'inspire le titre du livre. Le boîtier et les pages de garde sont réalisés avec deux différents papiers décorés. Les chasses sont travaillées aux petits fers et à l'or fin. Cette reliure d'art finement réalisée conjugue dans la matérialité du tout et de ses parties, le plaisir de la belle édition. Forest s'est fait connaître pour son sens de l'expérimentation, on lui doit le premier usage en reliure de la peau de requin au Canada en 1937. La reliure pour *Les plaisirs et les jeux*, quoique d'une apparente simplicité, propose une œuvre achevée très personnelle et impeccablement exécutée.

Ce segment réunit des oeuvres de transition entre le réalisme et une forme plus libre dans l'interprétation des sujets pour les décors. La *Reliure pour un mémorial de Paul Gouin*¹¹⁵⁵ (fig. 260) des relieurs Alyne Gauthier-Charlebois et Roland Hérard-Charlebois est un bel exemple d'ouvrage qui fait un pont entre ces deux expressions. Elle fut réalisée vers 1950 d'après un dessin de l'artiste Suzanne Duquet. Le sens de la synthèse que l'on rencontre dans les décors de Roland Hérard-Charlebois pour des œuvres reliées par Louis-Philippe Beaudoin s'y trouve toujours¹¹⁵⁶. Avec *Reliure pour un mémorial pour Paul Gouin*, un livre blanc, ce sont les talents de relieurs du couple Charlebois qui sont mis de l'avant. L'interprétation qui est faite du dessin de Suzanne Duquet surpasse la simple reproduction. Ici, les relieurs ont déployé des techniques peu habituelles en reliure, soit de peindre directement sur le cuir des couleurs lumineuses et vernissées qui contrastent avec le travail graphique incisé à même la peau brune et satinée de la reliure. Des choix qui

¹¹⁵⁵ Reliure de Roland Hérard-Charlebois, Alyne Gauthier-Charlebois, Suzanne Duquet, *Reliure pour un mémorial pour Paul Gouin*. Musée national des beaux-arts du Québec, n° d'accession 2001.178.

¹¹⁵⁶ Voir à ce sujet la figure 67. Il y est reproduit la reliure d'art de Louis-Philippe Beaudoin d'après une maquette de Roland Hérard-Charlebois pour *Maria Chapdelaine*, vers 1934.

s'apparentent aux couleurs et à la stylistique des tableaux de Suzanne Duquet : contours définis des sujets, palette aux couleurs franches, traitement libre et décoratif des fonds, des caractéristiques proches de ses influences des peintres Cézanne, Matisse et Dufy (fig. 261). Les techniques conventionnelles de mosaïque de cuir sont ici mises de côté au profit d'une qualité picturale se rapprochant d'un tableau. Le contenu figuratif n'est pas exclu mais il est interprété en tenant compte des moyens spécifiques aux techniques de la reliure.

Vers la fin des années 1940, Suzanne Duquet jouit d'une réputation importante, elle est une artiste active sur plusieurs plans : enseignement, conférences, expositions au Canada et aux États-Unis dont sa participation à l'exposition *Femina* présentée au Musée de la province en 1947¹¹⁵⁷. Le style et la thématique qui sont traduits en reliure s'apparentent aux œuvres, comme par exemple, *l'Esquisse pour l'annonce faite à Marie*¹¹⁵⁸. Il s'agit d'une thématique fréquemment utilisée par Suzanne Duquet qui met en scène des sujets féminins qui lui étaient plus accessibles en tant que modèles. Dans le décor pour *Reliure pour un mémorial de Paul Gouin*, la scène à thématique religieuse¹¹⁵⁹ se compose de deux éléments symboliques forts : la Madone et la croix. Ces formes indicielles sont accentuées grâce au contour bleu marial de la silhouette et par le rouge vermillon d'une croix qui traverse en diagonale les deux axes du décor. En avril 1948, peu de temps avant son premier voyage en Europe, Suzanne Duquet présente une exposition personnelle à la résidence de Mme Lomer Mercier Gouin¹¹⁶⁰. On peut penser que cette exposition a pu exercer une influence dans l'initiative de réaliser *Reliure pour un mémorial de Paul Gouin*.

À la différence, des premières expériences en reliure qui imitent le traitement illustratif et photographique par l'usage des techniques du cuir incisé et peint, les

¹¹⁵⁷ FEMINA 1946.

¹¹⁵⁸ Il s'agit de l'œuvre n° 55 au catalogue. À la consultation d'une reproduction du tableau *L'Annonce faite à Marie*, l'esquisse présentée à l'exposition *Femina* ne correspond pas au décor *Reliure pour un Mémorial de Paul Gouin*.

¹¹⁵⁹ On peut penser que le décor est inspiré d'une thématique religieuse qui est très présente dans l'œuvre de Duquet.

¹¹⁶⁰ LEMARCHAND 1948.

œuvres des années 40 et 50 se démarquent grâce à l'appropriation et l'innovation technique et esthétique que font les relieurs des paramètres de leur métier. Les décors de Beudoin, Forest et Charlebois sont des œuvres esthétiques autonomes pour lesquelles l'intérêt artistique est distinct de l'aspect fonctionnel et informatif qui sont attribués en premier lieu à la reliure.

Abstraction et émancipation plastique

Les décors des reliures d'art ne sont pas étrangers aux influences des mouvements artistiques et culturels qui ont cours au moment de leur réalisation. On peut percevoir ces décors comme des marqueurs de la synergie qui se réalise entre les divers milieux artistiques. Ce constat se réalise à l'examen des reliures d'art qui furent exécutées dès la fin des années 1940 par les jeunes artisans de l'École des arts graphiques de Montréal.

L'embauche, en 1942, de l'artiste Albert Dumouchel et, en 1946, du typographe Arthur Gladu a une influence déterminante sur l'orientation esthétique que prend l'enseignement de la reliure d'art à l'École. De plus, on ne peut ignorer les transformations qui se produisent dans le milieu des arts et notamment en peinture à Montréal entre les années 1939 à 1948. Ces mouvements en faveur de l'abandon de l'académisme en art prennent diverses formes, qu'elles soient associatives avec la fondation en 1939 de la Société d'art contemporain, l'organisation d'expositions de groupe dont *Art of Our Day*¹¹⁶¹ (*L'Art de notre temps*) qui met en contact dès 1939 le grand public avec l'art moderne européen, l'enseignement des historiens de l'art Maurice Gagnon et du dominicain Marie-Alain Couturier, les visites et conférences d'artistes, tels Fernand Léger en 1943¹¹⁶². Des événements qui alimentent une réflexion et se trouvent au coeur d'un débat entre deux figures centrales de la

¹¹⁶¹ L'exposition *Art of our Day (L'Art de notre temps)* fut inaugurée le 13 mai 1939. Grâce à la générosité des collectionneurs montréalais, cette exposition présente une grande variété de peintures, de dessins et d'estampes modernes dont trois Kandinsky ainsi que des toiles de Derain. VARLEY 1980, p. 17

¹¹⁶² « Fernand Léger parle de peinture moderne », *La Presse*, 29 mai 1943, p. 28.

peinture du moment : Alfred Pellan et Paul-Émile Borduas. Ces échanges culminent avec la publication, en 1948, des manifestes *Prisme d'Yeux* et *Refus Global*.

Même si l'École des arts graphiques de Montréal a comme vocation un enseignement d'ordre technique, elle ne peut s'extraire du débat qui a lieu à ce moment étant donnée la proximité des professeurs Albert Dumouchel et Arthur Gladu, deux artistes signataires du manifeste *Prisme d'Yeux*. On trouve les premiers effets de ces questionnements sur la figuration *versus* l'adhésion à la géométrie en reliure d'art à l'intérieur d'articles publiés dans la revue *Impressions* vers les années 1948. La revue s'affiche dorénavant comme moderniste¹¹⁶³ et l'orientation qu'adopte l'École pour l'enseignement du dessin est manifeste. On identifie ses effets sur l'enseignement en reliure d'art dans un article de l'étudiant André Ménard « L'art de la reliure » pour qui les éléments formels doivent primer sur la représentation figurée¹¹⁶⁴.

Les publications *Impressions* et *Les Ateliers d'Arts Graphiques* qui reproduisent des reliures d'art caractéristiques de cette tendance datent de 1947 et 1949 (figures 262, 263). Il s'agit de reliures qui furent exécutées entre 1946 et 1948, soit pendant la période où le débat à propos du surréalisme, de l'automatisme et de l'abstraction en peinture est le plus vif. L'influence du Bauhaus¹¹⁶⁵, que l'on peut clairement repérer dans les esquisses préparatoires (fig. 264, 265, 266, 267) pour les décors de reliure de Jean Larivière (fig. 268) est dénotée par l'esthétique structurée des compositions. Ce choix pour les relieurs d'explorer la géométrie, se remarque également dans les maquettes et les œuvres de Louis Grypinich qui, compose abondamment avec le motif de la croix, un motif qui se prête aisément à ces

¹¹⁶³ Dans ce même numéro, on peut y lire un extrait d'une conférence de Fernand Léger présenté à la Sorbonne. Le texte à saveur communiste explique la difficile rencontre entre l'ouvrier et les gens du peuple avec le monde des arts.

¹¹⁶⁴ Cité précédemment en note n° 1046. MÉNARD 1949.

¹¹⁶⁵ L'artiste plasticien Gordon Webber étudie au New Bauhaus of Chicago sous la direction de László Moholy-Nagy de 1937 à 1942. Alors qu'il est embauché comme professeur de dessin en 1942 à l'École d'architecture de Mc Gill, il enseigne les préceptes de compositions formelles initialement promulgués par Gropius au Bauhaus de Weimar. Webber est aussi l'un des instigateurs du manifeste *Prisme d'Yeux*, rédigé par Jacques de Tonnancour.

variations formelles par le dynamisme de la reprise de la même forme de façon symétrique et par son mouvement continu. Les maquettes pour les décors de *L'Eucharistie dans l'art* et *Les Noël de France* (fig. 269, 270) réalisés vers 1947 font à nouveau la démonstration de l'orientation esthétique non figurative qui est alors en vogue à l'École. Cet enseignement, Louis Grypinich le met en pratique dans les décors d'œuvres plus tardives, tels *Folk Song* et un des nombreux livres d'or qu'il exécute à ce moment (fig. 271, 272). Les créations d'un artiste multidisciplinaire tel Alfred Pellan sont aussi à l'origine de l'inspiration et des influences qui agissent sur certains relieurs¹¹⁶⁶.

Pour d'autres relieurs, l'expérimentation en peinture qui a cours à ce moment, trouve son équivalence en reliure par l'usage non traditionnel de techniques et de matériaux, comme dans *Poésies*¹¹⁶⁷ (fig. 273 a, b), une oeuvre de Jean Larivière datant de 1951. Ici, le décor s'inspire du traitement libre et spontané représentatif de l'approche automatiste. Dans cette oeuvre, le décor des pages de garde et de la chemise de protection du livre sont peints librement à la spatule à la manière de tableaux automatistes, dont ceux de Jean Paul Riopelle. Les plats de la reliure sont traités par un décor géométrique à froid formé, entre autres, de deux formes circulaires qui sont imprimées et peintes directement sur le cuir¹¹⁶⁸. Le travail de la mosaïque de cuir qui est de nature plus rigide formellement, est ici délaissé au profit d'une gestualité plus libre. En 1952, Jean Larivière fait à nouveau usage de l'impression¹¹⁶⁹ sur cuir, mais en taille douce cette fois, pour réaliser une empreinte

¹¹⁶⁶ Se référer à ce sujet à une remarque de Pierre Ouvrard « La vision de Pellan était plus graphique. C'était facile de faire une mosaïque avec un tableau de Pellan, les formes sont bien définies. Borduas, c'était quelque chose », note n° 1075. Voir aussi à ce sujet la reproduction à la figure 232 du décor et du costume de Sébastien de la production *Le soir des Rois*

¹¹⁶⁷ Émile Nelligan, *Poésies*, Montréal, Fides, 1945, 232 p.

¹¹⁶⁸ Les deux formes circulaires de cuir ont été préalablement imprimées à partir d'une gravure sur linoléum, embossées à l'aide d'un fil de métal et rehaussées à l'encre de chine de couleur. Entrevue téléphonique avec le relieur Jean Larivière, 26 juillet 2011, fichier n° 1, 18 m 41 s

¹¹⁶⁹ Albert Dumouchel enseigne le dessin, mais aussi les techniques d'impressions manuelles tels la taille-douce, la gravure en relief et la lithographie. L'usage de ces médiums n'est donc pas inconnu chez les relieurs qui ont fréquentés ses classes.

colorée sur les pièces de cuir de *Noa Noa*¹¹⁷⁰ (fig. 274). Diplômé de l'École des arts graphiques en 1948, Larivière emprunte de plus en plus une voie personnelle et détachée de l'approche géométrique enseignée dans les cours de dessin d'Albert Dumouchel. Il utilise aussi des matériaux novateurs tels la résine plastique¹¹⁷¹ et le métal (fig. 275), des matières qui suggèrent l'aspect sculptural et l'impression de bas relief du décor et qui inspirent aussi son collègue et ami Pierre Ouvrard (fig. 279)¹¹⁷². L'exécution technique impeccable de ces reliures est ici une marque de la qualité de l'enseignement reçu à l'École et qui n'excluait pas l'esprit d'aventure de ses jeunes artisans.

La période des années 1950 ne connaît pas le même type d'effervescence que la décennie précédente, les échanges sont moins polarisés et les artistes se retirent plutôt dans leurs ateliers afin de poursuivre leurs recherches non-figuratives. En janvier 1950, l'exposition *Contemporary Paintings from Great Britain, the United States and France with Sculpture from United States* au Musée des beaux-arts de Montréal, offre une fenêtre sur les grands courants esthétiques modernes. Pour les Montréalais, c'est un premier contact avec la production des peintres expressionnistes abstraits tels Jackson Pollock, Mark Rothko et Adolph Gottlieb.

À Québec, en janvier 1955, un groupe de peintres sous l'initiative de Claude Picher, crée la Société des arts plastiques de la province de Québec (S.A.P.) dont le but est d'unir en un groupe solidaire les artistes afin « d'obtenir une reconnaissance au sein de la collectivité »¹¹⁷³. Peu de temps après en février 1955, l'émergence de la peinture plasticienne se confirme avec la publication du *Manifeste des plasticiens* et

¹¹⁷⁰ Paul Gauguin, Otto Frederick Theis, *Noa Noa ; my voyage to Tahiti*, New York, Lear, 1947.
Reliure exécutée pour A. Bornstein propriétaire de la Boston Book and Art Shop, É.-U. Le livre était destiné au consul d'Israël aux É.-U.

¹¹⁷¹ Voir à ce sujet la reproduction de l'exemplaire appartenant à Théodore Koenig de *Yeux fixes* de Roland Giguère et réalisé vers 1951, figure 205.

¹¹⁷² Voir à ce sujet les figures 180 et 181.

¹¹⁷³ LEMIEUX PICHER 1956.

de l'exposition¹¹⁷⁴ au restaurant/bar L'Échourie des peintres Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme, Fernand Toupin et Jauran¹¹⁷⁵. Cette nouvelle orientation picturale s'attache aux faits plastiques de manière autoréférentielle, ton, formes, lignes, unité finale que constitue le tableau et les rapports entre les éléments¹¹⁷⁶. Presque simultanément¹¹⁷⁷, l'exposition *Espace 55*, organisée par Gilles Corbeil au Musée des beaux-arts de Montréal, est une première manifestation qui révèle les peintres post-automatistes qui œuvrent alors au Québec¹¹⁷⁸. À la fin des années 1950 et au début de 1960, environ 90% des expositions montréalaises affichent des œuvres non figuratives, cette tendance sera moins marquée dans la ville de Québec¹¹⁷⁹.

Un changement de paradigme s'opère à l'École des arts graphiques de Montréal. L'introduction de la reliure d'art y fut plutôt conjoncturelle, si l'on considère que la fonction première de l'institution était d'offrir un enseignement technique aux futurs ouvriers du livre et comme le mentionne Pierre Ouvrard¹¹⁸⁰, l'école avait formé trop de relieurs d'art pour la demande. Le déménagement de l'École (1956) justifiera une réorientation vers l'enseignement technique plutôt qu'artistique dans ce secteur. Des signes concrets marquent ces changements : configuration des nouveaux ateliers, mutation du professeur en relieur d'art Lionel Jolicoeur dans un autre secteur de l'École (1954), départ d'Albert Dumouchel pour un séjour de dix-huit mois en Europe (1955). Des circonstances qui modifient la poursuite de l'enseignement artistique de la reliure et qui ont comme conséquence

¹¹⁷⁴ L'affiche pour l'exposition au restaurant L'Échourie est une sérigraphie réalisée et dessinée par Gérald Brunet et Arthur Gladu.

¹¹⁷⁵ Le critique d'art Rodolphe de Repentigny adopte le nom d'artiste Jauran pour signer ses tableaux.

¹¹⁷⁶ Tel qu'inscrit dans le *Manifeste des Plasticiens*, 10 février 1955.

¹¹⁷⁷ La signature du *Manifeste des plasticiens* s'effectue le 10 février, l'exposition *Espace 55* se tient du 11 au 28 février 1955.

¹¹⁷⁸ Communiqué du Musée d'art contemporain pour l'exposition *Panorama II de la peinture au Québec 1956-1966*, 12 juillet 1967.

¹¹⁷⁹ ROBERT 1973, p. 83.

¹¹⁸⁰ Entrevue avec le relieur Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier, n° 1, 52 min 07 s. à 52 min 45 s.

une désaffection du métier et ce qui s'en suit : soit une pauvreté du corpus en reliure d'art au Québec pour la période des années 1950.

Les jeunes relieurs d'art qui furent formés sous Lionel Jolicoeur et Albert Dumouchel ont quitté l'institution afin de travailler professionnellement : Jean Larivière pratique à l'extérieur du Québec, Pierre Ouvrard est à l'oeuvre aux ateliers du journal *The Gazette* afin de rembourser les dettes qu'a occasionné l'incendie de l'Atelier Beaudoin et Ouvrard, Louis Grypinich enseigne à l'École des arts et métiers de Joliette et y inaugure son atelier. La priorité pour ces jeunes relieurs est donc de s'établir professionnellement et d'assurer une survie grâce à leur métier, un quotidien fait avant tout des *travaux de ville*. Ces raisons expliquent le peu de reliures d'art auxquelles nous avons accès pour cette période.

À partir de 1960, l'élection de « l'équipe du tonnerre » du libéral Jean Lesage redonne espoir à la population de Québec tout comme au milieu artistique qui a survécu à la Grande noirceur du régime Duplessis. Plusieurs projets naissent dans la foulée de cette modernisation de l'État. La reliure d'art connaît donc de meilleurs jours à travers l'activité de Pierre Ouvrard, Jacques Blanchet et l'atelier de Vianney Bélanger où travaille depuis 1957 le relieur et doreur d'origine française Pierre Poussier. L'initiative de grands projets d'infrastructures, la mise en place d'institutions modernes contribuent à une prospérité économique qui favorise l'acquisition de biens de luxe, telle la reliure d'art. C'est pourquoi les librairies Déom de Montréal et Garneau¹¹⁸¹ de Québec commandent des reliures d'art qui seront destinées à une nouvelle classe de bibliophiles composée de hauts fonctionnaires et d'amateurs de profession libérale. De plus, ces livres de luxe sont considérés comme

¹¹⁸¹ Pierre Ouvrard explique en entrevue qu'il commence à travailler avec Maurice Gingras de la Librairie Garneau entre 1960 et 1965. Gingras se rendait en Europe et y achetait des exemplaires non reliés d'éditions de luxe et commandait à Pierre Ouvrard les reliures d'art. Entrevue de Pierre Ouvrard, Montréal, 25 novembre 2005, fichier n° 1, durée 1 h 11 m. 24 s.

des cadeaux de choix, offerts à des invités de marque¹¹⁸² (fig. 276), puisqu'ils constituent une vitrine exceptionnelle de la culture québécoise en conciliant édition, littérature, illustrations d'artistes locaux, le tout « habillé » d'une reliure d'art confectionnée par les meilleurs artisans du moment.

C'est ainsi que des œuvres telles *Voyage au pays de mémoire*¹¹⁸³ (fig. 278) du poète Gilles Hénault et illustré des eaux-fortes de Marcelle Ferron et *Oiseaux du paradis et colibris* (fig. 277) reliés par Jacques Blanchet et les reliures de Pierre Ouvrard pour *Menaud maître draveurs*¹¹⁸⁴ rehaussé des illustrations de Michelle Thériault (fig. 279) et *Au fil des côtes de Québec*¹¹⁸⁵ composé de textes et gravures de Simone Hudon (fig. 280) sont représentatives de la production du moment. Il s'agit de reliures d'art dont l'esthétique est plutôt traditionnelle, illustrative comme dans les cas de *Voyage au pays de mémoire* et *Oiseaux du paradis et colibris* des reliures « parlantes » selon les principes de conception de Jacques Blanchet et qui sont décrits dans son *Essai sur la reliure et les relieurs au XX^e siècle*. La reliure d'art pour *Menaud maître draveur* de Pierre Ouvrard, annonce l'orientation très personnelle du relieur avec sa préférence pour l'usage de matériaux locaux tels le bois, cordonnets de cuir, courtpointes et typiques de la culture québécoise.

Entre l'effervescence ressentie à l'École des arts graphiques de Montréal et le renouveau de la fin des années 1960, les années 1950 semblent donner sur une impasse en ce qui a trait à la reliure d'art. Elle est à ce moment représentée par peu d'artisans et la relève¹¹⁸⁶ est pour l'instant inexistante. Le contexte de formation en institution étant au ralenti, la réclusion des artisans relieurs dans leurs ateliers

¹¹⁸² La société moderne qui est à se constituer au Québec se veut ouverte sur le monde. La tenue d'Expo 67 et le centenaire de la Confédération canadienne sont parmi les événements qui ont une résonance internationale et qui ont permis d'accueillir plusieurs invités prestigieux.

¹¹⁸³ Gilles Hénault, Marcelle Ferron (ill.), *Voyage au pays de mémoire*, Paris, Erta, 1960, 36 p.

¹¹⁸⁴ Félix-Antoine Savard, Michelle Thériault (ill.), *Menaud maître-draveur*, Montréal, Fides, 1967, 211 p.

¹¹⁸⁵ Simone Hudon, *Au fil des côtes de Québec*, Québec, Imprimeur de la reine de Québec avec la collaboration du service centenaire de la Confédération, sous l'autorité du Ministère du secrétariat de la province, 1967, 36 f. doubles, tirage 2000 exemplaires dont 300 hors commerce.

¹¹⁸⁶ Le relieur Jacques Blanchet forme à ce moment le relieur Gilbert Saint-Jean.

conjuguée à une absence de volonté à transmettre leur métier sous le mode maître/apprenti, ces quelques facteurs expliquent l'écueil vers laquelle l'évolution de la reliure d'art s'engage à la fin des années 1960. La demande de la reliure d'art étant malgré tout très limitée, chacun désire jalousement conserver son marché de niche. Le chapitre suivant met en lumière la renaissance du métier qui prend forme à la fin des années 1960 grâce à des initiatives promues par de nouvelles venues dans le métier : les femmes relieurs.

CHAPITRE 3

1968 À 1990 — POUR LA SUITE DU MÉTIER : LE RÔLE DES ATELIERS-ÉCOLES DE RELIURE ET DE LEURS INSTIGATRICES

Ce dernier chapitre consacre une large part aux témoignages de trois générations d'artisans qui ont contribué au renouveau d'intérêt pour la pratique de la reliure d'art au Québec. Contrairement au profil sociologique traditionnel, ces nouvelles figures de la reliure sont en majorité féminines. Depuis la fin des années 1950, on assiste à un déclin de la reliure d'art, dont on a délaissé l'enseignement à l'Institut des arts graphiques de la Province de Québec à Montréal¹¹⁸⁷. De leurs côtés, les relieurs professionnels travaillent isolément, sans véritablement s'investir dans la transmission de leurs connaissances. La situation se transforme grâce à la relieuse Simone Benoît-Roy, qui fonde L'Art de la reliure, premier atelier-école du genre au Québec. Populaire et fréquentée, cette école reçoit un accueil enthousiaste, ce qui impulse un souffle nouveau à la reliure. S'inspirant de la formule pédagogique de L'Art de la reliure, certaines élèves ouvrent à leur tour des ateliers-écoles. Cette continuation dans la transmission du métier contribuera à former de nombreux relieurs d'art qui poursuivent leur activité jusqu'à ce jour. On peut qualifier cette période de renaissance de la reliure d'art au Québec, puisqu'une nouvelle vitalité se manifeste : expositions dans des galeries et des musées, création d'associations professionnelles et d'ateliers didactiques, échanges internationaux. Cette valorisation de la reliure d'art se traduit entre autres par la création de reliures d'art originales pour souligner les livres lauréats des prestigieux Prix littéraires du Gouverneur général. Le regain d'intérêt que connaissent au même moment les métiers d'art et l'estampe permet l'essor de l'édition de livres de luxe, qui sollicite des reliures novatrices. Avec l'organisation de plusieurs expositions sur le livre d'artiste, un

¹¹⁸⁷ L'École des arts graphiques de Montréal devient en 1958, l'Institut des arts graphiques de la Province de Québec.

échange créatif s'opère entre les relieurs et les artistes, favorisant ainsi l'émergence de nouveaux paradigmes pour la reliure d'art.

3.1 — Conditions générales de la vie socioéconomique et culturelle des années 1970 et 1980

C'est pour cette raison même que la nouvelle sensibilité est devenue une *praxis* : elle surgit à ce point du combat contre la violence et l'exploitation où apparaissent la revendication de types de formes de vie nouveaux, la négation de l'ordre établi, de sa moralité et de sa culture, l'affirmation du droit qu'a l'individu de lutter contre la misère et le labeur, pour parvenir à un univers sensible, où le ludique, le calme, le beau deviennent des formes de l'existence et par là la *Forme* même de la société.

Herbert Marcuse, *Vers la libération*, 1969¹¹⁸⁸.

La vision utopiste de Marcuse prônant les valeurs individuelles revues à l'aune de l'engagement et de la subversion synthétise avec justesse l'esprit et les mouvements qui animent la société québécoise à la fin des années 1960. Dans les chapitres précédents, nous avons mis en lumière l'implantation du métier de relieur d'art dans le contexte d'une chaîne de production du livre conventionnelle. On y présentait les ouvriers et les artisans qui s'y sont formés et adonnés de façon marginale, mais aussi de manière professionnelle, et ce en perpétuant l'esprit d'une tradition corporative. Dans ce présent chapitre, nous verrons que l'évolution technologique et économique entraîne un rapide changement de paradigme, orientant davantage l'acte d'habiller et de décorer le livre du côté du métier d'art et des arts visuels sinon à une possible aporie que constitue l'avènement du livre électronique en 1990.

Le Québec des années 1960 n'est pas exempt des transformations sociales et politiques qui s'opèrent ailleurs dans le monde. Si les deux grandes guerres ont

¹¹⁸⁸ MARCUSE 1969, p. 39- 40.

impliqué les Canadiens français dans les affrontements, les conflits internationaux qui se déroulent pendant la période qui est examinée dans ce chapitre n'auront que des répercussions indirectes sur le cours de la vie au Canada. Ce sont davantage les mouvements de contestation, lutte des classes, droits des femmes, droits des noirs et des minorités qui ont une incidence sur l'évolution de la société québécoise. Les termes de mondialisation/*Globalization* ne sont pas encore inscrits au lexique socioéconomique en vogue¹¹⁸⁹, mais déjà en 1962, Marshall McLuhan qualifie notre planète de *Global Village*¹¹⁹⁰, suite à l'émergence des technologies de l'information et des communications plus performantes. Ce nouveau sentiment d'unification dans le temps et dans l'espace avec cet « autre », par delà les frontières, aura une résonance sur les révoltes locales, les questions nationales et constitutionnelles occupant l'essentiel de la vie politique, sociologique, économique et culturelle au Québec.

En 1968, les festivités entourant le centenaire de la Confédération canadienne et de l'Exposition universelle de Montréal prennent fin. Ces événements furent l'occasion de présenter le Québec comme étant une société moderne, inspirante et accueillante aux yeux du monde entier. Les années à venir profiteront de cette perception favorable, les Québécois émergent de « l'hiver de force¹¹⁹¹ » des années Duplessis, les *baby-boomers* ont maintenant l'âge de la majorité et aspirent à bâtir une société qui s'affranchit du lourd passé historique : « Entre 1960 et 1970, en effet, près de 1 200 000 Québécois et Québécoises atteignent l'âge de 14 ans. Cette

¹¹⁸⁹ Une expression qui sera davantage utilisée avec l'avènement du libéralisme économique des années 1980.

¹¹⁹⁰ « *But certainly the electro-magnetic discoveries have recreated the simultaneous "field" in all human affairs so that the human family now exists under conditions of a "global village" ».* MCLUHAN 1962, p. 31.

¹¹⁹¹ *L'Hiver de force* est un roman publié par Réjean Ducharme en 1973 qui nous imprègne de l'esprit du temps à travers la vie de deux jeunes montréalais dans la vingtaine. Il s'agit d'un portrait tant culturel, politique, qu'ironique de la société québécoise du moment. Nous sommes irrémédiablement condamnés à l'hiver, voilà l'essence même de la vie dans notre presqu'Amérique : « l'hiver de force (comme la camisole) ».

décennie est donc marquée profondément par ce qu'on appelle le phénomène jeunesse et par le climat d'euphorie et d'éclatement qui y est associé¹¹⁹² ».

Du point de vue de l'économie, on assiste à une période de contraction entre 1967 et 1971, puisque les investissements dans les projets d'envergure se font plus rares, les chantiers du métro de Montréal, d'Expo 67 et du tunnel Louis-Hippolyte Lafontaine étant achevés. Dans la capitale provinciale, la modernisation de l'état amène une expansion importante de la fonction publique pour laquelle on centralise les effectifs dans les futurs complexes H - J et G qui sont construits sur la colline parlementaire à partir de 1967. Mais, ce qui aura certainement le plus d'effet sur la reprise économique au Québec est ce que le jeune chef du parti libéral nouvellement élu en mai 1970, Robert Bourassa, qualifie de « projet du siècle », soit la poursuite du développement des infrastructures hydroélectriques de la Baie James. Un projet d'envergure qui contribue à la fierté des Québécois par la reconnaissance mondiale de son expertise en génie et en hydroélectricité.

Du côté politique, les libéraux de Jean Lesage perdent le pouvoir en 1966, pour laisser place à un retour de l'Union nationale dirigé par Daniel Johnson (père). Cette élection¹¹⁹³ marque l'entrée en scène des deux premiers partis indépendantistes au Québec : le RIN de Pierre Bourgault et le Ralliement national (RN) de Gilles Grégoire. Autre figure importante, le député libéral René Lévesque qui a initié la nationalisation de l'électricité est réélu sous la bannière libérale. Lors de l'exposition universelle de 1967, la visite du président de la France, Charles de Gaulle, ranime la ferveur nationaliste des Québécois à travers son célèbre : « Vivre le Québec libre ! », ce qui contribue à refroidir les relations diplomatiques entre Ottawa et Paris. René Lévesque qui est sensible à la cause indépendantiste élabore une proposition constitutionnelle qui renforcerait la position du Québec à l'intérieur de la

¹¹⁹² LINTEAU DUROCHER 1989, p. 439.

¹¹⁹³ Daniel Johnson père décède le 26 septembre 1968 lors d'une visite de chantier du barrage Manic 5. Jean-Jacques Bertrand lui succède comme chef du parti Union nationale et Premier ministre jusqu'aux prochaines élections en mai 1970.

Confédération. Une proposition qu'il soumet à ses pairs. Leur refus de débattre cette proposition (Option Québec) justifie son départ du parti libéral le 14 octobre 1967. Peu de temps après, le 19 novembre, René Lévesque ainsi que quelques dissidents du parti libéral fondent le Mouvement Souveraineté-Association (MSA) afin de promouvoir le projet d'un Québec indépendant. Les discussions entre le MSA de Lévesque et le RN culminent avec l'union des forces indépendantistes sous une même bannière : le Parti québécois, est fondé le 11 octobre 1968, par la suite, plusieurs membres du RIN se joignent à ce nouveau parti.

Au Canada, on assiste à une vague de « trudeumanie », présentant l'ancien syndicaliste, globe-trotter et charismatique Pierre Elliott Trudeau comme l'icône du renouveau politique canadien. Il est élu chef du parti libéral et Premier ministre du Canada en juin 1968¹¹⁹⁴. Les antagonismes entre Pierre Elliott Trudeau et les indépendantistes ne tardent pas à s'exprimer¹¹⁹⁵ Les Canadiens anglais et fédéralistes avaient trouvé « leur homme », celui qui allait réussir à mater les nationalistes québécois.

Plusieurs manifestations au Québec sont portées par la mouvance des révoltes de 1968 en Europe¹¹⁹⁶ ainsi qu'aux États-Unis. Les mouvements de contestation étudiante (octobre 1968), l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal

¹¹⁹⁴ Déjà Trudeau occupe le poste de Premier ministre depuis avril 1968, puisqu'il remplace Lester B. Pearson qui prend sa retraite.

¹¹⁹⁵ Lors de la parade de la Saint Jean-Baptiste de 1968, veille des élections fédérales, Trudeau qui assiste aux festivités à l'estrade d'honneur se fait prendre à parti par un groupe de manifestants qui l'invectivent, le qualifiant de traître. La réplique des forces policières n'aura pas de commune mesure puisque l'on dénombre plus de 292 arrestations dont 81 mineurs, 123 blessés dont 42 policiers. L'attitude de défiance de Trudeau sera payante, puisque le lendemain il remporte l'élection fédérale. Ce « lundi de la matraque » a joué un rôle important pour une prise de conscience nationale, la fête folklorique du saint patron des Canadiens français, dont l'emblème du mouton traduisait un modèle de docilité, deviendra la Fête nationale des Québécois à partir de ce jour. Pour une description des faits, voir : Jean-Claude Germain, « L'émeute qui a transformé la Saint-Jean Baptiste en fête nationale, *Le Devoir*, 21 juin 2003, Récupéré le 21 novembre 2013 de : <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/30363/l-emeute-qui-a-transforme-la-saint-jean-baptiste-en-fete-nationale>.

¹¹⁹⁶ En France nous assistons aux « journées de mai », en Tchécoslovaquie c'est le « Printemps de Prague ». Aux États-Unis le 4 avril 1968, on assassine Martin Luther King, le 5 juin c'est Robert F. Kennedy qui est assassiné à son tour.

(novembre 1968), le regroupement des artistes autour de l'Opération-Déclat, les conclusions du rapport Rioux sur l'enseignement des arts, ne sont que quelques exemples du « brassage » d'idées auquel nous assistons. Ces agitations accompagnent le désir de collectivisme du milieu culturel avec, par exemple, la mise en place de nombreux regroupements d'artistes selon leurs médiums (peinture, sculpture, vidéo), la mise en commun d'ateliers d'estampes comme l'Atelier libre de recherches graphiques (1963), les Ateliers libres 848 (1966) qui deviendra l'Atelier Graff en 1972 et l'Atelier de réalisations graphiques de Québec (1975). En ce qui a trait à la diffusion, on assiste à la prise en main par les artistes d'espaces d'expositions autogérés tels Véhicule Art (1972), la galerie Media¹¹⁹⁷ et la galerie Powerhouse (1973) qui sont ouvertes aux nouvelles configurations que prennent les arts à ce moment¹¹⁹⁸. L'écrivain Pierre Vallière signe *Nègre Blanc d'Amérique*, André Brassard met en scène *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay, Robert Charlebois prend la vedette avec *L'Osstidcho* en mai 1968 et au théâtre on assiste aux premières créations collectives avec *T'es pas tannée Jeanne d'Arc* du Grand cirque ordinaire; des écrits, des pièces de théâtres et des spectacles singuliers, qui traduisent à travers une prise de parole le processus d'affranchissement dans lequel les Québécois s'engagent.

Au rythme de l'énumération, on constate à quelle vitesse s'opèrent les transformations dans la société québécoise. Le 21 juillet 1969, l'américain Neil Armstrong fait le premier pas sur la lune. Au Québec, on assiste au premier mariage civil, l'Université du Québec est créé et la voie indépendantiste se fait plus prégnante à travers diverses atteintes aux symboles du colonialisme britannique dont

¹¹⁹⁷ Voir à ce sujet une entrevue de Lucette Bouchard co-directrice de la galerie Media et réalisée par Rose-Marie Arbour en 1976. Récupéré le 3 décembre 2013 de : <http://www.vitheque.com/Fichetitre/tabid/190/language/fr-CA/Default.aspx?id=1372>.

¹¹⁹⁸ Voir à ce sujet un extrait d'un projet d'émission par satellite parrainé par l'UQAM, *Télé-visite au Musée* réalisé et produit par Rose-Marie Arbour en 1976. Il s'agit d'entrevues menées avec Fernande Saint-Martin, Lucette Bouchard, Claude Sabourin, Maurice Demers, Laurent Tremblay, Hélène Gagné, Normand Thériault. La question est alors quel est le rôle de la galerie, du musée et de la légitimité de l'artiste. Récupéré le 3 décembre 2013 de : <http://www.vitheque.com/Fichetitre/tabid/190/language/fr-CA/Default.aspx?id=1361>.

l'importante manifestation « McGill français » qui revendique la francisation de l'Université McGill. Mais c'est par son bras radical et révolutionnaire, le Front de Libération du Québec (FLQ), que les actions sont les plus percutantes avec la multiplication des poses de bombes et de braquages de banques, ce qui ouvre à une guérilla. Les actions du FLQ culminent avec l'enlèvement du diplomate britannique James Richard Cross (5 octobre) et du ministre du travail Pierre Laporte (10 octobre) qui sera trouvé mort le 17 octobre 1970. Ces événements justifient l'application par le gouvernement fédéral d'une loi d'exception, soit la *Loi sur les mesures de guerre*¹¹⁹⁹. Cette loi spéciale suspend les libertés civiques, ce qui mènera à l'arrestation sans mandat et à l'emprisonnement (pour une période maximale de 21 jours) de toutes personnes pouvant être soupçonnées de sédition ou de sympathies avec le FLQ et le mouvement indépendantiste¹²⁰⁰.

La « Crise d'octobre », plutôt que la peur et la crainte, contribue à renforcer le sentiment identitaire chez les Québécois francophones, un constat qui s'exprime pendant les années 1970 à travers ses futurs choix politiques, ses multiples expressions artistiques et littéraires et son art de vivre. C'est aussi pendant cette période que l'on observe une baisse démographique du côté de la population anglophone. La crainte d'un Québec indépendant incite plusieurs Anglo-québécois à quitter la province pour s'établir dans d'autres villes canadiennes. Alors que le Parti Québécois fait élire sept députés à l'Assemblée nationale¹²⁰¹ en 1970 et six députés en 1973, les appuis à la cause indépendantistes se confirment lors de la victoire des péquistes en 1976 avec l'élection de 71 députés et 41,37% du vote. Les perspectives d'un gouvernement prônant l'indépendance de la province et qui serait unilingue

¹¹⁹⁹ La loi sur les mesures de guerre fut appliquée au Québec à partir du 16 octobre 1970, 4 heures du matin et fut levée le 30 avril 1971, remplacée à partir de décembre par la Loi sur l'ordre public.

¹²⁰⁰ Pour voir le film des événements en ligne. Récupéré le 26 novembre 2013 de : <http://www.ledevoir.com/non-classe/38346/16-octobre-1970-proclamation-de-la-loi-sur-les-mesures-de-guerre-les-libertes-suspendues>.

¹²⁰¹ Le Parti Québécois fait élire sept députés et finit deuxième lors de l'élection provinciale de 1970 avec 23,6 % des voix recueillies. En 1973, il fait élire six députés mais il augmente son appui à 30,22 % et forme l'opposition officielle. Références d'après les informations du site en ligne du Parti Québécois. Récupéré le 26 novembre 2013 de : <http://pq.org/histoire/>.

francophone nourrissent les appréhensions des Anglo-qubécois mais aussi la crainte chez des entreprises implantés au Québec telles, Cadbury et Sun Life et qui déménagent leur siège administratif en Ontario. D'autres facteurs expliquent une baisse démographique au Québec soit, la chute de natalité, le vieillissement de la population, l'effondrement de l'influence de l'Église, un plus grand accès aux divers moyens de contraception. En 1960 le ratio de 3.4 enfants par femme passe à 2,0 en 1970 et il sera de 1,37 en 1986¹²⁰².

Le traumatisme que cause la Crise d'octobre avec l'occupation de l'armée, la suppression des droits civiques ainsi que l'arrestation et l'emprisonnement arbitraire de plus de 500 civils¹²⁰³ et plus de 6 000 qui firent l'objet de perquisitions est inscrit dans la mémoire collective. Cette empreinte est à la base d'une expression artistique et littéraire de résistance qui déjà s'affirmait avec la réunion de poètes¹²⁰⁴ et de musiciens lors de la première *Nuit de la poésie* en mars 1970¹²⁰⁵ alors que Gérard Godin vilipendait :

¹²⁰² DICKINSON YOUNG 2003, p. 337-341.

¹²⁰³ LACOURSIÈRE PROVENCHER 2011, p. 477.

¹²⁰⁴ Cet extrait du texte *Le temps des vivants* de Gilbert Langevin, 1969 est chanté par Pauline Julien lors de *La Nuit de la poésie* 27 mars 1970.

« [...] Un sang nouveau se lève en nous
 Qui réunit les vieux murmures
 Il faut pour faire un rêve aussi
 Un cœur, un corps et un pays

Que finisse le temps des prisons
 Passe passe le temps des barreaux
 Que finisse le temps des esclaves
 Passe passe le temps des bourreaux

Je préfère l'indépendance
 À la prudence de leur troupeau
 C'est fini le temps des malchances
 Notre espoir est un oiseau »

¹²⁰⁵ La Nuit de la poésie, « la plus grande fête de la parole qui ait jamais eu lieu au Québec » se produit au théâtre Gesù de Montréal. Plusieurs des participants furent du nombre des civils arrêtés lors de la Crise d'octobre. Voir à ce sujet le film de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse, en ligne sur le site de l'ONF http://www.onf.ca/film/nuit_de_la_poesie_27_mars_1970/. De son côté, le cinéaste Michel Brault a réalisé en 1974 un film basé sur les témoignages des victimes de la loi

[...]Les coquerelles de parlement, les patineurs de fantaisie, les zigonneux d'élections, les tarzans du salut public, les écrapoutis d'assemblée nationale, les visages de peau de fesse, les toutounes de la finance, les faux surpris de mcgill, les plorines des sénats, les savates de nos sociétés nationales, la puanterie des antichambres de ministres, les va-la-gueule de l'égalité ou l'indépendance, les poubelles du Canada mon pays mon profit [...]¹²⁰⁶.

Une parole libre qui se manifeste aussi dans la poésie exploréenne et le théâtre de Claude Gauvreau avec *La charge de l'original épormyable* présenté une première fois devant 16 spectateurs au théâtre Gesù en 1970¹²⁰⁷ et *Les oranges sont vertes* joué au Théâtre du Nouveau Monde en 1972¹²⁰⁸. Le 26 février 1971, on inaugure le Grand Théâtre à Québec. Comme projet d'intégration d'œuvre d'art à ce nouvel édifice (1969-1971), on commande pour un de ses foyers une murale d'envergure au sculpteur d'origine catalane, Jordi Bonet. L'artiste qui est ami avec le poète Claude Péroquin lui demande d'inscrire un poème dans la section dont la thématique est *Le passé - La mort*. Une strophe crée une véritable commotion dans la Capitale: « Vous êtes pas écoeurés de mourir bande de caves ! C'est assez ! ¹²⁰⁹ ». Cette phrase provoque une polémique importante entre les tenants de la liberté d'expression et ceux d'un conservatisme culturel dont Roger Lemelin et l'ancien ministre de la culture unioniste, Jean-Noël Tremblay, se font les défenseurs. Avec ce dernier exemple, on assiste de plus en plus à une rupture entre la culture traditionnelle et bourgeoise inculquée par l'enseignement classique et le déploiement de l'originalité et de l'authenticité d'une expression identitaire nationale en transformation.

des mesures de guerre promulguées en octobre 1970, *Les Ordres*. Certains des acteurs du film furent réellement détenus lors de ces événements.

¹²⁰⁶ *Énumération*, texte écrit et lu par Gérald Godin lors de *La Nuit de la poésie*, le 27 mars 1970.

¹²⁰⁷ La première production de *La charge de l'original épormyable* a lieu au Gesù et est donnée par le Groupe Zéro. La pièce est interrompue au deuxième acte, en pleine représentation. La pièce fut reprise en 1974 au Théâtre du Nouveau Monde (ancienne Comédie Canadienne) et mise en scène par Jean-Pierre Ronfard.

¹²⁰⁸ Claude Gauvreau décède en 1971 en se défénestrant.

¹²⁰⁹ Thème du texte : « Un cri d'amour lancé à la face du monde » dit Claude Péroquin. Le thème de l'œuvre : le passé, le présent et le futur, c'est à dire « La mort, l'espace et la liberté ». Consulter à ce sujet le site de *Présence du littéraire dans l'espace public Canadien*. Récupéré le 29 novembre 2013 de : <http://plepuc.org/fr/oeuvre/le-pass-le-pr-sent-et-le-futur-la-mort-l-espace-la-libert>.

Les années 1970 sont marquées par un collectivisme croissant, qui se présente sous les formes de communes de jeunes. L'existence des mouvements de contre-culture et la désillusion qu'a fait surgir l'application de la *Loi des mesures de guerre* au Québec encouragent la jeune génération à se prendre en mains et à se doter de structures indépendantes du système en place. La question féministe se fait aussi plus actuelle puisque « Pas de libération des femmes sans la libération du Québec ! Pas de libération du Québec sans libération des femmes ! ». Une logique qui s'incarne dans la création de groupes féministes tels, le Front de libération des femmes du Québec (1969-1971) qui publie un journal de liaison *Québécoises Debouttes !*¹²¹⁰ (1972-1975) et le Centre des femmes, dont l'Intergroupe (1975) rassemble plusieurs associations¹²¹¹. En mars 1971, une action spectaculaire et qui sera décisive pour l'évolution de la cause féministe au Québec se produit lors du procès de Lise Balcer¹²¹² lorsque sept militantes mènent « l'action jurés » et prennent d'assaut le banc des jurés en pleine séance de cour. Cette action avait comme but de protester contre le fait que les femmes ne pouvaient être jurées malgré le fait qu'elles étaient jugées¹²¹³. Cette action sensibilise l'opinion publique sur une condition qui démontre bien le chemin qu'il restait à parcourir pour acquérir des droits égaux à ceux des hommes¹²¹⁴. L'année 1975, est décrétée l'Année internationale de la femme, une occasion de fédérer les groupes de pressions féministes et de mettre en lumière la création des femmes. Au Québec, l'exposition ARTFEMME'75 présente plus de 94

¹²¹⁰ Le titre du journal est inspiré du slogan du groupe.

¹²¹¹ Membres de l'Intergroupe : Comité pour l'avortement et la contraception libres et gratuits, Théâtre des cuisines, Éditions du Remue-ménage et le Centre de santé des femmes du Plateau Mont-Royal. DUMONT TOUPIN 2003, p. 461.

¹²¹² Lise Balcer témoignait en marge du procès de Paul Rose. Elle était colocataire de Paul Rose et fut arrêtée pendant la Crise d'octobre.

¹²¹³ Le 18 juin 1971, la Loi des jurés est modifiée et marque une étape dans la lutte des Québécoises pour l'égalité.

¹²¹⁴ À ce sujet : Marjolaine Péloquin, *En prison pour la cause des femmes, la conquête du banc des jurés*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2007, 312 p.

femmes artistes (150 œuvres) dans divers lieux d'expositions¹²¹⁵ : « À travers un langage artistique aux structures encore masculines, il faudra donc être attentive aux déviations, aux transgressions, aux contradictions qui, affirmées avec assez de force, serviront de jalon dans la connaissance d'une réalité féminine encore totalement inconnue¹²¹⁶ ».

Plusieurs projets artistiques naissent à la suite de cette année charnière¹²¹⁷ dont l'installation « manifeste » *La Chambre nuptiale* de l'artiste Francine Larivée, exposée à l'occasion de l'ouverture du Complexe Desjardins en 1976¹²¹⁸ et la création collective *La Nef des Sorcières*, écrite et jouée par sept femmes auteurs¹²¹⁹ et mise en scène par Luce Guilbault au Théâtre du Nouveau Monde. Marcelle Ferron signe les décors. En 1978, l'écrivaine Denise Boucher écrit *Les Fées ont soif*, un long poème féministe à trois voix également joué au Théâtre du Nouveau Monde. Ce texte livré par trois actrices incarnant trois figures archétypales de la femme : la mère, la Vierge Marie et la prostituée, provoque la mobilisation des groupes catholiques radicaux, la demande de censure du texte et l'interdiction de la présentation de la pièce. L'auteur et le théâtre ont gain de cause suite à une série de procès qui prennent fin en juin 1979. Ces actions fondatrices donnent le pas aux luttes féministes contemporaines qui se poursuivent dans les années 1980 et 1990. Concernant l'objet de cette thèse, la prise en main par les femmes de la transmission et d'une pérennisation de la reliure d'art au Québec à partir de 1969 s'inscrit dans cette lignée de revendication et se révèle comme un épiphénomène dans le processus de conquête par les femmes

¹²¹⁵ L'exposition *ARTFEMME75* du 3 au 25 avril 1975 est organisée par Le Centre Saydie Bronfman, Le Musée d'art contemporain (direction de Fernande Saint-Martin 1972-1977), La galerie Powerhouse. Parallèlement se tient un Salon des Refusées à Powerhouse du 3 au 12 avril 1975.

¹²¹⁶ Fernande Saint-Martin dans SAINT-MARTIN LAUZZANA 1975.

¹²¹⁷ ARBOUR 2004.

¹²¹⁸ Le Complexe Desjardins fut inauguré le 3 avril 1976. L'installation de Francine Larivée a pris deux ans de préparation avec une équipe de 30 personnes à temps plein (majoritairement des femmes), elle mesurait 13 mètres de diamètre et 6,5 mètres de haut et se composait de trois salles.

¹²¹⁹ Considéré comme le premier grand spectacle de femmes au Québec, la pièce fut jouée le 5 mars 1976 au TNM. Les auteurs sont : Marthe Blackburn, Marie-Claire Blais, Nicole Brossard, Odette Gagnon, Luce Guilbault, Pol Pelletier et France Théorêt.

d'espaces traditionnellement réservés aux hommes.

Les années 1970 font ressortir comment s'organise à travers diverses luttes une trajectoire de la construction identitaire de la société québécoise. Une manière d'être au monde, formé par un imaginaire de la résistance, un phénomène propre aux pays ayant un passé historique empreint des pouvoirs coloniaux et religieux. L'instabilité politique du Québec conjuguée aux problèmes que connaît l'économie mondiale dus à la crise de l'énergie agit aussi sur les conditions économiques locales. Le taux de chômage reste élevé, passant de 7% en 1970 pour atteindre à 10 % en 1977, une « stagflation », terme employé par Paul-André Linteau pour désigner une situation où l'inflation et le chômage sont simultanément en hausse¹²²⁰. L'indice des prix qui était de 100 en 1971, atteint 138,1 en 1975 et 208,4% en 1980¹²²¹, signe de l'appauvrissement des citoyens que même l'emploi dans les chantiers engagés suite à l'attribution des XXI^e Jeux olympiques d'été de 1976 et la poursuite du projet de la Baie James ne pourra corriger¹²²².

À son arrivée au pouvoir en 1976, le gouvernement du Parti Québécois crée de nouvelles structures de services qui correspondent à sa conception d'un état social-démocrate orienté vers une souveraineté nationale. Tous les secteurs sont touchés, comme si « chaque ministre avait décidé de passer à l'histoire par une réforme majeure inscrite dans une loi¹²²³. » On règle dans un premier temps la question linguistique avec l'adoption de la charte de la langue française (loi 101) ; on procède à l'implantation de l'assurance automobile, à la modification du code du travail, bref on assiste à une prise en charge par l'État de plusieurs sphères d'activités. Une attitude mature, de fierté et d'appartenance qui se traduit aussi par une réappropriation du folklore Québécois et de ses signes. C'est à ce moment que l'on

¹²²⁰ LINTEAU DUROCHER 1989, p. 427.

¹²²¹ LINTEAU DUROCHER 1989, p. 427.

¹²²² À la fin, le coût des XXI^e Jeux olympiques d'été de 1976 à Montréal seront passés à 400% de ce qui était prévu. Le développement des infrastructures hydro-électriques de la Baie James passe de 6 à 12 milliards.

¹²²³ LACOURSIÈRE PROVENCHER 2011, p. 480.

assiste à une valorisation du mobilier ancien, d'artefacts ethnologiques et de l'architecture vernaculaire mais aussi des gestes en lien avec les traditions ancestrales. Une littérature spécialisée en histoire de l'art contribue à raviver cette mémoire, soit par un rappel contextuel, la représentation de documents historiques, de conseils pour la restauration comme pour la reproduction de mobilier, textile et d'objets évocateurs de la vie d'antan (fig. 281). Des informations précieuses qui réactualisent le passé historique et une intégration identitaire des origines qu'un renouveau d'intérêt pour les métiers d'art confirme¹²²⁴. On assiste cependant à une forme de scission culturelle entre une nostalgie folklorisante qui multiplie les représentations de paysages, de scènes pastorales, véritable rappel à l'idéologie de conservation et une expérimentation visuelle et technique au moyen d'une appropriation des nouveaux médiums technologiques comme le télécopieur et la vidéo et qui s'orientent davantage vers les courants internationaux de l'art (fig. 282)¹²²⁵. D'un certain point de vue, cette différence de perspective n'est pas sans rappeler le débat qui opposait les régionalistes et les exotiques au début du siècle.

La décennie des années 80 apparaît comme celle du désenchantement. La crise énergétique aux États-Unis en 1979 déclenche une série de rebonds politiques, économiques et sociaux un peu partout sur la planète, ce qui contribue à une morosité

¹²²⁴ Les Éditions Formart fondées par René Derouin publient entre 1970 et 1975 une collection de 16 fascicules (12 en français) accompagnés d'une quarantaine de diapositives *Initiation aux métiers d'art du Québec*, présentant le cheminement par étapes de diverses techniques en métier d'art. Chacune des démonstrations est réalisée par un artisan notoire dans son domaine. Ainsi en 1974, Pierre Ouvrard sera celui chargé de présenter la reliure. Ces fascicules sont à ce point populaires qu'ils seront traduits en anglais et que l'on rééditera les plus en demande. Dans le cas du fascicule portant sur la reliure, il est complété avec une série de 40 diapositives. OUVRARD 1974.

¹²²⁵ En 1974, l'artiste canadienne Vera Frenkel procède à une des premières expériences de communication à distance par vidéo. *String Games : improvisation for Inter-City Video (Montreal-Toronto)*. Quatre écrans de télévision sont positionnés aux extrémités d'un X. Les performeurs sont visibles sur les deux écrans au premier plan. Sur les deux écrans du fond, des caméras mobiles filment l'intérieur des studios de Bell Canada pendant la retransmission. De cette performance résultera un des premiers livres d'artistes *String Games* qui reprend certains moments de la performance. À noter, le livre de forme oblongue reprend dans sa dimension, l'envergure de la position des mains pour ce jeu de ficelle. Récupéré le 2 décembre 2013 de : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2230>.

ambiante. Un courant libertarien et conservateur balaie l'Occident. Il s'incarne à travers deux représentants politiques influents et récemment élus, Ronald Reagan, président des États-Unis et la Première ministre du Royaume-Uni, Margaret Thatcher. Au Québec, malgré le fait que le Parti Québécois soit au pouvoir, la tendance conservatrice mondiale met du plomb dans le concept d'État-providence et de social-démocratie cher à ce gouvernement. Cette crise économique entraîne l'un des plus importants taux d'inflation depuis la Dépression et un chômage qui approche le 14 % en 1982 et 1983. L'historien Paul-André Linteau souligne que la première moitié des années 1980 marque la fin d'une époque caractérisée par la Révolution tranquille et ses acquis : le nationalisme économique et le réformisme social, l'État interventionniste et la société d'opulence¹²²⁶. La privatisation et la déréglementation sont les tentations du moment et les institutions québécoises ne sont pas écartées des effets de celles-ci. Politiquement, les ambitions souverainistes subissent un revers lors du référendum de 1980, perdu suite à la victoire du non à 59,56 %. Le gouvernement de René Lévesque, qui est réélu en 1981, demeure déstabilisé par cet échec et fragilisé aussi dans la gestion de l'état et des finances publiques dans ce contexte de crise. Pendant ce temps, le projet de rapatriement de la constitution initié par Pierre-Elliott Trudeau mène à une forme de trahison,¹²²⁷ voire d'isolement du Québec par les autres provinces. Au regard de cette conjoncture, la question nationale ne sera plus le projet mobilisateur et enthousiasmant qui unifiait et générait un espoir chez les Québécois, elle sera dorénavant une question constitutionnelle litigieuse débattue et scrutée dans ses moindres détails devant les tribunaux. Un revers qui affaiblit la position du Québec dans la Confédération en faisant fi de sa reconnaissance historique comme peuple fondateur.

¹²²⁶ LINTEAU DUROCHER 1989, p. 431.

¹²²⁷ La nuit du 4 au 5 novembre 1981, sera qualifiée de « Nuit des longs couteaux », puisque lors des négociations sur le rapatriement de la constitution, une négociation entre Trudeau et les neuf provinces anglophones mène à une entente. L'une des dispositions vise à diminuer les pouvoirs du Québec en matière de langue et d'éducation. Le concept de multiculturalisme cher à Trudeau positionne le Québec comme ayant une culture parmi tant d'autres, mettant de côté sa position de peuple fondateur.

Cette impasse existentielle a un effet sur la vitalité de la création. Dans un essai, la sociologue Andrée Fortin synthétise en une idée la tendance qui refléterait le plus justement l'air du temps pour chacune des décennies de l'après-guerre au Québec. Elle résume ainsi pour la décennie des années 60, *la prise de parole*; pour les années 70, *les militantismes* et pour celle des années 80, *l'esprit des lieux*¹²²⁸. Un point de vue que pourrait confirmer l'abondance d'œuvres en relation avec l'espace géographique et d'installation *in-situ* exposés pendant cette période, comme si les arts visuels procédaient à une appropriation symbolique du territoire. Cette reconquête est aussi manifeste dans les arts de la scène avec la naissance des compagnies pour lesquels le mouvement et la spatialisation sont les fondements : Carbone 14, Le Nouveau Théâtre expérimental, Le Cirque du soleil, Robert Lepage, La La La Human Step, Marie Chouinard, Jean-Pierre Perrault et O Vertigo. Des compagnies artistiques innovatrices et audacieuses qui agissent comme de véritables ambassadeurs de la culture québécoise ici et à l'étranger pendant cette période.

Avant de conclure, il ne faudrait passer sous silence un acteur discret mais déterminant pour la progression des transformations socio-économiques et culturelles de cette période : l'introduction du circuit intégré numérique. En 1971, les compagnies Intel et Texas Instrument créent la première puce informatique, une innovation qui ouvre à la miniaturisation et à une accessibilité populaire de l'ordinateur. Cette même année, les premiers kits d'ordinateurs personnels sont offerts au public. La suite, se présente comme le récit d'une avancée qui connaît très peu de reculs. La course à la miniaturisation s'invite aussi dans notre quotidien et rencontre divers objets familiers dont le livre, un objet issu aussi d'une révolution, celle impulsée par l'invention du caractère mobile. Pourquoi faire cet aparté ? La périodisation touchés par cette thèse prend fin au seuil de l'année 1990, un moment charnière pour l'évolution de l'objet-livre puisque l'on introduit sur le marché les premiers e-books (*electronic book*) – livres numériques dont la liseuse empruntera par

¹²²⁸ FORTIN 2011.

analogie la forme matérielle du codex. Le concept d'assemblage sous la forme de compendium rappelle l'une des spécificités de l'objet-livre. L'acte de relier marque donc une finalité, celle de réunir en un tout matériel, textes et images épars de manière à créer un sens sinon d'en déjouer délibérément le sens. Comment s'articule ce concept d'assemblage, paramètre fondamental au paradigme de livre considérant les transformations matérielles et technologiques qui s'opèrent alors ?

3.2 — L'Art de la reliure, un atelier-école renoue avec la formation

La période traitée dans ce chapitre est certainement l'une des plus significatives pour l'épanouissement sinon la renaissance de la reliure d'art au Québec. Comme il fut observé lors de la période précédente (1937-1968), l'école de reliure implantée par Louis-Philippe Beaudoin a acquis une grande notoriété mais, vers le milieu des années 1950, elle se départit du volet artistique de l'enseignement de la reliure en raison des contraintes du marché qui, dans le domaine de l'imprimerie, visent à maximiser la productivité. C'est ainsi que la reliure d'art au Québec devient le fait de quelques artisans issus de l'École des arts graphiques de Montréal, de quelques amateurs, sinon une activité marginale dans l'atelier du relieur. L'interruption des cours spécialisés en reliure d'art à l'Institut des arts graphiques de Montréal¹²²⁹ et le cloisonnement des ateliers personnels de relieurs expliquent l'étiollement de l'intérêt pour le métier, créant ainsi un hiatus dans la continuité du transfert des connaissances.

Alors qu'auparavant on avait souvent minoré la présence des femmes dans les ateliers de reliure, le renouveau de la reliure d'art au Québec (1968-1990) s'opère grâce à elles à travers l'implantation de leurs futurs ateliers-écoles. Le phénomène n'est pas exclusif au Québec, l'intérêt des femmes pour la reliure d'art se manifeste

¹²²⁹ L'École des arts graphiques de Montréal, change de nom pour Institut des arts graphiques de la Province de Québec à Montréal en 1958.

aussi en France à la même époque comme l'explique la sociologue Louise-Mirabelle Biheng-Martignon :

Jusqu'à une époque très récente, le métier de relieur était une activité artisanale et de temps en temps artistique réservée aux hommes. La transmission de ce savoir-faire était en général assurée de père en fils, de maître à l'ouvrier dans les ateliers traditionnels au centre des grandes villes françaises (Paris, Lyon, etc.). Depuis le début du XX^e siècle et encore depuis plus ces vingt dernières années, les femmes se sont imposées comme de véritables professionnelles conciliant connaissance des techniques traditionnelles et modernité stylistique¹²³⁰.

On ne peut véritablement comparer la situation française au contexte québécois, puisque la pratique du métier en France est issue d'une lointaine tradition, soumise à des règles corporatives et cloisonnée par spécialités (dorure, parure, finissage, etc.). Mais la résistance à cette nouvelle impulsion en reliure n'est pas moindre au Québec : certains artisans établis y voient une menace pour leur gagne-pain déjà mis à mal dans un marché confidentiel.

Avant de plonger au coeur du sujet, il est à propos de faire une remarque concernant la méthodologie et la périodisation de cette thèse. Afin de resserrer l'étendue de cette recherche, le choix s'est arrêté sur 1990, année de l'avènement du E-Book, donc de l'introduction d'un support de lecture et de conservation ayant une configuration matérielle différente du codex de papier et modifiant de ce fait la valeur symbolique attribuée à l'objet livre. Cette limite temporelle du récit historique a occasionné une certaine frustration, frustration que je partage, avec les relieurs rencontrés pour commenter cette période. Chez la plupart des relieurs de cette génération, l'année 1990 marque davantage les débuts d'un accomplissement professionnel, celui où le vocabulaire stylistique, la maîtrise technique et leur signature artistique trouvent enfin une justesse dans l'expression. Je reconnais qu'il est ingrat pour ces artisans toujours actifs d'exclure leurs œuvres contemporaines,

¹²³⁰ Louise-Mirabelle Biheng-Martignon, « Féminisation du métier de relieur. L'occupation d'un métier artisanal masculin par les femmes de la bourgeoisie », 2006. Récupéré le 23 décembre 2013 de : <http://www2.univ-paris8.fr/sociologie/fichiers/bihengmartignon-2006a.pdf>.

résultats du fruit de leurs recherches esthétiques et surtout du parfait achèvement de la maîtrise de leur métier. Le recul historique permettra par contre de saisir les premières intuitions de ces relieurs et d'apprécier la progression de leur art.

La figure centrale qui a permis cette renaissance de l'enseignement en reliure d'art est celle de Simone Benoît-Roy (née en 1929)¹²³¹. Originnaire de la ville de Québec et issue d'un milieu bourgeois et cultivé, la benjamine d'une famille de six enfants¹²³² est mise très tôt au contact des livres. Qu'ils soient offerts en présents pour Noël et à l'anniversaire ou choisis à la bibliothèque de l'Institut canadien sur la rue Sainte-Anne à Québec, les *Bécassines* et belles éditions françaises illustrées inscrivent déjà chez la jeune Simone les repères sensibles à l'appréciation tactile et visuelle de l'objet-livre. Le père, Ralph-Albert Benoît¹²³³, est un personnage influent dans les milieux politiques et culturels de Québec. Avocat de profession, il agit à titre de greffier au Conseil législatif, président de la Commission des monuments historiques¹²³⁴ et de l'Alliance française ainsi que vice-président de France-films. C'est ainsi que plusieurs personnalités politiques et artistiques sont conviées à la table des Benoît. La mère Pauline Hecker est la fille de Joséphine Taschereau, sœur d'Alexandre Taschereau qui est à ce moment premier ministre du Québec.

Conforme à l'éducation que doit recevoir une jeune fille de sa classe sociale, Simone Benoît étudie chez les Ursulines de Québec, mais conserve le très mauvais

¹²³¹ Les détails biographiques et événementiels sur Simone Benoît-Roy proviennent de plusieurs entrevues enregistrées et filmées avec la relieuse et qu'y furent réalisés depuis le 30 octobre 2005. Je profite ici de l'occasion pour la remercier de m'avoir si généreusement accueillie à partager les détails d'une existence exceptionnelle.

¹²³² L'artiste surréaliste Jean Benoît est le second de la famille Benoît.

¹²³³ Simone Benoît-Roy qualifie son père de fantaisiste et de très libéral concernant l'éducation de ses enfants. Entrevue Simone Benoît-Roy, Montréal, 30 octobre 2005, fichier n° 1, minutes 8 :40 à 13 :07.

¹²³⁴ Ralph-Albert Benoît est nommé deuxième président de la Commission des monuments historiques le 3 septembre 1931. Cette élection crée un certain imbroglio chez les commissaires, dont Pierre-Georges Roy qui proposait Henry George Carroll et éventuellement Victor Morin (qui appuie la nomination de R.-A. Benoît) comme successeur à Adélard Turgeon récemment décédé. On y voit une forme de népotisme puisque Ralph-Albert Benoît est l'ancien secrétaire personnel, mais surtout le neveu par alliance d'Alexandre Taschereau. GELLY 1995, p. 40-45.

souvenir d'un enseignement davantage axé sur les arts ménagers que sur la culture générale. À la fin de ses études, elle s'inscrit aux cours du soir à l'École des beaux-arts de Québec, là même où quelques années plus tôt, son frère Jean reçoit sa formation. De 1945 à 1948, elle étudie le dessin et la peinture avec Jean Dallaire, mais à ses dires sans trop de convictions : « Je trouvais que je n'avais pas de talent »¹²³⁵. Vers 1950, elle quitte pour Paris à bord du *Columbia* afin d'étudier la littérature française du XVII^e siècle et l'histoire de l'art à la Sorbonne, elle obtient son diplôme (Civilisation française) en 1952. Un choix saugrenu selon elle, qui lui fait réaliser le faible niveau de l'éducation reçu au Québec à ce moment. De retour au pays, c'est le constat : il y a peu d'offres d'emplois pour une spécialiste de la littérature du XVII^e siècle. Simone Benoît qui déjà fréquente Pierre Roy¹²³⁶, se marie en 1953 et déménage à Saint-Bruno en banlieue de Montréal, où ils élèveront leurs deux fils. Elle travaille alors comme artisane licière pour Mariette Rousseau-Vermette jusqu'en 1960, année d'un prochain départ pour Paris.

Pierre Roy, qui est le premier actuaire francophone au Canada, désire parfaire sa formation par un doctorat qu'il complète en France. La famille Benoît-Roy quitte pour Paris en 1961, un séjour d'une durée de sept ans qui est l'occasion pour Simone Benoît-Roy de découvrir le monde de la reliure d'art. À son arrivée, sa première intention est de poursuivre son travail de licière, de trouver un métier à tisser et de faire un stage à la Manufacture d'Aubusson ou à la Manufacture des Gobelins. C'est peu connaître les structures administratives et hiérarchiques qu'entretiennent ces deux institutions artisanales françaises. Le travail dans ces ateliers est réservé à de véritables dynasties de liciers. Débutant très jeunes, les artisans doivent se former à tous les aspects du métier. Déçue, après six mois de recherches infructueuses, Simone Benoît-Roy n'a pas l'intention de faire du tourisme à Paris, mais de s'intégrer dans le quotidien et de profiter au mieux de ce qu'offre cette ville. Par le fait du hasard, une

¹²³⁵ Entrevue Simone Benoît-Roy, Montréal, 30 octobre 2005, fichier n° 1, minutes 21 :22.

¹²³⁶ Pierre Roy est voisin de rue de Simone Benoît.

connaissance l'invite à visiter l'atelier de reliure l'Anémone¹²³⁷ dirigé par Suzanne Quercy. Elle est séduite par l'ambiance studieuse, le travail de minutie et le petit outillage : « Je rentre à l'atelier, rencontre madame Quercy, les élèves et je suis sûre que ça va me plaire, du coup. Je n'avais jamais pensé à la reliure avant, c'était spontané, je voulais apprendre »¹²³⁸. À ce moment il y a une vingtaine d'écoles de reliure à Paris dont plusieurs sont dirigés par des femmes qui reçurent une formation à l'école Estienne¹²³⁹. Cette affluence d'écoles de reliures d'art s'explique-t-elle par la difficulté d'accéder comme apprenti dans un atelier professionnel ou même à l'école Estienne, ou est-ce simplement un effet de mode comme l'explique Louise-Mirabelle Biheng-Martinon à propos du phénomène des « bonnes femmes du Vésinet¹²⁴⁰ » :

Pour la première fois au cours de ma recherche, je me retrouvais en présence des “bonnes femmes du Vésinet” — comme les appellent certains artisans relieurs qui ne voient pas toujours d'un bon œil l'arrivée dans le métier de ces femmes là — qui sont considérées comme des amateurs et non de véritables professionnelles, bien que la plupart d'entre elles soient inscrites à la *Chambre syndicale nationale de la Reliure, Brochure, Dorure* ou encore à la Maison des artistes¹²⁴¹.

Les cours à l'atelier de Suzanne Quercy sont offerts à des classes mixtes de six élèves et répartis sur trois périodes dans la journée. L'atelier situé à proximité de la Place Saint-Germain des Prés est principalement fréquenté par des femmes provenant d'une bourgeoisie assez aisée, dont le mari, ou elles-mêmes sont propriétaires d'une bibliothèque bien garnie. L'enseignement est prodigué dans les règles de l'art et sur une période de six années; tous les aspects du livre sont traités de

¹²³⁷ Le nom complet est L'Institut pédagogique de reliure d'art à l'Anémone. Dirigé par Suzanne Quercy, qui choisit le motif floral de l'anémone comme signature de relieur.

¹²³⁸ Entrevue Simone Benoît-Roy, Montréal, 30 octobre 2005, fichier n° 1, minutes 38 :33.

¹²³⁹ Officiellement l'école Estienne accepte les femmes dans ses ateliers à partir de 1972. Est-ce que la même règle s'appliquait pour la section reliure qui, on le sait, n'a jamais été considérée dans la hiérarchie des métiers du livre comme un secteur de prestige ?

¹²⁴⁰ L'Association Atelier d'Arts Appliqués du Vésinet (l'AAAV) offre des cours dans les domaines des arts du livre et de l'encadrement. Elle forme des adultes, des professionnels et des amateurs. Cette association est née de l'initiative d'un groupe de passionnés réunis en 1977 autour d'Annie Persuy. Récupéré le 4 janvier 2013 de : <http://www.aaav.asso.fr>.

¹²⁴¹ BIHENG-MARTINON 2004, p. 112.

même que la restauration ainsi que la fabrication de papiers marbrés. Simone Benoît-Roy se rappelle avec quel enthousiasme elle s'adonne le soir au débroschage des futurs livres à relier et à la fabrication du papier marbré dans la salle de bain de leur petit appartement parisien.

L'enseignement de la reliure d'art par Suzanne Quercy exige de chaque élève qu'il rédige un texte expliquant leur choix du livre à relier ainsi qu'un plan de décor. Bonne pédagogue, elle assure que même avec quelques rudiments, les élèves débutants réalisent une reliure de qualité qui les satisfait, ce qui laisse peu de place à la frustration dans l'apprentissage. Après l'obtention de son diplôme, Simone Benoît-Roy poursuit sa formation à l'atelier de Suzanne Quercy, mais s'inscrit discrètement à l'atelier de Jacqueline Hinstin pour un peu plus d'une année (1967-1968). Elle est donc en contact avec deux approches de la reliure, considérant que Jacqueline Hinstin, plus jeune, est plus moderne et novatrice dans l'usage des matériaux. D'ailleurs, ces deux relieuses d'art ont des clientèles et des commandes distinctes, Suzanne Quercy travaillant ses décors et la mosaïque de cuir de manière plus traditionnelle.

Pendant ce séjour, Simone Benoît-Roy s'est rapproché de son frère l'artiste Jean Benoît¹²⁴² et sa conjointe la peintre Mimi Parent qui vivent à Paris depuis 1948. Tous deux sont signataires du manifeste *Prisme d'Yeux* et amis du groupe d'artistes autour d'Alfred Pellan. Ce sera d'ailleurs à travers ce lien familial que Simone Benoît-Roy deviendra amie avec les artistes Léon Bellefleur, Roland Giguère ainsi que Gérard Tremblay. À Paris, ses fréquentations sont davantage dans le cercle des surréalistes dont André Breton qui est ami intime de Jean Benoît. C'est ainsi qu'elle réalise à la demande de son frère son premier boîtier confectionné pour les plaques

¹²⁴² Voir au sujet de Jean Benoît. Récupéré le 5 janvier 2014 de : http://www.zazic.at/SpecialEditions/JeanBenoit/00_WebPages/Entree.htm et l'article de René Viau, <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201008/26/01-4309934-jean-benoit-seteint-a-paris.php>. Le Musée national des beaux-arts du Québec a tenu une exposition *Mimi Parent et Jean Benoît. Surréalistes*, du 1^{er} avril au 24 octobre 2004.

gravées à l'eau forte qui ont servi à l'impression du livre *Talismans*¹²⁴³ (fig. 283). Elle évoque ainsi la réception de l'œuvre par André Breton :

Jean m'a demandé de faire un boîtier pour un livre contenant les médailles qui ont servi à la l'impression de gravures contenues dans ce livre. J'avais fait une année seulement à l'atelier¹²⁴⁴. Je n'avais pas encore fait un livre ! Mais je ne voulais pas décevoir mon frère. Il m'a dit : "Je vais te montrer comment faire". J'ai travaillé dur, mais j'ai beaucoup appris, je suis allée partout dans les musées. Ils sont venus à l'appartement, tout le groupe¹²⁴⁵. Notre appartement était très petit. On a pris des chaises dans la cuisine. J'étais très angoissée de leur présenter le boîtier. André Breton me dit : "Je n'ai pas eu le temps de passer à la banque, est-ce que vous accepteriez un chèque ?" Alors, je lui dis : "Oui, bien sûr". Et je vais chercher le boîtier. Il est passé entre toutes les mains, tout le monde l'examinait en silence. Puis André Breton m'a dit : "Combien est-ce que je vous dois pour cette belle œuvre ?" Il avait dit "belle œuvre", il aurait pu dire travail ! J'étais bien contente ! Je n'avais pas confiance en mon travail alors je lui dis 100 \$ (sic). Alors il me dit : "Je n'aurai pas besoin de faire un chèque !" Et là il sort un gros rouleau de billets de sa poche et en sort un billet. Ils sont restés toute la soirée [...] ¹²⁴⁶.

Simone Benoît-Roy signera plusieurs reliures confectionnées pour les ouvrages des surréalistes. C'est ainsi que vers 1967, elle réalise *Talismans*, un exemplaire offert personnellement à Simone Benoît-Roy par André Breton en remerciement pour la confection du premier coffret contenant les plaques originales ayant servi à l'impression du livre (fig. 284)¹²⁴⁷. Cette reliure audacieuse dans son exécution intègre sur les deux plats de la reliure les strophes du poème et un rappel de la représentation de la bouche qui se trouve sur le boîtier. Le travail de mosaïque est

¹²⁴³ Vincent Bournoure, Jorge Camacho, *Talismans*, Paris, Éditions surréalistes, 1967 [1962 ?]. La réalisation du coffret est complexe puisqu'il contient plusieurs plaques gravées, de diverses grandeurs et épaisseurs.

¹²⁴⁴ Simone Benoît-Roy a précisé qu'il s'agissait plutôt de sa troisième année à L'Anémone. Les premières années étant davantage axées sur les opérations de base de la reliure. Entrevue téléphonique avec Simone Benoît-Roy, 8 janvier 2014.

¹²⁴⁵ Le groupe est de six personnes incluant André Breton. Jean Benoît n'est pas présent à ce moment.

¹²⁴⁶ BERNIER DROUIN 2013, p. 173.

¹²⁴⁷ L'exemplaire est dédié par André Breton et Vincent Bournoure qui pour l'occasion a écrit un poème à son attention.

réalisé pleine peau agneau-velours beige, côté fleur et côté chair. Le boîtier oblong intègre un cercle qui en déborde et s'ouvre sur une bouche, une « bouche cruelle¹²⁴⁸ » comme pour offrir à l'éloquence le texte de l'œuvre poétique qui y est contenu. Réalisé aussi en mosaïque d'agneau-velours, la structure et les détails de la bouche sont fabriqués en papier mâché et recouverts de cuir.

Plus tardive, la reliure pour *Les peintres surréalistes*¹²⁴⁹ (fig. 285) prend comme point de départ, la citation visuelle de thématiques chères aux peintres surréalistes, dont Giorgio De Chirico : perspectives infinies ponctuées d'arcades et de façades, immobilité du temps représentée ici par une horloge sans aiguille. Simone Benoît-Roy profite de la structure matérielle des deux plats et du dos de la reliure pour exploiter l'ambiguïté des plans de la perspective.

Avec le boîtier et la reliure pour *André Breton en son temps*¹²⁵⁰ de 1980, Simone Benoît-Roy partage avec son frère la réalisation de l'œuvre. Jean Benoît signe la conception du boîtier en toile noire présentant en son centre une boussole incrustée d'où rayonnent graphiquement des extraits du texte et l'esquisse de paupières closes¹²⁵¹ ainsi que de deux yeux ouverts orientés vers les points cardinaux nord et sud (fig. 286 a). Pour l'un de ces yeux, l'iris emprunte la forme du cadran de l'horloge où les aiguilles cette fois marqueraient le temps. La reliure du livre en pleine peau de chagrin noir se présente comme une forme de nid servant à : « abriter les yeux des surréalistes qui sont à l'affût¹²⁵² » (fig. 286 b). Le cuir est décoré d'un motif oblique traité à la roulette sur le plat supérieur structure et dynamise l'ensemble de l'œuvre. Au sujet de cette reliure, Simone Benoît-Roy explique comment est née cette idée :

¹²⁴⁸ Simone Benoît-Roy nomme cet exemplaire « Bouche cruelle », une dénomination de André Breton à propos de ce livre.

¹²⁴⁹ Uwe M. Schneede, *Les peintres surréalistes*, Paris, Éditions Nouvelles Éditions française, 1976.

¹²⁵⁰ Gérard Legrand, *André Breton et son temps*, Paris, Éditions Le Soleil Noir, 1976.

¹²⁵¹ Ces paupières closes peuvent être une allusion au tableau de René Magritte *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, 1929, une huile sur toile entourée de portraits photographiques, de face les yeux fermés de seize surréalistes.

¹²⁵² Entrevue téléphonique avec Simone Benoît-Roy, 8 janvier 2014.

Ils faisaient des réunions à tous les soirs dans un café. Ils étaient tous assis autour du maître. Si Breton disait : “Demain, il fera beau”, tout le monde disait : “Demain il fera beau”. C’est vrai, parce que Breton l’a dit ! Il était gentil. Tous les yeux étaient rivés sur lui et ça m’a donné l’idée pour une reliure du livre sur Breton¹²⁵³.

Cette incursion dans les oeuvres d’inspiration surréaliste déborde de notre fil chronologique évènementiel. Je suis consciente que plusieurs de ces reliures ont été réalisées après le retour de Simone Benoît-Roy au Québec à la fin de l’année 1968. Mais il me semblait pertinent d’évoquer le rapport de connivence qui se développe entre Jean Benoît et sa sœur à Paris, de même que l’influence jouée par le milieu surréaliste sur les thématiques explorées dans certains décors.

De retour à Montréal en septembre 1968, munie de plusieurs caisses contenant outillage, matériel, papier et peaux, Simone Benoît-Roy a l’intention de poursuivre sa création en reliure d’art et même d’en faire une activité lucrative. À ce moment, elle est à Montréal la relieure ayant la formation la plus complète pour le travail du cuir. Le séjour de sept ans dans les ateliers de Suzanne Quercy et de Jacqueline Hinstin lui a offert un enseignement complet du métier, tant du point de vue historique, créatif que technique. De plus, ces deux relieures se sont avérées des pédagogues modèles, ce qui inspirera Simone Benoît-Roy pour la suite des évènements.

Comme première démarche Simone Benoît-Roy rencontre la direction et certains professeurs de l’Institut des arts graphiques¹²⁵⁴ afin d’offrir ses services pour l’enseignement de la reliure¹²⁵⁵. Le contact avec Edward Sullivan est plutôt chaleureux, mais à ce moment l’enseignement de la reliure manuelle est délaissé au profit de la reliure commerciale. De plus, un professeur d’origine française, Jean-Robert Paro, y enseigne depuis peu un cours en reliure artistique de même que

¹²⁵³ BERNIER DROUIN 2013, p. 173.

¹²⁵⁴ L’École des arts graphiques de Montréal devient en 1958 l’Institut des arts graphiques de la Province de Québec.

¹²⁵⁵ Entrevue Simone Benoît-Roy, Montréal, 30 octobre 2005, fichier n° 3, durée 1 h 20 min.

l'histoire de l'art¹²⁵⁶. Figure représentative de l'artisan français, Paro excelle dans le travail aux petits fers et à la mosaïque de cuir. Mais à vrai dire, ce nouveau professeur ne jouit pas de l'estime de tous les étudiants puisque celui-ci manifeste une attitude condescendante auprès des jeunes apprentis « canadiens-français ». Considérant ce contexte, Simone Benoît-Roy réalise qu'il y a place pour l'enseignement de la reliure d'art à Montréal.

Avant de s'engager dans cette entreprise, elle prend le pouls du milieu afin de bien mesurer la réception de son projet. Le premier obstacle qu'elle rencontre est la résistance même des relieurs en activité. Tous, sans exception, voient d'un très mauvais œil l'intrusion dans leur cercle restreint d'un nouvel artisan, qui plus est féminin et qui a les prétentions d'enseigner et de disséminer les secrets du métier. Les relieurs y voient aussi une menace à leur marché déjà limité. Devant ce mauvais accueil, elle décide malgré tout d'aller de l'avant avec le projet, encouragée par son conjoint Pierre Roy.

Avant toute chose, il s'agit de trouver un lieu, le choix s'arrête sur un local commercial situé dans le Vieux-Montréal au 451, rue Saint-Sulpice. Tout est à rénover¹²⁵⁷ dans cet espace à l'architecture typique avec ses plafonds hauts, ses belles poutres de bois et ses pierres apparentes. Logé sur deux étages, l'atelier est situé au fond d'une petite galerie marchande¹²⁵⁸ et partagée avec un couple de libraires d'origine française, un marchand de tissus¹²⁵⁹ et un tailleur¹²⁶⁰. Les commerces voisins sont principalement tenus par des femmes¹²⁶¹ telles que Denyse Delrue qui a récemment ouvert sa nouvelle galerie et Ewa Bujnika -Voyer qui est l'une des

¹²⁵⁶ Voir à ce sujet BERTHAULT 1969.

¹²⁵⁷ Simone Benoît-Roy et sa sœur Francine travailleront à la rénovation des lieux.

¹²⁵⁸ Il s'agit de la Galerie de la Place D'Armes.

¹²⁵⁹ C. X. Tranchemontagne & Cie (marchand en gros de draperie et de lainage) de 1944 à 1984.

¹²⁶⁰ Le prix mensuel du loyer est de 300 \$.

¹²⁶¹ Voir à ce sujet HARTING 1978. Dans cet article, Claire Harting, journaliste spécialisée sur la question féminine, fait le portrait de sept femmes qui ont créé leur emploi et explique dans quelles conditions celles-ci ont démarré leurs entreprises toutes situées dans le Vieux-Montréal.

copropriétaires du café-restaurant polonais Stash¹²⁶². La configuration de l'espace du nouvel atelier est sur deux étages, ce qui permet de faire une petite galerie au sous-sol. Simone Benoît-Roy y expose une collection de tableaux appartenant à son conjoint et offre par la suite ses cimaises à la présentation des tableaux et estampes d'artistes ainsi qu'aux relieurs qui travaillent à l'atelier. La mise sur pied de L'Art de reliure exige plus six mois de dur labeur, ceci tout en veillant à l'éducation de ses enfants et en poursuivant son travail d'atelier dans un appentis à proximité de son appartement (fig. 289, 290)¹²⁶³.

L'Art de la reliure ouvre ses portes en mars 1969¹²⁶⁴. Au moment où Simone Benoît-Roy termine les rénovations et met la dernière main aux détails de l'aménagement, elle reçoit la visite d'une journaliste de *La Presse*¹²⁶⁵ qui est attirée par la vitrine de l'atelier fraîchement décorée de reliures. Elle interroge Simone Benoît-Roy qui lui explique qu'elle ouvre prochainement un atelier-école de reliure. Le lendemain, la relieure prend connaissance d'un article d'une demi-page qui lui est consacrée dans le journal *La Presse* (fig. 287). De manière enthousiaste, *The Gazette* emboîte le pas quelques mois plus tard (fig. 288). Cette publicité inespérée fera qu'en une seule journée Simone Benoît-Roy reçoit trente-huit appels téléphoniques de personnes s'enquérant des modalités concernant l'offre de cours et qui se concluent par vingt-cinq inscriptions confirmées.

¹²⁶² Le café-restaurant Stash ouvre en 1972 et est situé au 461, rue Saint-Sulpice. Il est aussi propriété de Maria Wanda Serwatowsky et sa fille Maria Felicia. Simone Benoît-Roy a relié plusieurs livres de visiteurs pour le restaurant. Les reliures sont pleine peau de couleur blanche.

¹²⁶³ Ces reliures furent réalisées en 1969. Alexandre Huot, *La Ceinture fléchée : grand roman canadien inédit*, Montréal, Éditions Edouard Garand, 1926 et Albert Gleizes, *Vers une conscience plastique : la forme et l'histoire*, Paris, Chez Jacques Povolozky, 1932, (on peut voir le boîtier de celle-ci sur la figure 287).

¹²⁶⁴ À ce sujet, il y a une certaine confusion puisque l'article de journal qui est évoqué par Simone Benoît-Roy date du 5 février 1970. L'article de Cécile Brosseau mentionne l'ouverture officielle le 15 février 1970. On peut alors comprendre que l'atelier est déjà en fonction depuis mars 1969, mais que son ouverture officielle est plutôt en février 1970.

¹²⁶⁵ Il s'agit de Cécile Brosseau, une journaliste affectée à la chronique des arts décoratifs des journaux *La Presse* et *Le Journal de Montréal*. Elle sera une des chroniqueuses les plus assidue à rendre compte des événements entourant la reliure d'art à Montréal. Les bureaux du journal *La Presse* sont à proximité de la rue Saint-Sulpice.

Les cours débutent le 15 février 1970. L'intention première est d'offrir un cursus complet sur quatre années à raison de deux heures par semaine. L'horaire des cours est réparti sur trois périodes dans la journée et pour des groupes de cinq élèves. Les cours offerts pendant la journée sont principalement fréquentés par des femmes¹²⁶⁶ et ceux du soir par des groupes mixtes. Les élèves payent les cours au début du mois et selon leur présence¹²⁶⁷. Simone Benoît-Roy reconnaît à ce sujet qu'elle n'a pas opté pour la formule la plus lucrative, puisque bien souvent les cours excédaient d'une à deux heures les périodes et que les élèves venaient aux cours selon leur humeur. D'un point de vue pédagogique, elle emprunte à ses maîtres, Suzanne Quercy et Jacqueline Hinstin, le type d'enseignement qu'elle a reçu. Mais la formule française ne bénéficie pas de l'enthousiasme de tous ses élèves, plusieurs jugeant que l'enseignement de l'histoire du livre et de la reliure, la connaissance des styles et la fabrication des fournitures leurs sont inutiles. Bref, c'est vite et bien que l'on veut relier sa bibliothèque, certains élèves arrivant avec six livres à relier pour une même journée... C'est peu connaître ce métier fait de subtilités, de patience et de persévérance. Ce type d'attitude a probablement justifié la condescendance de certains relieurs professionnels envers la popularité soudaine de leur métier, mais il s'agit ici de cas isolés. Malgré le peu d'enthousiasme des élèves à s'instruire des connaissances générales sur l'histoire du livre et de la reliure, Simone Benoît-Roy les encourage à consulter livres et revues spécialisées afin de développer leur propre style.

L'une des difficultés que rencontre L'Art de reliure est l'approvisionnement en matériaux spécialisés pour la reliure. À cette époque, il est possible d'acheter des fournitures destinées à la reliure chez les marchands Corbeil & Hooke et T. B. Little

¹²⁶⁶ Simone Benoît-Roy remarque qu'une majorité de femmes de médecins s'inscrivent à ses cours, il s'agit pour la plupart d'un passe-temps. Ce qui semble reproduire le même profil sociologique que la clientèle française tel que défini dans les études de Biheng-Martignon. Louise-Mirabelle Biheng-Martignon, « Féminisation du métier de relieur. L'occupation d'un métier artisanal masculin par les femmes de la bourgeoisie », 2006. Récupéré le 22 septembre 2014 de : <http://cths.fr/ed/edition.php?id=5426>. BIHENG-MARTINON 2004.

¹²⁶⁷ Le prix du cours est alors de 12 \$ la semaine.

(fig. 291 a et b). Pour les cuirs, le Québec a une tradition en tannerie et est aussi producteur de papiers fins avec, entre autres, les Papiers Rolland. Malheureusement la qualité des matériaux n'est pas toujours au rendez-vous, il s'agit davantage de matériel destiné à la reliure commerciale. Les papiers et les cuirs n'ont pas la qualité de ceux utilisés en Europe et ce malgré leur substitution, une recherche à laquelle Simone Benoît-Roy s'emploie. C'est pourquoi l'essentiel des cuirs et papiers marbrés provient de France, un service d'importation qu'elle offre gratuitement à ses élèves.

L'Art de la reliure bénéficie d'une excellente couverture de presse, puisque l'on dénombre entre 1970 et 1985 plus d'une vingtaine d'articles dans les journaux locaux (fig. 288, 292) en complément des articles parus dans les magazines¹²⁶⁸ et les entrevues dans les médias. Simone Benoît-Roy a la passion de son métier et la communique avec aisance. Cette popularité se traduit par une affluence de contrats et par une fréquentation assidue de son atelier-école par des élèves de plus en plus motivées à s'investir de manière professionnelle. Quatre de ses élèves travailleront, s'associeront et enseigneront pour un temps à L'Art de la reliure. Il s'agit de Monique Lallier¹²⁶⁹, Odette Drapeau¹²⁷⁰, Lise Dubois¹²⁷¹ et Nicole Billard¹²⁷². Après leur passage à l'atelier de Simone Benoît-Roy, elles ouvriront des ateliers-écoles inspirés du modèle de L'Art de la reliure. Leur contribution sera étudiée dans la section suivante.

Vers 1975, Simone Benoît-Roy enseigne à mi-temps puisque les commandes des maisons d'édition et des collectionneurs occupent de manière importante le

¹²⁶⁸ La plupart des articles en langue française consacrés à L'Art de la reliure sont écrits par des femmes à l'exception de Jacques de Roussan, Yves Robillard et de Gilles Rioux. Le critique Guy Robert (ami personnel de Pierre Ouvrard) qui est populaire à ce moment n'a jamais fait de recension du travail réalisé par Simone Benoît-Roy. Nous sommes effectivement aux premières années de la « libération des femmes » avec la résistance aux changements que cela comporte.

¹²⁶⁹ Monique Lallier est élève de Simone Benoît-Roy de 1970 à 1974. De 1976 à 1978 elle enseigne et travaille à L'Art de la reliure.

¹²⁷⁰ Odette Drapeau est élève de Simone Benoît-Roy à partir de 1971. Après quelques années, elle enseigne à L'Art de la reliure et devient associée jusqu'en 1977.

¹²⁷¹ Lise Dubois est élève de Simone Benoît-Roy de 1974 à 1976, elle enseigne à L'Art de la reliure pendant un an de 1977 à 1978.

¹²⁷² Nicole Billard est élève de Simone Benoît-Roy de 1975 à 1976, elle s'associe à L'Art de la reliure et travaille comme relieuse à l'atelier jusqu'en 1978.

quotidien de l'atelier¹²⁷³. C'est pourquoi elle s'associe avec Odette Drapeau pour la réalisation des contrats et pour l'enseignement, de même qu'elle demande à Monique Lallier de poursuivre la tenue des cours¹²⁷⁴. Monique Lallier, nous le verrons a une formation en pédagogie, ce qui fera sa réputation en plus d'être une relieure de grand talent. Benoît-Roy demande aussi à Nicole Billard, une élève qui a une carrière déjà établie dans le domaine des arts graphiques de travailler à certains contrats qui requièrent ses talents de dessinatrice. Malgré toute cette activité, Simone Benoît-Roy ne met pas son travail de création de côté. Dans une liste qu'elle rédige¹²⁷⁵, on peut dénombrer vingt-trois reliures d'art signature réalisées entre les années 1969 et 1990. Cet inventaire exclut les confections de boîtiers et de reliures pour les tirages limités des commandes d'éditeurs tels : *La main au feu*¹²⁷⁶ (fig. 293), *Pellan-Pellan*¹²⁷⁷, *Éléments*¹²⁷⁸, *Bouche rouge*¹²⁷⁹, *La petite poule d'eau*¹²⁸⁰ et *Le Survenant*¹²⁸¹. Au fil des

¹²⁷³ Simone Benoît-Roy travaille alors pour plusieurs maisons d'édition : Art Global, Stanké International, Fides, Erta de même que pour la Librairie Garneau de Québec.

¹²⁷⁴ Lorsque les reliures sont exécutées par des relieurs travaillant à l'atelier, elles sont signées L'Art de la relieure.

¹²⁷⁵ *Description et année d'exécution de la reliure*, archives de Simone Benoît-Roy.

¹²⁷⁶ Roland Giguère, *La main au feu*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1973, 145 p. Il s'agit d'une édition de luxe limitée à 13 exemplaires, reliée pleine peau velours de couleur brune avec travail à froid et incrustation. L'emboîtement est en raku, une réalisation de la céramiste Monique B. Ferron. Le lancement de l'édition a eu lieu à L'Art de la relieure le 20 décembre 1973. Il est à remarquer que l'achevé d'imprimé est signé des trois artisans qui ont réalisé cette édition. Une information qui souligne l'importance de l'entité matérielle tout comme textuelle du livre. BAnQ, RES/CD/45 2.

¹²⁷⁷ Claude Péloquin, *Pellan-Pellan*, Montréal, Éditions Éternité, 1976. Il s'agit d'une édition de 35 exemplaires qui comprend un autoportrait de Pellan et imprimé à l'atelier Arachel. Une reliure dite à la japonaise fut exécutée pour cet opuscule de grand format. BAnQ, RES/CA/73.

¹²⁷⁸ Mario Pelletier, Vincent Théberge, *Éléments*, Hull, V. Théberge, 1977, 26 p. Il s'agit d'une édition de 50 exemplaires comprenant des estampes réalisées par Vincent Théberge. L'emboîtement est réalisé en plexiglass et en cuir. Le lancement de l'édition a eu lieu à L'Art de la relieure le 24 mai 1977. BAnQ, RES/CD/65.

¹²⁷⁹ Paul-Marie Lapointe, Gisèle Verrault (ill.), *Bouche rouge*, Montréal, Outremont, L'Obsidienne, 18 f., 1976. Cette édition est caractéristique des « livres d'artiste » (selon la dénomination du temps) qui affluaient sur le marché québécois à l'époque. Ils sont la réunion d'un texte poétique exclusif, illustré d'estampes originales imprimées à la main (ici des lithographies tirée par Paul Séguin chez Arachel), la typographie est composée et imprimée à la main sur un papier de qualité (ici Pierre Guillaume, imprimé sur pur chiffon Rives) et la reliure ainsi que son emboîtement sont l'œuvre d'un relieur professionnel, ici par Simone Benoît-Roy et Odette Drapeau de L'Art de la relieure. Le lancement de cette édition de 100 exemplaires a eu lieu au Musée d'art contemporain de Montréal le 12 juin 1976. Le prix de détail était alors de 400 \$. La reliure est réalisée en pleine peau rouge chinois et dorée à l'or fin 22 K.

années, il est possible d'apprécier le rapport amical que Simone Benoît-Roy entretient avec les artistes, que ce soit en leurs offrant les cimaises de sa petite galerie, en participant à leurs projets tout comme elle sollicite ceux-ci pour la réalisation de ses reliures d'art¹²⁸². C'est ainsi que l'émailleuse Mimi Dupuis (fig. 297), la céramiste Monique B. Ferron (fig. 298), les sculpteurs Jordi Bonet (fig. 294) et Charles Daudelin ainsi que les joaillers Georges Delrue et Bernard Chaudron voient certaines de leurs œuvres être intégrées au décor des reliures ou même être partie intégrante de celles-ci. Le cas de *Inoxydables*¹²⁸³, de Claude Péloquin (fig. 294) est représentatif; il s'agit ici d'une nouvelle collaboration entre les deux artistes soit quelques années après la scandaleuse intervention du poète sur la murale réalisée par Jordi Bonet pour le Grand Théâtre de Québec en 1971. En 1976, Claude Péloquin qui fréquente la Galerie Denyse Delrue sollicite dix peintres¹²⁸⁴ pour la réalisation d'autant de livres d'art. Il en résulte une exposition *Œil pour œil* qui se tient au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) en janvier - février 1977 et pour laquelle le commissaire Germain Lefebvre et le critique Jean Royer rédigent un catalogue¹²⁸⁵. Il s'agit d'une première, puisque jusqu'alors, jamais la reliure d'art n'avait bénéficié d'une exposition lui étant dédiée dans une institution muséale au Québec¹²⁸⁶. Quatorze livres d'art créés par Simone Benoît-Roy, Odette Drapeau et Nicole Billard (fig. 299) y sont

¹²⁸⁰ Gabrielle Roy, Jean Paul Lemieux (ill.), *La petite poule d'eau*, Montréal, Gilles Corbeil, 1971. Il s'agit d'une édition limitée de 200 exemplaires. Le texte de Gabrielle Roy est accompagné de 20 estampes soit des reproductions lithographiées de tableaux de Jean-Paul Lemieux.

¹²⁸¹ Germaine Guèvremont, André Bergeron (ill.), *Le Survenant*, Montréal, Éditions Fides, 1977, 57 p. Il s'agit d'une édition limitée de 175 exemplaires (133 numérotés).

¹²⁸² On retrouve ce même souci de collaboration entre les artistes et artisans chez le relieur Pierre Ouvrard. Les années 1970 furent propices à cet « éclatement » des frontières entre les divers champs artistiques.

¹²⁸³ Claude Péloquin, *Inoxydables*, Montréal, Éditions La Frégate, 1977, 193 p. Édition limitée à 80 exemplaires dont 70 se répartissent entre trois boîtiers en bronze et 67 boîtiers d'aluminium et sont accompagnés de deux sérigraphies couleur de Jordi Bonet. La reliure et la réalisation des boîtiers sont de Simone Benoît-Roy et Odette Drapeau de *L'Art de la reliure*. BANQ, RES/CB/37.

¹²⁸⁴ Les artistes sollicités par Claude Péloquin sont : Léon Bellefleur, Jordi Bonet, Reynald Connoly, Roland Giguère, Allan Harrison, Jacques Hurtubise, Louis Jaque, Rita Letendre, Alfred Pellan et Philip Surrey. Certains exposent à la Galerie Denyse Delrue.

¹²⁸⁵ *Œil pour Œil*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 20 janvier-20 février 1977, 15 p.

¹²⁸⁶ Le sujet sera traité plus en profondeur dans le chapitre 3, section 3.5. « Une vitrine pour la reliure d'art : expositions, commandes importantes et vie associative ».

présentés. L'historien Yves Robillard fait un commentaire élogieux de l'exposition qualifiant les reliures de « fantastiques » et saisit l'occasion pour décocher quelques flèches envers la perception canadienne sur les réalisations artistiques faites au Québec :

J'ai choisi de parler de cette exposition parce que j'y vois l'exemple concret de ce que je trouve magnifique en art — et très québécois — exemple que vont mépriser ou traiter avec hauteur les gens du Conseil des Arts du Canada et la Galerie nationale. Nous avons, nous les Québécois, auprès du Conseil des Arts, la réputation d'être des esthètes sans envergure, c'est-à-dire que nous sommes spécialistes dans la fabrication de "beaux objets" (on nous concède cette qualité), mais qui ne révèle rien de neuf sous le soleil. [...] Oui, nous avons les Québécois, la réputation de fabriquer de beaux objets. Et bien donnons-nous la chance de les apprécier sans retenue. Notre santé s'en réjouira¹²⁸⁷.

Outre l'exposition au MBAM qui présente les reliures d'art réalisées à L'Art de la reliure pour Claude Péloquin, Simone Benoît-Roy inaugure aussi le concept d'exposition de reliures dans une galerie d'art¹²⁸⁸. Il s'agit d'une nouvelle attitude, qui a le mérite de consacrer le statut artistique et de signature à « ces beaux objets » qui ont forme de reliures. Les styles du décor, les stratégies utilisées pour l'articulation de la reliure, l'innovation des matières et matériaux, la rencontre de l'objet livre avec son objet littéraire, tous ces facteurs contribuent à faire émerger à ce moment la reliure d'art en tant que valeur artistique au même titre qu'un tableau ou une sculpture. Les expositions solos de Simone Benoît-Roy à la galerie L'Apogée de Saint-Sauveur-des-Monts en 1974 et la galerie Kastel¹²⁸⁹ de Montréal en 1975¹²⁹⁰ et

¹²⁸⁷ ROBILLARD 1977.

¹²⁸⁸ Une première exposition solo de Simone Benoît-Roy aurait été présentée à la galerie L'Apogée en 1974. SIMARD 1976, p. 460.

¹²⁸⁹ La galerie Kastel est située au 1366, avenue Greene à Westmount. Fondée par Paul Kastel, un immigrant allemand, au milieu des années 1950, elle est devenue une des galeries prestigieuses du Canada. La motivation de Paul Kastel et de Tony Nevin (qui se joint à la galerie en 1970) est de faire découvrir de nouveaux artistes à sa clientèle. De cette liste d'artistes, on peut lire le nom de Léon Bellefleur. L'amitié entre Simone Benoît-Roy et Bellefleur a certainement favorisé la rencontre de la reliure avec les galeristes ainsi que l'introduction de la reliure d'art en galerie.

¹²⁹⁰ Les expositions ont lieu du 22 avril au 3 mai 1975 et du 2 novembre au 12 novembre 1977. La galerie Kastel présente en même temps les émaux et eaux fortes de Mimi Dupuis, une

1977 contribuent à modifier les perceptions du statut artistique de la reliure d'art (fig. 296).

Cet intérêt pour la reliure d'art est aussi conséquence du renouveau que connaissent les métiers d'art à cette époque. L'ouvrage de Laurent et Suzanne Lamy, *La renaissance des métiers d'art au Canada Français*¹²⁹¹ et l'essai de Cyril Simard *Artisanat québécois*¹²⁹² abondent dans ce sens. Au début des années 1940, alors qu'il dressait l'inventaire des œuvres d'art du Québec, l'historien de l'art Gérard Morisset avait constaté que : « l'antique distinction entre les arts dits majeurs et les arts dits mineurs s'est évanouie »¹²⁹³. Un peu plus d'une vingtaine d'année après, Laurent et Suzanne Lamy observent l'évolution de cette tendance qui se manifeste alors par la compénétration des techniques et par l'intérêt accru des artistes pour les métiers d'art¹²⁹⁴.

L'Art de la reliure devient quelque peu victime de son succès. Pour Simone Benoît-Roy mener de front les fonctions de pédagogue, gestionnaire d'atelier et une carrière d'artisan-créateur devient trop exigeant. Autour de 1977, Odette Drapeau termine son association avec L'Art de la reliure, quittant pour l'étranger et ayant comme projet d'ouvrir un atelier dès son retour; Monique Lallier, Nicole Billard et Lise Dubois décident elles aussi d'ouvrir leurs propres ateliers-écoles. C'est que L'Art de la reliure devient fort achalandé et pour ces quatre femmes qui ont fait leurs classes, il s'agit maintenant de passer à une nouvelle étape. De plus, pour chacune d'elles, la reliure n'est plus de l'ordre d'un passe-temps, mais bien une question de survie car certaines sont soutien de famille. Vers 1979, Simone Benoît-Roy enseigne toujours, mais une partie de son travail est aussi consacrée à la restauration. C'est pourquoi dans le but de se perfectionner elle fait un stage de trois mois aux Archives

collaboratrice de Simone Benoît-Roy. Madame Benoît-Roy confirme qu'il y aurait eu quatre expositions à la galerie Kastel, entrevue téléphonique 1^{er} mai 2014.

¹²⁹¹ LAMY 1967.

¹²⁹² SIMARD 1976.

¹²⁹³ MORISSET 1941, p. 144.

¹²⁹⁴ LAMY 1967, p. 71.

nationales du Québec. En 1980, elle obtient une bourse du Conseil des Arts du Canada afin d'approfondir sa technique de dorure aux ateliers de restauration de la Bibliothèque Nationale de Paris. En 1981, elle ferme donc les portes de L'Art de la reliure pour une période de six mois, afin de consacrer ses énergies à ce stage. Sur place, elle prend conscience du retard qui existe dans la division sexuée du travail en France. Le souvenir que Simone Benoît-Roy conserve de ce séjour n'est pas agréable : hiérarchisation, sexisme, xénophobie et condescendance pourraient résumer l'attitude du directeur d'atelier de l'époque, non content de recevoir une boursière du Canada. De plus, de la vingtaine d'ouvriers qui travaillent à la Bibliothèque Nationale de Paris, les ouvrières sont reléguées aux « tâches féminines » soit la fabrication des tranchefiles et la couture, ceci excluant l'usage du marteau à endosser, une fonction strictement masculine. Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, Simone Benoît-Roy dit qu'elle aura beaucoup observé lors de ce stage, ce qui fut quand même instructif.

À son retour au Québec, elle reprend ses activités à L'Art de la reliure, mais ce sera davantage à titre de restauratrice qu'elle travaille¹²⁹⁵. C'est ainsi qu'elle procède à la restauration de plus de 2 000 livres et reliures de la bibliothèque du Musée Stewart de l'Île Sainte-Hélène. À la demande de madame Liliane M. Stewart, Simone Benoît-Roy doit restaurer et relier plein cuir, selon les critères stylistiques qui correspondent à la période et à l'origine géographique¹²⁹⁶ des livres de la bibliothèque du musée¹²⁹⁷. C'est avec ce contrat que prend fin l'existence de l'atelier L'Art de la

¹²⁹⁵ En 1982, Madame Phyllis Lambert du Centre Canadien d'Architecture demande son expertise afin d'établir une politique de restauration des livres de la bibliothèque du Centre. Elle travaille aussi à plein temps pour La Société historique du Lac Saint-Louis ainsi que pour les Archives de la Ville de Québec.

¹²⁹⁶ Les livres à relier sont majoritairement en langue française, les livres de langue anglaise étant déjà reliés. Ce qui confirme l'hypothèse qu'il y aurait eu davantage de relieurs du côté francophone, ceci dû au fait que les livres n'étaient pas toujours reliés à leur arrivée dans le Nouveau Monde alors que les livres en provenance de l'Empire britannique étaient pour la plupart reliés. Voir à ce sujet BENNETT 2004.

¹²⁹⁷ Cet important travail de restauration fut reconnu en 1989, alors que Simone Benoît-Roy reçoit les insignes de l'Ordre du Canada pour son apport notoire « à la sauvegarde de notre patrimoine par le biais de ses nombreuses réalisations dans le domaine de la restauration de livres et de documents

reliure en 1985. Mais le travail de relieur de Simone Benoît-Roy ne s'interrompt pas pour autant, elle poursuit ses activités dans un local à Ahuntsic, en attendant d'aménager un petit atelier de restauration en reliure aux Archives nationales du Québec qui se trouvent alors dans une ancienne école à Saint-Henri. Afin de mieux répondre à une demande officieuse des Archives¹²⁹⁸, elle déménage l'ensemble de son équipement dans ce nouveau local. Il s'agit d'un échange de bons procédés puisqu'elle restaure les documents et reliures des Archives tout en poursuivant son travail de création. Suivra un second déménagement dans les nouveaux locaux du Centre d'archives de Montréal qui se trouvent dorénavant sur la rue Viger. L'atelier cette fois est spacieux et bien organisé. Elle sera aidée d'une apprentie, Pierrette McCullough, jusqu'à ce que la restructuration de Archives nationales du Québec mette fin à cette entente.

Au cours de sa carrière de relieure-pédagogue, en plus de faire profiter de ses connaissances à une nouvelle génération d'artisans, Simone Benoît-Roy s'est aussi révélée une artiste reconnue tant dans les cercles spécialisés que lors d'expositions nationales et internationales. Souvent invitée à titre de conférencière elle poursuit son activité pédagogique à l'occasion d'ateliers spécialisés. Elle évalue à plus d'un millier le nombre de reliures d'art avec décors qu'elle aurait réalisé en quarante ans de métier. Tout le long de son parcours professionnel, Simone Benoît-Roy s'est employée à innover et à émanciper le métier des conventions et traditions européennes, mais sans jamais en trahir le savoir faire, ceci ouvrant à une reliure contemporaine authentiquement québécoise.

anciens ». Extrait du texte accompagnant la remise d'insignes de l'Ordre du Canada à Rideau Hall, 12 avril 1989.

¹²⁹⁸ Il n'y aura jamais de contrats officiels entre l'institution et Simone Benoît-Roy, sinon, qu'elle fait un échange de service en occupant un local de l'édifice en contrepartie de son expertise. Elle devra libérer les lieux dans les années 2000.

3.3 — Multiplication des ateliers-écoles : Monique Lallier, Nicole Billard, Odette Drapeau, Lise Dubois.

La minute où je suis entrée dans l'atelier, je savais que c'était ce que je voulais faire. Tout, tout, tout : les vieux instruments, les cuirs, je le savais, c'était tellement fort...

Monique Lallier¹²⁹⁹.

Simone nous a donné le goût du travail bien fait, le goût de la reliure, le goût des livres, qu'elle avait elle-même.

Nicole Billard¹³⁰⁰.

Simone m'a transmis cette élévation de la qualité du livre et le bonheur que j'ai connu.

Odette Drapeau¹³⁰¹.

Sans Simone, il n'y aurait pas de reliure au Québec. Simone a formé, donné le goût du livre aux gens. La reliure, je ne connaissais pas cela, c'était un monde qui s'ouvrait à moi.

Lise Dubois¹³⁰².

L'implantation de l'atelier-école L'Art de la reliure par Simone Benoît-Roy permet à davantage d'intervenants d'avoir pleinement accès à l'apprentissage de la reliure d'art, ce qui jusqu'alors était plutôt confidentiel. La situation en 1968 est la suivante : l'Institut des arts graphiques de la Province de Québec, à Montréal n'offre plus de spécialisation en reliure d'art ; les relieurs en fonction travaillent individuellement ; la figure la plus médiatisée du domaine, Pierre Ouvrard, déménage son atelier en 1973 à Saint-Paul-de-l'Île-aux-Noix. L'enseignement offert par la relieuse Simone Benoît-Roy est donc la seule avenue possible pour qui veut s'initier à ce métier et à cet art. On a pu observer dans la section précédente, la réaction positive qui a suivi la publication de l'article de la journaliste Cécile Brosseau dans *La Presse* en février 1970¹³⁰³. L'affluence d'inscriptions à ces nouveaux cours de reliure par une majorité de femmes correspond aussi au profil sociologique du lectorat québécois, qui

¹²⁹⁹ Entrevue Monique Lallier, Montréal, 1^{er} avril 2010, fichier n° 1, 2 h 09 min.

¹³⁰⁰ Entrevue Nicole Billard, Brossard, 9 juin 2006, fichier n° 2, 43 min 40 s.

¹³⁰¹ Entrevue Odette Drapeau, Montréal, 20 novembre 2013, fichier n° 5, 32 min 9 s.

¹³⁰² Entrevue Lise Dubois, Montréal, 10 mars 2013, fichier n° 1, 21 min 45 s.

¹³⁰³ BROSSEAU 1970.

indique que les femmes sont depuis toujours des lectrices assidues et pour qui le livre possède une valeur symbolique¹³⁰⁴. Face à ce succès, certains relieurs de métier ont considéré ces cours comme des loisirs occupationnels. Des remarques dénigrantes qui démontrent la résistance de ce milieu professionnel à toute initiative émergeant du milieu des femmes. La suite des événements établit la preuve du contraire puisque depuis l'établissement des cours de Simone Benoît-Roy, jamais la reliure d'art n'aura connu plus dynamique évolution au Québec. La raison principale tient à une continuité dans le transfert des connaissances de la part de relieuses pédagogues qui prennent le relais par l'intermédiaire de leurs ateliers-écoles respectifs.

Lorsqu'en 1970, Monique Lallier¹³⁰⁵ (née en 1941) prend connaissance de l'article de Cécile Brosseau dans *La Presse*, elle fixe un rendez-vous avec Simone Benoît-Roy afin de visiter l'atelier et éventuellement s'inscrire aux cours de reliure. Le lendemain, elle se présente rue Saint-Sulpice où, dès son entrée à l'atelier, elle est conquise par le charme des lieux. Comme elle le dira : « Tout, tout, tout : les vieux instruments, les cuirs — je le savais, c'était tellement fort... » — c'est que la reliure pour Monique Lallier touche déjà ses intérêts. Enfant unique, la bibliothèque est sa pièce préférée dans la maison, là où elle peut rester des heures entières absorbée par la lecture. Le père est représentant chez l'éditeur Beauchemin : les livres sont des objets usuels qui font partie de la vie de la maisonnée. La mère est chanteuse d'opéra et a aussi des aptitudes en couture comme plusieurs femmes de son époque¹³⁰⁶. Résidant à Montréal dans le quartier Ahuntsic, la jeune Monique Lallier est introduite

¹³⁰⁴ L'écart entre les hommes et les femmes demeure toujours important en ce qui concerne le lectorat au Québec. De 1979 à 1990, environ 60 % des femmes forme le lectorat contre 40 % chez les hommes. Rosaire Gagnon sociologue, Colloque sur l'avenir des bibliothèques publiques du Québec, tableau n° 2, 2007. Récupéré le 23 septembre 2014 de : http://www.banq.qc.ca/documents/services/services_aux_bibliotheques/ColloqueBP2007-04/colloqueBP_Acte_v6-07-11-02-3.pdf.

¹³⁰⁵ Des informations biographiques sur Monique Lallier sont aussi contenues dans une entrevue de TRAIN LEUTZ 2010, p. 51-59.

¹³⁰⁶ Monique Lallier raconte que lors des répétitions quotidiennes de sa mère, celle-ci l'occupait en lui donnant des morceaux de tissus, du fil et une aiguille.

aux premiers gestes du relieur grâce à un voisin d'origine française qui a comme passe-temps la reliure¹³⁰⁷. Celui-ci partage volontiers ses connaissances avec la jeune fille fascinée qui a déjà l'ambition de faire relier l'entièreté de sa bibliothèque personnelle.

Monique Lallier tout comme Nicole Billard, Odette Drapeau et Lise Dubois a déjà démarré sa vie professionnelle au moment où elle entreprend sa formation en reliure. Elle détient un diplôme en création de mode, coupe et couture de l'École Cotnoir-Capponi (1961), une institution renommée qui compte parmi ses finissants le concepteur de costumes François Barbeau et les couturiers Hélène de Grandpré et Arnold Scaasi¹³⁰⁸. Son talent en couture est mis à contribution¹³⁰⁹ et c'est à ce moment qu'elle découvre le plaisir de l'enseignement¹³¹⁰. Elle s'inscrit alors en science de l'éducation à l'Université de Montréal et à l'Université du Québec à Montréal avec une spécialisation en géographie et histoire. Avant de finaliser son diplôme, elle se voit offrir un poste comme enseignante en dactylographie, une compétence qu'elle avait acquise alors qu'elle était au collège. Avec ce poste elle voit la possibilité de profiter d'une ouverture dans sa spécialité. En prenant connaissance de l'article consacré à Simone Benoît-Roy et L'Art de la reliure, elle fait le calcul qu'elle pourrait facilement conserver le cours de dactylo et partager son horaire entre l'enseignement et son apprentissage en reliure. Monique Lallier est donc élève de 1970 à 1974 et travaille aussi à la réalisation de contrats pour l'atelier. Vers 1976, Simone Benoît-Roy lui fait comprendre qu'elle peut maintenant œuvrer seule. Une

¹³⁰⁷ Il était courant en France que la reliure soit un passe-temps chez les jeunes. Elle était souvent enseignée à l'école tout comme chez les Éclaireurs.

¹³⁰⁸ L'École Cotnoir-Capponi fut fondée en 1930 par Laurette Cotnoir-Capponi. Il s'agit d'une école professionnelle en haute couture située à Montréal. BARIL 2004, p. 104.

¹³⁰⁹ Monique Lallier a deux enfants à treize mois d'intervalle. Elle enseigne également la couture à l'ouvroir de la paroisse. Cette initiative de sa mère avait pour but de briser l'isolement que la venue des enfants avait amené.

¹³¹⁰ Monique Lallier explique que jusqu'à ce jour (entrevue Monique Lallier, Montréal, 1^{er} avril 2010), elle n'aura cessé d'enseigner. Monique Lallier vit depuis 1987 aux États-Unis où en plus de son activité de relieuse, elle enseigne dans le cadre de l'American Academy of Bookbinders. Récupéré le 1^{er} février 2014 de : <http://bookbindingacademy.org/instructors/>.

remarque qui l'étonne et l'inquiète, s'interrogeant s'il y avait eu un malentendu. La réponse ne tarde pas à venir, puisque Simone Benoît-Roy désire que dorénavant la nouvelle relieure enseigne aux élèves de l'atelier. À partir de ce jour Monique Lallier enseigne tous les après-midi dans un local adjacent à L'Art de la relieure, abandonnant son enseignement de la dactylographie. Les activités se poursuivent à L'Art de la relieure, les relieures Odette Drapeau, Lise Dubois et Nicole Billard font leur apprentissage et travaillent maintenant aux contrats de l'atelier. Un lien d'amitié se crée avec Nicole Billard, les deux relieures ont une formation en design de mode et graphique pour lesquels les aptitudes conceptuelles et esthétiques ont des principes communs. Vers 1978, L'Art de la relieure est fort achalandé, la gestion des cours et l'exécution des nombreux contrats ont comme conséquence que Monique Lallier et Nicole Billard s'y sentent à l'étroit. De plus, ces relieures s'engagent de manière professionnelle, ayant des créations et des expositions à leur actif¹³¹¹. Il s'agit d'une période où la relieure d'art connaît une popularité grandissante et les opportunités de travail se multiplient par la même occasion.

Au moment où les deux relieures envisagent de créer leur atelier-école, Nicole Billard (née en 1947) est associée à L'Art de la relieure depuis plus de deux ans. Formée à l'École des arts appliqués de Montréal de 1965 à 1969, elle touche à quelques métiers d'art, mais principalement au design, à la décoration et à la conception d'étalages, son choix professionnel s'oriente vers le graphisme publicitaire. C'est ainsi qu'elle travaille comme graphiste pour les grands magasins Dupuis et Frères de 1972 à 1976 ainsi que, pour une année, chez Eaton. Sa fonction est de dessiner les maquettes publicitaires qui seront diffusées dans les journaux de la province. Elle interrompt ses activités professionnelles pour des raisons personnelles.

¹³¹¹ Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières, 1978; *Les témoins de l'enfance*, exposition de groupe, Bibliothèque nationale du Québec, Montréal, 1979. Les deux relieures furent sélectionnées pour une prestigieuse exposition aux États-Unis afin de souligner le 75^e anniversaire de *The Guild of Book Workers*. Une soixantaine d'œuvres furent retenues parmi les 180 inscriptions. L'exposition itinérante sera inaugurée au Grolier Club de New York.

Un matin, l'écoute d'une entrevue donnée par Simone Benoît-Roy à Radio-Canada éveille chez la jeune femme un intérêt nourri de réminiscences. La reliure d'art est une pratique familière pour elle. Le père de Nicole Billard est d'origine française et la sœur de ce dernier Madeleine Billard Sévérac, est une relieuse amatrice respectée qui pratique en France et au Mexique. Il n'en faut pas plus pour qu'elle s'inscrive aux cours offerts par L'Art de la reliure. Elle complète sa formation en moins d'une année entre 1975 et 1976 et peu après elle s'associe avec Simone Benoît-Roy et Odette Drapeau. Pour cette nouvelle association, ce sont ses talents de dessinatrice et de conceptrice qui sont mis à contribution. Nicole Billard est pleinement investie dans son nouveau métier : au-delà des cours, elle peaufine sa technique, observe, si bien qu'en peu de temps on lui confie des contrats importants. C'est ainsi qu'elle réalise deux reliures d'art parmi les quatorze présentées lors de l'exposition *Œil pour œil* de Claude Péloquin au Musée des beaux-arts de Montréal en 1977 (fig. 299).

L'amitié qui se développe entre Monique Lallier et Nicole Billard facilite l'élaboration d'un projet commun, celui d'ouvrir leur propre atelier-école. Déjà leurs compétences sont appréciées tant du point de vue pédagogique que technique. Un évènement fortuit permet de devancer leur projet. Alors qu'un midi les deux relieuses sont seules à L'Art de la reliure, une dame d'un âge avancé entre à l'atelier, elle est une relieuse du Massachusetts et désire vendre son équipement à un jeune relieur. Cette visite leur apparaît comme un signe providentiel et, le week-end suivant, elles prennent la route en direction des États-Unis. L'équipement qui est proposé répond aux besoins des deux relieuses : elles font l'acquisition de l'ensemble de l'atelier et retournent à Montréal avec la ferme intention de concrétiser leur projet. Une donation de la tante de Nicole Billard ainsi que l'achat d'outils à Paris viennent compléter la base de l'atelier.

Monique Lallier et Nicole Billard s'associent en 1978 sous la raison sociale Les relieurs artisans. Leur atelier est situé sur l'avenue Laurier au coin de la rue

Hutchison à Outremont¹³¹². Il s'agit d'un local spacieux de 800 pieds carrés, qui peut recevoir les élèves et présenter des expositions en plus de bénéficier d'une grande terrasse (fig. 300, 301). Cet espace extérieur permet une convivialité entre les élèves, mais aussi l'organisation de cours plus salissants, tel la marbrure sur papier qui sera enseignée par Michèle Simard¹³¹³, une élève de Monique Lallier. D'ailleurs, les premiers élèves qui s'inscrivent à ce nouvel atelier-école sont ceux que Monique Lallier avait déjà formés à L'Art de la reliure. L'une d'elles Louise Genest, enseignera à son tour quelques années plus tard et sera remarquée pour l'originalité et la qualité de ses œuvres. Les relieurs artisans font une ouverture officielle de l'atelier afin d'intéresser une nouvelle génération au métier. Cette initiative garantit pour chacune des deux relieuses l'enseignement de trois à quatre cours par semaine. Monique Lallier, qui a plus d'assurance comme pédagogue, encourage Nicole Billard qui se laisse gagner par le plaisir d'enseigner¹³¹⁴. Elles ont chacune une quinzaine d'élèves qui se répartissent entre 2/3 de femmes pour 1/3 d'hommes¹³¹⁵. L'intérêt des élèves dont certains sont bibliothécaires et bibliophiles, est d'exercer une activité manuelle. L'atelier opère sur l'avenue Laurier jusqu'en 1983, année où les relieuses emménagent dans un autre local en raison de la hausse de loyer, du prix du permis et de l'assurances occasionnés par l'embourgeoisement du quartier¹³¹⁶.

Avec le déménagement, les deux relieuses conçoivent difficilement l'idée de se séparer et d'œuvrer chacune de leur côté. Une solution médiane se présente soit la location d'un petit local au 1681, rue Rachel Est à proximité du Parc Lafontaine au second étage d'une Caisse populaire (fig. 302). Elles y poursuivent leur travail de

¹³¹² L'atelier est situé à l'étage au 391, avenue Laurier Ouest.

¹³¹³ Michèle Simard débute son apprentissage en marbrure sur papier à ce moment. Elle devient avec Lucie Lapierre l'une des artisanes les plus reconnues dans ce domaine au Québec.

¹³¹⁴ Nicole Billard poursuit toujours son enseignement à l'atelier Le Point d'Art à Brossard et a conservé quelques-uns des ses premiers élèves dont Diane André et Marie Bégin.

¹³¹⁵ Les cours de reliure sont offerts à des groupes de six élèves à la fois à raison de 3 heures par semaine et de la mi-septembre à la mi-juin. Le cours complet est d'une durée de trois ans. Les relieurs artisans détiennent un permis du ministère de l'Éducation du Québec.

¹³¹⁶ En 1978, le prix de location est de 450 \$. avec une hausse annuelle de 25 \$. Pour les cinq années suivantes. En 1983, le prix de location sera le triple du montant initial.

création. Quant aux cours, ils sont donnés au Collège Ahuntsic, jadis l'Institut des arts graphiques de la Province de Québec qui a laissé sur place l'outillage, la machinerie de reliure ainsi que la collection Chevalet-Beaudoin de fers à dorer. C'est une occasion exceptionnelle pour les élèves de travailler avec des outils hors du commun¹³¹⁷ (fig. 303). Elles y enseignent pendant une période de deux années. C'est aussi à ce moment que Monique Lallier opère sous l'entité Les Fleurons d'Or (fig. 304) et que Nicole Billard sous celle de Le Point d'Art (fig. 305). À partir de 1984, elles déménagent à nouveau, mais cette fois dans leurs résidences de Montréal et de Brossard où elles installent leurs ateliers respectifs.

La complicité qui existe entre Monique Lallier et Nicole Billard se traduit par une confiance mutuelle dans l'exécution du travail. Pendant les cinq années de l'atelier Les relieurs artisans, Nicole Billard dira « qu'elles se spécialisaient l'une envers l'autre¹³¹⁸ », Monique Lallier ayant plus d'assurance dans la confection du corps du livre et l'exécution du décor de la reliure et Nicole Billard dans la conception du décor et la finissure. Cette chimie, cette « association précieuse et rare » se manifeste aussi lors d'expositions. La fortune critique présente toujours les deux relieuses en activité, souligne leur dynamisme et présente leur œuvre didactique en démystifiant et initiant le grand public à cette forme d'art (fig. 306, 307, 308, 309).

Même si l'enseignement et la création occupent les deux relieuses à plein temps, ceci n'exclut pas la volonté de perfectionner leurs acquis. En 1979 et 1980 Monique Lallier fait deux stages de six semaines à l'atelier de l'important doreur sur cuir Roger Arnoult de Paris. En 1982, elle étudie la reliure à la française chez Edwin Heim à Ascona en Suisse et à Soleure, chez Hugo Peller, où elle fait fréquemment des stages. Dans une entrevue, Monique Lallier reconnaît l'importance de l'enseignement qu'elle a reçu de Simone Benoît-Roy et de Hugo Peller¹³¹⁹. Pour sa part, Nicole

¹³¹⁷ Cette reliure dans le style « décor à la dentelle » du XVIII^e siècle, fut réalisée avec les fers de la collection Chevalet-Beaudoin au retour du second stage en dorure chez Roger Arnoult de Paris.

¹³¹⁸ Entrevue de Nicole Billard, Brossard, 9 juin 2006, fichier n° 2, 43 min 40 s.

¹³¹⁹ TRAIN LEUTZ 2010, p. 54.

Billard cumule aussi de nombreux stages à l'étranger : marbrure sur papier en 1979 avec Don Guyot à New York, reliure japonaise en 1982 avec Nakayama Hisako à New York, couverture de box en 1986 avec Nadine Auffret et dorure sur tranche avec Hugo Peller à Montréal. Cette même année, elle renoue avec l'enseignement de Simone Benoît-Roy lors d'un atelier de restauration de reliures anciennes, d'ailleurs pour Monique Lallier et Nicole Billard la pratique de la restauration est une spécialité importante de leur métier de relieur. Ces connaissances acquises lors des ateliers et stages sont de ce fait partagées avec les élèves, perpétuant ainsi la tradition du métier de même que l'introduction de nouvelles façons de faire.

Le style des deux relieurs est distinct. Même si elles partagent l'exécution des contrats de travail, lorsqu'elles créent à titre personnel, l'empreinte de leurs histoires professionnelles et de leurs formations antérieures influence l'esthétique de leurs décors. Le passé de graphiste de Nicole Billard est bien présent dans la synthèse formelle de ses décors. Souvent dépouillées, les formes, les matières et les couleurs sont subtilement mises en contraste, schématisant et délaissant l'évocation narrative du sujet du livre; l'exploration du côté de la typographie est aussi très présente. Dès ses premières reliures, les sujets sont stylisés et ramenés à l'essentiel de la représentation (fig. 299). Le décor pour *Le cheval nu*, œuvre de 1978, schématise la forme archétypale du cheval, évoquant les représentations rupestres de l'animal. Le choix d'un cuir raciné de couleur ocre rouge pour les mosaïques du cheval et pour la forme trapézoïdale du plat inférieur renforce l'évocation du matérialisme brut des pigments d'origine terreuse que l'on retrouve dans les peintures primitives. Pour cet ouvrage abondamment illustré par le spécialiste de la photographie équestre Robert Vavra, la relieure évite la redondance grâce à un décor indiciel simplifié (fig. 310). Le choix typographique d'une police de caractère linéal pour le titrage procède d'un même désir d'élégance, d'efficacité et de modernité. Un autre exemple plus tardif, le décor de *Ligne droite ou ligne courbe ? Cône ou sphère optique ?* réalisé en 1980

(fig. 311), témoigne l'intérêt de Nicole Billard pour les sujets traitant de la forme¹³²⁰. Il s'agit ici d'un essai théorique sur la perspective écrit par Yvan (Ivan) Jobin, un artiste plasticien et théoricien d'origine montréalaise¹³²¹. La relieure choisit d'exploiter la bidimensionalité de la volumétrie du livre : les figures géométriques du décor semblent répondre par l'affirmative à la première interrogation du titre *Ligne droite ou ligne courbe ?* soit le choix d'énoncer formellement la « planéité inéluctable du support¹³²²» et mettre de côté toute représentation perspectiviste inappropriée. Pour *Livre d'or de la ville de Joliette*, c'est avec un remarquable travail de mosaïque de cuirs monochromes qu'est réalisé le décor de la reliure (fig. 312). Nicole Billard a choisi pour ce livre blanc, destiné à recueillir les signatures d'invités de prestige, une représentation topographique en vue aérienne de la ville de Joliette. Seuls l'exploitation des côtés fleur et chair du cuir et le travail à froid au fer ainsi qu'à la roulette soulignent graphiquement les références géographiques. Dans ces quatre décors de reliures représentatives de l'orientation stylistique du travail de Nicole Billard, on apprécie une recherche formaliste qui écarte l'anecdote au profit d'une esthétique autoréférentielle à l'objet-livre qui est relié.

Chez Monique Lallier, la conception du décor s'apparente à un travail de coupe et de styliste. Ingéniosité dans le déploiement structurel de l'objet-livre, détails dans la confection, insertion d'éléments décoratifs, recherche dans l'agencement des matières et des couleurs pourraient résumer les repères de sa signature. La conception du décor pour la reliure *Histoire de Minnie* (fig. 313 a, b et c) fait la démonstration de ce haut niveau de raffinement. Chacun des détails de cette confection est en dialogue avec le contenu visuel du livre. L'impression générale qui se dégage de la reliure est celle d'une brèche par laquelle nous nous introduisons dans le livre. Déchirure du plat supérieur par la forme incisive d'un ornement en argent massif, une trouée concrète

¹³²⁰ Yvan Jobin, *Ligne droite ou ligne courbe ? Cône ou sphère ?*, Montréal, Albert Lévesque, 1932.

¹³²¹ Voir l'article Yvan Jobin dans KAREL 1992, p. 418.

¹³²² Je me réfère ici à l'approche auto-critique visant à éliminer toutes tentatives illusionnistes impropres à la spécificité plane des plats de la reliure. GREENBERG 1974, p. 33-39.

qui est reprise et suggérée sur le plat inférieur grâce à l'impression à froid du même ornement (fig. 313 c et e). Pour le titrage (fig. 313 b) Monique Lallier reprend le caractère acéré de la taille-douce présentant le titre dans l'une des estampes réalisées par Julius Baltazar (fig. 313 d). Ces marques d'une attaque incisive de l'échoppe et du burin sont reprises de manière ingénieuse pour le titre au dos du livre. L'exécution du titrage au palladium et des tranchefiles en soie aux couleurs des estampes complètent avec un raffinement subtil la reliure pour ce livre de petite dimension.

Autre exemple du déploiement structurel avec *L'écorce et le vent*¹³²³, une première reliure réalisée en 1985 avec ce dispositif d'ouverture des plats en volets (fig. 314 a et b). Ce procédé est fréquemment utilisé par Monique Lallier qui considère cette manière de faire comme étant une signature personnelle (fig. 315 a et b). Souvent décoré avec discrétion, le plat supérieur conserve sa fonction protectrice. L'ingéniosité du dispositif d'ouverture introduit de manière ludique et sensible le lecteur au texte à venir. Ici avec le recueil poétique *L'écorce et le vent*, c'est par le soufflet du leporello — un livre accordéon — que nous pénétrons dans la flamboyance d'une dentelle sylvestre en contraste avec la monochromie modelée des plats. Ce même passage de « révélation » s'opère avec *Antony and Cleopatra*, où les plats sont discrètement décorés pour s'ouvrir vers un décor plus détaillé, et ce toujours dans le souci de la double fonction de protection et d'ornementation de la reliure. Comme nous le constatons, l'aspect ludique est manifeste dans le travail de Monique Lallier, l'intrusion au contenu du livre par le jeu, soit par l'état de surprise que révèle l'ouverture des plats est clairement énoncé dans les reliures précédentes. La relieure raconte en entrevue¹³²⁴ le plaisir qu'elle avait enfant à manipuler et jouer avec les livres de la bibliothèque familiale. Cette inscription originelle est réactivée par l'interaction du lecteur avec la mobilité des décors.

¹³²³ Marcel Béalu, Robert Blanchet (ill.), *L'écorce et le vent*, Boulogne-Billancourt, Édition Robert Blanchet, 1970.

¹³²⁴ Entrevue Monique Lallier, Montréal, 1^{er} avril 2010, fichier n° 1, 2 h 09 min.

Avec *Lignes*, une reliure datant de 1986, la relieure invite le lecteur à interagir avec le jeu formel du décor (fig. 316 a et b). Pour ce faire, l'usage de fils téléphoniques de cuivre aux gaines colorés¹³²⁵ offrent tout en étant rigides une certaine maniabilité. Ceci permet de transformer à volonté la configuration de ce décor fait de « lignes » et d'en conserver la figure jusqu'à la prochaine intervention. Monique Lallier en plus d'utiliser les matériaux conventionnels comme le cuir pour ses qualités de souplesse, ses couleurs et son odeur, n'hésite pas à explorer du côté des matières improbables comme l'étain qu'elle froisse et manipule et l'inclusion de pierres d'agate dont leur constitution formée de dépôts successifs de couleurs et de tons sont le point de départ d'un décor. De ses influences, elle dira qu'elle a tout lu et vu sur Picasso et en particulier sur les collages et la période cubiste. Monique Lallier et Nicole Billard affirmeront qu'elles ont beaucoup appris de leurs élèves, parfois jusqu'à envier leurs erreurs qui ouvraient à de nouvelles propositions. Les deux relieures pédagogiques ont d'ailleurs peine à comprendre les raisons qui motivent le peu de partage d'informations techniques entre les relieurs puisqu'elles enrichissent et contribuent à faire évoluer le métier.

La Tranchefile du Vieux Montréal est certainement l'atelier¹³²⁶ qui a profité le plus de la médiatisation autour de la vague d'intérêt que suscite la renaissance de la reliure d'art au Québec. Ceci tient à la personnalité de sa fondatrice Odette Drapeau (née en 1940), qui fait montre d'un dynamisme entrepreneurial remarquable. L'atelier professionnel de la relieure a pignon sur rue à partir de 1979 et devient successivement un atelier-école, une maison d'édition en 1982 et de 1997 à 2011 un centre d'interprétation de la reliure grâce à la certification d'Économusée. Cette forme d'intégration horizontale des activités rattachées à la reliure est un modèle de

¹³²⁵ On retrouve l'usage de ces matériaux dans d'autres reliures.

¹³²⁶ On appelle tranchefile une sorte d'ornement en fil ou en soie de diverses couleurs, quelquefois même en fil d'or et d'argent, qu'on place en tête ou en queue d'un livre, du côté du dos. Il sert à assujétir (sic) les cahiers et à consolider la partie de la couverture qui déborde, et principalement à mettre le dos du livre à la hauteur des cartons. LE NORMAND 1827, p. 91.

développement qui a exigé de la relieure travail et hardiesse à une époque où l'autonomie économique des femmes n'est pas acquise : les banques ne sont pas prêteuses. Traiter de l'ordinaire est une réalité que Odette Drapeau doit partager avec ses ambitions artistiques puisqu'elle est aussi mère d'une famille de quatre enfants.

Mais qu'est-ce qui destinait Odette Drapeau à la reliure d'art ? À première vue le contexte familial offre peu de proximité aux livres. Originaire de Trois-Pistoles, ses parents sont cultivateurs et elle est la cinquième d'une famille de six enfants. Les problèmes de santé du père les entraînent à Montréal afin qu'il reçoive un meilleur suivi médical. Au moment du déménagement, Odette Drapeau a un an. Enfant, elle reçoit un enseignement au couvent et débute l'étude du piano à l'âge de cinq ans. De nature introvertie, la jeune fille pratique ses gammes et préfère s'isoler du va-et-vient de la maisonnée. Ce retrait de l'animation se canalise à travers la lecture des livres empruntés à la bibliothèque du couvent. En 1960, elle est diplômée de l'École supérieure de musique Marguerite Bourgeoys et, elle se destine à l'enseignement du piano. Peu de temps après, elle fait ses premières expériences en arts visuels au Centre des arts visuels¹³²⁷ de 1965 et 1968. Il s'agit de cours en atelier principalement orientés vers le dessin et la couleur; elle y travaille aussi l'argile avec le céramiste Charles Sucsan. En 1971, après avoir accouché de son quatrième enfant, la jeune femme s'interroge sur son avenir. Elle aurait aimé poursuivre dans le domaine musical, soit à titre de musicologue, mais l'exigence de faire l'apprentissage d'un second instrument alors qu'elle est déjà fort occupée avec sa tâche familiale lui fait reconsidérer ce choix. C'est lors d'une ballade dans le Vieux-Montréal, qu'elle entre à L'Art de la reliure, rue Saint-Sulpice. Odette Drapeau dira que son contact avec la reliure d'art fut spontané. Attirée par l'atmosphère absorbée bien que dynamique se dégageant de l'atelier de Simone Benoît-Roy, elle s'inscrit sur le champ aux cours qui y sont offerts.

¹³²⁷ En 1969, *Le Potters' Club* de Westmount élargit son enseignement et est renommé officiellement en 1969, Le Centre des arts visuels/Visual Art Centre.

Trois mois après le début de son apprentissage, une connaissance lui offre d'acheter l'équipement de reliure dont elle dispose, une acquisition qui consolide chez elle son nouveau choix professionnel. À partir de ce moment, elle dira : « [...] depuis ce temps, je passe mes jours et mes nuits à ne penser qu'à cela¹³²⁸ ». Bien qu'elle soit novice dans le métier, la jeune relieure possède une habileté en couture et une dextérité manuelle, des talents qui sont mis à contribution pour la réalisation de contrats pour L'Art de la reliure. Odette Drapeau a de l'initiative et s'avère une partenaire efficace pour Simone Benoît-Roy. Ce lien professionnel et d'affaire se resserre en 1975 lorsqu'elle devient officiellement associée de L'Art de la reliure. Comme Monique Lallier, Odette Drapeau prend part à l'enseignement de la reliure à l'atelier. L'association d'affaires cesse en 1977 lorsque Odette Drapeau quitte pour le Moyen-Orient avec sa famille. La même année¹³²⁹, elle se rend à Paris pour un stage de perfectionnement d'un an aux ateliers de Roger Arnoult doreur sur cuir, Henri Mercher et à l'Atelier Gallier, spécialiste de la dorure sur tranche, trois artisans de renom.

À son retour à Montréal, elle réintègre L'Art de la reliure pour une courte période et, en juin 1979, elle fonde son atelier La Tranchefile qui sera logé sous les combles de la Maison Chagouamigon sur la rue Saint-François-Xavier dans le Vieux-Montréal¹³³⁰. L'espace est restreint, mais il peut recevoir un groupe d'élèves qui s'affairent autour d'une grande table au centre de l'atelier¹³³¹. La réputation de l'atelier et de la relieure ne se fait pas attendre, puisque pour cette même année, elle participe à quatre expositions, dont une exposition solo à la Bibliothèque nationale du Québec où elle présente une vingtaine de reliures d'art (fig. 318, 319). Autre manifestation significative pour la relieure, l'exposition collective organisée par la Bibliothèque nationale du Québec pour souligner l'Année internationale de l'enfant

¹³²⁸ Entrevue avec Odette Drapeau, Montréal, 20 novembre 2013, fichier n° 5, 32 min 29 s.

¹³²⁹ Le stage est effectué du mois d'octobre 1977 au mois de juillet 1978.

¹³³⁰ L'adresse d'affaire est : La Tranchefile du Vieux-Montréal, Maison Chagouamigon, 363, rue Saint-François Xavier, suite 405.

¹³³¹ Odette Drapeau enseigne à deux groupes de 6 à 7 élèves dont une majorité de femmes.

en 1979, *Des Témoins de l'enfance* est l'occasion pour une vingtaine de relieurs de créer une reliure d'art destinée à un livre pour enfant. Odette Drapeau y présente *L'enfant de la maison folle*¹³³² d'après les textes et illustrations de Christiane Duchesne, une reliure remarquée pour l'ingéniosité du dispositif qui est mis en œuvre, permettant l'interaction avec toutes les parties de l'objet livre de manière ludique (fig. 320). Lorsque Odette Drapeau travaille à L'Art de la reliure, elle prend part à la réalisation des quatorze reliures d'art commandées par le poète Claude Péloquin pour l'exposition *Œil pour œil* du Musée des beaux-arts de Montréal en 1977. Cette collaboration est fructueuse puisque Péloquin devient un client assidu de La Tranchefile dans les années 1980. La vitalité que connaît la reliure d'art à ce moment occasionne plusieurs expositions auxquelles participe Odette Drapeau, au Canada et à l'étranger. Après les deux expositions tenues à la Bibliothèque nationale du Québec, elle présente en 1980 une quinzaine de reliures d'art à la galerie La Murée dans le Vieux-Montréal. En peu de temps, la relieure s'impose par ubiquité : elle est pour le grand public la figure associée à la reliure d'art, multipliant expositions, entrevues et démonstrations didactiques. L'audace dont elle fait preuve dans la création de ses reliures attire aussi l'attention; *Drei Märchen* (fig. 321), une reliure soumise à l'exposition *Pratique de la reliure manuelle* à Leipzig en 1982 est remarquée et illustre en 1988 un article de la revue *Ontario Craft*¹³³³. Une œuvre habile qui déjà synthétise les axes esthétiques que développera la relieure dans le futur : exploration des matériaux et ingéniosité des systèmes d'assemblage.

En 1987, La Tranchefile déménage son atelier dans le sous-sol de la résidence privée de la relieure, rue McNider à Outremont (fig. 322). Un article de presse publié en 1988 décrit le nouvel espace : « Une vaste pièce où il semble faire bon de travailler sur les grandes tables chargées de poinçons, de presses, de pots de colle, de

¹³³² Christiane Duchesne, *L'enfant de la maison folle*, Montréal, Éditions la Maison folle, 1979.

¹³³³ Lors de l'exposition *Book Arts : Design Bookbinding, Decorated Papers, Book Illustration* à la Brampton Public Library en octobre 1987, l'éditeur et fondateur de Aliquando Press, William Rueter illustre son compte-rendu de l'exposition de la reliure *Drei Märchen* de Odette Drapeau. RUETER 1988, p. 17.

couleurs...[...] Odette Drapeau donne des cours de reliure dans son atelier [...]»¹³³⁴. L'atelier prend de l'expansion à partir de 1990 lorsqu'il emménage dans un local spacieux ayant pignon sur la rue Saint-Laurent¹³³⁵.

L'existence de l'atelier-école La Tranchefile constitue un acteur influent dans le récit de la reliure d'art au Québec, car la médiatisation que connaît l'atelier génère curiosité et intérêt de la part du grand public pour cet art du livre. Parmi cette nouvelle vague d'élèves, Lorraine Choquet et Jacques Fournier, des relieurs actuels de premier plan qui firent leurs débuts à l'atelier. En 2000, Odette Drapeau évalue à plus de 400, le nombre d'élèves auxquels elle aura enseigné, certains provenant de l'étranger pour effectuer un stage, d'autres en guise de passe-temps, mais aussi avec le désir d'en faire une profession. La relieuse chiffre à dix-huit le nombre d'élèves qui ont poursuivi dans le domaine dont cinq qui pratiquent professionnellement le métier¹³³⁶.

La carrière artistique de Odette Drapeau n'est pas mise en retrait par l'enseignement et l'exercice de l'atelier. Le côté spectaculaire de ses reliures qui transforme la perception conventionnelle de la reliure d'art lui offre un succès d'estime du côté des arts libéraux, c'est ainsi qu'elle se perçoit davantage comme une artiste du livre. Une attitude qui se confirme lors d'expositions tenues en 1982 et 1986 à la Galerie Aubes 3935 dirigée par Annie Molin-Vasseur, qui se spécialise dans le livre d'artiste et autres paradigmes de l'objet livre. Une œuvre comme *Du coin de l'œil*¹³³⁷ (fig. 323) présentée lors de l'exposition de 1986, marque l'imaginaire par l'originalité de son dispositif et transforme le concept d'assemblage spécifique au livre grâce la lecture aléatoire que permet la mécanique de l'objet. Faisant une

¹³³⁴ RIOUX 1988.

¹³³⁵ De 1990 à 2011, l'atelier-école La Tranchefile emménage à trois adresses différentes : au 5347, boul. Saint-Laurent de 1990 à 1994; au 5251, boul. Saint-Laurent de 1995 à 2009 et au 5249, boul. Saint-Laurent de 2010 à 2011. Ces nouvelles localisations permettent d'observer les activités et le processus autour de la fabrication d'une reliure.

¹³³⁶ Entrevue avec Odette Drapeau, Montréal, 20 novembre 2013, fichier n° 7, 19 min 14 s.

¹³³⁷ Nane Couzier, *Du coin de l'œil*, Montréal, Éditions d'Art la Tranchefile, 1986. Conception et réalisation, Maurice Hayoum et Odette Drapeau.

analogie à l'œil cyclopéen, la forme évocatrice de l'iris anime circulairement au recto comme au verso le texte ayant pour thème la vision. Un procédé qui rappelle la combinatoire poétique de *Cent mille milliards de poèmes*¹³³⁸, livre séminal de Raymond Queneau et publié en 1961 (fig. 324).

Autre caractéristique stylistique chez Odette Drapeau est l'usage de matériaux innovants, c'est ainsi qu'elle travaille avec les cuirs provenant des peaux de poissons qui sont traitées et tannées principalement en Gaspésie. L'artisane Claudette Garnier de Bonaventure a développé une expertise dans la préparation de peau de poissons locaux, tels l'anguille, la morue, la carpe et la plie, les conservant soit naturel ou en les teignant de couleurs vives. On a vu précédemment que le premier usage de ces cuirs marins était le fait du relieur Louis Forest en 1937¹³³⁹, avec une peau de requin en provenance du Danemark. Le choix de Odette Drapeau est de favoriser un matériau souple, résistant et local, une préférence qui deviendra sa signature très tôt, vers 1981, avec *Histoire de la Gaspésie*, une reliure réalisée en peau de morue¹³⁴⁰. Deux reliures d'art créées pour les exemplaires de *Maria Chapdelaine* publiés aux Éditions de la Frégate¹³⁴¹ (fig. 325 a, b et c) et les Éditions Fides¹³⁴² (fig. 326 a et b) démontrent la polyvalence du matériau. Ce choix d'une reliure souple s'apparente à la forme des assemblages primitifs du livre (*Limp Binding*¹³⁴³) qui est selon Odette Drapeau une réponse à la trop grande rigidité structurelle de la reliure

¹³³⁸ Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 7 juillet 1961.

¹³³⁹ Voir à ce sujet la figure n° 98.

¹³⁴⁰ Il s'agit ici d'une des premières inscriptions au catalogue de Odette Drapeau de l'usage d'un cuir marin d'origine québécoise. La relieure a utilisé le galuchat dans des reliures antérieures, un cuir marin ayant des caractéristiques de résistance important et un caractère esthétique remarquable. Il est utilisé depuis le XVIII^e siècle pour des travaux de gainerie, ébénisterie et de maroquinerie. *Les cuirs fins de la mer*, l'entreprise de Claudette Garnier est inscrite au registre des entreprises en 1985.

¹³⁴¹ Louis Hémon, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (ill.), *Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions La Frégate, 1969, 139 p. Édition limitée à 250 exemplaires et paraphés par Hugues de Jouvancourt.

¹³⁴² Louis Hémon, André Bergeron (ill.), *Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions Fides, 1980, 107 p. Édition limitée et numérotée.

¹³⁴³ Le *Limp Binding* est un mode de reliure souple. On utilise généralement une seule pièce de matériaux (cuir, vélin, tissus) qui est repliée et reliée rudimentairement. Ce type de reliure était fréquemment utilisé pour les registres dès le moyen-âge.

conventionnelle. La relieure évoque les inondations de la ville de Florence en 1966, véritable désastre pour ses bibliothèques, et qui a permis d'observer que les livres ayant le mieux résistés étaient ceux dont la reliure était la plus souple et flexible. Un point de vue qu'entretient la relieure avec sa façon de faire et qui s'est aussi inspiré des reliures réalisées par l'artiste Sonia Delaunay en 1913 et 1914 (fig. 327). Alors qu'elle est en stage à Paris en 1977, l'on présente l'exposition "Sonia et Robert Delaunay" à la Bibliothèque Nationale, cette manifestation fut significative pour elle et déterminante pour sa conception de la relieure.

La relieure Lise Dubois¹³⁴⁴ (née en 1934) est certainement l'une des personnalités les plus respectées du métier. Sa réputation de relieure rigoureuse comme inventive et de pédagogue prodigue de son savoir¹³⁴⁵ s'est confirmée tout au cours de sa carrière qui a débuté en 1974. Au départ, Lise Dubois ne se destine pas à la reliure d'art, mais bien à la poterie et à la céramique. La plasticité de la matière, l'émotion éprouvée à créer des objets esthétiquement beaux à partir d'une simple boule d'argile, tout cela anime sa vision créatrice. Un sens artistique qui s'est développé très tôt alors que toute jeune elle dessine abondamment. À l'âge de 20 ans, elle débute les cours de céramique à l'École du meuble avec le professeur Louis Archambault et à l'atelier de Gaétan Beaudin à North Hatley. La jeune femme est véritablement engagée dans le processus de faire carrière comme céramiste, elle installe même avec l'aide de Gaétan Beaudin un four à céramique dans le sous-sol de la maison familiale. Lise Dubois est l'une des quatre filles d'une famille de huit enfants, ses parents sont éduqués, le père est marchand d'instruments aratoires et la mère fut autrefois enseignante. Un milieu dans lequel le contact avec les livres est familier. Lise Dubois se rappelle avoir été responsable de la petite bibliothèque

¹³⁴⁴ Entrevues de Lise Dubois, Montréal, 10 mars 2013 et le 26 février 2014.

¹³⁴⁵ « Je n'ai jamais gardé pour moi aucune méthode, ce que l'on découvre, il faut le faire circuler, le transmettre, autrement cela meurt. » Entrevue Lise Dubois à Montréal, 10 mars 2013, fichier n° 3, 10 min 27 s.

paroissiale qui était logée dans le sous-sol de l'église Saint-Rémi. Malgré ce rapport positif et un attachement affectif pour la matérialité de l'objet-livre, c'est davantage pour le savoir qu'elle en retire que s'inscrit chez elle cet amour des livres et de leur lecture.

À l'âge de 25 ans, elle se marie. Elle donnera naissance à trois enfants. Les circonstances font qu'elle doit prévoir assumer financièrement le soutien de sa famille, c'est pourquoi elle entreprend en 1972 un retour à la pratique de la céramique, ce qui s'avèrera trop exigeant physiquement. C'est par l'entremise d'une amie que Lise Dubois établit son premier contact avec la relieure d'art à l'occasion d'une invitation à visiter l'atelier d'Odette Drapeau¹³⁴⁶. Le sens créatif de Lise Dubois y perçoit un intérêt, mais sans plus, le côté laborieux du métier, les règles rigides pour l'exécution d'une relieure la rebutent en comparaison aux résultats immédiats obtenus avec la céramique.

En 1974, elle s'inscrit aux cours de Simone Benoît-Roy à L'Art de la relieure et débute ses leçons avec trois autres élèves. La première année, Lise Dubois travaille avec passion et réalise 25 reliures, une exigence qu'elle s'impose dans le but de bien maîtriser les rudiments du métier et de corriger ses erreurs. Pour la jeune relieure de nature spontanée, l'apprentissage du métier est astreignant, car il réclame de chaque geste, précision et attention, une discipline à laquelle elle s'applique puisqu'elle a la volonté de devenir un bon relieur et surtout de pouvoir gagner sa vie et de s'assumer financièrement. L'année suivante, elle s'inscrit à des cours semi-privés, c'est dans ces circonstances qu'elle rencontre Paule Moreault qui devient son associée au début de sa vie professionnelle. La durée de sa formation sera de deux années. À L'Art de la relieure, Lise Dubois est aussi mise à contribution dans l'exécution de contrats, principalement pour la couture, elle prend aussi le relais de Monique Lallier pour un court laps de temps, dans l'enseignement jusqu'au retour de la relieure à l'atelier.

¹³⁴⁶ L'atelier personnel de Odette Drapeau est alors situé dans un sous-sol d'une résidence sur la rue de Vimy à Montréal.

Lise Dubois et Paule Moreault s'associent en 1979 sous la raison sociale de Atelier Dubois et Moreault. L'atelier-école est situé dans la résidence privée de Paule Moreault sur la rue Wiseman à Outremont. Une situation privilégiée lorsque l'on considère le coût de la mise sur pied d'un atelier. Elles travaillent à divers contrats pour des institutions, tels la confection d'emboîtages et la reliure de bibliothèque. Lise Dubois débute l'enseignement et profite d'un geste généreux de la part de Monique Lallier qui lui offre de conserver les élèves auxquels elle enseignait lors de son remplacement temporaire à L'Art de la reliure. Une attention appréciée et qui inaugure sa longue carrière de relieure-pédagogue. En 1982, Paule Moreault délaisse la reliure et Lise Dubois doit alors emménager dans un autre emplacement soit le demi-sous-sol d'une résidence sur la rue McEachran et qui sera son lieu de pratique jusqu'en 2008 (fig. 328); la raison sociale est alors modifiée pour Atelier Lise Dubois relieure main. Pour ce nouvel atelier, la relieure doit aménager les lieux et racheter l'équipement acquis lorsqu'elle était en association avec Paule Moreault. Persévérante et optimiste, tous ces efforts sont récompensés avec l'établissement d'une clientèle de même que l'afflux de nouveaux élèves qui lui demeurent fidèles. C'est ainsi qu'elle forme une nouvelle génération de relieurs dont Lorraine Choquet, Denise Bellemare mais aussi Marie Trottier, Cécile Côté, Catherine Gaumerd ainsi que plusieurs autres relieurs qui sont toujours en activité. Les classes sont formées de quatre élèves et la durée des cours hebdomadaires est de trois heures.

Lise Dubois conçoit l'enseignement comme intellectuellement stimulant et met à contribution les connaissances qu'elle acquiert au Canada et aux Etats-Unis, lors de nombreux ateliers de perfectionnement, notamment sur la restauration de livres anciens. Elle fait remarquer à ce sujet que la constitution d'une association professionnelle des relieurs, en 1983 fut profitable; pour l'ensemble des artisans puisque plusieurs des ateliers techniques animés par des artisans de renom furent

présentés grâce au soutien de l'Association¹³⁴⁷. Pour Lise Dubois, la consultation de revues spécialisées telles *Art et Métiers du Livre*¹³⁴⁸ et *The New Bookbinder*¹³⁴⁹ offre des informations complémentaires aux stages techniques et ouvre aux méthodes et conceptions contemporaines de la reliure d'art en usage dans les autres pays. Des transferts de connaissances qui s'opèrent via d'autres avenues et qui s'ajoutent aux modes conventionnels de transmission. Elle participe en solo et en groupe à de nombreuses expositions nationales et internationales et se mérite de nombreuses récompenses pour la qualité et l'originalité de son œuvre, dont les mentions (1991-1992-1993) et un deuxième prix (1986) au Grands Prix des métiers d'art du Québec (fig. 329); le Prix de design de la *Canadian Bookbinders and Book Artists Guild* (CBBAG) en 1993.

En plus de l'élégance et de l'impeccable facture de ses reliures, le travail de Lise Dubois se caractérise par une recherche exploratoire des techniques et des matériaux pour la confection de ses oeuvres. Elle évoque à ce sujet ses premières réalisations faites avec des matériaux de fortune, dont de vieux manteaux de laine et des tissages. Substituant ce manque de moyens des débuts, elle essaie prioritairement de travailler avec des matériaux qui favorisent la lecture évitant les cuirs fragiles, tel le veau. Elle préfère le buffle traité et teint dans le sud-ouest de la France à Espelette, une peau au caractère contemporain et qui se travaille aisément. Dans le répertoire des matériaux dont elle fait usage cohabitent bois, caoutchouc, animaux exotiques, estomac de mouton et petits poissons, tous furent un jour ou l'autre utilisés dans ses créations (fig. 330 a et b).

¹³⁴⁷ Le sujet de l'Association des relieur(e)s du Québec (ARQ) est traité au chapitre 3, section 3.5 : Une vitrine pour la reliure d'art : expositions, commandes importantes et vie associative.

¹³⁴⁸ *Art & Métiers du Livre* est une revue professionnelle française qui traite de l'histoire et des métiers du livre. Le premier numéro paraît en 1891. Pascal Fulacher fut l'un des rédacteurs de la revue, son amitié avec les relieurs du Québec a permis de faire connaître les relieurs québécois en France et à l'étranger. La revue fut achetée en 2001 par les Éditions Faton.

¹³⁴⁹ *The New Bookbinder* est une revue professionnelle britannique fondée en 1981. Récupéré le 2 mars 2014 de : <http://www.designerbookbinders.org.uk/pub/tnb.html>.

L'une de ses reliures d'art les plus étonnantes est un recueil de photographies des œuvres de Roland Weber réalisé en 1987 et portant sur les fêtes populaires au Québec dans les années 1970 - 1980 (fig. 331). Sous la représentation iconique d'un appareil photo à soufflet, l'objet livre est entreposé à l'intérieur d'une valise de photographe. Pour la confection de cette reliure, en plus du conventionnel cuir, Lise Dubois utilise l'appareillage et les matériaux en usage en photographie¹³⁵⁰. Ce qui s'offre comme *camera obscura* révèle paradoxalement son contenu photographique en plein jour à travers la consultation de l'objet livre¹³⁵¹. Ce choix de dispositif pour une reliure d'art marque l'influence des courants artistiques contemporains chez les relieurs, une expérimentation qui s'apparente à la popularité que connaît le livre d'artiste au Québec et au Canada, qui est contemporain des expositions *Livres d'artistes – femmes/ Women's Bookworks* tenue en 1979 à la galerie Powerhouse de Montréal¹³⁵², *Books by Artists* de Toronto en 1981 et à la galerie Aubes 3935 de Montréal avec le premier Concours national de livres d'artistes au Canada (1983) et le Concours international de livres d'artistes du Canada (1986)¹³⁵³. Ces expositions avaient donné lieu aux premières éditions de catalogues au Canada sur le sujet du livre d'artiste. Les textes théoriques rédigés à cette occasion par Tim Guest, Germano Celant¹³⁵⁴, Johanne Lamoureux¹³⁵⁵, Anne Moeglin-Delcroix¹³⁵⁶ et René Payant¹³⁵⁷

¹³⁵⁰ Le *Rosco scrim* est un matériau utilisé par les photographes pour atténuer une source lumineuse trop brillante.

¹³⁵¹ À ce sujet, la relieure qualifie cette œuvre de « livre-objet », mais cette dénomination n'est pas entièrement juste puisque le livre-objet tient davantage de la représentation du livre et rarement manipulable d'où l'impossibilité d'y pratiquer une lecture.

¹³⁵² L'exposition est itinérante et présente des œuvres d'importance dans l'historiographie du livre d'artiste canadien et international, Vera Frenkel, Kathryn Lipke, Joyce Wieland, Sandra Meigs partagent les cimaises avec des artistes montréalaises dont Sorel Cohen, Lynn Hughes, Annegret Hunter-Eisenbach, Renée Lavaillante et Jana Sterbak.

¹³⁵³ Je développerai davantage sur le sujet dans le chapitre 3, section 3.5. Une vitrine pour la reliure d'art : expositions, commandes importantes et vie associative.

¹³⁵⁴ GUEST CELANT 1981.

¹³⁵⁵ LAMOUREUX 1983.

¹³⁵⁶ MOEGLIN-DELCROIX 1986.

¹³⁵⁷ PAYANT 1983.

furent et demeurent les fondements d'une réflexion originale sur le paradigme du livre d'artiste.

Pour Lise Dubois, le choix des ouvrages à relier se fait avec l'acquisition de livres d'estampes et de dessins originaux, écrits et illustrés majoritairement par des créateurs du Québec. Les œuvres poétiques ont sa préférence, ouvrant à une expression où le dépouillement et l'élégance du décor n'entrent pas en conflit avec la finesse du propos (fig. 332)¹³⁵⁸. Le décor, à la manière d'un jardin japonais avec ses plages ondoyantes, ses topographies gracieuses pour *Échos du silence*, un ouvrage qui réunit les haïkus de François Cheng et les photographies de Patrick Le Bescont introduit délicatement le lecteur à une méditation sur l'immensité du littoral québécois en hiver. Le spectre mouvant d'ombre et de lumière sur les reliefs des plats, la douceur du cuir mat nubuck monochrome et l'incrustation d'une pierre de rhodonite, insinuant la pointe d'un rocher trop connu dont le photographe renouvelle le regard. Tous ces détails subtils traduisent avec justesse l'esprit et le style de la relieure qui évalue à plus de 300 le nombre de reliures et de décors créés depuis ses débuts. Ce dénombrement ne tient pas compte du *travail de ville*, de la restauration d'ouvrages et de la poursuite de l'enseignement. Un oeuvre majeur pour une relieure discrète et dont le talent se confirme avec la commande du Conseil des arts du Canada de créer annuellement pour chaque livre lauréat des Prix littéraires du Gouverneur général, une reliure d'art originale depuis l'année 2005; une contribution féminine à une tradition initiée vers 1965 avec le relieur Louis Forest et qui est reprise en 1972 par Jean Larivière¹³⁵⁹ et Pierre Ouvrard de 1973 à 2005.

¹³⁵⁸ À l'intérieur du corpus de ses œuvres reliées, on dénombre plusieurs éditions illustrées par Julius Baltazar (Hervé Lambion), un artiste d'origine française qui a connu une grande popularité auprès des relieures au Québec dont Monique Lallier (fig. 313 a, b, c, d et e), Lise Dubois et Louise Genest. Julius Baltazar est très prolifique dans le domaine de l'édition du livre illustré. Le caractère gestuel et abstrait de ses œuvres permet au relieur une plus grande liberté dans l'élaboration d'un décor, ouvrant davantage à la rencontre des couleurs, des formes et des matières que vers une illustration anecdotique du texte.

¹³⁵⁹ Contrairement à ce qui est affirmé sur le site du Conseil des arts du Canada, c'est en 1965 que Louis Forest réalise les premières reliures d'art pour les livres lauréats au Prix littéraires du Gouverneur général. Le relieur Jean Larivière poursuit la tradition à partir de 1971. Voir à ce sujet

C'est progressivement que s'est mis en place un réseau d'ateliers-écoles en prolongement à l'initiative première de Simone Benoît-Roy. Les responsables de ces établissements ont apporté une contribution exceptionnelle dans le renouvellement du vocabulaire de la reliure d'art en ajoutant leur contribution personnelle dans des ouvrages de grande qualité tant au plan conceptuel que technique. Une continuité dans la transmission des connaissances qui se poursuit par la génération suivante de relieurs davantage orientés vers une carrière personnelle bien que faisant de l'enseignement une activité complémentaire.

3.4 — Des relieurs inventifs : Louise Genest, Lorraine Choquet, Jacques Fournier, Gabriel Rivard

Pour compléter ce profil biographique et historique sur les artisans qui contribuèrent à l'implantation des ateliers-écoles, voici le portrait de trois relieurs issus de la deuxième génération des ateliers-écoles : Louise Genest, Lorraine Choquet ainsi que Jacques Fournier. Je compléterai cette section avec le relieur Gabriel Rivard, qui fut l'un des derniers étudiants de l'Institut des arts graphiques à recevoir une formation en reliure. Instruits dans les règles de l'art par la première génération d'élèves de Simone Benoît-Roy ainsi que par Jean-Robert Paro à l'Institut des arts graphiques, cette jeune génération de relieurs par leurs approches audacieuses fera éclater la structure conventionnelle du livre codex, repositionnant du même coup l'apriori et la phénoménologie de sa lecture. À l'exception de Gabriel Rivard, ces relieurs débutent leur formation à la fin des années 1970 comme à l'orée de 1980. Les œuvres qui sont présentées dans cette section sont davantage le fait de relieurs en début de carrière, mais pour lesquelles les indices d'originalité, de maîtrise technique et d'innovation sont précurseurs du renouveau que cette génération induira à cet art du livre.

Singulières, les reliures de Louise Genest allient ingéniosité, respect des matériaux et rigueur de l'exécution. Une somme qualitative qui lui vaut la reconnaissance de ses pairs tout comme de la part des institutions et associations professionnelles¹³⁶⁰. La personnalité anticonformiste de la relieure explique sans doute l'approche sans concession qu'elle privilégie dès ses débuts en voulant embrasser le plus grand champ possible de connaissances en lien avec son métier. Originnaire de Montréal et issue d'un milieu dont la branche maternelle est attaché aux arts, Louise Genest opte pour le monde de l'éducation avec une spécialisation en orthopédagogie, une profession qu'elle délaisse à l'âge de 26 ans, à la faveur d'un séjour d'une année à Paris. C'était en 1975¹³⁶¹. Lors de ce voyage, elle fait la découverte de la reliure d'art et elle s'inscrit aux cours de relieure à l'école de l'Union centrale des arts décoratifs¹³⁶². Elle y poursuit une formation dans le respect de la tradition, mais déjà, alors que l'on demande de confectionner une reliure en toile, Louise Genest y préfère la soie, qu'elle peint et retravaille. Deux livres achetés chez les bouquinistes de la Seine, *La farce des joyeuses commères* et *Le roi Lear* (fig. 333, 334), font l'objet de ses premières œuvres en reliure.

De retour à Montréal, elle s'inscrit aux cours offerts par L'Art de la relieure. Monique Lallier est alors sa professeure et Lise Dubois prendra le relais comme enseignante à l'occasion. En 1978, Louise Genest décide de suivre Monique Lallier qui ouvre avec Nicole Billard l'atelier-école Les relieurs artisans. Elle poursuit alors sa formation à l'atelier de l'avenue Laurier à Outremont jusqu'en 1980. Cette même année, avec l'aide d'une bourse du ministère des Affaires culturelles, elle quitte pour New York où elle travaille deux années avec des personnalités respectées du milieu

¹³⁶⁰ Louise Genest est récipiendaire de nombreuses distinctions dont le Grand prix des métiers d'art du Canada en 1991 et le prestigieux prix Saidye Bronfmann en métier d'art en 1995. Elle est, avec le relieur ontarien Michael Wilcox, le deuxième relieur à recevoir cette récompense.

¹³⁶¹ BERNATCHEZ 1991.

¹³⁶² L'Union centrale des arts décoratifs est une institution rattachée au Musée du Louvre. Fondée en 1882 par des collectionneurs et des industriels, cette institution avait pour mission « [d'] entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile ». En 2005, l'institution est connue (UCAD) sous la dénomination « Les Arts décoratifs ».

de la restauration et de la reliure, soit Carolyn Horton¹³⁶³ (1909-2001) et Deborah Evetts de la Pierpont Morgan Library¹³⁶⁴.

Carolyn Horton and Associates est l'atelier d'une relieure et d'une restauratrice phare dans le domaine. C'est donc une occasion exceptionnelle pour Louise Genest d'être admise à titre d'apprentie rémunérée et, éventuellement, chef d'atelier chez cette relieure hors pair. Elle est alors mise en contact avec des œuvres rares et s'initie à la restauration des livres anciens. Cette formation rigoureuse, la proximité de reliures historiques conçues avec des procédés ancestraux, l'appropriation de matériaux et de méthodes d'assemblage inédites, toutes ces nouvelles connaissances alimentent chez la relieure sa sensibilité artistique et sa volonté d'explorer autrement le concept de reliure. C'est à ce moment que l'on voit apparaître ses premières reliures expérimentales. Un petit livre blanc réalisé en 1980 avec un morceau de parchemin provenant de l'atelier de Carolyn Horton, met en évidence le travail de couture des feuillets, le tout réalisé en fil de soie (fig. 335 a et b). Un premier travail qui annonce l'une des signatures de Louise Genest, celle d'une recherche soutenue de méthodes d'assemblages et de liages inspirées de techniques ancestrales, mais traitées dans un mode et avec des matériaux contemporains. *The Hanging Book*¹³⁶⁵, est sa première reliure exécutée avec les coutures apparentes (fig. 336 a et b). Ce livre fut réalisé en 1982 à l'atelier de Carolyn Horton avec des matériaux d'exception qui lui furent offerts par la restauratrice : la couverture est en parchemin de chèvre et le papier qui constitue l'objet même de ce livre blanc est fait de vieux *Barcham Green*, un papier chiffon britannique de grande qualité. La couture des feuillets aux motifs de losange est remarquable. Un troisième exemple de cette

¹³⁶³ Au sujet de Carolyn Horton. Récupéré le 19 mars 2014 de : <http://cool.conservation-us.org/byorg/abbey/an/an25/an25-5/an25-505.html>.

¹³⁶⁴ Louise Genest travaillera principalement la reliure chez Deborah Evetts. Au sujet de Deborah Evetts. Récupéré le 19 mars 2014 de : <http://www.bookbinderonline.com/BookbinderOnLine.com/Home.html>.

¹³⁶⁵ Louise Genest explique que souvent ses décors et ses reliures sont élaborés sur un long terme. Dans le cas du *Hanging Book*, le projet fut commencé en 1982 pour être complété en 1993. Entrevue de Louise Genest, La Coquille, France, 29 juin 2010, fichier n° 5, 1 h 22 min 18 s.

recherche formelle centrée sur le travail de couture et d'assemblage *Aucassin et Nicolette*¹³⁶⁶ réalisé en 1985. Pour cet ouvrage, Louise Genest établit un dialogue historique entre le sujet du livre, une fable du XIII^e siècle, son choix de matériaux pour la confection de la reliure et une technique d'assemblage utilisée au XV^e et XVI^e siècles (fig. 337 a et b). Le décor de la reliure est en lien avec la structure finale du livre puisqu'il est constitué de perles enfilées sur le fil qui sert à coudre les feuillets du livre. Inspiré d'une méthode ancestrale, il s'y crée alors une interaction élégante entre la technique d'exécution et l'élaboration du décor, sans connotation passéiste ou nostalgique.

Outre cette recherche structurale, l'un des domaines de prédilection de Louise Genest est la prospection des matériaux, leurs transformations voire leur transgression. Alors qu'elle s'initie à la reliure à l'atelier Les Relieurs artisans à la fin des années 1970, on repère déjà son orientation stylistique vers une approche expérimentale des matériaux. Les matières et papiers y sont patinés, oxydés ajoutant ainsi un caractère qui invite à la préhension du livre. *L'histoire de Abénakis*¹³⁶⁷, une reliure réalisée en 1979 est son premier décor mosaïqué et évoque par sa thématique le sort cruel réservé aux civilisations autochtones (fig. 338). Le décor se lit comme une métaphore puisque la nature organique de la pierre d'agate et de la basane antique, des matières qui semblent « habités », sont un rappel à la spiritualité animiste. La thématique du décor évoque aussi Tabal-Dak, un esprit créateur androgyne du récit originel chez les Abénaquis. À partir de la poussière de sa main, il crée deux frères : Gluskab et Malsumis. Ces deux frères ont la possibilité de créer un monde meilleur, mais seul Gluskab en fait l'essai¹³⁶⁸. Louise Genest reprend cette mythologie de façon éditoriale puisqu'elle y représente la main de cet esprit créateur qui tient un univers qui se vide, marquant ainsi la disparition de cette nation,

¹³⁶⁶ *Aucassin et Nicolette*, Chante-fable du XII^e siècle, Mise en français par Gustave Michaud, Paris, Henri Piazza, 1929. Édition numérotée, exemplaire n° III sur un tirage de 525.

¹³⁶⁷ Joseph-Pierre-Anselme Maurault, *Histoire des Abénakis, depuis 1605 jusqu'à nos jours*, [Sorel] imprimé à l'atelier typographique de la « Gazette de Sorel », 1866, 631 p.

¹³⁶⁸ BRAMLAY 1992.

conséquence de la dépossession de sa culture tout comme de son territoire. L'ouvrage offre un intérêt historique puisqu'il date de 1866 et fut rédigé par le prêtre missionnaire Joseph-Pierre-Anselme Maurault (1819-1870) qui avait une connaissance de la langue et de la culture abénaquise¹³⁶⁹. Les thématiques de la nature, de la spiritualité ainsi que la poésie constituent les choix éditoriaux privilégiés par Louise Genest.

Sa participation en 1983 à une exposition au Metropolitan Museum autour du livre *The Art of Trout Fishing in the Rapid Streams*¹³⁷⁰ (fig. 339) témoigne aussi de sa maîtrise des techniques conventionnelles en reliure tels que la mosaïque de cuir et le travail à la roulette à l'or fin. Cet élégant décor situe la scène dans l'environnement aquatique de la truite à pêcher, un point de vue empathique avec le sujet et son habitat.

Louise Genest partage son expertise à titre de relieure et de restauratrice lors d'ateliers techniques et de conférences, mais aussi lorsqu'elle enseigne au Cegep Ahuntsic vers 1984. La demande de l'institution est d'enseigner des techniques de reliure peu habituelles. Ce sera l'occasion pour Louise Genest d'aborder les techniques de couture et, en particulier, celles utilisées dans le cas de la reliure d'un livre volumineux. Dubitatifs, les élèves s'interrogent sur la pertinence de cet apprentissage. Pour la relieure, la soif de connaissance est fondamentale, s'y refuser l'exaspère. Elle conçoit pour sa démonstration *L'Anobie* (fig. 340 a, b), du nom de l'insecte xylophage qui fait la dévastation du papier et des livres. Cette petite reliure¹³⁷¹ de quelques centimètres résume à elle seule l'approche conceptuelle sinon spirituelle de Louise Genest soit une exceptionnelle maîtrise technique, une

¹³⁶⁹ Le *DBC* rappelle dans l'article consacré au père Maurault qu'il fut l'auteur de deux mémoires importants dont un proposait d'affranchir les Abénaquis de la tutelle du gouvernement, de leur accorder tous les droits des citoyens et d'octroyer à chacun en toute propriété un lot de bonne terre à cultiver. Le mémoire resta lettre morte.

¹³⁷⁰ H.C. Cutcliffe, D.R. Wakefield (ill.), *The Art of Trout Fishing in the Rapid Streams*, Devon, Chevignon Press, 1982.

¹³⁷¹ *L'Anobie* est une reliure de petit format mais qui fait la démonstration d'un système de couture (la reliure à gros nerfs) employé pour des livres ayant un nombre important de pages.

conscience historique, l'originalité, le respect des matériaux, la poésie, le lien causal entre toutes choses et une efficacité du propos. *L'Anobie* au texte poétique, fait la démonstration de la reliure à gros nerfs, une technique du XVII^e siècle et présente l'objet dévoré sous forme du ver dévoreur : « Parmi les ennemis du livre, il en existe un tout petit doté d'une âme de poète. Au fil de son appétit, il décrit arabesques et circonvolutions créant ainsi une fine dentelle une douce sciure de papier au grand dam des bibliophiles¹³⁷² ».

Louise Genest poursuit dans l'enseignement à titre privé de 1992 jusqu'en 2003. Elle reçoit dans son atelier, des groupes d'élèves n'excédant pas cinq personnes. La relieure est aussi engagée socialement et professionnellement puisqu'en 1983 elle fonde, avec la relieure Jo Ann Barlow Hanigsberg, l'Association des relieurs du Québec (ARQ), pour laquelle elle occupe le poste de présidente jusqu'en 1986. Une association bilingue dont la mission est la promotion des relieurs et de la reliure avec, notamment, la publication du *Journal de l'Association des relieurs*. Louise Genest dira qu'elle ne passe jamais deux fois par le même chemin, chaque livre, chaque reliure l'obligent à questionner ses connaissances. Elle explique que sa rencontre avec le relieur et restaurateur Gary Frost l'aura convaincu que les domaines de la création et de la restauration sont intimement liés, que la réalisation d'une oeuvre pouvait librement se nourrir de l'un et l'autre des domaines et que le décor est aussi indissociable de la structure de la reliure. Une conviction qu'elle affirme de manière éloquente à travers des œuvres poétiques présentant des structures sophistiquées, achevées techniquement et qui font ni concessions ni raccourcis sur le plan de la réalisation.

Les reliures de Lorraine Choquet (née en 1950) sont reconnaissables entre toutes. Depuis 1990 les expressions « architecture du livre » ou de livre architecturé s'appliquent à ses œuvres tant le développement spatial et structurel de ses reliures en

¹³⁷² Texte de Louise Genest contenu dans *L'Anobie*.

impose la lecture¹³⁷³ (fig. 341 a et b). Pour Lorraine Choquet, le livre a droit aux mêmes égards que les objets qui partagent notre espace vital et ne doit se confiner aux seuls rayons de la bibliothèque¹³⁷⁴. Elle adopte cette approche dès ses débuts comme relieure en 1981 et la conservera tout au long de son travail marqué par une recherche esthétique sophistiquée.

Originaire de Varennes et deuxième d'une famille de six enfants, Lorraine Choquet se fait la main très tôt à la confection de petits objets en maroquinerie. Toute jeune, les qualités tactiles et de souplesse du cuir la fascinent. À l'âge de douze ans, elle demande à sa mère qui a une grande habilité en couture¹³⁷⁵ de lui procurer « une peau de cuir », une demande qu'elle satisfait sous la forme d'une peau de chevreau et que la jeune Lorraine transforme en sac de laitier¹³⁷⁶. La relieure explique qu'enfant elle apprécie la proximité des livres essentiellement pour leur contenu, aucunement pour leur apparence. Il ne s'inscrit pas d'attirance fétichiste pour l'objet contrairement à d'autres relieurs. La lecture lui est essentielle et c'est davantage comme bibliothécaire que sa mère perçoit l'avenir de sa jeune fille. La réalité de la reliure d'art est inexistante dans son esprit jusqu'au jour où, vers quinze ans, elle découvre dans les livres et lors de visites au musée la beauté de ces réalisations. Ce premier contact n'a de sens que pour le plaisir esthétique de voir ces livres recouverts de cuir fin, un matériau qu'elle affectionne. Pendant ce temps elle poursuit ses études en histoire générale et géographie tout en produisant de la maroquinerie et des accessoires de bureau en cuir qu'elle vend lors des Salons des métiers d'art. Chez Lorraine Choquet, se conjugue tant plaisir intellectuel que manuel, une satisfaction

¹³⁷³ Le livre sculpture *Inclusion* (1994) est un livre blanc et inscrit le début d'une démarche de la relieure vers l'exploitation volumétrique et spatiale de l'objet livre. Il s'agit aussi de la première contribution du désigner André Guyon à cette recherche formelle.

¹³⁷⁴ « Il y a dans ma démarche un refus que l'utilitaire puisse rompre l'harmonie du monde dont je m'entoure; que les objets, au profit du nécessaire, nient mon besoin fondamental de beauté. » Lorraine Choquet, « Démarche artistique », Cahier de presse de la relieure.

¹³⁷⁵ Lorraine Choquet souligne que les vêtements confectionnés par sa mère étaient dignes de la haute couture. Entrevue avec Lorraine Choquet, Montréal, 24 février 2014, 9 fichiers.

¹³⁷⁶ Entrevue avec Lorraine Choquet, Montréal, 24 février 2014, fichier n° 3, 32 min 19 s.

qui s'amenuise peu à peu puisqu'elle sent qu'elle a atteint son maximum de compétence et qu'il faudrait parfaire ses connaissances sur la maroquinerie à l'étranger. Au hasard de l'écoute d'une émission de télévision à Radio-Québec en 1981, l'invitée est une relieure d'art, Odette Drapeau. Elle y parle de son métier, de son atelier-école La Tranchefile et de son apprentissage chez Simone Benoît-Roy et en Europe. Cette entrevue éveille un intérêt chez Choquet, puisque jusqu'alors, elle ignorait qu'il était possible d'apprendre ce métier à Montréal. Au surplus, la reliure d'art concilie les aspects du travail manuel et intellectuel si importants pour elle.

Lorsque Lorraine Choquet entreprend sa formation, elle est propriétaire d'une boutique de maroquinerie, La Musette, rue Saint-Paul. Au quatrième étage du même édifice, La Tranchefile y loge son atelier-école. Lorraine Choquet y apprend les bases de la reliure d'art pendant une année. À ce moment, elle habite le Vieux-Longueuil. Peu de temps après ses débuts dans le métier, elle fait l'acquisition de l'équipement de reliure et aménage son atelier dans le sous-sol de sa résidence privée. Consciente de son peu d'expérience, elle s'inscrit chez Lise Dubois qui inaugure un atelier-école sis rue McEachran. Lorraine Choquet y suit des cours à raison d'une journée par semaine jusqu'en 1988 et participe par la suite à des stages techniques offerts par Lise Dubois. La relieure considère Lise Dubois comme sa mentor, une relation qui se poursuit aujourd'hui en toute amitié. L'approche intuitive est aussi privilégiée chez la relieure et est le fruit d'expérimentations et d'une connaissance empirique résultant d'essais et d'erreurs. Comme plusieurs relieurs, elle participe aux divers stages offerts par les associations de relieurs. Elle complète des cours en design offerts aux artisans par le Conseil des métiers d'art au Cégep du Vieux-Montréal. Une formation jugée essentielle pour quiconque conçoit, exécute ou fabrique des objets, puisqu'on y offre des outils et des méthodes spécifiques pour résoudre les questions d'ergonomie et d'esthétique propres à cette activité.

Pour ses premières reliures d'art réalisées en 1981, c'est à partir de sa bibliothèque personnelle que la relieure se pourvoit en livres à relier. Une bibliothèque bien garnie pour cette relieure avide de lecture, où les premières éditions

en littérature québécoise et en poésie sont prédominantes. Avec *Poésies*¹³⁷⁷ de Saint-Denys-Garneau (fig. 342) s'esquisse dans ce premier décor un synthétisme de la forme, excluant toute référence anecdotique au contenu textuel. Un travail de réversion entre les côtés fleur et peau du cuir monochrome détermine les contours d'un décor géométrique que souligne un ciselage linéaire du cuir. Pour *Poésies complètes*¹³⁷⁸ de Émile Nelligan (fig. 343) la relieure conçoit le décor sobre d'un encadré en relief qui enchâsse la gaufrure organique d'une dentelle de Neptune¹³⁷⁹. Une reliure classique pour lequel le cuir végétal est teint par l'artisane et qui révèle déjà une préférence pour les formes simples angulaires dont celles de parallépipèdes que l'on retrouvera dans ses reliures plus tardives. Avec *Quand les bateaux s'en vont*¹³⁸⁰ de Gilles Vigneault (fig. 344), la relieure fait ici ses premières explorations du décor avec reliefs. Le décor de cette reliure monochrome où ondulent lignes et reliefs est ponctué de deux touches indicielles triangulaires rouge et blanche. L'intervention ludique de la couleur est chère à Lorraine Choquet comme nous le verrons dans d'autres reliures. Ce décor, une citation des éléments qui constituent la couverture originale du livre, est ici traité comme source d'exploration de formes simples. L'ondulation des lignes et reliefs se prolonge au dos ainsi que sur le plat inférieur. La relieure utilise les surfaces du livre pour en circonscrire le mouvement tout en suggérant sa continuité à l'infini. Ces trois premières reliures annoncent quelques-uns des choix stylistiques qui évolueront dans ses décors et ses reliures futures, soit une simplification de la forme, l'exploration des matières et des textures, une expérience ludique par la préhension et par le traitement chromatique.

¹³⁷⁷ Saint-Denys-Garneau, *Poésies*, Montréal, Collection du nénuphar, Fides, 1960, 226 p.

¹³⁷⁸ Émile Nelligan, *Poésies complètes*, Montréal, Paris, Collection du nénuphar, Fides, 1967, 331 p.

¹³⁷⁹ La Dentelle de Neptune peut aussi être nommée Dentelle de Vénus. Il s'agit d'un animal marin formé de calcaire très fin. Cette dentelle est en fait constituée des squelettes des milliers de petits animaux minuscules reliés entre eux.

¹³⁸⁰ Gilles Vigneault, *Quand les bateaux s'en vont*, Québec (Longueuil), Éditions de l'Arc, 1965, 101 p.

Avec *Adagio*¹³⁸¹ de Félix Leclerc (fig. 345) et *Le vendeur d'étoiles*¹³⁸² de Yves Thériault (fig. 346 a et b), les choix esthétiques de la relieure se confirment : le contour net des zones colorées résultant des mosaïques de cuir, les effets de contrastes, la brillance de ses choix chromatiques sont éminents de même qu'une simplification de la forme. On comprend avec *Adagio* que les mouvements courbes ascendants et descendants des reliefs du décor font référence au tempo musical du titre de l'ouvrage. *Le vendeur d'étoiles* est certainement le décor le plus narratif de la relieure avec une stylisation évocatrice de la voute étoilée suggérée par un semé au petit fer sur les deux plats et le dos de la reliure plein cuir de couleur bleu azur; s'ajoute une mosaïque de cuir représentant la courbe terrestre. Ces reliures furent présentées lors du premier Forum international d'art tenu à Monaco en 1988.

De 1982 à 1989, Lorraine Choquet est contractuelle au Musée des beaux-arts de Montréal, elle procède à la restauration des reliures de leur bibliothèque. La qualité impeccable de son travail est aussi remarquée par diverses institutions et corporations québécoises telles Hydro-Québec et Gaz Métro. À partir de 1989 et pendant deux ans et demi, son atelier a pignon sur rue dans l'édifice Balfour au 3575, rue Saint-Laurent à la suite de quoi, elle aménage dans un atelier plus spacieux au 4030, rue Saint-Ambroise. L'évolution de son travail et sa recherche sur l'architecture du livre l'orientent vers la conception de livre blanc « en quête d'auteurs »¹³⁸³. Elle choisit de produire ces livres blancs parce que son intervention n'est pas contrainte par les contingences typographiques de l'ouvrage. Cette orientation stylistique vers le livre en tant qu'objet sculptural s'imposera à partir des années 1990 (fig. 341 a et b). Une inversion du processus qui est cher à Lorraine Choquet puisqu'ici, l'auteur se laisse porter par l'objet livre créé par la relieure et avec lequel il est mis en contact. C'est aussi à travers cette aventure que l'écrivain Claude Péroquin, un client assidu de la relieure s'investit, puisqu'il achète sur une base régulière ces carnets magnifiquement

¹³⁸¹ Félix Leclerc, *Adagio*, Montréal, Éditions Fides, 1943, 204 p.

¹³⁸² Yves Thériault, *Le vendeur d'étoiles*, Montréal, Éditions Fides, 1961, 124 p.

¹³⁸³ Lorraine Choquet travaille à la conception avec son ami et complice, le designer André Guyon.

reliés. En 1988, l'un de ses textes *Une plongée dans mon essentiel* relié par Lorraine Choquet (fig. 347) remporte la médaille d'or lors des jeux de la francophonie à Rabat au Maroc. En 1989, Lorraine Choquet et le designer Marc Sénécal créent une collection d'accessoires de bureau et de reliures *Motif émotif*, ce qui leur méritera le Prix Jean-Marie Gauvreau/Molson¹³⁸⁴. Il s'agit d'une primeur puisque cette prestigieuse récompense pour le domaine des métiers d'arts est remise pour la première fois à un artisan du domaine de la reliure d'art.

Lorraine Choquet cite comme inspiration le travail des artistes de l'avant-garde et du constructivisme russe qui furent maîtres dans la conception de couverture de livres; on peut se référer ainsi aux œuvres graphiques de El Lissitzky et de Alexandre Rodtchenko qui s'exprimèrent avec une économie de formes et de couleurs. Pour ce qui est de la problématique plus récente de l'objet livre, le relieur Daniel Knoderer et ses « livres chahutés » font écho de manière extravagante à l'éclatement plus contrôlé de la forme dans l'œuvre de Lorraine Choquet. La rencontre des relieurs et restaurateur J. Franklin (Frank) Mowery et Jan Sobota lors d'un stage à San Francisco à la *Guild of Book Worker* en 1992 fut aussi déterminante pour leur apport de la connaissance technique du métier et pour leur encouragement à créer une reliure audacieuse. Lorraine Choquet préfère la discrétion de l'atelier pour ses recherches en reliure, par contre elle offre à l'occasion des stages techniques et enseigne sur une base régulière les techniques de gainerie à l'École des métiers du cuir de Montréal.

La carrière de relieur de Jacques Fournier est de fraîche date. Tout comme Louise Genest et Lorraine Choquet, il est de cette seconde génération d'artisans formée dans les ateliers-écoles. Compte tenu que la périodisation de cette section trouve sa limite en 1990, le corpus qui est ici présenté prend forme au mi temps des années 1980. Il s'agit donc d'un œuvre en devenir avec ses hésitations et ses

¹³⁸⁴ Le Prix Jean-Marie Gauvreau, une des plus hautes distinctions remise à un artisan des métiers d'art porte le nom du fondateur de l'École du meuble depuis 1980.

promesses. Jacques Fournier (né en 1950) aurait pu poursuivre dans la voie conventionnelle de la reliure, mais son choix devient autre, soit de créer les Éditions Roselin en 1993 et de questionner dans la forme et son articulation cet objet du nom de livre (fig. 348). Depuis, avec les complicités d'artistes et d'écrivains, il repousse les limites du paradigme en proposant ses livres étonnants qui renouvèlent l'horizon d'attente du possible lecteur.

Les affinités avec la reliure pour Jacques Fournier ne sont pas acquises pour ce jeune homme d'origine modeste et pour lequel l'icône du livre a peu de résonance dans son milieu familial¹³⁸⁵. À l'exception de l'Encyclopédie de la jeunesse des éditions Grolier qui est vendue avec son meuble, son contact avec les livres est plutôt scolaire sinon à l'occasion d'un cadeau de Noël offert par une tante d'origine européenne : un livre de contes aux illustrations en couleurs qui éblouissent l'enfant de sept ans. Nous sommes dans les années 1950 au moment du *baby boom*. Pour Jacques Fournier qui habite dans le quartier populaire de Montréal Nord, l'enseignement offert dans ces classes surchargées d'enfants va à l'essentiel soit une pédagogie coercitive qui encourage peu la soif de connaissances. Bel exemple de résilience, le jeune Jacques aime les arts, dessine abondamment, s'adonne au crochet et à la fabrication de courtepointes, des travaux manuels qui exigent habilité et finesse. Du point de vue académique, il s'oriente vers le « cours commercial », poursuit sa formation au Cégep qu'il complète avec quelques cours offerts aux HEC dans le but de devenir comptable, une profession qu'il occupe au sortir même de l'école secondaire à l'âge de 20 ans (1970). Ses aptitudes avaient été remarquées lors d'un stage professionnel au bureau central des supermarchés Steinberg, une entreprise dans laquelle il évoluera jusqu'au jour où la reliure deviendra sa principale activité.

Pour Jacques Fournier le goût pour la reliure apparaît de manière fortuite et surtout à travers un rapport affectif signifiant. Vers 1983, c'est suite à la suggestion d'un ami qui lui propose de partager ce passe-temps que Jacques Fournier a son

¹³⁸⁵ Entrevue avec Jacques Fournier, Montréal, 3 avril 2014, fichier n° 1, 44 min 26 s.

premier contact avec la reliure. Après quelques recherches afin de trouver un atelier-école, le choix s'arrête sur La Tranchefile qui vient d'aménager depuis peu dans le Vieux-Montréal. Ce qui au départ était un projet entre amis devient plutôt le projet de Jacques Fournier, qui s'investit passionnément dans cette nouvelle activité. Le jour, il poursuit son travail de comptable chez Steinberg et, un soir par semaine, il fréquente son cours de reliure où il s'emploie à débroucher et relier les livres qu'il a sous la main. Peu à peu Jacques Fournier s'engage dans les activités de La Tranchefile tout en prenant de l'assurance. Il participe aux expositions collectives de l'atelier¹³⁸⁶, ce qui lui permet de présenter en 1985 une première œuvre *La Reliure*¹³⁸⁷ d'après le livre de Annie Persuy et de Sün Evrard (fig. 349). Le décor est d'une grande simplicité puisqu'il reprend le titre de l'ouvrage à la manière d'un jeu typographique. Il s'agit d'une reliure pleine peau de mouton noir où la gaufrure des caractères de grand format est empreinte soit en relief ou en creux dans le cuir du plat supérieur. Les qualités de ce décor monochrome résultent de la déflexion d'ombre et de lumière sur les saillies de la frappe des caractères typographiques. Loin de l'anecdotique, le résultat est élégant, une qualité que l'on retrouvera dans les œuvres ultérieures de Jacques Fournier.

En 1987, Jacques Fournier prend part à une seconde exposition organisée par La Tranchefile et l'Union des écrivains québécois (UNEQ). Cette exposition qui souligne le dixième anniversaire de la fondation de l'association est l'occasion de mettre entre les mains des apprentis de l'atelier-école une quarantaine de livres des écrivains membres. Jacques Fournier y présente trois de ses reliures : *Le Valet de Plume*¹³⁸⁸, *Les fous de Bassan*¹³⁸⁹ et *Ode au Saint-Laurent*¹³⁹⁰. Ces reliures exécutées entre 1986 et 1987 empruntent des styles diversifiés. Avec *Le Valet de plume* (fig.

¹³⁸⁶ Il s'agit ici de l'exposition *Les élèves de La Tranchefile*, qui se tient à la Bibliothèque nationale du Québec à Montréal en 1985. Pour l'occasion, on avait invité comme conférencières les importantes relieuses françaises Annie Persuy et Sün Evrard qui venaient de publier en 1983, *La Reliure*.

¹³⁸⁷ Annie Persuy, Sün Evrard, *La Reliure*, Paris, Denoël, 1983, 171 p.

¹³⁸⁸ Jacques Folch-Ribas, *Le Valet de plume*, Paris, Acropole, 1983, 246 p.

¹³⁸⁹ Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 248 p.

¹³⁹⁰ Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*, Montréal, Éditions du jour, 1966, 94 p.

350) on retrouve cette même élégance d'une reliure monochrome plein cuir noir avec l'impression du titre en creux sur les deux plats, seule une bande verticale de peau de serpent fait office de décor, qui grâce aux reflets sur la peau écailleuse apporte une touche colorée toute en subtilité. Les décors des deux prochaines œuvres reprennent visuellement le sens littéral de chacun des textes. *Les fous de Bassan* (fig. 351) présente une scène évocatrice du sujet même du texte de Anne Hébert. Relié en pleine peau de porc monochrome gris acier, c'est par un traitement de plissage et de découpe que Jacques Fournier réalise les détails de cette scène marine où est suggéré l'envol d'un oiseau hors du cadre du livre et de sa reliure. Le velouté du cuir de porc permet une lecture mutable du décor résultat des d'ombres portées qui se transforment selon l'angle duquel le décor est exposé à la lumière. Relié en pleine peau de porc bleu électrique, le choix du décor de *Ode au Saint-Laurent* (fig. 352) évoque la géographie de l'estuaire du fleuve. Par un seul trait mis en relief sur le plat monochrome d'un bleu intense se dessine cette référence reconnaissable du paysage québécois. Grâce à une économie de moyens, Jacques Fournier réalise un décor efficace.

L'engagement de Jacques Fournier dans les activités de l'atelier-école La Tranchefile est de plus en plus soutenu. En mai 1989, il quitte son poste de comptable chez Steinberg et officialise une entente de partenariat dans le cadre d'une association d'affaire avec Odette Drapeau. C'est aussi à ce moment que Jacques Fournier débute l'enseignement à l'atelier-école. Son implication personnelle est aussi manifeste à l'intérieur de l'Association des relieurs du Québec (ARQ) pour laquelle il est membre dès la fondation et devient responsable du bulletin de liaison *Le Journal* de l'automne 1989 au printemps 1991. L'association d'affaire avec La Tranchefile prend fin en mai 1992. Ce sera alors l'occasion pour Jacques Fournier de prendre un répit tout en anticipant le futur de sa carrière comme relieur. En novembre 1992, il aménage son atelier au troisième étage de l'édifice Blumental, rue Sainte-Catherine à Montréal. En

octobre 1993, il crée les Éditions Roselin¹³⁹¹. Pendant ce temps, Jacques Fournier poursuit sa formation de relieur avec Louise Genest avec qui il donne certains ateliers sur l'usage des papiers orientaux offerts par le commerce spécialisé *Au papier japonais* qui est nouvellement installé à Montréal.

Les reliures d'art qu'il réalise avant 1990 véhiculent les qualités esthétiques qu'on appréciera dans ses œuvres ultérieures, influencées par les mouvements de l'avant-garde et du constructivisme russe : simplicité, élégance, mise en valeur des matériaux, ludisme et un intérêt pour la typographie.

C'est de manière fortuite que nous avons accès aux œuvres de Gabriel Rivard. Relieur et artiste peu conventionnel, il est emblématique de notre époque, ces années 1970 échevelées et rebelles. L'essentiel du corpus de ses œuvres peut être consulté en deux lieux, soit à Bibliothèque et Archives nationales du Québec ainsi qu'à la Médiathèque littéraire Gaëtan Dostie à Montréal. Les raisons en sont fort simples, Gabriel Rivard fut un relieur employé par la Bibliothèque pendant une période de cinq années et Gaëtan Dostie fut cet ami poète réceptif au talent singulier du relieur¹³⁹². Accès de manière fortuite à ses reliures puisqu'elles sont disséminées de façon erratique sur les rayons de la collection patrimoniale, un peu à la manière d'une contamination pour lequel on n'aurait encore circonscrit toute l'ampleur. À la consultation des archives photographiques de Gabriel Rivard, on peut comprendre qu'il reste encore à repérer quelques-unes de ses reliures d'art, puisqu'officiellement douze de celles-ci sont cataloguées à BANQ alors que ses archives en présentent le

¹³⁹¹ Sylvie Alix, *Les Éditions Roselin : intimités poétiques*, [catalogue d'exposition], Joliette, Musée d'art de Joliette, 2000, 47 p.; « Reflective and Luminous, Books by an intuitive Bookmaker-Editor/Spéculaires et lumineux, les livres d'un relieur-éditeur intuitif », Danielle Blouin, *Book Arts in Canada/Arts du livre Canada*, vol. 3 n° 2, 2012, p. 2-10.

¹³⁹² « Gabriel Rivard est le relieur le plus susceptible de mouvoir profondément le créateur, l'écrivain qui, étant lui même mobile, veillera alors à la liberté de l'évolution dans ses voies créatrices personnelles. » Gaëtan Dostie, *Communiqué de presse lors de l'exposition à La Maison des arts La Sauvegarde*, Montréal, mai 1976.

double. Cet état de fait s'explique par le contexte dans lequel ses reliures d'art seront produites.

Gabriel Rivard naît en 1948 dans le quartier ouvrier de Maisonneuve à Montréal, il passe sa jeunesse à Pointe-aux-Trembles qu'il surnomme affectueusement « Pointe-aux-Troubles »¹³⁹³. Deuxième d'une famille de six enfants, il qualifie d'artistique le milieu où il grandit, sa mère possède une sensibilité poétique et son père est artisan menuisier. Le jeune Gabriel a aussi un appétit pour les arts, il rêve de faire ses beaux-arts, mais afin de satisfaire les ambitions de ses parents, il opte pour un métier plus stable et s'inscrit en 1967 aux cours de reliure à l'Institut des arts graphiques¹³⁹⁴. Ce compromis est accepté sans trop de difficultés puisque déjà l'oncle Henri Rivard¹³⁹⁵ avait étudié à l'École des arts graphiques. Même s'il considère l'enseignement reçu à l'Institut comme de bonne qualité, il réalise que ses années d'études sont plutôt malheureuses. L'enseignement de la reliure est à ce moment orienté vers le travail industriel et à la formation technique, s'ajoute au cursus les cours de comptabilité ainsi que le travail pratique sur les machines. Il a comme professeurs les relieurs Jean-Robert Paro, Guy Lusignan, ainsi que Fernand Gosselin. La classe de reliure est composée d'une quinzaine d'étudiants, essentiellement masculins qui partagent peu ses intérêts artistiques. De plus, Gabriel Rivard est de nature solitaire et rêveur, porte les cheveux longs et a l'allure beatnik, ce qui n'a pas l'heur de plaire à ses collègues de même qu'à la direction de l'Institut¹³⁹⁶. Pour Gabriel Rivard, les classes de maquettes sont les rares moments où il peut laisser libre cours à sa fantaisie. À travers une formation orientée vers le travail en industrie, le professeur Jean-Robert Paro, un artisan français enseigne

¹³⁹³ Entrevue de Gabriel Rivard, Saint-Félix-de-Valois, 12 février 2010, fichier n° 1 : 55 min 23 s.

¹³⁹⁴ Il y a à ce moment une demande importante de main-d'œuvre dans les métiers d'impression et de reliure.

¹³⁹⁵ Henri Rivard fut un important éditeur de « beaux livres » de la littérature québécoise. Il a travaillé dans tous les domaines de l'édition dans diverses maisons dont Stanké et Fides. Il remporte à deux reprises le prix « Grand Gutenberg » pour ses éditions.

¹³⁹⁶ On peut se référer à ce sujet à la note n° 796. À cette époque, le directeur Lucien Normandeau était très strict en ce qui a trait à la tenue vestimentaire des étudiants de l'Institut des arts graphiques.

quelques rudiments en reliure d'art lors de ses cours, c'est à cette occasion qu'il explique aux étudiants qu'il est possible de réaliser une reliure avec tous les matériaux. C'est alors qu'un étudiant l'interroge : « Même avec des jeans ? », il n'en faut pas davantage pour mettre Gabriel Rivard sur la piste; ce sera sa première reliure d'art. Pendant ses études, il habite chez ses parents qui lui offrent un espace où il installe un petit atelier de reliure. C'est l'occasion de se faire la main au métier et de relier quelques livres pour amis et voisins. Il termine sa formation à l'Institut des arts graphiques en 1969.

Diplôme en poche, Gabriel Rivard exerce son nouveau métier de relieur dans divers ateliers, il se rappelle avoir relié des bottins téléphoniques dans les ateliers surchauffés de l'imprimeur Lovell, un souvenir qu'il réinterprétera quelques années plus tard sous une forme humoristique (fig. 354). Il travaille une semaine au *Sélection du Reader's Digest* et guère plus longtemps chez Reliure classique (angle des rues Notre Dame et Pie IX). Des emplois qu'il déteste pour leurs aspects répétitifs, les conditions d'insalubrité et le milieu de travail. Il sera plus chanceux lorsqu'il sera engagé dans une petite imprimerie de la rue Bates où Pierre Vaillant¹³⁹⁷ devient son patron. Gabriel Rivard dit qu'en fait « il n'est pas très payant » pour l'entreprise, mais conserve un excellent souvenir de ses six mois à leur emploi, ceci grâce à ce patron patient et bon pédagogue. À l'évidence, les deux années passées en entreprise ne correspondent pas à ses ambitions artistiques.

C'est lors d'une ballade dans le Quartier latin à Montréal qu'il décide d'entrer à la bibliothèque Saint-Sulpice et d'offrir ses services. Quelques semaines plus tard, il reçoit un appel l'invitant à rencontrer un certain monsieur Maurier ainsi que Fernand Longpré qui sont les responsables des sections d'imprimerie et de reliure à la bibliothèque. Il se présente alors avec son livre relié en jeans, dont les pages de gardes sont en papier qu'il a aussi fabriqué. L'accueil est positif et Gabriel Rivard obtient le poste de relieur pour la Bibliothèque nationale du Québec en 1971. Le chef

¹³⁹⁷ Pierre Vaillant est aussi professeur de reliure à l'Institut des arts graphiques dans les années 1960.

de cette section, Fernand Longpré est lui-même un ancien étudiant de l'École des arts graphiques et l'ouverture qu'il offre à la fantaisie de Gabriel Rivard n'est pas étrangère à sa propre originalité. À titre d'exemple pour *Un manuscrit retrouvé à Kor-El-Fantin* de Louis Dantin¹³⁹⁸ (fig. 355 a et b), Fernand Longpré réalise une reliure de facture très moderne, voire audacieuse, en transférant les textes manuscrits d'une chanson de Saint-Linoud¹³⁹⁹ sur la toile de Hollande orange vif qui sert de couverture. La superposition des textes est librement organisée et la couverture est ajourée à quelques endroits, laissant voir le papier peint qu'elle recouvre. Il s'agit ici d'une des deux reliures d'art de Fernand Longpré qui fut retrouvée. On doit aussi à Fernand Longpré un nombre important (26 au total) de commandes de reliures d'art faites au relieur Jacques Blanchet en 1970¹⁴⁰⁰.

L'essentiel des activités de reliure et de restauration pour la Bibliothèque nationale se tient à l'édifice Montval à Longueuil. Gabriel Rivard qui a un réel attachement pour la nature habite maintenant sur les bords du Saint-Laurent à Varennes. Le lieu devient source d'inspiration et de collecte pour les divers écofacts qui décorent ses reliures et sculptures pendant cette période particulièrement créative. C'est donc quotidiennement qu'il voyage entre les deux villes. Les douze reliures d'art qui sont inventoriées à la Bibliothèque nationale sont réalisées pendant la période de 1971 à 1976, soit au moment où il fut à l'emploi de l'institution. Gabriel Rivard explique que le quart de ses activités à la Bibliothèque était consacré à son travail de création, le reste du temps, il s'affairait plutôt à la reliure conventionnelle.

¹³⁹⁸ Il s'agit d'une édition dédicacée par Gabriel Nadeau pour la Bibliothèque nationale.

¹³⁹⁹ Il s'agit de l'un des textes du recueil de Louis Dantin.

¹⁴⁰⁰ Les commandes de reliures d'art faites à Jacques Blanchet datent essentiellement de l'année 1970, la première étant le 23 mars 1970. Il s'agit de classiques de la littérature québécoise, certains exemplaires étant dédicacés. À ce sujet il est troublant de constater que le style « Blanchet » qui est de rogner et ciseler « décorativement » les tranches a fait fi d'une dédicace de Germaine Guèvremont pour l'exemplaire de son roman *Le Survenant* (RES/CF 5). Les reliures de Blanchet sont des mosaïques de cuir qui illustrent de façon anecdotique chacun des textes. Chacune des reliures est aussi présentée dans un boîtier protecteur qui est lui-même décoré. Le prix moyen pour chacune des reliures d'art de Jacques Blanchet se situe entre 125 \$ et 700 \$, voir Commande A-1-70 à A-26-70, BNQ.

On doit à Fernand Longpré cette d'idée d'offrir à Gabriel Rivard l'opportunité de laisser libre cours à son imagination pour les décors des éditions courantes qui attendent sur les rayons de la Bibliothèque. Il s'agit principalement de titres de la littérature québécoise tel *Vieux manoirs, vieilles maisons*¹⁴⁰¹, *Louis Hémon, sa vie son œuvre*¹⁴⁰², *Refus Global*¹⁴⁰³ des bibliographies, des documents techniques et historiques tels *Écrivains québécois de nouvelle culture*¹⁴⁰⁴, *La chanson au Québec*¹⁴⁰⁵, *Le Saint-Laurent et ses îles*¹⁴⁰⁶ ainsi que des éditions de poésie.

Les premières reliures d'art que Gabriel Rivard exécute dans le cadre de son emploi à la bibliothèque sont celles d'incunables québécois. Voilà qui est audacieux de la part de Fernand Longpré que de faire pareille demande pour la protection de documents rarissimes. Gabriel Rivard se tire bien d'affaire avec ses deux décors réalisés en 1973 pour *Order of the Governor in Council*¹⁴⁰⁷ (fig. 356 a et b) publié par John Neilson en 1796 et *Democratic Principles* de Peter Porcupine de 1799. La protection des documents est exécutée dans les règles de l'art mais le décor de la couverture pour un document du XVIII^e siècle est un véritable anachronisme stylistique avec ses formes et son chromatisme moderne¹⁴⁰⁸. Deux autres décors de reliures de la même période présentent aussi l'esprit « Pop » du moment, soit des illustrations très colorées réalisées avec l'écoline et le rapidographe, des médiums qui sont alors en vogue. Avec *Vieux manoirs, vieilles Maisons* (fig. 357 a et b) de Pierre Georges Roy

¹⁴⁰¹ Pierre-Georges Roy, *Vieux manoirs, vieilles maisons*, Québec, Commission des monuments nationaux, 1927, 376 p., BAnQ, RS/RA/9.

¹⁴⁰² Allan McAndrew, *Louis Hémon, sa vie, son œuvre*, Paris, Jouve, 1936, 255 p., BAnQ, RES/RA/62.

¹⁴⁰³ Collectif, *Refus Global*, Montréal, Mithra Mythe éditeur, 1948, BAnQ, RES/ CD/41 (exemplaire 1).

¹⁴⁰⁴ Ghislaine Houle, *Écrivains québécois de nouvelle culture*, Montréal, Bibliothèques nationale du Québec, 1975, 137 p., BAnQ, RES/RA/4, fig. 417.

¹⁴⁰⁵ Bibliothèque nationale du Québec, *La chanson au Québec, 1965-1975*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1975, 219 p., BAnQ, RES/RA/24.

¹⁴⁰⁶ Damase Potvin, *Le Saint-Laurent et ses îles*, Québec, Éditions Gameau, 1945, 425 p., BAnQ, RES/RA/91.

¹⁴⁰⁷ *Order of the Governor in Council, of the 7th July 1796, for the Regulation of Commerce, Between this Province and the United States of America*, Québec, John Neilson, 1796, BAnQ, RES/AD/98. Il est à noter que le catalogage ne mentionne pas la reliure d'art réalisée par Gabriel Rivard.

¹⁴⁰⁸ Selon les archives photographiques de Gabriel Rivard, plusieurs autres incunables et livres anciens furent reliés à ce moment. Ces livres sont disséminés dans la Collection spéciale et n'ont pas encore été inventoriés sinon repérés.

ainsi que *Étal mixte* (fig. 358 a et b) dernier ouvrage du poète Claude Gauvreau, le relieur introduit une forme de ludisme dans la saisie de l'objet. Le ton joyeux de l'illustration des plats, contraste avec le sérieux du contenu textuel des livres. Il s'agit aussi des premières reliures où Gabriel Rivard introduit des trouées - fenêtres dans les boîtiers de protection offrant ainsi un premier niveau d'expérience au lecteur qui se fait ici voyeur. Dans le cas de *Vieux Manoirs, vieilles maisons*, à l'ouverture du boîtier, le dispositif de la fenêtre positionne le lecteur dans un deuxième temps comme étant spectateur du monde extérieur. Le deuxième exemple *Étal mixte*¹⁴⁰⁹ est l'exemplaire appartenant au poète Gaëtan Dostie. Il s'agit de la première commande que le poète fait à Gabriel Rivard qu'il a récemment rencontré à la Bibliothèque nationale, les deux hommes devinrent alors des amis. Pour le décor de l'ouvrage de Claude Gauvreau, Gabriel Rivard reprend le même dispositif d'une trouée dans le boîtier et introduit le lecteur au décor plus élaboré de la couverture. Dans ce cas, la superposition des grillages du boîtier et du décor se présente tel un univers claustral. Le sujet central du décor d'inspiration surréaliste est celui d'une orange verte déposée dans un espace désertique, allusion à la récente pièce de théâtre de l'auteur *Les oranges sont vertes*¹⁴¹⁰. Le relieur semble suggérer que l'orange même est lieu d'enfermement avec la substitution de l'un de ses quartiers qu'il a remplacé par des barreaux. On retrouve l'illustration du quartier d'orange manquant sur le plat inférieur de la reliure. Le titre se présente sous la forme de petits carrés mobiles sur lesquels une lettre est inscrite et qui, comme la prose de Gauvreau, ont la possibilité se transformer aléatoirement en de nouveaux syntagmes.

Gabriel Rivard se considère comme un autodidacte, à l'exception de ses trois années d'études à l'Institut des arts graphiques, il n'a pas de formation artistique. C'est ce qui rend d'autant plus intéressant le corpus d'oeuvres que ce relieur développe intuitivement à partir des années 1974, comme si par acuité d'esprit il avait

¹⁴⁰⁹ Claude Gauvreau, *Étal mixte*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1968, 68 p.

¹⁴¹⁰ La pièce *Les oranges sont vertes* fut présentée au Théâtre du Nouveau Monde (TNM) le 13 janvier 1972. La reliure de Gabriel Rivard fut achevée à la fin de l'été 1973.

saisi l'air du temps et l'avait traduit spontanément en cohérence avec les courants artistiques du moment (fig. 359, 360). Dans un texte portant sur Gabriel Rivard, Michèle Ouellette met en relation les œuvres du relieur avec les travaux de Hains, Villeglé et Dufrêne, des artistes du nouveau réalisme que soutient Pierre Restany¹⁴¹¹. On peut aussi associer quelques-unes de ses œuvres à certains livres « organiques » de l'artiste suisse Dieter Roth comme dans le cas de *La bonne cuisine de Perspectives*¹⁴¹² de Margo Oliver (1974) (fig. 353 a et b), un livre de cuisine qui connaît une grande popularité à cette époque et qui est ici subverti à l'extrême dans son sens et dans sa forme par la compression de papiers tue-mouches et ses mouches entre deux plexiglass qui servent de décor pour le plat supérieur de la reliure. L'exemplaire de ce livre de recettes est aussi subverti par le relieur puisqu'il perfore les pages, suggérant que le livre lui-même a fait le régal d'insectes xylophages. Rappel aussi à l'Arte Povera par l'usage de matières négligées, telles ces « pommes de route¹⁴¹³ » mises en valeur dans la partie supérieure du boîtier de l'ouvrage *Le repas est servi*¹⁴¹⁴, une commande de Claude Péloquin datant de 1975 (fig. 361). Le décor pour le plat supérieur de la reliure présente le moulage en latex de l'empreinte des dents d'une vieille fourchette de table. Ce matériau, les pommes de route que privilégie Gabriel Rivard pour sa valeur esthétique, est utilisé une seconde fois pour la sculpture *Aucune odeur* qu'il présente en 1976 lors de l'exposition à la Maison des arts La Sauvegarde (fig. 362). La démarche qu'il adopte, privilégie les matériaux pauvres et se manifeste dans le cadre de son travail à la Bibliothèque nationale avec la

¹⁴¹¹ « Après avoir réalisé la reliure-jeu et la reliure tableau, Gabriel Rivard a sorti le livre de sa condition physique d'objet à surface plane en faisant également de la reliure sculpture. » Extrait du texte « Une nouvelle reliure d'art » de Michèle Ouellette, bibliotechnicienne à la Bibliothèque nationale du Québec, 29 novembre 1973. Texte rédigé à l'occasion de l'exposition de Gabriel Rivard en octobre 1973 à la salle de lecture de la Bibliothèque nationale. Archives de Gabriel Rivard.

¹⁴¹² Margo Oliver, *La bonne cuisine de Perspectives*, Montréal, Perspectives, 1968, 192 p.

¹⁴¹³ Il s'agit de crottin de cheval.

¹⁴¹⁴ Claude Péloquin, *Le repas est servi*, Montréal, Claude Péloquin éditeur, 1970, 123 p.

réalisation des reliures *Le Saint-Laurent et ses îles*¹⁴¹⁵ (fig. 363) et *Géologie pratique de la Louisiane*¹⁴¹⁶ (fig. 364). Pour le décor du livre de Damase Potvin, Gabriel Rivard encapsule dans un médaillon plastifié feuillages et brindilles, des spécimens de la flore laurentienne, intégrant un fragment du paysage décrit dans l'ouvrage. Une proposition audacieuse du point de vue de la conservation, puisque le relieur introduit de ce fait des matières non désirées sur les rayons de la bibliothèque. Moins radical, *Géologie pratique de la Louisiane*, montre un décor réalisé avec du carton ondulé et du sable, une reliure surprenante pour un traité de géologie du XIX^e siècle.

Même si Gabriel Rivard ne reçoit pas d'éducation artistique, il visite bon nombre d'expositions et s'intéresse aux réalisations de certains artistes. Parmi eux, il mentionne les noms de Marcel Duchamp, Pierre Ayot qu'il connaît comme voisin, Michel Goulet, David Moore, Bill Vazan et son ami le photographe Paul Bonneville¹⁴¹⁷. Gabriel Rivard en plus de la reliure travaille à divers montages et sculptures où il utilise des matériaux pauvres¹⁴¹⁸ en cohabitation avec la photographie. À cet égard, Michèle Ouellette fait une remarque très juste sur la pérennité des œuvres de Gabriel Rivard :

En sortant des sentiers battus, en passant outre aux notions classiques sur la reliure d'art, ces reliures gagnent leurs lettres de noblesse : elles portent témoignage de notre époque. À l'âge de l'éphémère, dans la civilisation du « tout à jeter », les matériaux mis en vedette font partie des matériaux courants en reliure : carton et carton gaufré, colle, bougran et toile, corde et vieux papier journal, encre de chine...L'idée de la durée a été partiellement écartée

¹⁴¹⁵ Damase Potvin, *Le Saint-Laurent et ses îles : histoire, légendes, anecdotes, description, topographie*, Québec, Éditions Gameau, 1945, 425 p.

¹⁴¹⁶ Raymond Thomassy, *Géologie pratique de la Louisiane*, Nouvelle Orléans, Chez l'auteur, 1850, 263 p.

¹⁴¹⁷ Vers 1974, Fernande Saint-Martin qui est alors directrice du Musée d'art contemporain de Montréal offre une exposition au photographe Paul Bonneville ainsi qu'à Gabriel Rivard. Le projet restera sans suite.

¹⁴¹⁸ Pour ses montages il fait usage de mousse de balayeuse, fil barbelé, bardeau, grains de maïs, craquias (bardane), boulons et vis, etc.

au profit de l'ingéniosité. Souplesse et mouvement en constituent les mots d'ordre¹⁴¹⁹.

L'œuvre de Gabriel Rivard demeure durable, malgré l'apparente fragilité de sa facture, puisqu'elle est emblématique des transformations que connaît la société du temps et témoigne par la forme d'une volonté de préserver tout en questionnant le pouvoir des conventions. En 1976, Gabriel Rivard quitte la ville pour enfin concrétiser son rêve d'un retour à la campagne. Il poursuit sa carrière artistique faisant de la peinture son activité principale. L'essentiel de son œuvre relié s'est constitué entre les années 1969 et 1976.

3.5 — Une vitrine pour la reliure d'art : expositions, commandes importantes et vie associative

L'exposition de trente somptueuses reliures est passée presque inaperçue. Pourquoi ? Parce que notre public bibliophile est encore trop restreint et la grande reliure n'est pas suffisamment connue.

Gilles Rioux, à propos de l'exposition de Simone Benoît-Roy tenue à la galerie Kastel en 1975¹⁴²⁰.

Jusqu'alors la présentation de reliures d'art s'est principalement organisée autour d'institutions dédiées aux livres, tels les librairies, bibliothèques ainsi que dans les cercles de bibliophilie et les foires-expositions. Ces événements populaires ont comme but de favoriser l'éveil à un métier d'art nouvellement implanté au Québec. Pour se convaincre du succès de ces événements, il n'y a qu'à se reporter à la réception médiatique ainsi qu'à l'importante fréquentation de ces expositions. La renaissance que connaît la reliure d'art avec l'avènement de l'atelier-école L'Art de la reliure ainsi que le regain de dynamisme qu'amène ce nouveau groupe d'artisans est

¹⁴¹⁹ Michèle Ouellette, bibliotechnicienne à la Bibliothèque nationale du Québec, 29 novembre 1973. Texte rédigé à l'occasion de l'exposition de Gabriel Rivard en octobre 1973 à la salle de lecture de la bibliothèque nationale. Archives de Gabriel Rivard.

¹⁴²⁰ Texte de Gilles Rioux, sans référence. L'exposition avait lieu à la galerie Kastel du 21 avril au 3 mai 1975.

l'occasion de générer plusieurs projets d'expositions dans des lieux inhabituels au domaine du livre : galeries d'art, galeries corporatives, centres d'exposition et musées¹⁴²¹. Une cohabitation avec les beaux-arts qui modifiera la perception sociale du métier et des activités de relieur tout comme de son statut professionnel.

Lorsque Simone Benoît-Roy fonde en 1970 L'Art de la reliure elle aménage une galerie au sous-sol de l'atelier situé sur la rue Saint-Sulpice. L'espace est offert aux relieurs désireux d'exposer leurs œuvres de même qu'aux artistes sympathiques à l'atelier (fig. 365). Mais l'évènement qui sera le plus marquant pour cette nouvelle perception populaire de la reliure d'art est dû à son entrée dans l'espace de galeries d'art à vocation commerciale.

Des années 1968 à 1990 on dénombre une douzaine d'expositions tant individuelles que de groupes dans ces galeries¹⁴²²; les premières présentant les œuvres de Simone Benoît-Roy et datant du début des années 1970¹⁴²³. Sans connaître la date précise de l'exposition de la galerie Kastel de Montréal, la relieure explique le contexte dans lequel s'est faite cette première collaboration. La galerie Kastel qui est située en milieu anglophone¹⁴²⁴ expose les œuvres d'artistes québécois et canadiens de premier plan tels Léon Bellefleur, Fritz Brandtner, Marc-Aurèle Fortin, William Goodridge Roberts. C'est lors d'une transaction de vente de tableaux avec le conjoint de Simone Benoît-Roy lui-même collectionneur, que la relieure propose aux galeristes l'exposition de ses reliures d'art dans l'espace de leur galerie. Cette situation sera profitable pour les deux parties puisqu'elle ouvre de nouvelles possibilités d'affaires

¹⁴²¹ Voir à ce sujet l'Annexe 5.

¹⁴²² Consulter l'Annexe 5: *Liste des expositions de reliures d'art présentées au Québec et au Canada de 1969 à 1990 (participation québécoise)*.

¹⁴²³ Simone Benoît-Roy présente ses reliures d'art à la galerie Kastel de Montréal mais aussi à la galerie L'Apogée à Saint-Sauveur-des-Monts en 1974. Cette galerie est associée au monde des arts graphiques et de l'estampe qui est alors très en vogue à ce moment, en présentant les œuvres de Monique Charbonneau, Gérard Tremblay, Robert Wolfe et Paul Livernois. Ceci peut expliquer l'intérêt de présenter des reliures d'art qui protègent principalement des livres illustrés à tirages limités.

¹⁴²⁴ La galerie Kastel est située au 1366, avenue Greene, Westmount.

dans un marché de l'art cloisonné pour des raisons linguistiques¹⁴²⁵. Simone Benoît-Roy expose à quatre reprises à la galerie Kastel¹⁴²⁶ (fig. 366), les collectionneurs réguliers de la galerie de même que les clients de Simone Benoît-Roy sont maintenant acquis et il en résulte pour la relieure une nouvelle clientèle provenant du milieu des collectionneurs anglophones. Une quinzaine de reliures d'art sont présentées à chacune des expositions, ce nombre est déterminé par l'espace, mais aussi par le nombre de vitrines qui sont ajoutées au mobilier à partir de 1975¹⁴²⁷ (fig. 367). Une des stratégies empruntées par Simone Benoît-Roy est celle de relier des livres ayant pour objet les artistes présentés à la galerie Kastel, ces belles éditions sont acquises par les collectionneurs fiers de démontrer la valeur de leurs tableaux alors reproduits dans ces éditions de luxe. Le nombre de reliures d'art vendues à ces expositions est relativement bas, soit une moyenne de 3 à 5¹⁴²⁸, mais, il faut comprendre qu'outre l'ambition de vendre de la reliure d'art en galerie, c'est avant tout l'occasion d'offrir une nouvelle vitrine pour ce métier du livre. Simone Benoît-Roy met fin à sa collaboration avec la galerie Kastel en 1977, puisqu'elle ne peut présenter de nouvelles reliures d'art sur une base régulière, L'Art de la reliure exigeant toute sa disponibilité.

Parmi les galeries commerciales qui présentent de la reliure d'art, on note les galeries La Murée dans le Vieux-Montréal, Georges Dor de Longueuil, De l'École à Varennes et Aubes 3935 de Montréal. Cette dernière fait figure de pionnière pour la diffusion des arts du livre dans ses diverses expressions. Fondée en novembre 1981¹⁴²⁹

¹⁴²⁵ La date de cette première exposition est imprécise, mais l'on peut croire qu'elle s'est tenue à proximité des événements d'octobre 1970. Une lettre anonyme adressée à Simone Benoît-Roy par l'entremise de la galerie Kastel, l'insultait en l'accusant de trahison puisqu'elle « passait du côté des anglais ». Entrevue téléphonique avec Simone Benoît-Roy, Montréal, 1^{er} mai 2014.

¹⁴²⁶ Une exposition de Claude Péloquin avec les reliures d'art réalisées par Simone Benoît-Roy sera aussi présentée à la galerie Kastel, peu de temps après l'exposition de Claude Péloquin, *Œil pour œil* du Musée des beaux-arts de Montréal en 1977.

¹⁴²⁷ Le fondateur de la galerie Paul Kastel qui est d'origine allemande avait une formation dans le domaine du meuble. C'est lui qui fabriquera ce mobilier de présentation.

¹⁴²⁸ La dernière exposition de Simone Benoît-Roy se conclut par la vente d'une douzaine de reliures.

¹⁴²⁹ La galerie Aubes 3935 ferme ses portes le 25 mars 1990.

par Annie Molin-Vasseur, la galerie située au 3935, rue Saint-Denis a permis au public québécois de prendre contact avec la version contemporaine du livre d'artiste/*artist's book* qui déjà connaît une certaine popularité dans le milieu anglophone¹⁴³⁰. Annie Molin-Vasseur prend le pas en initiant le premier concours national de livres d'artistes au Canada en 1983¹⁴³¹ et international en 1986¹⁴³². Ces expositions totalement novatrices seront l'occasion pour les relieurs d'art de prendre contact avec des formes inédites et redéfinies de l'objet livre et pour lesquelles les organisateurs avaient spécifié les catégories participantes : le livre à tirage limité, le livre à grand tirage et le livre-objet¹⁴³³. Plus avant, en juin 1982, la galerie présente *Hommage à Pierre Ouvrard* une exposition qui profite d'une certaine visibilité¹⁴³⁴. Dans le livre des visiteurs on dénombre une soixantaine de signatures dont celles des relieurs Vanutelli Saint-Georges, Peggy Ruddick et Jo Ann Barlow Hanigsberg; le poète Roland Giguère y inscrit : « Tu fais de beaux habits à la mesure de la poésie¹⁴³⁵ ». En novembre 1982, afin de souligner son premier anniversaire, la galerie

¹⁴³⁰ En 1981 se tient à la galerie *Art Metropole* de Toronto, l'exposition *Books by Artists* pour lequel les commissaires Tim Guest et Germano Celant rédigent un catalogue éponyme qui marquera les annales du paradigme du livre d'artiste. Les essais contenus dans ce catalogue sont encore aujourd'hui des références sur le sujet. Tim Guest, Germano Celant, *Books by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1981, 126 p.

¹⁴³¹ *Le concours national de livres d'artistes du Canada* a lieu du 23 novembre au 11 décembre 1983. L'exposition est itinérante et circule dans les villes de Hull, Matane, Chicoutimi, Québec, Sherbrooke, Drummondville et Oakville en Ontario du 15 décembre 1984 au 9 mars 1985.

¹⁴³² Les membres du jury pour le 2^{ème} *concours international de livres d'artistes* sont des personnalités notoires du domaine soit les historiens Louise Letocha et René Payant, la philosophe Anne Moeglin-Delcroix ainsi que Martha Wilson fondatrice et directrice de *Franklin Furnace* de New-York. Anne Moeglin-Delcroix et Johanne Lamoureux rédigent les textes du catalogue. Du 25 novembre au 21 décembre 1986.

¹⁴³³ Les signatures dans le livre des visiteurs de ces expositions attestent de l'intérêt de certains relieurs d'art pour ces nouvelles expressions de l'objet-livre.

¹⁴³⁴ Dans une lettre adressée à Annie Molin-Vasseur, Pierre Ouvrard lui manifeste une certaine admiration : « Je t'assure encore que je te trouve très téméraire de chapauter (sic) un hommage à..... La témérité étant une qualité qu'on ne peut critiquer, car disons-nous que "l'avenir leur appartient", Je ne peux que te remercier de m'en faire bénéficier sous ton toit. » Université Concordia, Gestion des documents et archives, Fonds Aubes 3935, boîte HA-1257.

¹⁴³⁵ Page du livre des visiteurs exposition *Hommage à Pierre Ouvrard*, Université Concordia, Gestion des documents et archives, Fonds Aubes 3935, boîte HA 1253.

présente une exposition des reliures de Odette Drapeau-Milot. Le communiqué de presse mentionne :

Un premier volet de 200 reliures toutes uniques, faites de cuirs et incrustations de papiers, constituent des petits livres blancs destinés à recevoir rêves, poèmes [...] Abordables par leurs mini-prix [...]. Un deuxième volet présentera une quinzaine de reliures originales uniques telles : le livre à secrets, le livre à toucher [...]. Un troisième volet proposera les grandes pièces de collection ayant participé aux expositions régionales et internationales¹⁴³⁶.

On peut aussi remarquer sur le carton d'invitation (fig. 368) que Odette Drapeau-Milot se présente comme « artiste relieur », une nouvelle dénomination au Québec qui n'est pas étrangère aux transformations opérées par cette reconnaissance du livre d'artiste, mais aussi l'affirmation d'un statut artistique pour ce métier artisanal. Là encore, le livre des visiteurs témoigne d'une importante fréquentation, essentiellement francophone, de l'exposition. Les commentaires sont élogieux et enthousiastes. L'exposition profite aussi d'une demi-page dans l'édition du samedi du journal *La Presse*¹⁴³⁷. Une seconde exposition¹⁴³⁸ de la relieuse se tient du 22 janvier au 16 février 1986 en même temps que l'exposition de dessins et de sculptures de Peter Trépanier¹⁴³⁹. La galerie Aubes 3935 qui a aussi une vocation commerciale possède un catalogue de vente de livres à tirages limités, parmi les titres figurent *Bouche rouge* du poète Paul-Marie Lapointe (500 \$), *Jamésie* de l'artiste René Derouin (1 000 \$) et *Fruits & confitures* du photographe Éric Daudelin (450 \$).

Des expositions de reliures d'art sont également présentées dans des galeries corporatives ainsi que dans des centres d'exposition¹⁴⁴⁰. Ces espaces d'exposition

¹⁴³⁶ Communiqué de presse, exposition de Odette Drapeau Milot, novembre 1982, Université Concordia, Gestion des documents et archives, Fonds Aubes 3935, boîte HA-1256.

¹⁴³⁷ NORMAND 1982.

¹⁴³⁸ Parmi la liste des 13 reliures d'art présentées : *Le grand silence blanc*, de L.F. Rouquette, *Chéri de Colette*, *The Art of Trout Fishing* de W.C. Cutcliffe. Les prix se situent entre 400 \$ et 1 500 \$.

¹⁴³⁹ À la consultation du livre des visiteurs, la réception de l'exposition est plutôt favorable, seuls quelques commentaires interrogent la trop grande « sobriété et sagesse » formelle des reliures d'art. Parmi les reliures exposées *Du coin de l'œil* de Nane Couzier qui offre une perspective nouvelle et fortement inspirée du mouvement du livre d'artiste/*artist's book*. Voir la figure 323.

¹⁴⁴⁰ Il s'agit principalement d'expositions de groupes de relieurs.

principalement rattachés à des entreprises commerciales ou à des institutions bénéficient d'une infrastructure immobilière et publicitaire intéressante pour les artistes. Ces galeries offrent une vitrine culturelle de prestige pour les corporations qui les hébergent. En ce qui a trait aux centres d'exposition, ils sont principalement rattachés à une municipalité, profitent de subventions des divers paliers gouvernementaux et remplissent un mandat de diffusion culturelle. Autres avantages, non négligeables pour les relieurs, ces expositions sont souvent prises en charge par le responsable de la galerie, de même que les frais engagés pour la publicité, le montage, le vernissage et la surveillance. Il s'agit ici de galeries non commerciales, ce qui exclut les transactions de ventes dans le cadre des expositions. Le but de ces galeries est d'offrir un lieu de diffusion aux créateurs et de développer chez un nouveau public une sensibilité aux productions artistiques. Parmi les galeries et centres d'expositions qui présentent de la reliure d'art pendant cette période, notons : le Palais Montcalm de Québec, la galerie Alliance¹⁴⁴¹, la Maison des écrivains québécois ainsi que la Maison des arts La Sauvegarde de Montréal (fig. 369 a et b); pour les centres d'exposition mentionons : la galerie du Parc de Trois-Rivières, la galerie L'Imagier de Hull (Gatineau), la Maison André-Benjamin-Papineau de Laval, la galerie Port-Maurice de Saint-Léonard, la Maison Tresler de Vaudreuil et la galerie Arts Sutton pour n'en nommer que quelques-uns.

On dénote une faible présence de la reliure d'art dans les institutions muséales. Ces expositions sont, dans le cas des musées nationaux, liées à la présentation d'œuvres d'artistes de renom pour lesquels l'intérêt de la reliure d'art est circonstanciel. Un peu plus répandues sont les expositions offertes dans les musées régionaux, celles-ci ont souvent un intérêt didactique et sont principalement le fait d'un groupe de relieurs qui se réunit autour d'une thématique et pour lequel la reliure d'art est l'objet même de l'exposition. Le premier événement mettant de l'avant une

¹⁴⁴¹ La galerie Alliance et la Maison des arts La Sauvegarde sont associées aux compagnies d'assurances Alliance et La Sauvegarde.

œuvre reliée dans un cadre muséal est le lancement au Musée d'art contemporain de Montréal en 1976 (fig. 370) du livre illustré *Bouche rouge*¹⁴⁴² du poète Paul-Marie Lapointe. Cet ouvrage caractéristique des éditions de luxe imprimées à la main et sur beau papier est aussi illustré de quatorze lithographies originales de Gisèle Verrault-Lapointe et relié plein cuir par Simone Benoît-Roy (fig. 371 a et b). Ce tirage d'exception publié à 100 exemplaires aux Éditions de l'Obsidienne est le premier d'une série de sept ouvrages tous aussi remarquables¹⁴⁴³. L'autre événement qui depuis s'est avéré le plus important est l'exposition *Œil pour œil* du poète et artiste Claude Péloquin présentée au cabinet des estampes du Musée des beaux-arts de Montréal du 20 janvier au 20 février 1977¹⁴⁴⁴ (fig. 372). Il s'agit d'une exposition de ready-mades¹⁴⁴⁵, lithographies¹⁴⁴⁶ et de textes manuscrits du poète et illustrés par lui-même ainsi que par dix artistes¹⁴⁴⁷, le tout reliés par L'Art de la reliure à la demande de Péloquin. Les quatorze livres d'artistes reçurent une reliure d'art originale dessinée et conçue par Simone Benoît-Roy, Odette Drapeau et Nicole Billard¹⁴⁴⁸. Paradoxe d'entre tous, pour cette exposition où les reliures d'art sont centrales, le nom des relieurs qui réalisèrent les œuvres exposées n'est pas indiqué sur les cartels de l'exposition¹⁴⁴⁹, par contre ils seront mentionnés à quelques reprises dans le catalogue

¹⁴⁴² Paul-Marie Lapointe, Gisèle Verrault-Lapointe, *Bouche rouge*, Outremont, L'Obsidienne, 1976.

¹⁴⁴³ Lire au sujet de *Bouche Rouge* ainsi que des autres ouvrages de Paul-Marie Lapointe publiés aux Éditions de L'Obsidienne, CORBO MONTREUIL 2012, p. 263 à 278.

¹⁴⁴⁴ Voir à ce sujet les notes n° 1283 à 1285.

¹⁴⁴⁵ Il s'agit de ready-mades réalisés avec des instruments chirurgicaux et qui avaient été exposés dans un premier temps à la galerie Espace 5 de Montréal.

¹⁴⁴⁶ Les lithographies sont imprimées à l'atelier Arachel par les lithographes et artistes Paul Lussier et Paul Séguin.

¹⁴⁴⁷ Il s'agit de : Roland Giguère, *Jéricho* (1963); Allan Harrison, *Les essais rouges* (1964); Reynald Connolly, *Les mondes assujettis* (1965); Jacques Hurtubise, *Calorifères* (1965); Léon Bellefleur, *Les émissions parallèles* (1967); Rita Letendre, *Pyrotechnies* (inédit); Philip Surrey, *Pour la grandeur de l'homme* (1969); Jordi Bonet, *Le repas est servi* (1970); Claude Péloquin, *Chômeurs de la mort* (1974); Claude Péloquin, *Amuses crânes* (1974); Alfred Pellan, *Inoxydables* (inédit); Louis Jaque, *Éternellement vôtre* (1972). À noter que certains des artistes sollicités par Claude Péloquin exposaient à la Galerie Denyse Delrue qui était voisine de L'Art de la reliure sur la rue Saint-Sulpice. Dans le catalogue de l'exposition *Œil pour œil*, l'artiste Louis Jaque évoque sa rencontre avec le poète en 1969.

¹⁴⁴⁸ Voir à ce sujet la reproduction de *Entrée en matière*, reliure d'art de Nicole Billard, à la figure 299.

¹⁴⁴⁹ Entrevue téléphonique de Simone Benoît-Roy, Montréal, 1^{er} mai 2014.

bilingue de l'exposition¹⁴⁵⁰. L'évènement profite d'une bonne réception, un article de Yves Robillard (fig. 373) fait un éloge bien senti de l'exposition en concluant : « Les reliures de mesdames Roy et Milot sont fantastiques ». Choix de l'artiste et du conservateur Germain Lefevbre, la valeur artistique de la reliure d'art n'est pas acquise dans l'écosystème de ces institutions, au mieux elle semble faire œuvre de repoussoir pour les artistes reconnus du milieu.

Pour la suite des événements mettant la reliure d'art à l'avant-plan, quelques expositions sont présentées dans les musées régionaux. Ces expositions auront un impact déterminant pour une visibilité populaire des œuvres reliées. En 1980, se tient au Musée du Séminaire de Sherbrooke, *Ah ! les beaux livres made in Québec*. Le commissaire est Gilles Daigneault pour qui l'estampe ainsi que le lien intime entre l'image et l'écriture ont toujours eu un grand intérêt¹⁴⁵¹. Son choix pour l'exposition s'oriente vers vingt-neuf « beaux livres » de la production québécoise, répartis entre les éditions de têtes reliées tout comme vers les livres d'artistes illustrés¹⁴⁵² et les livres-objets. L'exposition qui est aussi didactique, désire mettre en valeur le travail des artisans de ces beaux livres, qu'ils soient typographes, imprimeurs, relieurs et graveurs, d'ailleurs les détails contenus dans les notices du catalogue bilingue ne font aucune économie en ce sens, tout y est parfaitement détaillé¹⁴⁵³. Le travail des relieurs Jacques Blanchet, Pierre Ouvrard, Pierre Poussier et Vanutelli Saint-Georges est souligné de même que le choix des ouvrages exposés met en valeur « la part de fantaisie créatrice plus flagrante¹⁴⁵⁴ » des œuvres de Simone Benoît-Roy. Ces belles

¹⁴⁵⁰ À l'exception du nom de la relieure Nicole Billard qui a réalisé deux des reliures d'art de l'exposition. *Œil pour œil*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Librairie Beauchemin, 1977, 15 p.

¹⁴⁵¹ Gilles Daigneault et Ginette Deslauriers rédigent en 1981 un premier ouvrage historique traitant de l'estampe au Québec. DAIGNEAULT DESLAURIERS 1981.

¹⁴⁵² Au sujet de la dénomination de « livre d'artiste », Gilles Daigneault prend les précautions nécessaires pour bien identifier et établir les nuances de ce paradigme entre le livre d'art, le livre illustré et le livre de peintre. Le livre d'artiste/*artist's book* dans sa dénomination plus contemporaine est quasi inexistant à ce moment dans le milieu francophone et est absent de cette exposition.

¹⁴⁵³ DAIGNEAULT 1980.

¹⁴⁵⁴ Texte d'introduction du catalogue, DAIGNEAULT 1980.

éditions valorisent des titres emblématiques de la littérature québécoise alliant le savoir faire des meilleurs artistes et artisans du moment, à titre d'exemple : le spectaculaire *Abécédaire* de Roland Giguère et Gérard Tremblay relié par Simone Benoît-Roy¹⁴⁵⁵, *À l'ombre de l'Orford*¹⁴⁵⁶ du poète Alfred Desrochers et relié par Jacques Blanchet (fig. 376), *Agaguk*¹⁴⁵⁷ de Yves Thériault relié par Simone Benoît-Roy (fig. 377) et *Mon oncle Antoine*¹⁴⁵⁸ de Claude Jutra avec une reliure de Pierre Ouvrard décorée d'une courtepoinde de Trixi Fortier (fig. 378).

Parmi les expositions qui jouèrent un rôle significatif pour une meilleure reconnaissance de la reliure d'art, notons : *La reliure, un art, une tradition* présentée au Musée Laurier à Victoriaville et la 1^{re} biennale de reliure du Québec tenue au Musée d'art de Saint-Laurent. Afin de commémorer en 1983 l'Année internationale de la communication, le Musée Laurier de Victoriaville présente une exposition dédiée au livre et à sa reliure : *La reliure, un art, une tradition*. À l'initiative de trois relieurs d'art : Jean Paul Bodain (fig. 379), Louise Blain Séguin ainsi que Odette Drapeau cette exposition didactique, qui avait été présentée dans un premier temps¹⁴⁵⁹ en février 1982, est accompagnée d'un petit catalogue explicatif et qui a fonction d'initier le public à l'histoire et au métier de relieur. L'exposition se divise en trois volets soit : les étapes de réalisation d'une reliure, les matériaux utilisés et la présentation d'une dizaine de reliures d'art des trois artistes-relieurs¹⁴⁶⁰ auxquels s'ajoute la relieure Marthe Forcier Laroche (fig. 380) qui est originaire de la région des Bois-Francis.

¹⁴⁵⁵ Voir à ce sujet la reproduction à la figure 297.

¹⁴⁵⁶ Alfred Desrochers, *À l'Ombre de l'Orford*, Sherbrooke, chez l'auteur, 1929, 60 p.

¹⁴⁵⁷ Yves Thériault, Siasi Irgumia (illustrations), *Agaguk*, Montréal, Éditions de la Frégate, 1971, 326 p.

¹⁴⁵⁸ Claude Jutra, Antoine Prévost (illustrations), *Mon oncle Antoine*, Montréal, Art Global, 1979, 78 p.

¹⁴⁵⁹ Il s'agit de l'exposition *La reliure sous toutes ses coutures*, présentée à la galerie Port-Maurice, ville de Saint-Léonard, février 1982.

¹⁴⁶⁰ Il s'agit ici de remarquer que cette nouvelle dénomination « d'artiste-relieur » s'implante progressivement dans le milieu de la reliure.

Avec la 1^{re} biennale de la reliure du Québec présentée du 20 octobre 1985 au 12 janvier 1986 au Musée d'art de Saint-Laurent¹⁴⁶¹, nous complétons le survol des expositions ayant eu lieu dans le cadre d'institutions muséales. Il s'agit ici d'une première exposition initiée par l'Association des relieurs du Québec (ARQ)¹⁴⁶² dont la fondation est toute récente. Cette exposition qui a comme ambition une revalorisation de la reliure dans sa version créative se veut : « Une rencontre avec le livre lui-même. Un rapport d'intuition profonde avec le contenu. Une harmonie qui s'établit entre le livre et l'artiste-relieur¹⁴⁶³ ». En complément de l'évènement, le musée¹⁴⁶⁴ a édité un catalogue détaillé¹⁴⁶⁵ qui est illustré de la reproduction des trente-sept reliures d'art exposées, de plus il offre plusieurs textes explicatifs touchant l'histoire¹⁴⁶⁶, la bibliophilie ainsi que les aspects techniques de la reliure. Selon le texte d'introduction, cette exposition a aussi un double objectif : « D'abord faire connaître et propager le plus possible la notion de reliure d'art auprès du grand public québécois. Ensuite, stimuler la créativité des membres de l'Association des relieurs du Québec en leur imposant un sujet¹⁴⁶⁷ ». L'évènement est ambitieux avec ses offres d'activités éducatives pour le grand public de même que pour les enfants et adolescents¹⁴⁶⁸ et fait montre du dynamisme qui existe alors dans le milieu des relieurs d'art au Québec. On présente aussi la projection du film français *Le relieur* prêté par le Consulat français.

¹⁴⁶¹ Consacré aux arts et traditions artisanales, le Musée d'art de Saint-Laurent devient en 2003, le Musée des maîtres et artisans du Québec.

¹⁴⁶² L'Association des relieurs du Québec (ARQ) fut fondée en 1983 à l'initiative des relieures Louise Genest et Jo Ann Barlow Hanigsberg.

¹⁴⁶³ BODAIN 1985.

¹⁴⁶⁴ Il s'agit du numéro 2 de la publication, *Les cahiers du musée*, Musée d'art de Saint-Laurent, 1985.

¹⁴⁶⁵ 1^{re} Biennale de la reliure du Québec, Saint-Laurent, Musée d'art de Saint Laurent, 1985, 73 p.

¹⁴⁶⁶ Le texte « Histoire de la reliure au Québec » de Jacqueline Hallé est certainement avec *L'Ouvrier relieur au Canada* de Louis Forest (1933), l'un des textes historiques les plus complets à ce moment sur le développement de la reliure au Canada.

¹⁴⁶⁷ BODAIN 1985.

¹⁴⁶⁸ Il s'agit des ateliers : « La reliure dévoilée aux enfants » animé par Louise Genest et « Réparer ses BD ? Pourquoi pas ? », dirigé par Jean-Luc Coté.

Pour cette première, les organisateurs font le choix de ne pas imposer de comité de sélection aux participants, peu importe leur statut, ceci dans le but d'offrir aux 125 membres de l'Association la chance d'exposer librement leurs œuvres. Par contre, on y a déterminé une thématique : « les quatre saisons », ce qui permet une certaine cohésion de l'ensemble. Il s'agit d'une exposition substantielle où la variété des styles et des expressions est significative. On y expose des œuvres élégantes telles *Menaud, maître draveur*¹⁴⁶⁹, une reliure de Marie Trottier (fig. 381) et *Une saison dans la vie d'Emmanuel*¹⁴⁷⁰ de la relieuse Louise Desmarais (fig. 382) tout comme les reliures plus exubérantes comme *Season Songs*¹⁴⁷¹ de Annegret Hunter-Elsenbach (fig. 383) et *La gazette du village*¹⁴⁷² du relieur amateur Alain Vermette (fig. 384).

Ces premières expositions présentées dans un cadre muséal donnent une impulsion bénéfique au milieu de la reliure d'art. Le prestige que confèrent les institutions en exposant ces œuvres, la visibilité médiatique de même que le soutien technique et structurel de ce réseau sont des alliés de poids pour la diffusion et la reconnaissance d'un métier d'art pour le moins discret, sinon confidentiel. Dans un futur proche, on sera à même de constater que les expositions en reliures d'art au Québec et au Canada devinrent plus nombreuses¹⁴⁷³.

Les Prix littéraires du Gouverneur général du Canada

Créés en 1937 et inaugurés par le gouverneur du temps, Lord Teedsmuir of Elsfield¹⁴⁷⁴, les Prix du Gouverneur général du Canada sont devenus l'un des prix littéraires les plus prestigieux du pays. À ce moment, les prix sont remis à deux

¹⁴⁶⁹ Félix-Antoine Savard, Michèle Thériault (illustrations), *Menaud maître-draveur*, Montréal, Éditions Fides, 1970.

¹⁴⁷⁰ Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour, 1966.

¹⁴⁷¹ Ted Hughes, Leonard Baskin (illustrations), *Season Songs*, Londres, Éditions Faber and Faber, 1976.

¹⁴⁷² *La gazette du village, deuxième année*, Paris, Éditions Librairie agricole, 1865.

¹⁴⁷³ À ce sujet, se référer à l'Annexe 5 : *Liste des expositions de reliures d'art présentées au Québec et au Canada 1969 à 1990 (participation québécoise)*.

¹⁴⁷⁴ De son véritable nom John Bucham, il écrit lui-même plusieurs romans dont *Les Trente-neuf marches*.

lauréats de langue anglaise. À partir de 1957, le Conseil des arts du Canada assume l'administration du prix et ajoute une récompense monétaire¹⁴⁷⁵. Ce n'est qu'en 1959 que les prix sont aussi attribués aux auteurs de langue française. Les premières catégories littéraires participantes sont : roman et nouvelles, études et essais, poésie et théâtre.

Le choix d'offrir aux lauréats une édition de leur livre primé ainsi décoré d'une reliure d'art originale est antérieur à la date de 1973 qui est mentionné sur le site du Conseil des arts¹⁴⁷⁶. En fait, les premières reliures d'art associées au Prix littéraires du Gouverneur général datent de 1965 et sont les réalisations du relieur Louis Forest (fig. 100), suivront à partir de 1971 les œuvres de Jean Larivière et de l'atelier Brydon & Larivière Ltd de Ottawa. Ayant travaillé plusieurs années pour l'Imprimerie nationale et étant à l'emploi des Archives nationales du Canada, Jean Larivière exécute aussi des travaux dans le cadre de son atelier professionnel. C'est lors de la réalisation de contrats pour le Secrétariat d'état que l'on remarque la qualité d'exécution et l'originalité du travail du relieur. Le nombre de reliures d'art à exécuter pour ces prix est de six, dont trois pour les éditions de langue française et autant pour les lauréats de langue anglaise. Ces premières reliures sont stylistiquement variées, certaines faisant montre d'un classicisme comme pour *Le cycle*¹⁴⁷⁷ de Gérard Bessette (fig. 385) avec un décor de l'encadrement réalisé au filet et ses entrelacs ornés au fleuron ou plus contemporaines comme pour *The Last Spike*¹⁴⁷⁸ de Pierre Berton (fig. 386) dont le décor à froid reprend le motif de voies ferrées pour ce récit sur l'achèvement de la ligne ferroviaire pan canadienne. L'année

¹⁴⁷⁵ Les informations générales sur les Prix littéraires du Gouverneur général en littérature proviennent de l'encyclopédie en ligne Wikipédia. Récupéré le 15 mai 2014 de : http://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_du_Gouverneur_général.

¹⁴⁷⁶ Voir le site du Conseil des arts. Récupéré le 15 mai 2014 de : <http://gglivres.conseildesarts.ca/about-apropos/bookbinding-reliure>.

¹⁴⁷⁷ Gérard Bessette, *Le cycle*, Montréal, Éditions du jour, 1971, 212 p.

¹⁴⁷⁸ Pierre Berton, *The Last Spike : the great railway 1881-1885*, Toronto, McClelland and Stewart, 1971, 478 p.

suiuante, le style moderne de Larivière s'impose¹⁴⁷⁹ comme en témoignent les décors des éditions de *Don l'Original*¹⁴⁸⁰ de Antonine Maillet (fig. 387) et *Civil Elegies and Other Poems*¹⁴⁸¹ de Dennis Lee (fig. 388).

En 1974, Jean Larivière quitte Ottawa afin d'établir son atelier dans la ville de Chicago, ce qui met fin à sa contribution aux Prix littéraires du Gouverneur général du Canada. Il propose alors les services de son ami, le relieur Pierre Ouvrard¹⁴⁸². C'est ainsi que l'on inventorie¹⁴⁸³ un total de 328 reliures jusqu'en 2004, année où il met fin à ce contrat (fig. 394). Pierre Ouvrard cède alors cette responsabilité à la relieure Lise Dubois qui poursuivra la tradition jusqu'en 2013, année où le Conseil des arts du Canada interrompt le programme.

Si le formalisme caractéristique du style de Jean Larivière est manifeste dans ses premières reliures destinées aux lauréats, les oeuvres que crée Pierre Ouvrard pendant ces trente-deux années contractuelles témoignent des transformations stylistiques et techniques qui influencent le domaine tout comme l'artisan pendant cette période. La réalisation de ces reliures uniques offre une remarquable occasion d'expérimentation pour Pierre Ouvrard, une exploration de la forme et des matériaux qu'il met aussi à contribution pour sa production régulière (fig. 389, 390). Tout comme Jean Larivière, Pierre Ouvrard produit jusqu'en 1981, une moyenne annuelle de six reliures d'art pour les Prix, à partir des années 1982 à 1986 le nombre de lauréats augmente à huit pour enfin être de quatorze¹⁴⁸⁴. L'une de ses premières œuvres habille *La main au feu* (fig. 391) de son ami Roland Giguère, lauréat de 1973.

¹⁴⁷⁹ Voir la reproduction de *Signaux pour les voyant* de Gilles Hénault, lauréat de 1972 à la figure 200.

¹⁴⁸⁰ Antonine Maillet, *Don l'Original*, Montréal, Leméac, 1972, 149 p.

¹⁴⁸¹ Dennis Lee, *Civil Elegies and Other Poems*, Toronto, Anansi, 1972, 64 p.

¹⁴⁸² Il est possible de consulter les reproductions des reliures d'art originales réalisées par Pierre Ouvrard sur le site de la collection spéciale de la Bruce Pell Library de l'Université d'Alberta. L'Université d'Alberta est la détentrice du fonds Pierre Ouvrard. Récupéré le 17 mai 2014 de : <http://ouvrard.library.ualberta.ca/french/awards.htm>.

¹⁴⁸³ Pierre Ouvrard réalise 147 reliures d'art uniques de 1973 à 1990 pour les Prix littéraires du Gouverneur général du Canada.

¹⁴⁸⁴ Plusieurs catégories s'ajoutent aux Prix littéraires du Gouverneur général. Les lauréats sont répartis également entre les langues anglaise et française.

Cette reliure exécutée dans le respect des traditions techniques enseignées à l'École des arts graphiques est faite en chagrin anglais, un cuir qui sera privilégié par Ouvrard pour l'ensemble des livres primés. Le décor pour cet ouvrage reprend en médaillon une des formes caractéristiques des dessins surréalistes de Roland Giguère.

À la différence de Jean Larivière qui utilise l'entière surface des plats du livre pour l'exécution de son décor, Pierre Ouvrard choisit surtout d'orner le plat supérieur. Quelques exceptions présentent des décors plus élaborés et en particulier pour des recueils de poésie dont les lauréats sont aussi de proches amis. Ceci explique peut-être la plus grande liberté esthétique que s'accorde Pierre Ouvrard dans la réalisation de ces décors (fig. 392). Des facteurs d'ordre purement pratique orientent le relieur vers plus d'efficacité voire de simplicité pour l'élaboration d'un décor¹⁴⁸⁵ (fig. 393), soit les courts délais alloués à la production entre la diffusion du nom des lauréats et la remise officielle des prix. Un processus qui se déroule sur une période de trois mois pendant laquelle le relieur doit fournir un nombre de plus en plus substantiel de reliures de création (fig. 394). De plus, les budgets alloués à ce programme par le Conseil des arts du Canada ne sont pas réévalués de manière significative, réduisant d'année en année la part de revenus remise à l'artisan relieur¹⁴⁸⁶.

Cette initiative d'offrir une reliure d'art originale aux lauréats de ce prix prestigieux offre une opportunité exceptionnelle de faire connaître le savoir-faire d'artisans relieurs québécois de grand talent à l'ensemble de la communauté littéraire canadienne. Une production confidentielle qui profite de l'intérêt médiatique autour de l'importance de ces prix littéraires et des auteurs qui sont récompensés. Depuis les

¹⁴⁸⁵ Certains de ces décors reprennent les mêmes formes réalisées à l'emporte pièce et dans lesquelles varie l'illustration selon la thématique de l'ouvrage. Ce mode de production ingénieux d'une « banque formelle » semble plus fréquent au moment où Pierre Ouvrard devra réaliser un plus grand nombre de reliures.

¹⁴⁸⁶ En 2004, Pierre Ouvrard réalise ses dernières reliures d'art remises aux lauréats des Prix littéraires du Gouverneur général. Il a reçu pour l'ensemble de quatorze reliures d'art uniques une rémunération au montant de 18 000 \$ le délai de production était plus ou moins de trois mois.

débuts de ce programme en 1971 jusqu'à son interruption en 2013, on dénombre un total de 446 reliures d'art inédites. Il s'agit ici d'un patrimoine artistique d'exception puisqu'il réunit sur plus de 40 ans les meilleures œuvres littéraires du pays aux créations de quatre des meilleurs artisans relieurs nationaux : Louis Forest, Jean Larivière, Pierre Ouvrard et Lise Dubois.

Les commandes des maisons d'édition de livres d'art

La popularité grandissante de l'estampe au Québec¹⁴⁸⁷, l'existence d'artisans typographes¹⁴⁸⁸ ouverts à l'expérimentation, l'introduction de papeteries artisanales¹⁴⁸⁹ de même que l'implantation d'ateliers de reliure¹⁴⁹⁰ dont L'Art de la reliure dans le Vieux-Montréal, tout concourt à réunir les composantes indispensables au développement de l'édition de livres d'artistes au Québec¹⁴⁹¹. Déjà, l'édition de luxe connaît de beaux jours avec les productions européennes offertes sur le marché de la bibliophilie¹⁴⁹², il suffit d'évoquer les éditions offertes par le libraire Cornelius Déom

¹⁴⁸⁷ Dans les années 1970, on assiste à l'implantation de plusieurs ateliers d'estampe qui mettent en commun leurs équipements sous la forme de coopérative. Cette formule contribue à démocratiser cet art et à développer en plus un savoir-faire technique qui est mis à contribution par les éditeurs d'art.

¹⁴⁸⁸ Ces typographes sont : Gilles Bédard, Martin Dufour, Pierre Fillion, Arthur Fisher, Roland Giguère, André Goulet, Pierre Guillaume, Fred Louder et Gilles Robert.

¹⁴⁸⁹ La fabrication du papier artisanal réapparaît au Canada en 1965 avec l'implantation de La papeterie Saint-Gilles à Saint-Joseph-de-la-Rive et en 1979 avec La papeterie Saint-Armand de Montréal.

¹⁴⁹⁰ Pierre Ouvrard déménage son atelier à Saint-Paul-de-l'Île-aux-Noix en Montérégie, il sera l'allié indéfectible de nombreux artistes pour la réalisation de leurs projets d'édition.

¹⁴⁹¹ Concernant ces éditions d'art, on pourrait se référer à la définition que Claudette Hould donne des productions québécoises à ce moment : « [...] le livre d'artiste est intimement lié à la notion d'estampe originale. Nous avons donc considéré les livres dont les estampes étaient obtenues par les procédés traditionnels de la gravure (burin, pointe-sèche, eau-forte, bois, linoléum) ou par procédés d'impression à plat, sur pierre lithographique ou sur écran sérigraphique, admis depuis longtemps à l'appellation de gravure, en excluant tout procédé photomécanique. [...] En fait la majorité des livres d'artistes québécois répondraient à l'appellation livre de graveur ». HOULD 1982, p 19-27.

¹⁴⁹² De 1960 à 1980, le représentant en livres illustrés Michel Filliol (*Tous les beaux livres*) offre un choix d'éditions françaises à une clientèle bibliophile. Ces éditions limitées sont soit habillées d'une reliure d'éditeur de luxe ou se présentent en « boîtes d'attente » en prévision de recevoir une reliure réalisée au Québec. La consultation des maquettes de vente du libraire (mis à ma disposition par le libraire François Côté) se révèle fort instructive puisqu'elle permet de mieux cerner le goût des bibliophiles du temps. Il s'agit d'éditions de grands classiques de la littérature, de biographies

mais aussi d'éditeurs montréalais, tels Louis Carrier et Erta¹⁴⁹³. La nouveauté réside ici du fait qu'il s'agit d'éditions réalisées en totalité au Québec par des artistes et des artisans accomplis.

L'édition de livres d'artistes¹⁴⁹⁴ provient de plusieurs sources, elle peut être le fait d'une galerie d'art qui commande une série d'estampes à un artiste « maison », le tout accompagné d'un texte original d'auteur. On pense alors aux éditions de Gilles Corbeil et Gilles Gheerbrant pour lesquels ces éditions furent essentiellement en feuillets libres présentés sous chemises rigides ou à l'intérieur d'un boîtier. Chez les maisons d'édition telles, les Éditions le Noroît, La maison, Estérel et Goglin, qui offrent des tirages de tête à éditions limités, la formule est variée ; on fait usage soit de chemises rigides, de boîtier et, parfois, elles sont reliées mais sobrement sans reliure de création. Autrement, des éditeurs tels, Les Éditions Michel Nantel et Bourguignon + Éditeur ont une démarche plus audacieuse sinon affirmée puisqu'ils s'impliquent personnellement dans la production de ces tirages à titre d'imprimeurs¹⁴⁹⁵.

L'éditeur Michel Nantel obtient un diplôme de typographe-linotypiste de l'Institut des arts graphiques en 1962. Il fonde sa maison d'édition en 1973 avec comme premier titre *Élégies pour l'épouse-en-allée*, un texte de Alfred Desrochers et

de personnages importants, de récits de voyages et d'éditions coquines présentant des scènes érotiques accompagnées de textes suggestifs. Selon une entente avec Michel Filliol, la relieuse Simone Benoît-Roy a relié plusieurs de ces éditions, moyennant l'échange pour ce service d'éditions en boîte d'attente.

¹⁴⁹³ En 1982, Claudette Hould fait le décompte de la production de livres d'artiste depuis 1920 : 1920-1930 = 2; 1930-1940 = 4; 1940-1950 = 2; 1950-1960 = 24; 1960-1970 = 32. Pour la décennie 1970, le total sera de 193 éditions. HOULD 1982, p. 25.

¹⁴⁹⁴ Selon le catalogage qu'en fait BANQ. Mais il serait plus convenable de qualifier ces éditions de portefeuilles d'estampes, puisqu'elles sont principalement réunies en feuillets libres dans une chemise rigide et au mieux dans un boîtier ou coffret. Ces éditions ont souvent peu à voir avec le concept de livre d'artiste, sinon de livre illustré. Une situation qui a eu comme conséquence de souvent perdre l'entité « livre » au profit de conserver, vendre et d'encadrer les estampes individuellement et de se départir de la partie textuelle de l'édition. Cette attitude a fait réagir les artistes du livre et amené des stratégies éditoriales qui rendaient impossible cette manière de faire.

¹⁴⁹⁵ Il serait à propos de souligner la qualité du travail de Michel Nantel typographe pour les *Élégies pour l'épouse-en-allée*, *Aux marges du silence* et pour *Suite marine*.

huit eaux-fortes de Roland Pichet¹⁴⁹⁶. Le tirage est exécuté sur papier fait main de la papeterie Saint-Gilles et Pierre Ouvrard exécute le boîtier chemise qui protège l'ensemble. Ces autres éditions telles *Aux marges du silence*, un texte de Félix-Antoine Savard et des bois gravés de Monique Charbonneau et *Suite Marine* de Robert Choquette avec les eaux fortes de Indira Nair (fig. 395) sont réunis exceptionnellement dans un boîtier puisque Michel Nantel opte surtout pour une formule plus économique de reliure, celle de portefeuille ou de chemise rigide. Les tirages varient de 25 à 110 exemplaires comme pour l'édition de *Valentin pour Mouffe*¹⁴⁹⁷ (fig. 396) qui profite de la popularité de l'auteur, le chanteur Robert Charlebois¹⁴⁹⁸. Il propose alors un boîtier fantaisiste dans l'esprit du mouvement pop qui est en vogue à ce moment. Les Éditions Michel Nantel met fin à leurs activités en 1977 avec le tirage en 25 exemplaires du portefeuille *Un matin* de Félix Leclerc et une lithographie de Roland Pichet. Fait à remarquer, on délaisse à ce moment les classiques de la littérature pour habiller des textes plus contemporains.

D'abord galeriste, l'imprimeur sérigraphe Michel Bourguignon est connu pour ses éditions sous les dénominations Éditions Bourguignon et Éditions Bourguignon +. Sa formule d'éditeur est principalement de constituer un portefeuille d'estampes en feuilles libres accompagné d'une à plusieurs pages de texte¹⁴⁹⁹. En 1975, il fait

¹⁴⁹⁶ Le libraire spécialiste Michel Brisebois explique dans quel contexte se réalisaient les ventes de ses éditions : « J'ai eu deux "périodes" en librairie ancienne : la première à la Librairie d'Antan rue Emery entre 1974 et 1979, où j'étais "gérant", catalogueur, vendeur, représentant, etc... mais pas propriétaire. Nous vendions surtout du Canadiana. C'est là que j'ai rencontré Michel Nantel mais mon patron connaissait bien Bourguignon et Art Global et Iconia bien entendu (Guy Robert). On tentait de vendre leurs éditions c'est tout. Il n'y avait pas vraiment question de reliures. Avec Nantel, moi j'examinais les épreuves des gravures quand il me le demandait, on faisait le lancement de ses livres à la librairie et on vendait plusieurs de ses exemplaires. Encore une fois, pas question de commandes de reliures. » Lettre de Michel Brisebois à l'auteure, 28 mai 2014.

¹⁴⁹⁷ Robert Charlebois, *Valentin pour Mouffe*, Lacolle, Éditions Michel Nantel, 1976, tirage de 110 exemplaires.

¹⁴⁹⁸ Le lancement de *Valentin pour Mouffe* a lieu le 14 février 1976 en même temps que celui de son disque *Longue distance* qui contient la chanson *Valentin pour Mouffe*.

¹⁴⁹⁹ Jusqu'en 1991 (année du premier comité de sélection du livre d'artiste), BAnQ acceptait l'ensemble des portefeuilles qui contenaient au moins une page de texte puisque cela répondait à leur définition de livre d'artiste. Cette situation encouragea éditeurs et artistes à proposer leurs

paraître sa première édition, *Carcajou*, inspiré de six contes Montagnais-Naskapi présentés par l'anthropologue Rémi Savard et accompagnés de dix sérigraphies de l'artiste Luis Feito¹⁵⁰⁰. Cette édition est réalisée conjointement avec Gilles Corbeil Éditeur et Éditions Bourguignon. Ce portefeuille publié à 75 exemplaires et imprimés sur papier Bristol est une belle réussite d'un point de vue artistique (fig. 397). La rencontre de textes traditionnels avec la modernité des œuvres formalistes de Luis Feito conforte l'idée que ce qui est relatif au folklorique n'a pas à être exclusivement associée à une iconographie passéiste ou littérale. Ses autres éditions reprennent la formule du portefeuille d'estampes en feuilles libres d'artistes réputés (Louis Jaque, Jordi Bonet) avec l'adjonction d'un texte de l'artiste ou comme dans le cas de *Errances*, un texte de Fernand Ouellet accompagné des sérigraphies de Fernand Toupin. Ces ensembles sont réunis dans des boîtiers réalisés dans le commerce ou par Daniel Benoît et les estampes sont essentiellement des sérigraphies imprimées à l'Atelier Bourguignon par l'imprimeur Guy Ruel. Dans tous ces cas, l'éditeur exploite une formule très en vogue à ce moment, développant alors peu le concept d'édition ou de livre de luxe, ceci ne requérant alors aucune expertise d'un relieur.

À la même époque l'écrivain Guy Robert qui est aussi directeur des Éditions du Songe/Iconia présente *Suite québécoise : blues pour un piquet de clôture* réunissant les textes de poètes et d'écrivains québécois¹⁵⁰¹, accompagnés des

éditions à BAnQ puisque celle-ci achetait d'office ces exemplaires. Cette situation mena à certains abus de la part d'éditeurs et d'artistes qui présentaient de prétendues éditions de luxe faites de reproductions mécaniques ou ne comportant qu'une chemise rigide, une page de texte pour justifier cette dénomination de livre d'artiste. Depuis l'implantation d'un dépôt légal en estampe, cette situation s'est corrigée et respecte davantage les concepts qui sont en jeu.

¹⁵⁰⁰ L'artiste Luis Feito est représenté par la Galerie de Gilles Corbeil de 1969 à 1982. Il y expose ses œuvres à quatorze occasions. LACROIX 2009, p. 252.

¹⁵⁰¹ Parmi ces écrivains : Michel Beaulieu, Nicole Brossard, Roch Carrier, Paul Chamberland, Robert Charlebois, Yvon Deschamps, George Dor, Raoul Duguay, Jean Royer et Gilles Vigneault. Plusieurs auteurs habitent en campagne et sont aussi témoins des transformations que subit le patrimoine québécois au bénéfice d'une américanisation culturelle. Leurs textes font écho aux notes en exergue de l'ouvrage : « [...] La maison à quatre eaux blanchie au lait de chaux a été démolie, et remplacée par un cottage heureusement assez bas pour qu'on ne le voie pas au bout du trécaré. - Et notre piquet de clôture se prend à rêver rétro et nostalgique et Nelligan et folklore des

sérigraphies de Roland Pichet (fig. 398). Chez Iconia comme chez les éditeurs précédents, on réunit feuillets de texte et estampes en feuilles libres dans un boîtier. Le soin apporté à l'édition est appliqué, choix du papier d'impression, cohérence entre les textes et les estampes de même que pour la conception du boîtier¹⁵⁰², on sent ici un véritable travail d'éditeur. D'ailleurs, le colophon en plus de fournir les informations relatives à l'édition, présente une photographie de l'artiste et de l'éditeur ainsi que quelques notes biographiques (fig. 399). Il est à remarquer la popularité des sujets traitant du terroir en cette période de ferveur nationaliste, ceci offrant principalement des éditions et leurs boîtiers de format paysage ou oblong, comme dans les cas de *Mouvante spirale du regard* et *Charlevoix : suite québécoise* (fig. 415 a).

La maison Art Global est certainement l'éditeur qui a misé le plus sur une collaboration avec les relieurs et les artisans québécois¹⁵⁰³. Fondée à Montréal en 1972 par Ara Kermoyan, Art global se consacre dans un premier temps à l'édition d'estampes originales d'artistes canadiens qu'il diffuse dans le cadre d'un club de collectionneurs. À partir de 1975 il se consacre à l'édition de livres d'artistes à tirages limités. Dès sa première édition *La guerre Yes Sir*¹⁵⁰⁴, il offre une reliure signature de Simone Benoît-Roy dont le décor est un bronze réalisé par le sculpteur Charles Daudelin (fig. 400). Cette première édition rend pleinement justice au concept de livre, puisque le texte de Roch Carrier est reproduit dans son intégralité et est

ancêtres et même chasse-galerie. Et son ombre à l'aube ranime le pointillé discret de la territorialité et de l'appartenance, sur son air de Blues, et il y a un goût de ceinture fléchée dans l'air d'octobre. » Guy Robert, *Suite québécoise : blues pour un piquet de clôture*, Sainte-Adèle, Éditions du Songe/Iconia, 1976.

¹⁵⁰² Le relieur Pierre Ouvrard réalise certains des boîtiers ici nommés « écrins » pour les éditions du Songe/Iconia. Pour l'édition *Mouvante spirale du regard* réunissant un texte original de Guy Robert et les eaux-fortes de Jean-Claude Bergeron, le boîtier en bois fin de cette suite de sept estampes est confectionné par le luthier hullois Philippe Hodgson.

¹⁵⁰³ Art Global commande des éditions d'œuvres à divers artisans québécois pour le décor de ses reliures, c'est ainsi que Hélène Aubé, Serge Bourdon, Trixi Fortier, Passillé-Sylvestre, Louis Perrier et André Prudhomme réalisent une ou plusieurs contributions.

¹⁵⁰⁴ Roch Carrier, *La guerre Yes Sir !*, Montréal, Art global, 1975, 104 p. Tirage de 150 exemplaires.

accompagné d'une eau-forte de Charles Daudelin. Art Global reprend avec succès cette formule du beau livre relié dans une matière noble et décoré d'une œuvre unique réalisée par les meilleurs artisans du moment. Pour *Salut Galarneau*¹⁵⁰⁵ de Jacques Godbout, le relieur Pierre Ouvrard s'associe avec le couple Passillé-Sylvestre qui signe pour ce décor un émail sur cuivre sur lequel est monté un relief en argent en forme de soleil signé André Prud'homme (fig. 401). L'édition est aussi accompagnée d'une sérigraphie originale du peintre Arthur Villeneuve. Au rythme de la publication d'un livre d'artiste à tirage limité par année jusqu'en 1982¹⁵⁰⁶, soit un total de dix livres, Art Global fidélise habilement les bibliophiles avec l'édition luxueuse de textes majeurs de la littérature québécoise ou qui profitent d'une notoriété cinématographique; c'est ainsi que *Kamouraska*¹⁵⁰⁷ (fig. 402), *Mon oncle Antoine* et *J.A. Martin photographe*¹⁵⁰⁸ lauréats de festivals de cinéma prestigieux figurent parmi ses choix.

Les reliures exécutées pour ces éditions mettent en valeur le point de vue historique sinon folklorique duquel ces œuvres romanesques s'inspirent. Les choix de matériaux et des artisans à l'œuvre pour ces éditions attestent du parti pris éditorial avec l'usage de tissage, batik¹⁵⁰⁹, bas-relief de bois et courtepointe¹⁵¹⁰. Les éditions chez Art global ne font pas l'économie de talents artistiques pour la réalisation de ses

¹⁵⁰⁵ Jacques Godbout, *Salut Galarneau*, Montréal, Art global, 1976, 127 p. Tirage de 150 exemplaires.

¹⁵⁰⁶ Avec l'exception en 1987 de l'édition *Les chants de l'oiseleur* de Marie-Josée Thériault. Un livre choral qui partage texte, eaux fortes de Louisa Nicol et les partitions musicales de Jean Marchand sur un papier pur chiffon Saint-Armand, le tout relié par Pierre Ouvrard. Le livre est protégé par un boîtier en toile de lin décoré d'une pièce de cuir imprimé à la plaque à l'oeser et qui reprend une scène illustrée du livre.

¹⁵⁰⁷ Anne Hébert, Antoine Dumas (ill.), *Kamouraska*, Montréal, Art global, 1977. Dans une lettre adressée à Ara Kermoyan le 15 septembre 1977, l'auteure Anne Hébert fait part de sa satisfaction de la réalisation de ce livre d'artiste. « À vous cher Monsieur, qui avez su mener à bien toute cette délicate entreprise, avec beaucoup d'art, de tout et de patience, un gros merci du fond du cœur ». BANQ, Archives, MSS 369, 2006-10-001/2773.

¹⁵⁰⁸ Hélène Ouvrard, Jean Beaudin, Claude le Sauter, *J. A. Martin photographe*, Montréal, Art Global, 1980. Le prix de souscription pour cette édition d'un tirage de 150 exemplaires est de 875 \$.

¹⁵⁰⁹ Félix Leclerc, Antoine Dumas, *Chanson dans la mémoire longtemps*, Montréal, Art Global, 1981. Le boîtier de Pierre Ouvrard est recouvert d'un batik original de Hélène Aubé et la section en érable est une création du sculpteur Serge Bourdon.

¹⁵¹⁰ Voir à ce sujet la figure 378, *Mon oncle Antoine* une reliure de Pierre Ouvrard réalisée avec une courtepointe en pointes folles (en tissus anciens) de Trixi Fortier.

éditions, pendant sa période la plus active, soit les années 1970, l'éditeur réunit le meilleur de ses représentants. Ara Kermoyan profite aussi de l'esprit « collectionneur » du bibliophile. C'est ainsi que les premières éditions tirées à 150 exemplaires respectent l'unité de format et de facture esthétique afin de suggérer l'idée d'une série. De plus, l'éditeur propose ses éditions par souscription, ceci garantissant l'achat et surtout assurant une partie de son financement (fig. 403, 404). À partir de 1980, le tirage des éditions est plus modeste et se limite à une vingtaine d'exemplaires. Les raisons de cette baisse du tirage s'expliquent de plusieurs manières : manque d'intérêt de la part des bibliophiles, diminution des ventes par souscription, coûts élevés de production, crise économique, et... étatisation du système de santé¹⁵¹¹.

Des maisons d'éditions importantes s'investissent aussi dans la production de livres dits « de grand luxe » à éditions limitées. C'est ainsi que les Éditions Fides et les Éditions internationales A. Stanké empruntent les « contours sémiologiques » des éditions de luxe et de livres d'artistes faits main. Pour ce faire, on a recours aux services de Henri Rivard pour l'édition de ces beaux livres. Celui-ci produit *Menaud maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, *Le fou de l'île* de Félix Leclerc et *Poésies 1896-1899* d'Émile Nelligan et *Frère Jérôme* de Daniel Gagnon aux Éditions Fides et *Un homme et son péché* de Claude Henri Grignon, *Miyuki Tanobe retrouve Bonheur d'occasion* chez Alain Stanké. Les « contours sémiologiques » de ces éditions grand luxe sont une reliure pleine peau réalisée par un artisan relieur¹⁵¹², l'impression sur un papier de bonne qualité et l'inclusion de reproductions d'œuvres originales

¹⁵¹¹ Ce motif semble pour le moins farfelu, mais au dire des libraires, éditeurs et relieurs rencontrés, l'implantation du régime d'assurance maladie au Québec (1970) qui, par conséquence, uniformisait la rémunération des médecins a modifié les revenus disponibles pour l'achat d'éditions de luxe de ces clients bibliophiles. J'ai trouvé dans le fonds d'archives de Art global, quelques cartons d'invitation pour des congrès de médecins, parmi ceux-ci, des affichettes proposant l'achat et la souscription aux éditions de Art Global. BANQ, MSS 284 2006-10-001.

¹⁵¹² Toutes ces éditions furent reliées chez Vianney Bélanger qui offre le service pour ces grands volumes de production. Les reliures pleine peau sont signées Pierre Poussier : on remarque l'exécution impeccable du décor au petit fer à l'or fin et à froid qui est caractéristique du travail de l'artisan.

numérotées. Les éditions « grand luxe » sont signées par l’auteur et par l’artiste pour un nombre limité d’exemplaires, les tirages autour de 2 000 exemplaires étant ici la norme chez ces éditeurs. Bien que ces éditions soient de belles réalisations, elles n’en sont pas plus de véritables éditions limitées d’intérêt bibliophilique. Cette considération étant due à l’absence d’œuvres originales.

Importance de la vie associative

Le dynamisme du milieu de l’édition qui rencontre celui des ateliers-écoles se prolonge dans le développement de la vie associative. Lorsqu’en 1982, Louise Genest revient d’un séjour de deux ans aux ateliers de Carolyn Horton et Deborah Evetts à New-York, elle poursuit ses activités de relieure à Montréal. Forte des discussions et de la libre circulation des connaissances qu’elle a connues là-bas, elle conçoit l’idée qu’un lieu d’échanges sous forme associative serait un atout positif pour les relieurs d’art québécois. De plus, ce regroupement offrirait un pouvoir d’achat et de négociation sur le prix des matériaux et ouvrirait de nouvelles occasions d’affaires à des commerces spécialisés tout comme aux relieurs. Quelques mois s’écoulent jusqu’au jour où Louise Genest rencontre Jo Ann Barlow Hanigsberg, une relieure anglophone qui a visité l’atelier de Carolyn Horton¹⁵¹³. Quinze minutes de discussion suffisent pour que les deux relieures en viennent à une même conclusion, la mise sur pied d’une association serait profitable pour le milieu de la reliure d’art au Québec. Une première rencontre d’informations avec les relieurs intéressés a lieu le 25 janvier 1983, ils conviennent alors du nom ainsi que des dispositions générales de la future association¹⁵¹⁴. Les formalités légales exigent qu’une troisième personne soit inscrite pour la formation du conseil d’administration, Michèle Simard, marbreur sur papier

¹⁵¹³ C’est lors de cette visite qu’elle apprend l’existence de la relieure Louise Genest qui vit à ce moment à Montréal.

¹⁵¹⁴ Sont présents à cette réunion : Rita Coiteux, Jane Dalley, Louise Genest-Côté, Jo Ann Barlow Hanigsberg, Mme P. Heinemann, Marie-Claire Joubert, Monique Lallier-Prince, Anne-Marie Légaré, Bibiane Noël, Nicole [Billard] Normand, François Ouvrard, Pierre Ouvrard, Monique Papineau-Houle, Denyse Provost, Louise Séguin, Michèle Simard.

sera celle-ci¹⁵¹⁵. Les objectifs de l'Association sont de publier un bulletin de liaison, d'organiser trois rencontres annuelles et de mettre sur pied une exposition qui aura lieu à chaque automne. De plus « [...] l'Association propose plusieurs types d'activités pour ses membres : des ateliers donnés par des artisans Québécois (sic) ou des experts venus de l'extérieur, des visites dans des endroits d'intérêt, des conférences, une exposition annuelle et, si possible, l'Association aimerait inviter au Québec des expositions intéressantes¹⁵¹⁶ ». La première association québécoise de relieurs est donc fondée et incorporée le 15 février 1983¹⁵¹⁷ sous la dénomination de Association des relieur(e) s du Québec (ARQ)¹⁵¹⁸.

L'idée de constituer une association n'est pas acquise chez certains relieurs qui rappellent l'insuccès d'expériences passées, mais les instigatrices ne se laissent pas décourager. Après moult appels téléphoniques, une vingtaine de relieurs enthousiastes forment la base du nouveau regroupement pour déjà atteindre le nombre de 75 en septembre 1983, de 107 en décembre 1984 et de 182 membres à l'automne 1989. L'accroissement de membres confirme sans conteste la pertinence d'une telle organisation. L'Association a une volonté d'ouverture sur la réalité québécoise tout comme sur l'international. Ainsi, les communications ainsi que l'édition du *Journal de l'association des relieurs du Québec*, sont bilingues¹⁵¹⁹. Ce choix portera ses fruits, puisqu'en plus des relieurs, plusieurs associations, institutions et entreprises

¹⁵¹⁵ La formation du premier conseil d'administration est constituée de sept membres soit trois officiers et quatre conseillers qui voient à l'exécution des décisions du conseil et des affaires courantes.

¹⁵¹⁶ *Journal de l'Association des relieurs du Québec*, vol.1, n° 1, réunion du 25 janvier 1983, p. 1.

¹⁵¹⁷ Les lettres patentes datent du 23 février 1983, librio -1135- folio -96- L'article 5 des buts généraux énonce clairement les orientations de l'association :

5.1- Réunir en une association tous(tes) les amateur(e)s du livre et particulièrement toutes les personnes qui font de la reliure ou pratiquent une technique connexe.

5.2- Promouvoir l'excellence et la qualité du travail exécuté.

5.3- Développer auprès de la population québécoise un intérêt pour le livre relié et ses artisans.

¹⁵¹⁸ Les regroupements professionnels de relieurs au Québec ne sont pas nouveaux, mais il s'agissait davantage d'un syndicat catholique ou d'une organisation syndicale nord-américaine comme la Fraternité internationale des relieurs/ *International Brotherhood of Bookbinders (IBB)*.

¹⁵¹⁹ Les premières éditions du *Journal* sont d'une dizaine de pages recto-verso à simple interligne. Le recto étant rédigé en français, le verso en anglais. Ces premiers bulletins sont entièrement dactylographiés, ce qui représente un important travail de rédaction, traduction et de transcription. Les textes sont traduits par Louise Genest.

anglophones et nord-américaines se joignent à l'Association et suggèrent « des collaborations croisées » entre groupes¹⁵²⁰. À ces débuts, les frais d'adhésion sont de 12 \$ pour un membre amateur et de 15 \$ pour un membre professionnel ou institutionnel, en 1990 la cotisation sera de 25 \$ et 30 \$, celle-ci étant renouvelable au début de chaque année.

L'Association s'engage rapidement à réaliser ses objectifs initiaux, soit de publier un bulletin de liaison, *Le Journal*, et de réunir les relieurs autour d'activités visant la reconnaissance de leur métier auprès de la population québécoise. D'autres projets s'ajoutent, tels la mise sur pied d'une coopérative d'achat de matériaux de reliure ainsi que l'établissement d'une école de reliure dans le cadre du *Plan national de formation en métier d'art*¹⁵²¹. Des projets qui, malheureusement, resteront en plan faute de participation de la part des relieurs ou par crainte de perdre certains privilèges. À la consultation du *Journal*, on identifie les difficultés auxquelles se heurtent les organisatrices de l'Association, dont le principal est le manque d'implication individuelle. Ponctuellement, l'éditorial du *Journal* revient sur « l'impression de travailler en vase clos », le manque de rétroaction des membres et déplore la baisse de fréquentation des assemblées générales. Pour améliorer ce problème, on crée divers comités afin de répartir les tâches : comité journal, exposition, ateliers éducatifs, liste hospitalité, publicité, activités. On cible des responsabilités qui valorisent les talents plus spécifiques des membres.

¹⁵²⁰ L'ARQ en collaboration avec la Guilde Canadienne des relieurs et des Artisans du livre de Toronto met sur pied une liste « hospitalité » des ateliers où l'on peut apprendre la reliure. L'association française, Les Amis de la Reliure, suggère une « collaboration croisée » entre les groupes. ARQ 1983, vol. 1, n° 4, p. 1.

¹⁵²¹ Le *Plan national de formation en métier d'art* fut adopté en 1984. Il a permis de créer l'École-atelier de textile et reliure de Québec (Cégep de Limoilou) en 1985 et, à Montréal, de faire le lien entre le Cégep du Vieux-Montréal et six-écoles ateliers en métier d'art à Montréal dont Le Centre des métiers du cuir de Montréal (1989), le Centre Design & Impression textile en 1985 et le Centre des textiles contemporains (1989).

L'Association est québécoise et entend bien être autonome et non affiliée à une organisation nationale¹⁵²². C'est pourquoi, elle désire être la plus représentative possible en incluant la présence de la reliure en région¹⁵²³. Elle favorise l'échange « amies-amis » entre membres de la même région et met sur pied une liste « hospitalité » qui est mise à la disposition de membres voulant être hébergés dans les grands centres lors de visites d'expositions ou pour participer aux ateliers offerts. Le plus grand succès de l'Association et ayant le plus de retombées sur le développement de la reliure au Québec résulte de la diversité d'ateliers techniques offerts aux membres par d'éminents relieurs internationaux et nationaux. Ces ateliers sont extrêmement populaires, une moyenne de douze à quinze personnes y participent et ont lieu dans un local au Cégep Ahuntsic¹⁵²⁴. On dénombre plus d'une douzaine de ces ateliers de 1983 à 1989, dont ceux de Tini Miura, Gary Frost (1983); Sün Evrard, Annie Persuy¹⁵²⁵(1985); Nadine Auffrey, Hugo Peller¹⁵²⁶, Hedi Kyle (1986); Colette et Jean-Paul Miguet, Frank Mowery, Deborah Evetts, Marie-Ange Doisy (1988) et Dominique Des Fontaines (1989). Les membres relieures, Jane Dally, Annegret Hunter-Elsenbach, Louise Genest, Katryn Lipke et Monique Papineau offrent aussi des ateliers thématiques. L'autre volet le plus populaire est celui de la mise sur pied d'expositions. Ainsi, comme nous l'avons vu dans une précédente section, la *1^{re} biennale de la reliure du Québec* présentée du 20 octobre 1985 au 12 janvier 1986 au Musée d'art de Saint-Laurent offre une exposition qui met en valeur l'ensemble de la

¹⁵²² À la fondation de l'Association, Jo Ann Barlow Hanigsberg fut invitée par une association de relieurs de Toronto. À la fin de la réunion, il fut convenu que l'Association des relieurs du Québec serait locale et non un sous-groupe de la *Guild of Book Workers*. ARQ 1983, vol. 1, n° 1, p. 3.

¹⁵²³ Selon les statistiques de l'ARQ pour l'année 1989, la provenance des membres est indiquée ainsi : Montréal et Laval=84; Rive-Sud=19; Québec et Gaspésie=10; Estrie=6; Laurentides et Mauricie=5; Joliette=2. ARQ 1985-1994, vol. 7, n° 2, p. 10

¹⁵²⁴ Il s'agit du local où sont entreposées la collection des fers à dorer Chevalet-Beaudoin ainsi que des outils provenant de l'atelier de reliure de l'Institut des arts graphiques.

¹⁵²⁵ Il s'agit ici de l'exposition *Les élèves de la Tranchefile*, qui se tient à la Bibliothèque nationale du Québec à Montréal en 1985. Pour l'occasion, Odette Drapeau avait invité comme conférencières les importantes relieures françaises Annie Persuy et Sün Evrard qui venaient de publier en 1983, *La Reliure*.

¹⁵²⁶ Hugo Peller est invité en 1986 et lors de l'Exposition internationale de reliure d'art de Montréal en 1988.

communauté des relieurs sans discrimination, ni jury (fig. 405). Les 37 membres participants concentrent leur création autour de la thématique des « quatre saisons ». L'exposition est un véritable succès, elle attire plus de 300 visiteurs, 250 catalogues seront vendus, ce qui démontre un intérêt certain pour la reliure d'art. Un compte rendu élogieux est rédigé par Jill A. Willmott, membre fondateur de la Guilde Canadienne des Relieurs et Artisans du Livre et que l'on peut lire dans *Le Journal de l'Association*¹⁵²⁷.

La deuxième exposition d'envergure organisée par l'Association a lieu du 13 mai au 5 juin 1988, sous la thématique de « Découvrons la reliure » (fig. 406) et est présentée à la galerie de l'Université du Québec à Montréal. Cette exposition internationale est aussi l'occasion d'inviter plusieurs relieurs de prestige qui offriront conférences et ateliers thématiques. À la consultation du catalogue, on peut apprécier le remarquable travail de sollicitation fait auprès des commanditaires, quarante-trois entreprises figurent sur la liste. C'est sans oublier les nombreux comités qui sont à l'œuvre pour veiller au bon fonctionnement de cet événement qui réunit une centaine de relieurs en provenance de onze pays. L'exposition et le catalogue¹⁵²⁸ confèrent une visibilité sans précédent à la reliure d'art et à ses artisans. Pour cette occasion, une idée intéressante prend aussi forme, celle de demander à l'École de joaillerie et des métaux d'art de Montréal¹⁵²⁹ de réaliser une série de fers à dorer inédits (fig. 407). Une idée qui, déjà en 1933, avait germé dans la tête de Louis Forest¹⁵³⁰. Les fers à dorer sont réalisés mais malheureusement ils ne répondent pas aux spécifications techniques pour ce type d'outil.

Le journal de l'Association des relieurs du Québec est aussi une belle réussite, ce qui est en premier lieu un bulletin de liaison pour les membres devient une tribune

¹⁵²⁷ ARQ 1985-1994, vol. 4, n° 1, p. 5-7.

¹⁵²⁸ Le catalogue est tiré à 1000 exemplaires et numérotés à la main. Plusieurs des reproductions sont en couleurs.

¹⁵²⁹ L'École de Joaillerie et des métaux d'art de Montréal est propriété des joailliers Madeleine Dansereau (membre du jury de l'exposition) et Armand Brochard.

¹⁵³⁰ [...] « Je crois qu'un jour ou l'autre nous inspirer de la flore de notre pays pour faire graver de petits fers, servant à la décoration des livres de nos écrivains. [...] FOREST 1933, p. 29-30.

d'échange et d'informations tant techniques qu'historiques. Le projet est ambitieux si l'on considère la teneur du contenu rédactionnel : créer une bibliographie commentée, trucs et « tuyaux » du métier, lexique anglais-français¹⁵³¹, bottin professionnel, compte-rendus de visites et d'expositions, entrevues avec éditeurs et artisans ainsi que des articles historiques substantiels rédigés par Jacqueline Hallé¹⁵³² et Laurier Lacroix¹⁵³³. D'ailleurs, ces articles historiques étaient jusqu'à ce jour les rares textes édités sur le sujet de la reliure au Québec depuis *L'Ouvrier relieur au Canada* de Louis Forest publié en 1933. De 1983 à 1990, six éditeurs prennent le relais, Jo Ann Barlow Hanigsberg, Louise Genest (1983-1986), Jean-Luc Côté (1986-1987), Marie Trottier (1987-1988), Terry Rempel Mroz (1988-1989) et Jacques Fournier (1989-printemps 1991). Chacune des transitions est marquée par la transformation du contenu rédactionnel, du format et de l'apparence générale du *Journal*, progressant du feuillet dactylographié à une revue esthétiquement plus engageante et professionnelle¹⁵³⁴ (fig. 408, 409). De plus, il s'ajoute une section ouverte à l'opinion du lecteur où l'on peut prendre le pouls de l'humeur des membres, c'est ainsi qu'une lettre ouverte bilingue déplore le choix d'exclure depuis l'été 1989 le bilinguisme de la revue¹⁵³⁵ et que dans un texte bien senti, le jeune relieur Robert Tanguay s'insurge contre le « nouvel académisme » et la fossilisation qui s'installe dans le milieu de la reliure, appelant ainsi à une volonté de dynamiser la proposition¹⁵³⁶.

Pour conclure, l'apport de l'Association pour l'ensemble du milieu est sans conteste, les objectifs à l'origine du projet furent atteints pendant la période visée par cette thèse. Certaines des présidentes firent de véritables appels à affirmer haut et fort la valeur d'originalité du métier : « La reliure doit être forte et dynamique au

¹⁵³¹ Le lexique est rédigé et traduit par Louise Genest.

¹⁵³² HALLE 1992.

¹⁵³³ LACROIX 1989, LACROIX 1990, LACROIX 1990b, LACROIX 1992.

¹⁵³⁴ L'avènement de l'ordinateur *Apple* et du traitement de texte vers l'été 89 est mentionné par Robert Jourdain, cette nouveauté facilitera le travail des éditeurs et du conseil d'administration. Une autre nouveauté est aussi à souligner, celle du four micro-onde, ceci ayant pour conséquence de voir « apparaître » des recettes techniques faisant dorénavant usage de ce four.

¹⁵³⁵ Louise Genest, « Lettre ouverte », ARQ 1985-1994, vol. 7, n° 2, p. 8-9.

¹⁵³⁶ Robert Tanguay, « Boîte aux lettres », ARQ 1985-1994, vol. 3, n° 3, p. 25-26.

Québec : nous avons le talent nécessaire. Les relieurs québécois sont uniques et peuvent amener une note d'originalité et de fraîcheur à cet art ancien. Nous sommes la plaque tournante entre l'Europe et l'Amérique¹⁵³⁷ », « Puis-je rêver que la reliure soit un jour reconnue comme un métier à part entière. [...] Chaque relieur doit se sentir concerné par cet objectif. C'est la qualité de notre travail qui prouvera l'art de la reliure. Nous devons être exigeant avec nous-même et pousser la recherche jusqu'à l'inédit, pour que la qualité de la reliure québécoise soit reconnue partout où nous la présenterons.¹⁵³⁸ »

3.6 — Variation sur thèmes et nouveaux matériaux

De même que s'opèrent d'importants changements dans la société québécoise, la reliure d'art connaît elle-même une période de mutation. Jusqu'alors, elle s'est développée dans le sillon des traditions européennes tout en adaptant ses décors et en substituant les matériaux selon leur accessibilité. La renaissance que connaît la reliure à partir de 1968 s'accomplit grâce à l'implication des femmes dans un métier majoritairement exercé par des hommes, de même que dans la mouvance des transformations sociopolitiques qui ont cours et qui redéfinissent l'identité collective vers une voie d'affirmation nationale. La matérialité de l'objet-livre est aussi prise en compte, puisque l'on délaisse l'édition de luxe d'œuvres littéraires imposantes par leur volumétrie au profit d'éditions moins ambitieuses par leurs formats, mais non de leur originalité ce qui conduira à une expérimentation de la reliure en tant que livre d'artiste.

Dans les pages qui suivent, j'établirai un dialogue entre les thématiques des décors et le sens que l'on peut tirer de leurs constituantes matérielles, techniques et structurales. Alors qu'à la période précédente la formation des relieurs se fait par l'entremise des pédagogues de l'École des arts graphiques regroupés autour de la

¹⁵³⁷ Louise Genest, « Mot de la présidente », ARQ 1985-1994, vol. 2, n° 4, p. 4.

¹⁵³⁸ Monique Lallier, « Mot de la présidente », ARQ 1985-1994, vol. 4, n° 1, p. 3.

figure de Louis-Philippe Beaudoin, le processus de réappropriation que connaît le métier après 1968 s'alimente à de multiples sources dont celle de l'atelier-école L'Art de la reliure. L'apprentissage de son initiatrice, Simone Benoît-Roy, s'effectue dans le cadre d'ateliers parisiens aux philosophies variées : chez Suzanne Quercy on enseigne un savoir-faire dans le respect des traditions et de la connaissance historique du métier alors que chez Jacqueline Hinstin, plus jeune et moderne, l'exploration des matériaux est mise de l'avant. Bref, ce qu'offre l'enseignement de Benoît-Roy n'est pas étranger à ses premiers acquis : connaissance approfondie du métier et valorisation de l'innovation.

Matériaux évocateurs d'une tradition artisanale

Dès son retour au Québec en 1968, Simone Benoît-Roy adopte une approche très personnelle avec l'usage de matériaux non conventionnels. C'est ainsi qu'une de ses premières reliures *La ceinture fléchée* (fig. 289) d'après un texte d'Alexandre Huot présente sur ses deux plats un tissage à motif fléché. Un choix qui s'inscrit dans le regain de ferveur nationaliste que connaît le Québec à ce moment où valeurs traditionnelles et folklorisation culturelle cohabitent et se manifestent par des gestes libérateurs et d'insoumission qu'encourage la contreculture¹⁵³⁹. Fer de lance de cette affirmation nationale, la culture, par l'entremise de la littérature et un intérêt renouvelé pour les métiers d'art, se conjugue sous la forme de « beaux livres » et d'éditions d'art. C'est ainsi que plusieurs matériaux connotés comme patrimoniaux, tels le tissage, la courtepointe, le bois et la céramique, sont mis en valeur dans l'habillage des nouvelles éditions. L'usage des textiles est présent dans les éditions

¹⁵³⁹ Il serait intéressant d'établir un parallèle avec l'avènement de la reliure d'art au Québec et les valeurs nationalistes qu'elle véhiculait à ces débuts (1933) et celles de sa renaissance contemporaine. Pourquoi le nationalisme québécois est-il si souvent associé aux valeurs traditionnelles, à un repli plutôt que vers une modernité innovante ? Lors de l'Exposition de reliure d'art canadienne qui se tient en novembre 1935 à la Bibliothèque municipale de Montréal, les relieurs Monique Bureau et Jean Vaillancourt habillent leurs exemplaires de *Maria Chapdelaine* avec des tissages. Voir la note n° 369.

Art global de Ara Kermoyan réalisées à la fin des années 1970. À la consultation des archives de l'éditeur, on peut observer avec quel soin le choix s'effectue pour l'habillage de ces éditions. Ainsi, plusieurs maquettes sont commandées par le relieur Pierre Ouvrard aux artisanes Trixi Fortier pour la courtepointe qui décore le boîtier de *Mon oncle Antoine*¹⁵⁴⁰ (fig. 378, 410 a et b)¹⁵⁴¹ et Hélène Aubé pour le batik qui orne *Chanson dans la mémoire longtemps*¹⁵⁴² (fig. 411 a, b et c). Lors d'entrevues menées avec le relieur Gabriel Rivard et les relieuses issues de L'Art de la reliure, tous mentionnent que leur première reliure fut réalisée soit en jeans¹⁵⁴³, avec le tissage d'un vieux manteau¹⁵⁴⁴ ou en soie¹⁵⁴⁵. Des matières textiles accessibles et familières aux femmes qui ont une certaine maîtrise de leurs usages. Cette expérience acquise avec les textiles est un prélude au travail du cuir. Ainsi le décor pour *The Art of Trout Fishing in Rapid Streams* réalisé par Odette Drapeau en 1983 (fig. 412) apparaît comme une réinterprétation de l'assemblage en courtepointe¹⁵⁴⁶. Un processus qui devient récurrent dans la production de la relieuse et qui inaugure sous diverses

¹⁵⁴⁰ Claude Jutra, *Mon oncle Antoine*, Montréal, Éditions Art global, 1979, 78 p., édition limitée de 160 exemplaires.

¹⁵⁴¹ Le choix final de la courtepointe pour la reliure de Pierre Ouvrard, *Mon oncle Antoine* est représenté à la figure 378.

¹⁵⁴² Félix Leclerc, *Chanson dans la mémoire longtemps*, Montréal, Éditions Art global, 1981, 3 vol., édition limitée de 150 exemplaires.

¹⁵⁴³ Nicole Billard présente lors de l'exposition *Les témoins de l'enfance* en 1979, *Mon premier Larousse en couleur, 4000 mots mis à la portée des enfants...*, un livre entièrement réalisé en jeans.

¹⁵⁴⁴ Lise Dubois expérimente toutes sortes de matériaux, l'usage des tissages de vieux manteaux lui permet de se faire la main en reliure sans grever son budget.

¹⁵⁴⁵ Les premiers livres de Louise Genest sont reliés en soie et décorés par la relieuse, se référer aux figures 333 et 334. En 1979, elle présente *Triste dragon* de Christiane Duchesne lors de l'exposition *Les témoins de l'enfance*. Le décor est un relief en soie peinte et représentant un dragon stylisé, monté sur le plat supérieur et relié en agneau velours bleu nuit.

¹⁵⁴⁶ La technique de la courtepointe s'implante au Canada à la fin du XVIII^e siècle grâce aux premiers colons venus des îles britanniques et des États-Unis. Pour en savoir plus consulter l'Encyclopédie du Canada à l'article « courtepointe ». Récupéré le 10 septembre 2014 de : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/quilt/>. On peut aussi penser que cette technique prend ses origines en milieu modeste puisqu'il s'agit ici d'une démarche créative de récupération de pièces de tissus et de matériaux. Un réflexe culturel qui est ici actualisé à travers le décor de reliure. Louis Forest avait, déjà en 1935 avec sa reliure *Quand J'parl' tout seul* de Jean Narrache (Émile Coderre), utilisé cette technique de *Patchwork* de cuirs pour évoquer l'état de misère dans lequel vivait le sujet du récit.

déclinaisons de cuirs, dont l'usage des cuirs marins¹⁵⁴⁷ produits au Québec, ce qui sera sa principale signature¹⁵⁴⁸.

Dans cette expression qui associe certains matériaux comme signifiants identitaires, le bois est pour ses propriétés mécaniques et de durabilité une matière privilégiée par les relieurs. Historiquement, on peut évoquer les ais des premiers codex reliés, mais c'est principalement avec la réalisation de boîtiers et de coffrets que le savoir traditionnel des artisans québécois est mis à l'œuvre¹⁵⁴⁹. Avec les reliures *Le grand silence blanc* de Louis-Frédéric Rouquette¹⁵⁵⁰ (fig. 413) et *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon¹⁵⁵¹ (fig. 414) réalisés vers 1974 par Simone Benoît-Roy, ces œuvres emblématiques trouvent dans les matériaux de leurs reliures le caractère de permanence qu'elles doivent inspirer. Les boîtiers sont réalisés en noyer noir, un bois indigène utilisé pour la confection du mobilier québécois dans les années 1970. Des ouvertures laissent voir les détails des décors des reliures. Pour *Le grand silence blanc*, un roman d'aventure qui se déroule dans le Grand nord canadien et l'Alaska, il s'agit d'une évocation des paysages hivernaux et décrits par Rouquette. Cette linogravure de Vincent Théberge montre à l'avant plan l'attelage de traîneau du chien *Tempest* et qui occupe un rôle central dans le récit¹⁵⁵². Le décor de *Maria Chapdelaine* est un rappel à la présence descriptive du passage des saisons dans le roman. Pour l'habitant, le rythme des saisons ponctue ses activités : jachère, semis, récolte, dormance. Pour ce faire, Benoît-Roy grave les pastilles de cuivres de signes iconiques représentant ces quatre temps de la vie rurale.

¹⁵⁴⁷ Odette Drapeau fait usage des cuirs marins depuis 1981.

¹⁵⁴⁸ Voir à ce sujet les figures 325 et 326.

¹⁵⁴⁹ La connaissance « innée » des québécois pour le travail du bois s'est illustrée à travers l'ébénisterie, la charpenterie et la construction navale. Des métiers artisanaux que la géographie des lieux a inscrit dans le quotidien des habitants, du bûchage à l'exécution raffinée de créations.

¹⁵⁵⁰ Louis-Frédéric Rouquette, Clarence Gagnon (ill.), *Le grand silence blanc*, Paris, Édition Mornay, 1928, 237 p. Cette édition fut commandée à Simone Benoît Roy par Michel Filliol libraire en 1974.

¹⁵⁵¹ Louis Hémon, Clarence Gagnon (ill.), *Maria Chapdelaine*, Paris, Édition Mornay, 1933, 205 p.

¹⁵⁵² Louis-Frédéric Rouquette dédie son livre : « À Tempest, chien d'Alaska, qui à force de tendresse attentive m'a fait oublier les misères humaines... ». Louis-Frédéric Rouquette, *Le grand silence blanc*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1920, p. 9.

D'autres éditeurs optent également pour le choix du bois pour leurs coffrets et boîtiers. Le sculpteur Serge Bourdon¹⁵⁵³ confectionne des boîtiers en érable pour *Chanson dans la mémoire longtemps* aux éditions Art Global (fig. 411 c). De même que chez Iconia, l'éditeur et écrivain Guy Robert sollicite le travail du luthier Philippe Hodgson pour fabriquer « l'écrin¹⁵⁵⁴ » qui protège la suite de sept estampes de Jean-Claude Bergeron et qui accompagnent le texte de Robert, *Mouvante spirale du regard*¹⁵⁵⁵ (fig. 415 a et c). Le décor du coffret est une citation visuelle de la ligne d'horizon et des variations du tracé de perspective qui sont représentées dans la suite d'estampes de Bergeron (fig. 415 b). Hodgson utilise pour ce faire des insertions de bois aux essences diverses afin de délimiter la géométrie des motifs. Il s'agit ici de deux éditions qui sont contemporaines l'une de l'autre, soit 1981 et qui sont représentatives de l'attrait qu'exercent ces matériaux évocateurs du patrimoine artisanal québécois à ce moment.

La céramique est aussi utilisée pour la confection des boîtiers et des décors de reliures. La plupart du temps, il s'agit d'une création originale d'un artisan et qui est enchâssée sur l'un des plats de la reliure. C'est le cas pour les reliures de Simone Benoît-Roy *Agaguk* de Yves Thériault¹⁵⁵⁶ réalisée en 1972¹⁵⁵⁷ et *Inoxydables* de Claude Péloquin de 1976¹⁵⁵⁸. Il s'agit de deux reliures d'art commandées par Hugues de Jouvancourt¹⁵⁵⁹ des Éditions La Frégate, une maison qui se spécialise dans les

¹⁵⁵³ Serge Bourdon réalise d'autres décors de reliures pour Art global dont *Kamouraska* de Anne Hébert. Voir la figure 402.

¹⁵⁵⁴ Le terme d'écrin est ici employé par l'éditeur pour qualifier ce boîtier en bois.

¹⁵⁵⁵ Voir aussi le colophon de l'édition et qui met en évidence le coffret en bois à la figure 399.

¹⁵⁵⁶ Yves Thériault, Siasi Irgumia (ill.), *Agaguk*, Montréal, Éditions La Frégate-Actuelle, 1971, 326 p, édition limitée de 160 exemplaires.

¹⁵⁵⁷ Voir une représentation de cette reliure à la figure 377.

¹⁵⁵⁸ Voir une représentation de cette reliure à la figure 298.

¹⁵⁵⁹ Hugues de Jouvancourt est originaire de l'Île Maurice, il est lui-même artiste et écrivain. Bien que la raison sociale Éditions La Frégate ne soit inscrite au registre québécois qu'en 1973, on retrouve déjà en 1951 des livres publiés sous cette dénomination et édités à Port Louis, Île Maurice. Dans son anthologie *Poètes et prosateurs de l'île Maurice*, De Jouvancourt, à la manière du livre d'artiste de tradition française, accompagne de lithographies originales son répertoire de textes. Il s'agit d'une édition limitée de 150 exemplaires imprimés à Port Louis. Récupéré le 14 septembre 2014 de : http://bibliotheque.mu.refer.org/livres_upload/poetesetprostateursdelilemaurice.pdf.

monographies d'artistes en éditions de luxe¹⁵⁶⁰. Une autre édition reliée en 1973 par Benoît-Roy, *La main au feu*¹⁵⁶¹ de Roland Giguère reprend la même technique (fig. 416). Comme pour les reliures précédentes, la relieure emploie l'agneau velours pour ses couvertures, une peau de caractère brut et résistante et qui partage les qualités rustiques du raku qui l'accompagne. Pour cette dernière édition, la relieure a commandé à la céramiste Monique B. Ferron des boîtiers entièrement réalisés dans la technique japonaise du raku¹⁵⁶². Un choix tout aussi judicieux qu'audacieux si l'on considère les contingences techniques du procédé¹⁵⁶³. Cette vogue de mise en valeur de créations d'artisans québécois dans la reliure d'art, une forme de valeur ajoutée, s'atténue après 1980. Est-ce le repli qu'entraîne l'échec référendaire qui diminue cet intérêt vers des signifiants patrimoniaux que représentent ces réalisations artisanales ? L'orientation que prend la reliure d'art à ce moment se tourne plutôt vers une exploration des paramètres constitutifs de son objet : matériaux, assemblage, articulation et structure.

Exploration des composantes matérielles et structurelles

Les années 1980 apportent des changements importants dans le paradigme du livre à éditions limitées. Plusieurs événements contribuent à transformer la perception du potentiel créatif qu'offre l'objet-livre. Il s'agit principalement d'expositions mettant en valeur le livre d'artiste sous ses différentes acceptions. Les expositions *Livres d'artistes femmes/ Women's Bookworks* tenue en 1979 à la galerie Powerhouse

¹⁵⁶⁰ Les rakus qui décorent le plat supérieur de ces deux éditions sont de Monique B. Ferron, (parente par alliance avec Madeleine, Marcelle et Jacques Ferron).

¹⁵⁶¹ Voir aussi la reproduction de la reliure de Simone Benoît-Roy et du boîtier de Monique B. Ferron à la figure 293.

¹⁵⁴⁰ Il s'agit d'une technique de céramique récemment introduite au Québec. On peut penser ici que l'innovation de la céramiste accompagne celle de la relieure.

¹⁵⁶³ Monique B. Ferron est une amie de Roland Giguère et de Simone Benoît-Roy. Le projet *La main au feu* est un véritable défi technique pour la céramiste puisque pour réaliser ce boîtier en raku, un ratio de 1 boîtier pour 15 essais devra être effectué. L'édition de 13 exemplaires sera entièrement vendue le soir même du vernissage (250 \$). Voir le carton d'invitation à la figure 365. Entrevue avec Simone Benoît-Roy, Montréal, 20 septembre 2014.

de Montréal, *Books by artists* chez Art Metropole de Toronto en 1981 et les concours national et international du livre d'artiste tenus à la galerie Aubes de Montréal en 1983 et 1986 furent certes des facteurs qui influencèrent les nouvelles explorations en reliure d'art. En même temps, les relieuses d'une nouvelle génération mettent en place leurs ateliers-écoles respectifs à partir de 1979. Ce sera l'occasion de se démarquer stylistiquement de manière inédite.

Dans les années 1970, le relieur Gabriel Rivard opte pour une approche transgressive de la reliure. Choix de matériaux hétéroclites et non conventionnels, déconstruction, ludisme sont les pistes de travail qu'il emprunte¹⁵⁶⁴. À ses reliures déjà étudiées dans la section 3.4, on peut ajouter quelques belles pièces dont *Écrivains québécois de nouvelle culture* réalisée en 1976 (fig. 417) et *Refus Global* de 1979 (fig. 418). Ces deux reliures commandées par le fonctionnaire relieur Fernand Longpré de la Bibliothèque nationale¹⁵⁶⁵ sont pour le moins étonnantes si l'on considère la fonction primordiale de protection qu'elles doivent jouer. Chaque décor de reliure se présente comme un commentaire éditorial du livre à protéger. Pour *Écrivains québécois de culture nouvelle*, Rivard utilise une mousse expansive en polyuréthane dans laquelle il incruste des lettres en pâte alimentaire. Cette bibliographie reliée a davantage une valeur informative que matérielle¹⁵⁶⁶ et ce débordement de la structure avec l'inclusion d'un « alphabet en désordre¹⁵⁶⁷ » pour son décor suggère l'abondance de la littérature québécoise et la volonté tout aussi expansive de sa reconnaissance. Pour sa part, le boîtier qui protège l'édition originale du manifeste artistique *Refus Global*¹⁵⁶⁸ est une citation tridimensionnelle du tableau

¹⁵⁶⁴ Un premier contact avec les reliures-sculptures de Gabriel Rivard est possible avec les figures 353, 354, 359, 360, 361.

¹⁵⁶⁵ Aujourd'hui BANQ.

¹⁵⁶⁶ Il s'agit d'un recueil bibliographique édité par le gouvernement du Québec. Ghislaine Houle, *Écrivains québécois de nouvelle culture*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1975, 137 p.

¹⁵⁶⁷ Je fais ici référence à cet aphorisme de Jean Cocteau : « Un chef-d'œuvre de littérature n'est jamais qu'un dictionnaire en désordre », cité dans *Le Potomak*.

¹⁵⁶⁸ Paul-Émile Borduas, *Refus Global*, Montréal, Mithra-Mythe éditeur, 1948. Le boîtier réalisé par Gabriel Rivard contient deux articles publiés au moment de l'édition de *Refus Global*, soit « Deux âges deux manières » de Gérard Pelletier, *Le Devoir*, 25 septembre 1948, p. 8. et un résumé de la

*L'étoile noire*¹⁵⁶⁹, œuvre majeure de Paul-Émile Borduas. Sorte de tombeau hommage à l'artiste en s'inspirant de l'une de ses œuvres les plus connues, ce boîtier, tout en sauvegardant cette édition rare, a fonction mnémonique. Les affinités électives du relieur Gabriel Rivard se situent davantage du côté d'une démarche artistique contemporaine que du monde de la reliure, même s'il voue une admiration certaine aux pionnières de sa génération.

Les relieuses Odette Drapeau et Lise Dubois explorent le concept d'assemblage, assise même de la reliure. L'œuvre *Du coin de l'œil* (fig. 323) conçue par Odette Drapeau et Maurice Hayoum en 1986 repositionne la pratique de lecture conventionnelle. Les aprioris du lecteur sont ici bousculés par cet objet sinon cette machine à lire. Une recherche technique et historique approfondie des méthodes de ligature et de couture, de même qu'une expérimentation des matériaux caractérisent les œuvres de Lise Dubois. L'album de photographies de Roland Weber (fig. 330) réalisé en 1987, annonce l'étendue du champ des possibilités qui sera présent dans ses œuvres à venir. Les structures d'assemblage sont aussi explorées par une autre relieuse, Louise Genest, qui fait de la couture et du liage l'un des fondement de son travail¹⁵⁷⁰. Avec *Lumière noire*¹⁵⁷¹ (fig. 419) une reliure datant de 1990, Genest investit tant les aspects structurel que matériel de la reliure. Pour le décor des plats, l'usage de cuir, de papier métallisé, de fil et de coquilles d'œufs constituent les matières premières de sa composition. Un décor composite et formaliste qui actualise stylistiquement la technique de mosaïque qui fut très populaire au Québec¹⁵⁷². Louise

conférence du Père Robillard o.p. « Le surréalisme au point de vue moral ». *La Presse*, 20 décembre 1948, p. 9.

¹⁵⁶⁹ Le tableau *L'étoile noire* de Paul-Émile Borduas (coll. MBAM) est peint en 1957 pendant son exil à Paris.

¹⁵⁷⁰ Louise Genest souligne l'influence qu'ont exercée sur elle les reliures des artistes de l'Art déco, dont celles de Pierre Legrain et Rose Adler. Des décors de reliure qui intègrent l'assemblage d'une diversité de matériaux dans leurs œuvres.

¹⁵⁷¹ Cette reliure a remporté le Grand prix des métiers d'art du Québec en 1991.

¹⁵⁷² Les décors épurés apparus dans le contexte de l'Art déco constituent une tradition importante en reliure. Faut-il se surprendre de voir cette esthétique se poursuivre au cours des années 1970 et 1980 alors que le formalisme mis de l'avant par les plasticiens, puis les tenants du minimalisme favorisent des décors au plan des livres.

Genest, qui est aussi restauratrice entreprend dès ses premières reliures une recherche approfondie sur les matériaux, leurs transformations sinon leur altération. Cette démarche sera plus élaborée dans les reliures ultérieures à 1990.

Si les relieurs se sont intéressés aux recherches menées en arts visuels, les artistes ont aussi porté leur regard sur les expériences entourant le livre d'artiste et le livre objet. Un partage d'intérêts puisque souvent sollicités, les artistes contribuent aux divers projets d'éditions de ces ouvrages de luxe. Mais qu'en est-il lorsqu'ils investissent la reliure d'art ? Un premier exemple est le coffret de l'artiste surréaliste Jean Benoît (1922-2010) conçu en 1974 pour les manuscrits *Les Champs magnétiques* de André Breton et Philippe Soupault, (fig. 420 a et b). Frère de la relieure Simone Benoît-Roy, celle-ci explique¹⁵⁷³ que Jean Benoît, qui à ce moment vit à Paris, a déjà une connaissance de la reliure. Le plat supérieur du coffret est couvert de personnages fantasmagoriques qui semblent surgir concrètement du livre, sinon de l'imaginaire qu'inspire le texte. Même si la forme est conventionnelle, la notion de décor est ici étendue, plus qu'initiatrice de la lecture, c'est au théâtre des personnages que le lecteur est convié alors qu'il prend en main le livre¹⁵⁷⁴. D'une manière radicalement différente, l'œuvre *Le Cul par terre* du sculpteur Robert Roussil (1925-2013) réalisé en 1976¹⁵⁷⁵ (fig. 421) réunit un ensemble de six estampes et de dix textes écrits et gravés par l'artiste. Forme de réquisitoire contre le fonctionnariat du milieu de l'art, le livre et sa reliure traduisent de façon brute, grâce à l'usage de matériaux frustes, l'impétuosité du propos : « Le cul par terre je suis témoin de l'avènement d'une culture du dollar détourné la fondation le temple des alchimistes de l'art en or ou plaie incurable d'une société semblable vivre pour

¹⁵⁷³ Entrevue avec Simone Benoît-Roy, Montréal, 20 septembre 2014.

¹⁵⁷⁴ Pour la réalisation de la reliure *Les Champs magnétiques*, Jean Benoît qui habite à Paris et est peu fortuné, se procure au marché aux puces de vieux gants de chevreau qu'il découd. Il habille le coffret d'une mosaïque du cuir de ces gants, mettant ainsi en évidence leurs textures et leurs couleurs. Les personnages sont façonnés en papier mâché et peints. Le coffret emprunte la forme d'un livre, mais n'en a que les attributs extérieurs. Entrevue Simone Benoît-Roy, 20 septembre 2014.

¹⁵⁷⁵ Robert Roussil, *Le Cul par terre*, Tourette sur Loup, France, 1976. BAnQ, RES/CA/615.

mourir et mourir de rire je suis témoin d'un événement le cul par terre ¹⁵⁷⁶». L'œuvre sculpté de Roussil s'est construit à la manière d'un corps à corps avec la matière, son travail d'artiste graphique l'est tout autant. Les planches sont gravées sinon taillées par la main d'un sculpteur, à coups de maillet et de ciseau, ne faisant pas l'économie des traces. Pour contenir cette série d'estampes, Roussil choisit de plier une peau de vache¹⁵⁷⁷ à la manière d'un portefeuille. Le titre et la signature sont martelés au ciseau avec la graphie de l'écriture du sculpteur, ceci en rappel avec le traitement des estampes. Le contact très physique avec le portefeuille de cuir de Roussil crée une forme d'anamnèse, comme s'il y avait retour sur l'expérience primitive du contact avec le livre et ses premières reliures.

Les artistes familiers au domaine de l'estampe et du papier ont une relation naturelle avec le « monde » de la reliure. Partage de matériaux et d'outils, l'histoire de la reliure d'art s'est construite à proximité de l'art imprimé. C'est le cas de Karen Trask et de Françoise Lavoie pour qui la réalisation de livres d'artistes est partie intégrante du corpus de leurs œuvres. Réalisée en 1986 alors que les revendications féministes au Québec sont d'actualité, *Le poids des mots/Between Hands* de l'auteure et artiste Karen Trask a pour sujet le pouvoir des femmes, sujet que le lecteur ne peut esquiver lorsqu'il établit un contact avec l'objet. C'est à travers le dispositif de l'empreinte que Karen Trask entame son propos. Le corps, le buste, les mains qui constituent le livre *Le poids des mots/Between Hands* (fig. 422) sont moulés à même le corps et les mains de l'artiste — le corps-origine. Ici, point d'ambiguïté, le lecteur se trouve placé en vis-à-vis avec l'analogue de l'artiste grâce à la saisie tactile et visuelle de ce livre-empreinte. Cette œuvre de Trask est inspirée par un conte des

¹⁵⁷⁶ Texte de la planche 5 de l'ouvrage. Pour avoir accès à l'édition *Le Cul par terre* de Robert Roussil. Récupéré le 17 septembre 2014 de : http://www.robertroussil.com/Robert_Roussil/IMAGES/Pages/LE_CUL_PAR_TERRE.html.

¹⁵⁷⁷ Le cuir de bovin ou de vache est principalement utilisé en sellerie. Il s'agit d'un cuir résistant et pratiquement inaltérable.

frères Grimm, *La jeune fille sans mains*¹⁵⁷⁸. C'est une fable sur la destruction des défenses et l'amputation des libertés et du pouvoir. La blancheur du papier matière dont est constitué le corps littéral du livre évoque bien sûr la pureté du sujet central par rapport à ces tractations, mais aussi la matière papier dont les livres sont faits. L'articulation des pages est maintenue par une fine gaze, celle-là même qui panse une blessure, une coupure. Avec ce livre-empreinte, nous ne sommes plus dans le domaine de la représentation iconique, mais dans celui de la préhension concrète, d'une relation haptique. Le lecteur est renvoyé à sa propre position de pouvoir, puisqu'il peut à loisir manipuler ce corps tronqué, y circuler de page en page comme dans une succession de couches dermiques pour se laisser pénétrer de l'intimité offerte jusqu'aux pages finales qui nous mettent alors en contact avec les moulages des mains de l'artiste dans les poses passives et stéréotypées de la représentation des femmes dans les tableaux classiques.

Avec *Hôtel* réalisé en 1988 par Françoise Lavoie, (fig. 423), le lecteur tout comme avec *Le poids des mots/Between Hands* est en position dynamique. Ici, jamais la métaphore d'architecture du livre souvent employée en lieu et place du terme de reliure n'aura été plus appropriée. Véritable citation, le boîtier contenant les estampes de Françoise Lavoie et les textes de Richard Raymond, reprend l'ordonnance des structures architecturales d'un hypothétique hôtel. C'est en ouvrant les deux rabats du boîtier faisant office de portes que le lecteur pénètre du même coup dans l'univers physique du livre et dans l'univers énigmatique de l'histoire. Cette forme d'allégorie contenue dans la reliure n'est pas sans évoquer l'étape de passage et de transformations qui en découlent grâce à l'expérience sensible du lecteur après l'ouverture du livre. Ouvrir un livre, c'est aussi franchir un seuil, celui de la

¹⁵⁷⁸ *La jeune fille sans main* est un récit archétypal soit celui d'un meunier qui, par cupidité, négocie un pacte avec le diable. Il cède aux menaces du diable en coupant les deux mains de sa fille. Le conte, malgré l'horreur, a une fin heureuse.

différence, latente et contenue dans la matérialité de l'objet; la reliure de *Hôtel* nous en propose l'accès de même que l'expérience.

Ces quelques projets sont indicatifs des voies qu'empruntera la reliure d'art à partir de 1990. Elle peut respecter les conventions techniques tout en faisant évoluer les paramètres selon l'accès à de nouveaux matériaux, émanciper sa structure selon sa fonction, être réflexive de son objet. De même, elle n'est plus du ressort exclusif du métier de relieur et de ses artisans; la reliure d'art appartient dorénavant au monde élargi des arts visuels, à la manière d'une expression autonome définissant le concept d'assemblage comme son fondement originel.

CONCLUSION

Tout objet est marqué par l'activité humaine. Tout objet a été créé, façonné, assemblé, parfois isolé et choisi par nous. En lui se manifeste, par la forme et la matérialité, l'effort de l'individu qui s'adapte à son environnement. L'objet est un marqueur de culture et de temps.

Comme le démontre cette thèse, l'objet livre résume bien, sous sa dénomination de *codex*, cette appropriation par l'humain d'un monde se complexifiant. Le concept d'assemblage, fondamental à l'existence même de l'artefact, est ce qui lui confère un sens. L'action de lier, de relier est donc un geste fondateur signifiant, non seulement pour l'objet qui en résulte, mais pour la société qui adopte cet outil mnémonique. Il s'agit là d'un concept fécond qui témoigne dans sa matérialité d'une singularité identitaire, selon qu'il s'épanouit en des lieux, des époques et des cultures sociétales spécifiques. Voilà où résidait l'intérêt d'entreprendre cette recherche sur les conditions de production et de pratique du relieur/de la relieuse, à travers la reliure comme expression artistique dans le contexte du Québec au XX^e siècle.

L'histoire matérielle du livre a encore peu été abordée par les historiens du livre et de l'imprimé. C'est donc d'abord de façon intuitive que je me suis lancée dans l'investigation de cette forme artistique, mais confidentielle de notre patrimoine bibliophilique. Ma démarche a été inspirée par le travail de chercheurs tels que la Britannique Mirjam M. Foot et le Néerlandais Jan Storm van Leeuwen, tous deux spécialistes de la bibliologie et historiens de l'art. D'expérience, ces chercheurs ont compris l'importance du discours sous-jacent à la conception stylistique et thématique des décors de reliures qui composent leurs collections nationales. Dans une mesure beaucoup plus modeste, la présente thèse ajoute une contribution originale à cette orientation théorique, puisqu'elle retrace l'implantation, en contexte

de colonie, d'une survivance technique issue de deux nations colonisatrices aux traditions éditoriales et stylistiques distinctes.

Bien que la reliure d'art ait été historiquement identifiée à un art de nantis, l'histoire de ses artisans est tout autre. Cette évocation des classes sociales est d'autant plus pertinente qu'au Québec les artisans relieurs proviennent en grande partie du milieu ouvrier et commencent très jeunes leur apprentissage, que ce soit au sein du système maître-artisan, en autodidaxie ou dans le cadre pédagogique de l'atelier de reliure d'une école d'art. Les techniques du métier traversent bel et bien l'Océan pour s'implanter en Amérique du Nord, mais l'éloignement géographique a pour effet de priver les nouveaux relieurs de la proximité des dynasties familiales œuvrant dans le métier, de même que des traditions corporatives de l'Europe et du poids de son histoire bibliophilique. Au XIX^e siècle, l'immigration de familles d'artisans européens, et notamment celle des Hianvieu, contribue à former aux traditions du métier une première génération de relieurs canadiens remarquables. Ils acquièrent leur formation malgré les contraintes inhérentes à un pays en développement, où l'approvisionnement en matériaux et en outils est incertain et aléatoire. Cette adaptation forcée les amène à rompre avec les traditions séculaires et à instaurer un style qui deviendra caractéristique des artisans québécois.

Loin des canons esthétiques et des codes stylistiques des œuvres européennes, les réalisations québécoises du début sont modestes dans leur matérialité et empruntent surtout une voie narrative et expressive. Le décor est descriptif et s'offre comme un prélude au récit à découvrir. À ses débuts, la reliure d'art d'ici est aussi un véhicule identitaire par le choix de thématiques et de matériaux mettant de l'avant le caractère rural du Québec. On privilégie alors la mosaïque de cuir ainsi que la technique du cuir incisé pour donner à ces décors le rendu le plus réaliste possible. Cette façon de faire constitue l'un des traits distinctifs de la première vague de reliures d'art réalisées au Québec – ce qui mène au constat que ces décors ne trouvent pas d'équivalent stylistique dans les œuvres issues des nations colonisatrices ou sur le reste du continent nord-américain. Il s'agit d'une singularité culturelle dont les

historiens spécialistes du livre devront dorénavant tenir compte dans leur classification typologique des reliures produites en Amérique du Nord.

Rappelons que l'interprétation des données recueillies a mené à la structuration de cette thèse en trois grandes périodes, définies par trois moments marquants de l'histoire de la reliure au Québec. La thèse s'organise donc en trois chapitres correspondant à ces trois périodes significatives dans le mode de transmission des connaissances du métier de relieur. Dans le premier chapitre qui s'étend de 1900 à 1936 sont établis les prérequis nécessaires à une compréhension du sujet de même qu'à une mise en contexte des conditions d'implantation de la reliure d'art au Québec. S'il ne fallait retenir qu'une idée de cette période, elle tiendrait à la réception enthousiaste du public pour un art du livre. La fréquentation des expositions est impressionnante, la reliure d'art devient un passe-temps populaire et, dès 1935, l'Exposition de reliure d'art canadienne de la Bibliothèque municipale de Montréal présente 150 reliures réalisées localement. L'évolution rapide de la pratique ne semble pas avoir été entravée par le poids des conventions et des traditions. Cette distance conceptuelle par rapport aux modèles se justifie par le nouveau contexte géographique de la pratique, mais n'exclut pas pour autant une certaine curiosité de la part des relieurs canadiens pour les styles et les modes qui ont cours en France, en particulier. Les reliures d'art de Louis Forest et de l'architecte Ernest Cormier sont à cet égard des modèles de modernité s'inspirant des œuvres d'importants relieurs du mouvement Art déco, dont Pierre Legrain et Rose Adler. À ce sujet, la découverte de reliures encore inconnues d'Ernest Cormier au moment de cette recherche a permis d'évaluer avec plus d'exactitude la progression chronologique de ses œuvres et de mieux comprendre son cheminement de relieur amateur.

Le deuxième chapitre traite des années 1937 à 1967 et met de l'avant le projet pédagogique de former dans les meilleures conditions une nouvelle classe d'ouvriers spécialisés dans les métiers de l'impression et de la reliure. La conjoncture est parfaite, puisqu'il y a une forte demande de main-d'œuvre. La mise en place, en 1937, de l'atelier de reliure à l'École technique de Montréal par Louis-Philippe

Beudoin fait entrer l'apprentissage du métier dans l'ère moderne. Les choix pédagogiques sont grandement inspirés de ceux de Georges Lecomte, directeur de l'école Estienne de Paris, mais sont aussi animés par le pragmatisme et l'esprit de bâtisseur de Beudoin. Celui-ci voit grand et, déjà, ce qui deviendra l'École des arts graphiques de Montréal en 1942 se démarque comme l'un des meilleurs établissements d'enseignement dans le domaine en Amérique du Nord. Bien qu'en tant qu'artisan relieur, il ne se distinguera pas lui-même par son innovation stylistique, Beudoin a été en contact avec la production artistique de grands stylistes lors de son apprentissage à Paris. Il a de l'intuition, et sa vision d'un système d'atelier-école pour la formation de la relève est très novatrice. Il est à l'écoute de la demande croissante venant de l'industrie et il y répond. Bref, il fait preuve d'avant-gardisme en recrutant les artistes Albert Dumouchel, Arthur Gladu et Gérard Perrault comme enseignants à l'École. Ces nouveaux professeurs, grâce à l'originalité de leur pédagogie, donnent une impulsion créatrice à un groupe de jeunes relieurs et typographes qui marqueront l'histoire culturelle du Québec.

Par ailleurs, l'émancipation que connaissent les métiers du livre dans le cadre de l'École des arts graphiques ouvre sur une perspective inédite concernant le milieu artistique gravitant autour de l'établissement. S'il était facile de repérer chez les enseignants une proximité esthétique avec les groupes d'artistes associés aux manifestes *Prisme d'Yeux* et *Refus Global*, le lien avec les artistes, artisans ou architectes inspirés par les théories du Bauhaus restait à résoudre. Le résultat de cette recherche apporte un éclairage nouveau sur le flux des influences artistiques agissant au Québec à la fin des années 1940. On y observe, comme dans d'autres secteurs, un milieu culturel avide de connaissances et d'échanges intellectuels – qui restent toutefois d'un caractère plus ou moins clandestin.

L'enseignement d'Albert Dumouchel et d'Arthur Gladu encourage la recherche d'un nouveau vocabulaire formel aux dépens de la représentation réaliste qui prévaut encore. L'examen des décors d'art réalisés par les relieurs issus de l'École des arts graphiques met en évidence l'influence formaliste d'artistes

théoriciens du Bauhaus, notamment à travers la fameuse typologie « point et ligne sur plan » de Wassily Kandinsky et certaines théories de Paul Klee. Par contre, la technique de la mosaïque de cuir est toujours en usage, malgré le fait que l'École dispose de l'un des plus importants ensembles de fers à dorer, la collection Chevalet-Beaudoin. On ne relève que de rares occurrences de l'usage de ces outils, dans des détails de décors ou sur les chasses des reliures. Malgré des recherches approfondies, je n'ai pas trouvé de reliures de l'École qui auraient été décorées aux fers selon les conventions des styles d'époques. Les reliures exécutées pendant cette période sont assez conventionnelles pour ce qui est de la structure et de l'exécution technique. Il faudra attendre les années 1960 pour voir chez Pierre Ouvrard et Jean Larivière un début d'exploration, cette fois du côté des matériaux.

D'un point de vue méthodologique, c'est à partir de ce segment (1937-1967) que j'ai pu avoir accès à des fonds d'archives relativement complets sur l'École des arts graphiques de Montréal et son fondateur, Louis-Philippe Beaudoin. J'ai aussi pu apporter un éclairage inédit à cette enquête grâce aux récits de vie de nombreux artisans relieurs. J'ai rassemblé plus d'une centaine d'heures d'entrevues avec une vingtaine de relieurs, ou avec les membres de leur famille rapprochée. Bien sûr, ce processus de reconstruction du passé n'est pas sans faille, le langage étant un fait social et la transcription d'un récit n'étant de ce fait pas entièrement objective. C'est donc par choix que j'ai peu fait usage de verbatim. L'intention initiale était plutôt de combler la lacune de sources documentaires conventionnelles en recoupant les divers points de vue des relieurs sur leur expérience du métier, et de transmettre avec justesse le fil événementiel de l'évolution de leur pratique.

Ce volet de la recherche me tenait à cœur, car il s'agit des premiers – et sans doute des derniers – témoignages consignés de ceux qui sont les véritables acteurs de ce récit sur la reliure d'art au Québec. Leur long silence peut s'expliquer par la discrétion même de ces artisans d'un art trop peu répandu. Lors de ces rencontres, les relieurs m'ont ouvert leurs archives personnelles, sur lesquelles ils ont apporté quantité de précisions. Comme plusieurs de leurs œuvres font dorénavant partie de

collections particulières, donc inaccessibles, les archives photographiques de ces artisans ont permis d'apprécier tant la qualité esthétique de leurs reliures que les affinités que partageaient artistes, auteurs et artisans de l'époque.

Vers 1956, le désengagement de ce qui deviendra bientôt l'Institut des arts graphiques (1958) envers l'enseignement de la reliure d'art amenuise la curiosité pour le domaine. L'école offre toujours de la formation en reliure d'art, mais dans des cours plus généraux ou des cours du soir. De leur côté, les relieurs professionnels se consacrent à leur travail sans se préoccuper de former une relève : le système maître-artisan n'a plus cours et l'intérêt pour la reliure d'art ne semble plus d'actualité. Cette conjoncture défavorable provoque une véritable rupture dans la transmission et la survivance du métier de relieur. L'absence de création dans le domaine de la reliure d'art entre 1956 et 1968 en est une autre manifestation concrète. C'est pourquoi la période examinée au troisième chapitre, les années 1968 à 1990, est significative, puisque c'est alors que seront mises en place les conditions d'implantation d'un nouvel atelier-école ouvert à un public amateur, ce qui ranimera l'intérêt pour la reliure d'art et, surtout, contribuera à pérenniser cette forme artistique.

Jusqu'aux années 1970, une observation de l'organisation du travail met en évidence la prédominance masculine dans le milieu de la reliure professionnelle. Les femmes, bien qu'elles soient très présentes dans les ateliers, sont reléguées aux tâches exigeant une habileté manuelle fine et une productivité élevée. Elles travaillent donc très peu à la finissure, secteur le plus lucratif du métier. Cette division sexiste du travail a perduré en France jusqu'à très récemment; elle s'est aussi manifestée dans la mentalité corporatiste de certains relieurs québécois. C'est pourquoi l'initiative de la relieure Simone Benoît-Roy d'implanter, en 1968, un atelier-école de reliure à Montréal est exceptionnelle, puisqu'elle va à l'encontre de la résistance et de l'opinion dominante du milieu. Cette motivation très personnelle ne peut par contre être isolée du contexte de l'époque, où les revendications féministes sont à l'ordre du jour. Lorsque Simone Benoît-Roy revient d'un apprentissage de sept ans en France, elle est la relieure ayant la formation technique la plus complète au Québec. Elle met

en place L'Art de la reliure, atelier-école qui prendra le relais de l'enseignement du métier en dehors des établissements d'enseignement. Cette école privée forme dans les règles de l'art une génération de relieuses qui, à leur tour, transmettent leurs connaissances aux plus jeunes. Cette ressource pédagogique, qui est au diapason de l'innovation esthétique et technique et ouverte aux propositions originales, permettra d'actualiser la pratique de la reliure d'art et de renouveler l'intérêt pour cette forme artistique. L'abondance d'articles de presse et les nombreuses expositions témoignent de la réception favorable que connaît la reliure d'art.

À partir de la seconde moitié des années 1970, le secteur de la reliure d'art prend le pas des transformations paradigmatiques qui affectent l'objet livre. Les relieuses profitent alors des stages de perfectionnement offerts dans les ateliers américains et européens, et élargissent ainsi leurs domaines d'expertise. Déjà, les reliures qui sortent des nouveaux ateliers-écoles se distinguent par un usage audacieux des matériaux et des propositions structurelles innovantes. De plus, les métiers d'art connaissent à ce moment un regain d'intérêt, ce qui encourage l'interdisciplinarité entre artisans et favorise l'intégration d'éléments originaux dans les œuvres reliées. Le domaine de l'édition de luxe se transforme : la réalisation n'est plus exclusive aux éditeurs européens ni limitée à la tradition du « beau livre ». L'estampe, qui est alors très populaire au Québec, génère une abondance de livres d'artistes issus de la rencontre entre des artistes estampiers et certains de nos meilleurs écrivains. Dès la conception éditoriale de ces productions originales, on fait appel à la participation des relieuses qui auront la tâche de fabriquer l'œuvre finale. Des réseaux se constituent, mettant en contact éditeurs, auteurs, artistes et relieuses. On assiste à une transformation, voire à une valorisation sociale de la profession qui se traduit par une nouvelle dénomination : *artiste-relieur*.

En même temps que se transforme le domaine de l'édition d'art au Québec, naît, à la fin du XX^e siècle, une réflexion sur la question du livre d'artiste dans son acception conceptuelle. Ce questionnement rejoint dans ses fondements l'acte de relier, puisque c'est à travers ce geste que prend forme l'objet livre. Dans ce nouveau

modèle paradigmatique, les relieurs sont encore plus interpellés, car ils n'ont plus à s'adapter à une œuvre arrêtée dans sa configuration pour des raisons d'intelligibilité, mais peuvent suggérer dans leurs créations une « relecture » du concept d'assemblage qui est à l'origine de l'objet livre¹⁵⁷⁹. Cet élan libérateur coïncide avec la mouvance de l'*Artist's Book* et s'inscrit dans le cours des mutations que connaît le livre à titre de support matériel de contenu. La nouvelle conception du livre et de sa « reliure » place le relieur au centre du processus créatif au même titre que l'artiste. Cela se traduit par une autre dénomination dans la profession : *artiste du livre*. Autour d'un même objet et du même concept d'assemblage s'organisent alors des interventions créatives à intensités variables mettant en évidence des statuts sociaux du métier tout aussi variés : artisan *vs* artiste. Plusieurs relieurs québécois explorent cette piste du livre réfléchissant sur son propre objet (autocritique). Le livre devient autonome ou blanc, inversant jusqu'au processus même de son évolution historique. L'objet livre est maintenant en quête de son auteur; c'est à l'écrivain et l'artiste qu'il revient de s'adapter à sa forme. Avec ce nouveau paradigme, il devient complexe d'établir une typologie ou même de décrire ces livres d'artistes de relieurs. La forme conventionnelle du codex subsiste, mais sous des articulations inusitées et l'éventail des matériaux utilisés se déploie bien au-delà du conventionnel catalogue des cuirs.

La limite de la période étudiée est l'année 1990, soit le moment où de nouveaux supports du savoir prennent le relais du livre papier. C'est le début d'une période où l'on se perd en conjectures sur l'avenir du livre dans sa forme conventionnelle (mécanique *vs* numérique). Cet état de choses suscite du même coup plusieurs interrogations concernant l'avenir de la pratique de reliure et ses possibles configurations matérielles. Le concept d'assemblage – de ligature – constitutif à l'objet livre peut-il s'exprimer sous d'autres modes tout en conservant sa spécificité originelle, soit de donner du sens à un ensemble? Plusieurs facteurs invitent à poursuivre la réflexion. On observe qu'il reste toujours un peu de passé dans le futur,

¹⁵⁷⁹ BLOUIN 2001.

qu'une difficile rupture conceptuelle s'opère lors de la création d'un objet, laissant un fragment archétypal dans la nouvelle forme. Dans ce que l'on nomme *e-book*, soit livre numérique ou livre électronique, persiste le mot « livre », nouvel « objet immatériel » qui, en soi, n'a rien d'un livre sinon qu'il offre la possibilité de lire. Il prend forme par l'entremise d'un autre objet, la tablette, parfois appelée *liseuse*. Paradoxe de cette mutation : un retour dans le temps nous ramenant par analogie à la tablette de cire, antérieure au codex, et sur laquelle on pouvait renouveler le texte par une simple opération de grattage et de polissage. Dans le cas de la liseuse, il s'opère un passage de l'objet inanimé (le livre), en attente de la saisie active des informations par le lecteur, à celui de l'objet autonome sous un mode actif, une machine à lire (la liseuse). Ici, deux images viennent à l'esprit, la première évoquée dans une nouvelle de Jorge Luis Borges, *La Bibliothèque de Babel* (1941), celle de ce possible volume pouvant contenir tous les autres, « de format ordinaire, imprimé en corps neuf ou en corps dix, et comprenant un nombre infini de feuilles infiniment minces. [...] Le maniement de ce soyeux vade-mecum ne serait pas aisé : chaque feuille apponte se dédoublerait en d'autres; l'inconcevable page centrale n'aurait pas d'envers¹⁵⁸⁰ ». La seconde image est tirée du dialogue entre le pompier Montag et le professeur Faber dans *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953) :

Un : Savez-vous pourquoi des livres comme celui-ci ont une telle importance ? Parce qu'ils ont de la qualité. Et que signifie le mot qualité ? Pour moi, ça veut dire texture. Ce livre a des pores. Il a des traits. Vous pouvez voir la vie en son infini foisonnement. [...] Est-ce que vous voyez maintenant d'où viennent la haine et la peur des livres ? Ils montrent les pores sur le visage de la vie. Les gens installés dans leur tranquillité ne veulent que des faces de lune bien lisses, sans pores, sans poils, sans expression¹⁵⁸¹.

Ces évocations visionnaires de Borges et de Bradbury rejoignent l'actualité de l'objet qu'est la nouvelle tablette-liseuse, qui peut à la fois contenir toutes les bibliothèques du monde, mais dont l'uniformité interchangeable est « sans pores, sans expression »,

¹⁵⁸⁰ BORGES 1974, p. 108.

¹⁵⁸¹ BRADBURY 1995, p. 115-116.

un objet marqué par l'activité humaine pour l'intelligence de sa conception, indicative de son époque et de sa culture. À partir de cet état de fait, on peut s'interroger sur le vide qu'apportera l'obsolescence d'un tel objet, sur ce qu'il restera des lectures, de la bibliothèque qu'il contenait, des annotations du lecteur, du livre aimé entre tous et des traces concrètes de sa découverte. Qu'on lise *L'Avalée des avalés* ou un essai sur l'économie mondiale, la forme de l'objet demeure invariable.

L'avenir de la reliure réside-t-il dans la proximité de ces nouveaux dispositifs et appareils de lecture¹⁵⁸² ? Je ne le crois pas. À moins de s'entêter à recréer l'expérience du livre jusqu'à l'absurde; les « reliures » de protection en cuir et similicuir conçues pour ces tablettes et offertes dans le commerce procèdent de cette illusion. Cette question d'un avenir pour la reliure avait déjà été posée par l'historien Eddy L. MacFarlane dans un article de la revue *Vie des arts* publié en 1959¹⁵⁸³. À cette époque, comme aujourd'hui, l'avènement d'une nouvelle technologie médiatique, la télévision (1952), ébranlait les certitudes sur la place qu'occuperait le livre et sa reliure dans le futur. En fait, l'avenir de la reliure se situe en lui-même. Le concept d'assemblage associé à la reliure est éminemment porteur. Déjà, l'intérêt des artistes relieurs pour le paradigme de l'*Artist's Book* – le livre d'artiste – laisse entrevoir des possibilités inattendues. La situation transitoire dans laquelle se trouvent les supports d'information affranchit par la même occasion le livre papier de sa position exclusive de consignateur. Cette conjoncture a pour effet de libérer le livre et sa reliure des exigences pragmatiques pour enfin les inscrire comme des lieux d'exploration ludique où l'articulation d'interactions phénoménologiques diverses a le pouvoir de construire un espace d'expérience et de sens renouvelé. À cet égard, Marshall McLuhan évoquait les possibilités qu'offrent les transitions technologiques :

¹⁵⁸² Les mots « dispositifs » et « appareils de lecture » peuvent traduire le terme anglais *Reading Devices* et, à mon sens, représentent bien ce que sont ces nouvelles « tablettes » et liseuses.

¹⁵⁸³ MACFARLANE 1959.

« Chaque nouvelle technologie crée un milieu, vu en soi comme corrompu et dégradant, mais qui transforme cependant son prédécesseur en forme d'art¹⁵⁸⁴. »

À propos des bibliophiles amateurs de reliure, un historien du livre français qualifiait l'art de la reliure comme un dérivé de l'art du sac à main¹⁵⁸⁵. À cette vision caricaturale et réductrice, j'ai opposé dans cette recherche un point de vue humaniste, respectueux du désir d'hommes et de femmes d'embellir un objet à très forte valeur symbolique. J'ai choisi de mettre en valeur la reliure d'art en tant qu'acte esthétique ouvrant à l'altérité, prolongeant les raisons mêmes de son concept et de ses origines étymologiques, *religare* signifiant réunir, rassembler en un même espace ce qui est commun à un groupe. J'adhère à la conclusion de Mirjam M. Foot à propos de l'histoire sociale de la reliure, d'autant plus que la présente thèse s'offre comme un prélude à une réflexion plus approfondie : « [...] *the glittering tip of a vast iceberg of solid, day-to-day bread and butter workmanship and trade*¹⁵⁸⁶. » D'ailleurs, il serait pertinent de développer le sujet de la présente thèse en faisant appel aux contributions théoriques des études postcoloniales et des *Design Studies*, des champs disciplinaires qui ont abordé les mêmes problématiques et qui correspondent au même univers référentiel.

Il me semblait essentiel de mettre au jour un art du livre demeuré trop confidentiel, un métier d'art apprécié des bibliophiles et d'un public averti qui, malgré tout, conserve toujours sa résonance. J'ai aussi voulu donner une voix aux artisans de ces beaux livres. En plus d'avoir accompagné avec bonheur le meilleur de la littérature d'ici, les reliures d'art de ces travailleurs solitaires constituent sans doute l'un des témoignages les plus convaincants de la résilience de notre culture.

¹⁵⁸⁴ MCLUHAN 1968, p. 12.

¹⁵⁸⁵ Il justifiait cette boutade par l'inconfort qu'il ressentait à consulter certains livres reliés somptueusement. MARTIN 2004, p. 149.

¹⁵⁸⁶ FOOT 1998, p. 111.

ANNEXES

ANNEXE 1

**Mouvements et durée des ateliers de reliure à Montréal d'après
l'Annuaire Lovell de 1900 à 1970.**

- Art Bookbinding & Loose Leaf Co : 58 De Montigny E : **1921-22-23-24**
 3, De Montigny : 25-26
 1 A, De Montigny E : 27-28
 13, De Montigny E : 29-30-31
 4152, boul. St-Laurent : 32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45
 7175, St-Urbain : 46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-
 61-62-63-64
- Artistic Bookbinding : 1437, Van Horne : **1962-63-64-**
- Atelier de Reliure Marcel Beaudoin : 1482, Amherst : **1953-54-55-56-**
 3171, Ste-Catherine E : 57-58-59-
 18^{ème} avenue : 1961-62-63-64
- Atelier Chapleau : 313, Monkland : **1949-50-51-**
 315, boul. Décarie : **52-**
- Balthazar & Craig : 1490 Gilford : **1948 -**
- Beauchemin C.O. & Fils : 22, St-Gabriel : **1900-01**
Librairie Beauchemin : 22, St-Gabriel : **1902-**
 26, St-Gabriel : 05-06-07-08
 79, St-Jacques : 09-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20
Beauchemin Ltd : 347, De Montigny E : 21-22-23-27-28-29-30-31-32
Beauchemin Librairie Ltée : 30, St-Gabriel : 24-25-26
 430, St-Gabriel : 27
- Beaudoin Alphonse : 3673 a, Notre-Dame : **1900-01-02-03**
 3665, Notre-Dame
 270, St-Laurent : 03
- Béland Maurice : 350 Notre-Dame : **1939-**
- Belle relieure : 2356 DeVilliers : **1944-45-46-47**
- Belleau F. : 763 Rivard : **1923**
- Berladyn S : 47 Dorchester O : **1926-27**
 1213, St-Urbain : 28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-
 45-46-47-48-49-50-51-52
 1967, Centre : 54-55-
- Blanchet Robert : 1792, Centre : **1939-**
- Bois Roger : 594, Pie IX : **1963-**
- Borrie H.J. : 529, Cathédrale : **1936-37**
- Buratti Ern : 7055, av. De Chateaubriand : **1935-36-37-38**
- Cadieux & Derome : 1603, Notre-Dame : **1900-01-02-03-04-05**
 18, Notre-Dame O : 06-07-08
 79, St-Jacques : 09-10-11-12
- Edgar Carmel : 31, St-Vincent : **1912-**
- Chaine Jos : 356, Ontario E : **1939-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-**

* Les caractères gras indiquent l'année du début et de la fin d'activité pour chaque atelier.

- Champagne Clément : 26, Notre-Dame : **1924-25**
- Chapman A.T. : 2407-2673, Ste-Catherine : **1902-03-04-05**
513, Ste Catherine O : 06-07-08-09-10-11-12
190, Peel et 919, Ste-Catherine O : 13
- Chapman Bookstore : 190, Peel : 15-16-17-18-19
- Charbonneau R : 703, Boul St-Laurent : **1926-27**
- Claire Eng : 359, St-Jacques O : **1947-48-49-50-51-52-53-54-55-**
690, Notre-Dame : 56-57-58-59-60-61-62-63-64-
- Dawson Charles F : 226, St-Jacques : **1901-03-04-**
1813, Notre-Dame : 04
239, Notre-Dame O : 06-07-08-09-10-11-12-13-14 (Ltd)15-16-17-18-19-
20-21-22-23-24 (241 N-D)-25-26-27
387-389 Notre-Dame O : 28-29-30-31-32-37
- Dawson W.V. Ltd : 93, St-Urbain : **1920-21-22-23-24-(102 S-U)25-26**
993-1001, St-Urbain : 27-28-29-30-31-32-33-34-
993, St-Urbain : **35**
- Dawson H.A. & Co. : 71, St-François Xavier : **1901-02-03-04**
- Decary L : 961, Des Inspecteurs : **1929 -30**
- Deguisse et Villeneuve : 27, Notre-Dame E : **1921-**
- Deguisse Fernand : 22, Notre-Dame : **1923-**
1229, Panet : 40-41-42-43
5886, Papineau : 44-45-46-47
1207, Amherst : 48-49-50-51-52-53-54-55
- Deguisse réglage : 56-57-58-59-60-
1269, Amherst : 61-62-63-64
- Delorme J.L. : 22, Notre-Dame E : **1925-**
- Desilets Denis : 1702, Notre-Dame : **1904-05-06**
- Desmarais & Frères : 2144, Papineau : **1957-58-59-60-61-62**
- Doucet Eugène : 1041, Ontario E : **1914-**
- Joseph Fortier : 254 St-Jacques : **1900-01-02-03-04**
1790, Notre-Dame : 05
220, Notre-Dame O : 06-07
210, Notre-Dame O : 08-09-10-11-12 (Reg'd)-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24
- Galarneau C & Co : 60, boul. Crémazie E : **1949-50-51-52-53-54-55-57-58-**
279, Dunbar : 59-60-61-62-63-64-
- Gendron Homer : 58, De Montigny : **1921-**
- Gendron Maurice : 216, Gounod : **1951-**
- Giroux Napoleon : 7, Notre-Dame O : **1914-15-16-17**
- Granger Frères : 1699, Notre-Dame : **1901-04-05-**
43, Notre-Dame O : 06-07-08-09-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19
390, St-Paul : 07-08-09-10-11-12-13-14-
158, St-Paul O : 15-16-17-
54, Notre-Dame Ouest : 39
- Gratton P. : 126, Cadieux : **1924-25-26-27**
968, de Bullion : 28-29-30-31-32-33-34-
- Kinoper François : 509 La Gauchetière : **1924-**

Lamer W. : 7722 St-Denis : **1952-53-54**
 Lamer Binding : 55
 7386, St-Hubert : 57-58-59
 380, Villeray : **61-**

Lauzon H.F. : 9, Champagne : **1909-10-11-12-13-14-15-16**

Lalonde & Ladouceur : 5528, Côte des neiges : **1948-**

Lamarche J.H. : 27, Notre-Dame E : **1920-22**
 55, Côté : 21-
 165, St-Dominique : 25-26
 1043, St-Dominique : 27-28
 425, St-Jacques O : 30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40
 751, Square Victoria : 41-42-43-44-45-46

Lempert : 426, Jean-Talon O : **1956**

Leroux Joseph : 908, Bleury : **1932-33-34-**

Leroux Théo : 359, St-Jacques : **1935-36**

Leznoff S. : 408, St-Sulpice : **1949-50-51-52**

Leznoff Samuel & Co : 427, François Xavier : 53-54-55-56-

Librairie Granger : 1603, Notre-Dame : **1902-03-04-05-**
 288, St-Laurent : **06**

L'imprimerie Modèle : 25, St-Gabriel : **1912-13-14-15-16**
 195, Dorchester : 17-18-19-20-21-**22**

Marchand C. A. : 38, St-Lambert Hill : **1901-02-03-04**
 38, boul. St-Laurent : 06
 40, Jacques Cartier : 07-08-09-10-11-12-13-14-15-16-17

Marchand Bros Co : 56, Amherst : **1907-08-09-10-11-12-13-14**

Marchand frères : 55, Côté : 15-16-17-18- (Ltée)19-20-21-22-23-24-25-26
 533, Craig E : 27-28
 1017, Craig : 29-30-31-**32**

Modern Binding : 248, Jean-Talon O : **1949-50-51-52-53-54-55-56-57-58-**
 59-60-61-62-63-64-

Ouvrard et Beaudoin : 4240, Marquette : (11 juin 1948)-**1949-50-51-**

Oxley James H. : 230, Craig O : **1912-13-14-15-17**

Paquin Alex : 413, Amherst : **1914-15-16**

Paquin Lecavalier : 537, Craig : **1919-20**

Perrault Gérard : 1499, Ste-Catherine : **1938-**

Pichet J.W. : 2120, De LaSalle : **1931-**
 736, Notre-Dame : 33-**34-**

Plow et Sully : 448, St-Jacques : **1900-**

Plow Benjamin : 16, Côté : **1901-02-03-04-05**

Plow Benjamin & Co : 100, St-Antoine : 06-07-08-09
 6, Recollet : 10-11-
 5, Recollet : 12-13-14-15-16-17-18-19-20

Plow B & Co ltd : 5 Récollet : 21-22-23-24-25-26-27-28
 St-Maurice : 29-**30**

Plow & Watters Ltd : 43-45 St-Maurice : 22-23-24
 123, Vitre W : 25

Quinapen Frs : 135, Panet : **1925-**
 1077, Panet : 26
Raffin Jean : 6722, St-Hubert : **1931-32-33-34-35-36-37**
Reliures classiques : 594, Pie IX : **1964-**
Reliure moderne : 1035, McNicol : **1947-48-49**
Reliure Française : 435, La Gauchetière : **1931-32-33-34**
Reliure d'Art française : 35-36-37-38-39-40-41-42-43-44
 1121, Dorchester E : 45-46-47-48-49-50-51-52
 2325, St-Zotique E : 58-59-**60-**
Reliure Saturne : 2975, St-Denis : **1952-**
Reliure du Terroir : 929, Bleury : **1937-**
Reliure Lasalle 1089, Côte Beaver Hall : **1950-51-**
Reliure Philippe Beaudoin : 4651, St-Denis : **1933-**
Reliure Philippe Beaudoin Limitée : 34
 179, Craig O : 35-36-37
Reliure Provinciale : 359, St-Jacques : **1936-**
Riendeau S.A. : 179 Craig O : **1938-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-**
 50-51-52-53-**54-**
Roger Omer : 5067, Marquette : **1935-36**
Rolland J.B. & Fils : 6 à 14 St-Vincent : **1901-02-03-04-05-06-07-08-**
 09-10-11-12
 53, St-Sulpice : 13 (la Cie)-14-15-16-17-18-19
Roussel Jos : 4544, Bordeaux : **1933-34**
 646, Craig O : 45-46-47-
Roussel Art : 646, Craig O : **1944-**
Roussel Lionel : 6585, De Castelnau : **1963-**
Saucier Amédée : 9207, Foucher : **1935-36-37-38-39-40-41-42-**
Senecal Eusebe & cie : 73, St-Jacques : **1901-02-**
Shaw & Brown : 961 Des inspecteurs : **1929-30-**
 434, St-Pierre : 31-**32**
Sully Georges (William) : 302 La Gauchetière O : **1921-22-23-24-25-26-27-28**
 494, La Gauchetière O : 29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-
 44-45-46-47-48-49-50-**51**
Theoret C. : 11, St-Jacques : **1900-01-02-03-04-**
Therrien N.E. : 104, Amherst : **1922-23-24-25-26**
 655, De Montigny : 27-28
 1231, De Montigny : 29-**30**
Tod T.A. : 937, Ontario : **1909-**
Villemaire J.E. : 25, Notre-Dame : **1922-23-24-25**
 17, St-Jacques : 26-27
Villemaire & frères : 25, St-Jacques E : 28-29-30-31-32
 1001, St-Urbain : 33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44
 940, William : 45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-
 59-60-61-62-63-64-
 Ste-Hélène : 65-66-67-68-69
Watters Alex : 141, St-Pierre : **1913-14-16-17-18-19**

ANNEXE 2

Mouvements et durée des commerces de fournitures et matériel de relieure d'après l'*Annuaire Lovell* de 1900 à 1970.

Beauchemin C.O. & fils : 30, de l'Hopital : **1900-**
Canadian Fabrikoid Ltd : 120, St-Jacques : **1920**
Canadian Industries Ltd : **1931-**
Clarke & Clarke : 252, Notre-Dame : **1916-17-18-19-20-21-22-23-24-**
 445, Ste-Hélène : 41-42-43
Corbeil-Hooke : 138, Mc Gill : **1940-41-42-43**
 431, St-Jacques : 44-45-46-47-48
 1218, Drummond : 49-50-51-52-53-54-55-56-57-
 3540, St-Patrick : 58-59-60-61-62-
T.B.Little + Corbeil : 3540, St-Patrick : 63-64-65-66-67-68-69
Dominion Oil-cloth & Linoleum : 2200, Ste-Catherine : **1937-38-39-40-41-42-43-**
 44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-**59**
Dreyfus Importing Co : 12, St-Jean : **1901-02-03-04-05-06-07-08-09-10-11-12-**
 505, St-Paul : 13-14-**15**
Marlatt & Armstrong Co : 12, Ste-Helene : **1902-03-04-05-06-07-08-09-10-11**
 170, William : 12-13-14-15-16-17-18-**19**
Lachine Commercial Printing : 137, Notre-Dame Lachine : **1912**
L'imprimerie Modèle : 25, St-Gabriel : **1912-13-14-15**
Lovell : 423, St-Nicolas : **1933-**
Mercantile printing : 306, St-Paul : **1914-15**
Toronto Type Foundry Co Ltd : 220, Craig : **1920-**
 54, Jurors : 21-22-23-24-25-26-**27**
Venables James T : 420, LaGauchetière O : **1928-29**
Wilson Munro Co Ltd Toronto : **1931-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47**
 163, Bellechasse : 48-50-
 17, De Castelnau : 50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-

Fers de relieurs

Dawson W.V. Ltd : 93, rue St-Urbain : **1920**
Royal Electro Co : 1009, rue Côté : **1930-31-32-33-34-**

* Les caractères gras indiquent l'année du début et de la fin d'activité pour chaque commerce.

ANNEXE 3

**RELIEURS RÉCIPENDAIRES DU DIPLOME DE
L'INSTITUT DES ARTS GRAPHIQUES DE MONTRÉAL
1942- 1961¹**

Année	Nom du relieur	Emploi
1942-1943	Guy Lusignan Roger Poirier	École des arts graphiques Studio Roger, Frères des écoles chrétiennes
1944	Roger Forget	Journal Montreal Star
1945	François Couillard Jean Gingras Bernard Jodoin	Imprimerie Pierre DesMarais Harpell's Press Imprimerie nationale
1946	Guy Balthasard François Craig Fernand Gosselin Pierre Ouvrard Vianney Bélanger	Lauzier Limitée École des arts graphiques The Gazette Printing, Relieur d'art professionnel Reliure Vianney Bélanger
1947	Marcel Beaudoin Marcel De Montigny Robert Deslauriers Jean Guy Ducharme Frederic Heyne Maurice Lestage	Professeur Polyvalente, Atelier Marcel Beaudoin Originaire de Port-au Prince, Haïti
1948	Gilles Boyer Louis Grypinich Robert Lamarre Lionel Malo Jean Larivière Jan Trouillot	Agent d'assurance Relieur d'art professionnel Relieur d'art professionnel Relieur d'art professionnel aux USA. Originaire d'Haïti
1949	Yvon Beaulieu Raymond Bellemare Isabelle Perrault Antoine Tachereau	
1950	Roger Bois Jacques Brousseau Réal Macarte André Ménard	Atelier de reliure canadienne Frères des écoles chrétiennes

¹D'après le fichier récipendaires diplômes. Fonds de l'École des arts graphiques de Montréal, Collège Ahuntsic, Montréal, boîte A1 /D 41 B.

Année (suite)	Relieur (suite)	Emploi (suite)
1950	Jean-Noël Poliquin	
1951	Gaston Pelletier Marc-Pierre Sales	Atelier de reliure Marcel Beaudoin Originaire de Pétionville, Haïti
1952	Lionel Boileau	L. Galarneau et Cie.
1953	Gilles Maheu Roger Ouellet (58 †)	
1954	Roger Sutton	Mc Leod Printing
1955	André Labbé Yves Lagarde	
1956	Raymond Dutrisac Pierre Leduc Fernand Longpré	Imprimerie nationale, Hull Atelier Marcel Beaudoin, BANQ
1957	Roger Côté Jean-Pierre Daoust J. Jacques Lapierre Gilles Marchildon Richard Paquette Maurice Sabourne	Thérien & Frères Villemaire Imprimerie nationale Hull
1958	Claude Leblanc Pierre Vaillant	Patron d'atelier de reliure, Institut des arts graphiques
1959	Claude Bouchard	Standard Paper Box
1960	André Bilodeau James Davis Claude Dubois J.J. Lafontaine Marcel Tellier Maurice Tellier	Don Gratton Ruling Book Journal La Patrie Imprimerie nationale Hull Excelsior Office Canadian Printing
1961	Roger Bastien Marius Chalifour Gilles Hudon Louis Jalbert Henri Rivard Richard Vaillancourt	Commission des Liqueurs Imprimerie Jacques Cartier John Lovell Thérien & Frères Villemaire

ANNEXE 4		LES DIPLOMÉS DE L'INSTITUT DES ARTS GRAPHIQUES DE 1942 à 1965¹																							
Secteur	Année de scolarité														total										
	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955		1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965
Typographie		6	6	6	13	10	7	21	19	4	12	13	9	11	8	4	10	5	7	9	223				
Pressiers typo			5	7	9	11	10	13	9	7	9	15	11	16	5	9	8	10	7	6	185				
Linotypistes															5	6	4	5	2	22					
Monotypiste																4				4					
Relieurs		2	1	3	4	6	5	4	5	2	1	2	1	1	4	6	3	1	6	3	3	4	7	80	
Photomécanique															7	3	4	2	5	5	26				
Monteurs offset															1	2	7	4	8	12	34				
Pressiers offset														3	9	14	9	7	10	55					
Maquetistes										2	1	4	7	3	1	4	1	4	3	2	3	2	7	6	46
Divers						3	1				1			1							7				
Total		2	7	14	17	27	23	30	27	25	20	40	36	16	26	34	27	32	34	40	59	39	50	57	682

¹ Reproduction du tableau similaire. Fonds de l'École des arts graphiques, Collège Ahuntsic, Montréal A1/ E 55 K.

ANNEXE 5

**Liste des expositions de reliures d'art présentées au Québec et au Canada
1969 à 1990 (participation québécoise)**

1963-80	Librairie Garneau, Québec. Présentation en vitrine des œuvres de Pierre Ouvrard, Jacques Blanchet, Simone Benoît-Roy.	Québec
1970-81	Expositions de reliures d'art à L'Art de la reliure. (Privé)	Montréal
1972	Hôtel Ritz Carlton, invitation des libraires bibliophiles, exposition Simone Benoît-Roy. (Privé)	Montréal
	<i>Rétrospective Pierre Ouvrard</i> , Palais Montcalm, exposition Pierre Ouvrard. (galerie corporative)	Québec
1973	Exposition des reliures de Gabriel Rivard à la Bibliothèque nationale du Québec. (BNQ)	Montréal
1974	Galerie L'Apogée, exposition Simone Benoît-Roy. (galerie commerciale)	Saint-Sauveur-des-Monts
1975	Université de Montréal, exposition de groupe. (galerie universitaire)	Montréal
	Galerie Kastel, exposition Simone Benoît-Roy. (galerie commerciale)	Montréal
1976	Exposition de <i>Bouche rouge</i> de Paul-Marie Lapointe, Musée d'art contemporain de Montréal, réalisation L'Art de la reliure. (musée)	Montréal
	Exposition Reliures et Montages de Gabriel Rivard, Maison des arts La Sauvegarde. Mai 1976. (galerie corporative)	Montréal
	<i>Artisanage</i> , Place Bonaventure, Simone Benoît-Roy, dans le cadre des jeux olympiques de 1976, COJO. (centre d'exposition)	Montréal
1977	Galerie Kastel, exposition Simone Benoît-Roy (avec les émaux et eaux-fortes de Mimi Dupuis). (galerie commerciale)	Montréal
	<i>Œil pour Œil</i> , Musée des beaux-arts de Montréal. Œuvre de Claude Péloquin reliées et créées par L'Art de la reliure. (musée)	Montréal
1978	Galerie d'art du Parc, exposition Monique Lallier et Nicole Billard. (centre d'exposition)	Trois-Rivières
	Salon international du livre, Québec. Présentation Simone Benoît-Roy.	Québec
	<i>Livres d'artiste, 1967-1977</i> , Bibliothèque nationale du Québec, participation Simone Benoît-Roy. (BNQ)	Montréal
	<i>Artisans 1978</i> , exposition itinérante pancanadienne organisée par le Conseil Canadien de l'artisanat, (groupe).	Itinérance
1979	<i>Les témoins de l'enfance</i> , Bibliothèque nationale du Québec. (groupe). (BNQ)	Montréal
	<i>Vingt reliures originales</i> , Bibliothèque nationale du Québec, exposition Odette Drapeau. (BNQ)	Montréal
	<i>Quinze reliures originales</i> , galerie La Murée, exposition Odette Drapeau. (galerie commerciale)	Montréal
1980	<i>Quebec-Ontario Art Exhibit</i> , exposition de groupe. (centre d'exposition)	Stratford, Ontario
	<i>Ah ! Les beaux livres made in Québec</i> , Musée du Séminaire de Sherbrooke. (commissaire Gilles Daigneault)	Sherbrooke

1982	<p><i>Exhibition of the Twentieth Century Fine Bookbinding</i>, (groupe). (centre d'exposition)</p> <p><i>Harmonie</i>, Bibliothèque de l'Université Laval, exposition Odette Drapeau. (galerie universitaire)</p> <p>Maison André-Benjamin-Papineau, (groupe). (centre d'exposition)</p> <p><i>Hommage à Pierre Ouvrard</i>, Galerie Aubes 3935, exposition Pierre Ouvrard. (galerie commerciale)</p> <p>Galerie Aubes 3935, exposition Odette Drapeau. (galerie commerciale)</p> <p><i>Made in Canada II</i>, livres d'artistes, Bibliothèque nationale du Canada, participation Pierre Ouvrard, Odette Drapeau. (BAC)</p> <p>Galerie Port-Maurice, <i>La reliure sous toutes ses coutures</i>, Odette Drapeau, Jean-Pierre Bodain et Louise Blain-Séguin, exposition didactique. (centre d'exposition)</p>	<p>Hamilton, Ontario</p> <p>Sainte-Foy</p> <p>Laval</p> <p>Montréal</p> <p>Montréal</p> <p>Ottawa</p> <p>Saint-Léonard</p>
1983	<p>Galerie L'Imagier, (groupe). (centre d'exposition)</p> <p><i>La reliure, un art une tradition</i>, Musée Laurier, d'Arthabaska (groupe). (musée régional)</p> <p>Galerie Alliance, exposition Monique Lallier et Nicole Billard. (galerie corporative)</p> <p><i>Made in Canada III</i>, livres d'artistes, Bibliothèque nationale du Canada, participation Pierre Ouvrard, Odette Drapeau, Pierre Poussier. (BAC)</p>	<p>Aylmer</p> <p>Arthabaska</p> <p>Montréal</p> <p>Ottawa</p>
1984	<p><i>Ontario Craft Council</i>, (groupe)</p> <p><i>Made in Canada IV</i>, livres d'artistes, Bibliothèque nationale du Canada, participation Pierre Ouvrard, Jean Benoît.</p>	<p>Toronto</p> <p>Ottawa</p>
1985	<p><i>Première Biennale de reliure</i>, Musée Saint-Laurent, (groupe). (musée)</p> <p>Les élèves de La Tranchefile, Bibliothèque nationale du Québec, (groupe).</p> <p><i>Reliure d'Art</i>, Maison Tresler, exposition Odette Drapeau. (centre d'exposition)</p> <p>Grand Prix des métiers d'art du Québec, présentation Lise Dubois.</p> <p><i>La reliure sous toutes ses coutures</i>, Galerie Port-Maurice, Jean-Paul Bodain, Louise Blain-Séguin, Odette Drapeau, (groupe). (centre d'exposition)</p>	<p>Saint-Laurent</p> <p>Montréal</p> <p>Vaudreuil</p> <p>Montréal</p> <p>Saint-Léonard</p>
1986	<p><i>Voyage autour du livre</i>, Musée régional Vaudreuil-Soulanges, exposition Odette Drapeau. (musée régional)</p> <p><i>Évènement autour de la reliure</i>, Bibliothèque de la Cité de Dorval, exposition Odette Drapeau.</p> <p><i>Livres d'artistes et reliures d'art</i>, galerie Aubes 3935, exposition Odette Drapeau. (galerie commerciale)</p> <p><i>La reliure d'art Americano-canadienne</i>, Maison de la culture Côte-des-neiges, (groupe). (centre d'exposition)</p> <p>Grand Prix des métiers d'art du Québec, (groupe).</p> <p><i>Livres d'artistes de Pierre Ouvrard</i>, CEGEP Édouard Montpetit, exposition Pierre Ouvrard. (centre d'exposition).</p>	<p>Vaudreuil-Soulanges</p> <p>Dorval</p> <p>Montréal</p> <p>Montréal</p> <p>Montréal</p> <p>Longueuil</p>
1987	<p>Maison de l'Union des écrivains, exposition La Tranchefile. (galerie corporative)</p> <p><i>Book Arts</i>, Brampton Public Library, (groupe).</p>	<p>Montréal</p> <p>Brampton, Ontario</p>

1987	<p><i>Odette Drapeau, relieusesse</i>, Centre d'exposition de Laval, exposition Odette Drapeau. (centre d'exposition)</p> <p>Cercle d'art de Laval, (groupe). (centre d'exposition)</p> <p><i>Quarante et un livres québécois sous le couvert</i>, Bibliothèque Gabrielle Roy, (groupe).</p> <p><i>Quarante et un livres québécois sous le couvert</i>, Bibliothèque nationale du Québec, (groupe).</p> <p>Grand prix des Métiers d'arts du Québec, participation hors concours de Simone Benoît-Roy.</p> <p><i>Papier en tête</i>, Place Desjardins, (groupe)</p> <p><i>Made in Canada V</i>, livres d'artistes, organisée par la Bibliothèque Nationale du Canada, participation Pierre Ouvrard, Odette Drapeau.</p>	<p>Laval</p> <p>Laval</p> <p>Québec</p> <p>Montréal</p> <p>Montréal</p> <p>Montréal</p> <p>Ottawa</p>
1988	<p><i>Découvrons la reliure</i>, Exposition internationale de l'Association des relieurs du Québec, Galerie Université du Québec à Montréal, (groupe).</p> <p><i>La reliure sous toutes ses coutures</i>, Galerie Arts Sutton, exposition Odette Drapeau. (centre d'exposition)</p> <p><i>The Art of the Book</i>, exposition itinérante de CBBAG, Halifax, Toronto, Victoria, et Stewart Hall Art Gallery, Pointe-Claire, participation Louise Genest. (musée privé)</p> <p>Salon des métiers d'art de Montréal, participation de Simone Benoît-Roy.</p>	<p>Montréal</p> <p>Sutton</p> <p>Halifax, Toronto, Victoria, Pointe-Claire,</p> <p>Montréal</p>
1989	<p><i>Reliures de l'atelier Lise Dubois</i>, Galerie Espace, Collège Marie-Victorin, (groupe). (centre d'exposition)</p> <p>Grand Prix des métiers d'art du Québec, lauréate Lorraine Choquet.</p>	<p>Montréal</p> <p>Montréal</p>
1990	<p>Exposition à Art Gallery St-Thomas, Elgin, participation Simone Benoît-Roy. (centre d'exposition)</p> <p>Exposition à Sarnia Public Library and Art Gallery, participation Simone Benoît-Roy. (centre d'exposition)</p> <p>Exposition à Laurentian University Museum and Art Center, participation Simone Benoît-Roy. (galerie universitaire)</p> <p>Exposition Belleville Library and Art Gallery, participation Simone Benoît-Roy. (centre d'exposition)</p> <p>Exposition à Latcham Gallery, participation Simone Benoît-Roy. (centre d'exposition)</p> <p>Exposition à Woodstock Public Library and Art Gallery, participation Simone Benoît-Roy. (centre d'exposition)</p> <p><i>Made in Canada VI</i>, livres d'artistes, organisée par la Bibliothèque Nationale du Canada, participation Pierre Ouvrard, Odette Drapeau, <i>L'Art de la reliure</i>.</p>	<p>St-Thomas, Ontario</p> <p>Sarnia, Ontario</p> <p>Sudbury, Ontario</p> <p>Belleville, Ontario</p> <p>Whitchurch-Stouffville, Ontario</p> <p>Woodstock, Ontario</p> <p>Ottawa, Ontario</p>

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PREMIERES

ASSOCIATION des relieurs du Québec, entrevue avec Louise Genest fondatrice, Montréal, 3 juin 2014, 9 fichiers, durée : 56 minutes.

ASSOCIATION des relieurs du Québec (ARQ), Archives de l'association, 1983 à 1990.

AUBES 3935, Fonds [Galerie] Aubes 3935, Université Concordia, Gestion des documents et archives.

BAC, Collection des livres rares, Ottawa.

BAnQ, Collection patrimoniale de reliure, Montréal.

BARBEAU, Marius, Musée des civilisation, Fonds Marius Barbeau, Ottawa.

BEAUDOIN, Louis-Philippe, Collège Ahuntsic, Fonds Louis-Philippe Beaudoin.

BENOIT-ROY, Simone, entrevue vidéographique, Montréal, 30 octobre 2005, 4 fichiers, durée : 4 h 17 min 19 sec.

BENOIT-ROY, Simone, entrevue, Montréal, 23 mai 2006, 4 fichiers, durée : 1 h 01 min.

BENOIT-ROY, Simone, entrevue, Montréal, 23 février 2010, 1 fichier, durée : 21 min 39 sec.

BENOIT-ROY, Simone et Peggy Ruddick, entrevue, Montréal, 25 février 2010, 1 fichier, durée : 1 h 08 min 30 sec.

BENOIT-ROY, Simone Archives personnelles 1968 à 1990.

BILLARD, Nicole, entrevue, Saint-Lambert, 9 juin 2006, 4 fichiers, durée : 1 heure.

BILLARD, Nicole, Archives personnelles, 1975 à 1990.

BRISEBOIS Michel, Archives personnelles.

CHOQUET, Lorraine, entrevue, Montréal, 17 mai 2006, 2 fichiers, durée : 26 minutes.

CHOQUET, Lorraine, entrevue, Montréal, 24 février 2014, 9 fichiers, durée : 86 minutes.

CHOQUET, Lorraine, Archives personnelles 1981 à 1990.

CORMIER, Ernest, Centre Canadien d'Architecture, Fonds Ernest Cormier.

COTE, François, Libraire, Boucherville, Québec.

DORION, Geneviève, entrevue, Outremont, 24 mars 2011, 1 fichier, durée : 9 min 13 sec.

DOSTIE, Gaëtan, Médiathèque littéraire de Gaëtan Dostie.

DRAPEAU, Odette, entrevue, Montréal, 20 novembre 2013, 6 fichiers, durée : 2 heures.

DRAPEAU, Odette, Archives personnelles, 1979 à 1990.

DUBOIS, Lise, entrevue, Outremont, 10 mars 2009, 5 fichiers, durée : 1 h 03 min.

DUBOIS, Lise Archives personnelles, 1975 à 1990.

DUMONT, Pauline, Lévis, 20 juin 2006, 1 fichier, durée : 1 h 6 min 40 sec.

DUPUIS - BAUSET, Marie, entrevue avec René Bauset (fils), Sainte-Agathe-des-Monts, 11 décembre 2012, 2 fichiers, durée : 2 min 30 sec.

ECOLE des beaux-arts de Montréal, Université du Québec à Montréal, collection spéciale, Archives de l'École des beaux-arts de Montréal.

ECOLE des arts graphiques, Collège Ahuntsic, Archives de l'École des arts graphiques.

FOREST, Geneviève, entrevue, Montréal, 4 janvier 2010, 4 fichiers, durée : 1 heure.

FOREST, Élisabeth, rencontre, Québec, 6 juillet 2010.

FOREST, Louis, Archives personnelles, 1928 à 1990.

FOREST, Louis, Musée national des beaux-arts de Québec, Fonds d'acquisition de *Laudes*.

FOREST, Fonds Louis Forest, BAnQ.

FOURNIER, Jacques, entrevue, Montréal, 3 mars 2014, 2 fichiers, durée : 1 h 10 min.

FOURNIER, Jacques, Archives personnelles, 1983 à 1990.

GAMACHE, Léon, entrevue téléphonique, Chicoutimi, 2 décembre 2005, 2 fichiers, durée : 1 h. 36 min.

GAMACHE, Léon, entrevue téléphonique, Chicoutimi, 12 juillet 2011, 12 fichiers, durée : 1 h 36 min.

GAMACHE, Léon, entrevue téléphonique, Chicoutimi, 1^{er} août 2011, 1 fichier, durée : 28 min 47 sec.

GAMACHE, Léon, Archives personnelles, 1951 à 1990.

GENEST, Louise, entrevue, La Coquille, France, 29 juin 2010, 6 fichiers, durée : 4 h 28 min.

GENEST, Louise, entrevue, Montréal, 3 juin 2014, 9 fichiers, durée : 1 heure.

GENEST, Louise, Archives personnelles, 1975 à 1990.

GRYPINICH, Louis, entrevue, Joliette, 31 mai 2006, 5 fichiers, durée : 2 h 10 min.

GRYPINICH, Louis, entrevue, Joliette, 10 août 2010, 13 fichiers, durée : 1 h 30 min.

GRYPINICH, Louis, Archives personnelles, 1945 à 1990.

LALLIER, Monique, entrevue, Montréal, 1^{er} avril 2010, 2 fichiers, durée : 2 h 15 min.

LALLIER, Monique, Archives personnelles, 1975, 1990.

LARIVIERE, Jean, entrevue téléphonique, Peterborough, Ontario, 4 septembre 2006, 1 fichier, durée : 15 min.

LARIVIERE, Jean, entrevue téléphonique, Peterborough, Ontario, 17 décembre 2006, 2 fichiers, durée : 1 h 39 min.

LARIVIERE, Jean, entrevue téléphonique, Peterborough, Ontario, 10 octobre 2006, 2 fichiers, durée : 5 minutes.

LARIVIERE, Jean, entrevue, Peterborough, Ontario, 7 septembre 2011, 14 fichiers, durée : 2 h 49 min.

LARIVIERE, Jean, entrevue téléphonique, Peterborough, Ontario, 1 fichier, durée : 15 min 40 sec.

LARIVIERE, Jean Archives personnelles, 1946 à 1990.

LIBRAIRIE *Les chercheurs de trésors*, (Richard Gingras), Montréal.

MUSÉE McCord, Archives photographiques Notman, Montréal.

MUSÉE national des beaux-arts du Québec, Québec.

OUVRARD, Pierre, entrevue, Montréal, 25 novembre 2005, 8 fichiers, durée : 2 h 5 min.

PELSSER, Vincent, Archives personnelles.

POIRIER, Clément, entrevue, Montréal, 5 mars 2010, 2 fichiers, durée : 2 h 10 min.

POIRIER, Roger, entrevue, Ahuntsic, 28 juillet 2010, 13 fichiers, durée : 2 h 40 min.

POUSSIER, Pierre, entrevue téléphonique, Laval, 1 fichier, durée : 11 minutes.

RIVARD, Gabriel, entrevue, Saint-Félix-de-Valois, 12 février 2010, 6 fichiers, durée : 3 h 18 min.

RIVARD, Gabriel, Archives personnelles, 1967 à 1990.

ROUSSEAU, Denis, Archives personnelles.

SAINT-PIERRE, Armand, entrevue téléphonique, Rimouski, 16 décembre 2005,
durée : 23 min 40 sec.

TURMEL, Ursule, entrevue, Loretteville, 21 octobre 2010, 6 fichiers, durée : 1 h
50 min.

UNIVERSITÉ de Montréal, Collection des livres rares et collections spéciales,
Montréal.

UNIVERSITÉ McGill, William Colgate Printing Collection, Montréal.

TEXTES GENERAUX

ABENSOUR KUPIEC 2008 – Absensour, Miguel et Anne Kupiec, *Emmanuel Levinas, La question du livre*, Paris, Imec éditeur, collection Inventaires, 160 p.

ANNUAIRE 1854 – *Quebec Business Directory*, Quebec, S. McLaughlin, 1854.

ANNUAIRE 1875 – *Lovell's annuaire de ville pour Montréal/ Lovell's Montreal city directory*, Montréal, Lovell Printing and Publishing Company, 1875-1961.

ANNUAIRE 1895 – *Annuaire Marcotte : Québec et Lévis, Québec*, L.A. Belisle, annuel.

ANNUAL BIBLIOGRAPHY 1970 – *Annual Bibliography of the History of the Printed Book and Libraries*, Dordrecht (Hollande), Springer, 29 vol., 1970-2009.

ANDERSON 2009 – Anderson, Benedict, *L'imaginaire national*, La Découverte/ Poche, Paris, 2009 (1983), 212 p.

APPADURAI 1986 – Appadurai, Arjun, *The Social Life of Things, Commodity in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 329 p.

AUTRET 2006 – Autret, Marc, « Du droit d'auteur en reliure d'art », *FAQ- Droit d'auteur et législation*, France, marcautret(at)free(point)fr. 2006.

BALTHAZAR 1986 – Balthazar, Julius, *Balthazar : livres manuscrits, imprimés, gravés et peints, 1975-1986*, Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana, 1986, 83 p.

BALTHAZAR 1997 – Balthazar, Julius, *Balthazar II : Livres imprimés, manuscrits peints, 1986-1997*, Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana, 1997, 147 p.

BARBIER 1994 – Barbier, Frédéric, « À propos de l'espace du livre et de la fonction symbolique des bibliothèques en Allemagne au XIX^e siècle », *Philologiques III*, Michel Espagne (dir.), Michael Werner, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 315-329.

BARIL 2004 – Baril, Gérald, *Dicomode : dictionnaire de la mode au Québec de 1900 à nos jours*, Montréal, Fides, 2004, 382 p.

BASBANES 1999 – Basbanes, Nicholas A., *A Gentle Madness*, New York, Henry Holt and Company, 656 p.

- BAUDRILLARD 1978 – Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Paris, Tel/Gallimard, 1978 (1968), 290 p.
- BECKER 2010 – Becker, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Champs arts Flammarion, 2010 (1982), 379 p.
- BENNETT 2004 – Bennett, Stuart, *Trade Bookbinding in the British Isles, 1660-1800*, New Castle (De.), Oak Knoll Press, 2004, 176 p.
- BENNETT 2010 – Bennett, Paul, « Prendre la route avec *Le Devoir* », *Le Devoir*, 9 janvier 2010, [s.p.].
- BERALDI 1900 – Béraldi, Henri, *La Reliure*, Paris, juin 1900.
- BIHENG-MARTINON 2004 – Biheng-Martinon, Louise-Mirabelle, *Voyage au pays des relieurs ou l'évolution du métier de relieur en France au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, 356 p.
- BIHENG-MARTINON 2008 – Biheng-Martinon, Louise-Mirabelle, *Histoire de la reliure en France des origines à nos jours*, Paris, Faton, vol. 1, 2008.
- BLOCH 1993 – Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993, 290 p.
- BOOK HISTORY – *Book History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- BORGES 1974 – Borges, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1974, 186 p.
- BOUCHOT 1891 – Bouchot, Henri, *Les ex-libris et les marques de possession du livre*, Paris, Éditions E. Rouveyre, 1891, 120 p.
- BOUJU 1997 – Bouju, Marie-Cécile, *L'École Estienne 1889-1949 : La question de l'apprentissage dans les industries du livre*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, Paris, École nationale des chartes, 1997, 391 p.
- BRADBURY 1995 – Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Paris, Denoël, 1995 (1953), 291 p.
- BRAMLÉY 1992 – Bramléy, Serge, *Terre sacrée : L'univers sacré des indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Albin Michel, 1992, 280 p.
- BRAUDEL 1969 – Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, 318 p.
- BÜRKI 2012 – Bürki, Reine, « L'objet-livre », *Terrain*, n° 59, septembre 2012, Paris, ministère de la Culture et de la Communication / Maison des sciences de l'homme, 184 p.
- CALVO 2003 – Calvo, Hortensia, « The Politic of Print », *Book History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003, p. 277-305.
- CHARTIER 1997 – Chartier, Roger, « Du livre au lire », *Sociologie de la communication*, Paris, Éditions Payot/Rivages, vol. 1, n° 1. p. 271-290.
- CIM 1919 – Cim, Albert, *Les femmes et les livres*, Paris, Ancienne librairie Fontepoing et Cie, 1919, 307 p.
- CROSSICK 1997 – Crossick, Geoffrey, *The Artisan and the European Town, 1500 - 1900*, Aldershot, Engl., Scolar Press, 1997, 263 p.
- DAGOGNET 1989 – Dagognet, François, *Éloge de l'objet*, Paris, Vrin/Problèmes et controverses, 1989, 228 p.
- DAIGNEAULT DESLAURIERS 1981 – Daigneault, Gilles, Ginette Deslauriers, *La gravure au Québec (1940-1980)*, Saint-Lambert, Héritage plus, 1981, 268 p.

- DE CERTEAU 1990 – De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Folio essais, 1990, 350 p.
- DELLEAUX 2010 – Delleaux, Océane, *Le multiple d'artiste. Histoire d'une mutation artistique*, Paris, L'Harmattan, 2010, 208 p.
- DUCUING 1867 – Ducuing, François, *Exposition universelle de 1867 illustrée*, vol. 1 et 2, Paris, E. Dentu, 1867.
- DÜRRFELD 2000 – Dürrfeld, Eike Barbara, « Terra Incognita : Toward a Historiography of Book Fastening and Book Furniture », *Book History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000, p. 315-313.
- EISENSTEIN 2003 – Eisenstein, Elisabeth L., *La révolution de l'imprimé*, Paris, Hachette littérature/Pluriel, 2003 (1983), 352 p.
- ESPAGNE WERNER 1994 – Espagne, Michel et Michael Werner, *Philologiques III*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 1994, 510 p.
- FINKELSTEIN McCLEERY 2006 – Finkelstein, David et Alistair McCleery, *The Book History Reader*, New York, Routledge, 562 p.
- FOOT 1978 – Foot, Mirjam M., *Foot, A Collection of Bookbindings*, vol. I, Londres, British Library, 1978.
- FOOT 1983 – Foot, Mirjam M., *A Collection of Bookbindings*, vol. II, Londres, British Library, 1983.
- FOOT 1998 – Foot, Mirjam M., *The History of Bookbinding as a Mirror of Society*, The Panizzi Lectures, Londres, The British Library, 1998, 144 p.
- FOOT 2004 – Foot, Mirjam M., *Eloquent Witnesses, Bookbindings and their History*, New Castle (De.), Londres, Oak Knoll Press, The Bibliographical Society and The British Library, 2004, 328 p.
- FOOT 2006 – Foot, Mirjam M., *Bookbinders at Work*, Londres, New Castle, The British Library, Oak Knoll Press, 2006, 171 p.
- FOOT 2010 – Foot, Mirjam, *The Henry Davis : A Collection of Bookbindings*, vol. III, New Castle (De.)/ London, Oak Knoll Press, British Library, 2010, 528 p.
- FORGET 2002 – Forget, André, *Petite histoire du pénitencier Saint-Vincent-de-Paul*, Laval, Société d'histoire et de généalogie de l'île Jésus, 2002, 160 p.
- FRANÇOISE 1895 – Barry Robertine, « Chronique du lundi », *La Patrie*, 14 octobre 1895.
- GOLDMANN 1971 – Goldmann, Lucien, *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, collection Médiations, 1971, 192 p.
- GREENBERG 1974 – Greenberg, Clément, « La peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*, n^{os} 8-9, Paris, 1974, p. 33-39.
- HUME 2000 – Hume, David, *Essais esthétiques*, Paris, GF Flammarion, 2000, 222 p.
- JACKSON 1932 – Jackson, Holbrook, *The Anatomy of Bibliomania*, Londres, Faber and Faber Limited, 1932, 668 p.
- KANT 1995 – Kant, Emmanuel, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1995, 176 p.

- KANDINSKY 1972 – Kandinsky, Wassily, *Point-ligne-plan, contribution à l'analyse des éléments picturaux*, trad. par S. et J. Leppien, Paris, Denoël-Gonthier, 1972 (1926), 161 p.
- KANDINSKY 1991 – Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris, Folio Essais, 1991 (1926), 249 p.
- KLEE 1964 – Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Médiations, Éditions Gonthier, 1964, 153 p.
- LAMBERT 1927 – Lambert, Adélarde, *Journal d'une bibliophile*, Drummondville, Imprimerie La Parole, 1927, 142 p.
- LEGER 1943 – « Fernand Léger parle de peinture moderne », *La Presse*, 29 mai 1943, p. 28.
- LEHMANN-HAUPT FRENCH 1967 – Lehmann-Haupt, Helmut, Hannah D. French et Joseph W. Rogers, *Bookbinding in America: Three Essays*, New-York, R.R. Bowker, 1967, 293 p.
- LEMIEUX PICHER 1956 – Lemieux, Jean Paul, Claude Picher, « La société des arts plastiques de la province de Québec », *Vie des arts*, n° 1, 1956, p. 16-21.
- MACKAY 1790 – Mackay, Hugh, *The Directory for the City and Suburbs for Quebec*, Quebec, Printed by William Moore at the Herald Printing-Office, 1790.
- MACFARLANE 1961 – MacFarlane, Eddy Lees, *Histoire du livre : abrégé*, Montréal, Service des cours par correspondance, 1961, 214 p.
- MCLUHAN 1967 – McLuhan, Marshall, *La galaxie Gutenberg*, Montréal, Les éditions HMH, 1967 (1962), 428 p.
- MCLUHAN 1968 – McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements techniques de l'homme*, Montréal, HMH, 1968, p. 12.
- MANNING 2007 – Manning, Erin, *Politics of Touch, Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2007, 198 p.
- MARCUSE 1969 – Marcuse, Herbert, *Vers la libération, Au delà de l'Homme unidimensionnel*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Arguments, 1969, 120 p.
- MARITAIN 1920 – Maritain, Jacques, *Art et scolastique*, Paris, La librairie de l'art catholique, 1920, 204 p.
- MARTIN 2004 – Martin, Henri-Jean, « Une vision totale du livre », *Le Bulletin des bibliothèques de France*, Villeurbanne, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques. 2004, n° 5, p. 21-23.
- MARTIN 2004 – Martin, Henri-Jean, *Les métamorphoses du livre*, Paris, Albin Michel/itinéraires du savoir, 2004, 304 p.
- MEIMAN 2006 – Meiman, Meg, « Teaching the Social History of the Book », *The CEA Forum*, Youngstown, Youngstown State University, printemps/automne 2006. <http://www2.widener.edu/~cea/352meiman.htm>
- MELOT 2004 – Melot, Michel, « Le livre comme forme symbolique », *Conférence prononcée dans le cadre de l'École de l'Institut d'histoire du livre*, Lyon, Institut d'Histoire du livre, 2004.
- MILON PERELMAN 2007 – Milon, Alain et Marc Perelman, *Le livre et ses espaces*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, 702 p.

- MILON PERELMAN 2010 – Milon, Alain et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 460 p.
- MILON PERELMAN 2013 – Milon, Alain, Marc Perelman, *Le livre au corps*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013, 344 p.
- MONTESQUIOU 1916 – Montesquiou, Robert de, *Têtes couronnées*, Paris, E. Sansot, 1916, 277 p.
- MULLER 1997 – Muller, Renaud, *Une anthropologie de la bibliophilie : le désir de livre*, Paris, l'Harmattan, 1997, 159 p.
- NEAVILL 1996 – Neavill, Gordon B. Neavill, « From Printing History to History of the Book », *Canadian Review of Comparative Literature*, Toronto, vol. 23, n° 1, mars 1996, p. 225-237.
- NODIER 1844 – Nodier, Charles, *Bulletin du bibliophile*, Paris, Techener, 1844, 1293 p.
- NODIER 1993 – Nodier, Charles, *L'amateur de livres*, Pantin, Le Castor Astral, 1993 (1841), 137 p.
- PEARSON 2008 – Pearson, David, *Books as History*, Londres/New Castle (DE), The British Library, Oak Knoll Press, 2008, 208 p.
- PENCIL POINTS 1920 – *Pencil Points, A Journal for the Drafting Room*, New-York, Pencil Points Press, 1920-1943.
- PIOTET 2002 – Piotet, Françoise, *La révolution des métiers*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social », 2002, 362 p.
- RAPPORT 1938 – *Rapport de la Commission royale d'enquête sur le système pénal du Canada Rapport Archambault*, Ottawa, Imprimeur du roi, 1938, 448 p.
- RHEIMS 1963 – Rheims, Maurice, *La vie étrange des objets*, Paris, 10-18, 1963, 379 p.
- RHODES 1994 – Rhodes, Dennis E., *Bookbindings Other Bibliophily : Essays in Honour of Anthony Hobson*, Vérone, Edizioni Valdona, 1994, 368 p.
- RICHARD 1934 – Richard, Marius, « Le bilan moral de l'école Estienne », Paris, Toute l'édition, juillet 1934.
- ROSE 2003 – Rose, Jonathan, « The Horizon of a New Discipline : Inventing Book Studies », *Publishing Research Quarterly*, Springler, New-York, printemps 2003, vol. 19, n° 1, p. 11-19.
- ROSE 1996 – Rose, Jonathan, « How Historians Teach the History of the Book », *Canadian Review of Comparative literature*, mars 1996, vol. 23, n° 1, p. 217-224.
- SAINT GIRONS 2008 – Saint Girons, Baldine, *L'acte esthétique*, Paris, Klincksieck, 2008, 210 p.
- SILVERMAN 2008 – Silverman, Willa Z., *The New Bibliopolis : French Book Collector and the Culture of Print, 1880-1914*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2008, 314 p.
- SOMBART 1967 – Sombart, Werner, *Luxury and Capitalism*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967 (1922), 200 p.
- SOURIAU 1969 – Souriau, Étienne, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969 (1947), 320 p.

- STEPANOVA 2007 – Stepanova, Masha, « Disciplinary Duality: The Contested Terrain of Book Studies », *Publishing Research Quarterly*, Springer, New-York, vol. 23, n° 2, juin 2007, p. 105-115.
- TIDCOMBE 1996 – Tidcombe, Marianne, *Women Bookbinders, 1880-1920*, New Castle, Oak Knoll Press, 1996.
- TRAIN LEUTZ 2010 – Train Leutz, Pamela, *The Thread that Bind : Interviews with Private Bookbinders*, New Castle, Oak Knoll Press, 2010, 352 p.
- UZANNE 1887 – Uzanne, Octave, *La reliure moderne artistique et fantaisiste*, Paris, Édouard Rouveyre Éditeur, 1887, 263 p.
- UZANNE 1888 – Uzanne, Octave, *Les Zigzags d'un curieux*, Paris, Maison Quantin, 1888, 300 p.
- UZANNE 1889 – Uzanne, Octave, *Le Livre, Bibliographie moderne*, dixième année, dixième livraison, n° 118, 10 octobre 1889, 496 p.
- VAUCAIRE 1980 – Vaucaire, Michel, *La bibliophilie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 125 p.
- VAN DER VEKENE 1994 – Van Der Vekene, Emile, *Reliures d'art au XX^e siècle*, Luxembourg, Bibliothèque nationale de Luxembourg, 1994, 164 p.
- VEYNE 1996 – Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 (1971), 438 p.
- VINCENT 2012 – Vincent, Josée, « Faire confiance au Canadien moyen – Les manuels techniques de Louis-Alexandre Bélisle », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 4, 2012, p. 70-82.
- WARNIER 1994 – Warnier, Jean-Pierre, *Le paradoxe de la marchandise authentique. Imaginaire et consommation de masse*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1994, 181 p.
- WERNER ZIMMERMANN 2004 – Werner, Michael et Bénédicte Zimmermann, *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, Le genre humain, 2004, 256 p.

METHODOLOGIE

- ADELINÉ 1997 – Adeline, Jules, *Lexique des termes d'art*, Paris/Montréal, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Guérin, 1997, 420 p.
- AQÉI 1991 – Association québécoise pour l'étude de l'imprimé (AQÉI), *Bibliographie des études québécoise sur l'imprimé, 1970-1987*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1991, 124 p.
- BARTHES 1985 – Barthes, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Édition du Seuil, 1985, 382 p.
- BENJAMIN 2000 – Benjamin, Walter, « Le conteur », *Œuvres III*, Paris, Folio essais/Gallimard, 2000, p.114-151.
- BERTAUX 2006 – Bertaux, Daniel, *Le récit de vie*, Paris, Armand Colin, 2006, 128 p.
- BRENNI 1982 – Brenni, Vito J., *Bookbinding : A Guide to the Literature*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1980, 199 p.

- BRUNET 1979 – Brunet, Manon, *Documents pour une étude de l'édition au Québec avant 1900: bibliographie analytique*, mémoire de M.A. (études françaises), Université de Montréal, 1979, 278 p.
- DESROCHERS-LEDUC 1953 – Desrochers-Leduc, Lucienne, *Bibliographie analytique de la reliure au Canada français*, microforme, Québec, Université Laval, 1953.
- GAGNON 1913 – Gagnon, Philéas, *Essai de bibliographie canadienne*, tome II, Montréal, Imprimerie La Patrie, 1913, 462 p.
- HALBWACHS 1994 – Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1994 (1952), 367 p.
- HALBWACHS 1997 – Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (1950), 295 p.
- HARE WALLOT 1967 – Hare, John et Jean-Pierre Wallot, *Les imprimés dans le Bas-Canada 1801-1840 : Bibliographie analytique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967.
- HARTOG 2003 – Hartog, François, *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil / La librairie du XXI^e siècle, 2003, 272 p.
- HOWSAM 2006 – Howsam, Leslie, *Old Books & New Histories, An Orientation to Studies in Book and Print Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, 114 p.
- KAREL 1992 – Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*. Québec/Sainte-Foy, Musée du Québec/Presses de l'Université Laval, 1992, 962 p.
- KAUFMANN 2008 – Kaufmann, Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2008, 127 p.
- KOSELLECK 1997 – Koselleck, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard, Seuil, 1997, 256 p.
- LAMONDE BEAUCHAMP 1996 – Lamonde, Yvan et Claude Beauchamp, *Données statistiques sur l'histoire culturelle du Québec (1760-1900)*, Institut interuniversitaire de recherches sur les populations (IREP), 1996, 146 p.
- PANOFSKY 1967 – Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, 394 p.
- ROBIN JEWSIEWICKI 1985 – Robin, Régine, « L'histoire orale : quelques interrogations sur une pratique », in Bogumil Jewsiewicki (ed.), *Pour une anthropologie historique du souvenir*, Québec/Paris, Safi/L'Harmattan, 1985, p. 23-49.
- ROBIN 1986 – Robin, Régine, « Enjeux. Récits de vie, discours social et parole vraie », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 10, avril-juin 1986, p. 103 –111.
- STATISTIQUES 1984 – *Statistiques de l'édition au Québec 1968-1982*. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1984, 200 p.
- STATISTIQUES 2011– *Institut de la statistique Québec*, En ligne, <http://www.stat.gouv.qc.ca/>. Récupéré le 17 septembre 2011.
- SAINT-MARTIN 1994 – Saint-Martin, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1994 (1987), 307 p.

ZBORAY 2000 – Zboray, Ronald J. et Mary Saracino Zboray, *A Handbook for the Study of Book History in the United States*, Washington, Center for the book/Library of Congress, 200, 155 p.

HISTOIRE SOCIALE ET CULTURELLE DU QUEBEC ET DU CANADA

ANDERSON 1996 – Anderson, Bruce, *Gordon McKinley Webber : memories of an artist, designer and teacher*, Montréal, McGill University School of Architecture, 1996, 59 p.

ARBOUR 2004 – Arbour, Rose-Marie, « Féminin pluriel et féminismes en arts visuels au Québec », *Esse*, Montréal, n° 51, printemps/été 2004.

ARTS 1951 – *Arts et pensée*, Montréal, [s.n.], 1951-1955.

BARBEAU 1944 – Barbeau, Marius, *Saintes artisanes*, vol. 2, Montréal, Fides, 1944-1946.

BARBEAU 1919 – Barbeau, Victor, « Revenons-y », *La Presse*, 9 juin 1919, p. 2.

BERNIER 1990 – Bernier, Silvie, *Du texte à l'image, Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1990, 335 p.

BLAIS 1975 – Blais, Jacques, « Notes sur le héros de roman québécois, de la "Scouine" à "l'Hiver de force" », *Québec français*, (Québec), n° 17, février 1975, p. 36-39.

BLANCHARD SENEAL 1992 – Blanchard, Raoul, Gilles Sénécal (éd. préparée par), *Montréal : esquisse de géographie urbaine*, Montréal, VLB Éditeur, 1992 (1947), 281 p.

BOUCHARD 1983 – Bouchard, René, *La vie quotidienne au Québec: histoire, métiers, techniques et traditions*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1983, 395 p.

BOUCHER 1935 – *Les Anciens des beaux-arts de Montréal : premier grand salon, 1935*, Québec, Éditions de l'Ordre, 1935, 31 p.

BOURASSA 1986 – Bourassa, André G., *Surréalisme et littérature québécoise, Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les herbes rouges/Typo, 1986 (1977), 613 p.

BOURGEOIS 1913 – Bourgeois, Philéas-Frédéric, *Vie de l'abbé François-Xavier Lafrance, suivie d'une courte notice biographique de l'abbé François-Xavier Cormier*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1913.

BRISEBOIS 2005 – Brisebois, Michel, *L'imprimerie à Québec au XVIII^e siècle*, Québec, Les Éditions de la Huit, 2005, 323 p.

BROSSARD 1965 – Brossard, Nicole, « Albert Dumouchel, un artiste à la mesure de l'art », Montréal, *Quartier Latin*, 18 février 1965, p. 6.

BROWN 1990 – Brown, Craig (dir.), *Histoire générale du Canada*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1990, 704 p.

BRUNET 1969 – Brunet, Jacques, *Albert Laberge sa vie et son œuvre*, Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1969, 176 p.

- BUCHANAN 1957 – Buchanan, Donald W., *First National Fine Crafts Exhibition*, Ottawa, National Gallery of Canada, catalogue, 1957, 28 p.
- BUONO 1980 – Bueno, Yolande, *Imprimerie et diffusion de l'imprimé à Montréal, 1776-1820*, mémoire de bibliothéconomie, Université de Montréal, mai 1980, 216 p.
- CADIEUX 1984 – Cadieux, Anne-Marie, *Répertoire numérique détaillé du fonds du Conseil des arts et manufactures*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 66 f.
- CAMBRON 2005 – Cambron, Micheline, en coll., *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides/Bibliothèque nationale Québec, 2005, 412 p.
- CHAPAIS 1883 – Chapais, Thomas, « Chronique de Québec », *Les Nouvelles Soirées canadiennes : recueil de littérature nationale*, vol. 2, Louis-H. Taché (rédacteur), Québec, P.G. Delisle, 1883, 576 p.
- CHARLAND 1982 – Charland, Jean-Pierre, *L'enseignement spécialisé au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche et culture, 1982, 482 p.
- CHAUVIN 1927 – Chauvin, Jean, « Ernest Cormier, architecte, peintre, sculpteur », *La Revue populaire*, juin 1927, p. 7-11.
- CHAUVIN 1928 – Chauvin, Jean, *Ateliers*, Montréal, Louis Carrier & cie, Les éditions du Mercure, 1928, 266 p.
- COMEAU 1983 – Comeau, André, *Institutions artistiques du Québec de l'entre-deux guerres (1919-1939)*, thèse, Université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 1983, 1046 p.
- COUTURE 1999 – Couture, François, « La liberté niche-t-elle ailleurs ? L'École littéraire de Montréal, *Le Terroir* de 1909 et le régionalisme », *Voix et Images*, vol. 24, n° 3, (72) 1999, p. 573-585.
- COUTURE 2000 – Couture, François, Pierre Rajotte, « L'École littéraire de Montréal et ses mythes », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 163-183.
- COURVILLE GARON 2001 – Courville, Serge et Robert Garon, *Québec, ville et capitale*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001, 457 p.
- CURTIS 2001 – Curtis, Bruce, *The Politics of Population, State Formation, Statistics, and the Census of Canada, 1840-1875*, Toronto, University of Toronto, 2001, 385 p.
- DASSYLVA 2008 – Dassylva, Martial, *La naissance des cégeps, 1964-1971...*, mémoire, Université du Québec à Montréal, 2008, 171 p.
- DE LAGRAVE 1985 – De Lagrave, Jean-Paul, *Fleury Mesplet, diffuseur des Lumières au Québec*, Montréal, Patenaude Éditeur, 1985, 503 p.
- DE LAGRAVE 2001 – De Lagrave, Jean-Paul, *L'imprimeur des libertés : Fleury Mesplet, 1734-1794*, Éditions Point de fuite, Outremont, 2001, 389 p.
- DEROME 1995 – Derome, Robert, *Les orfèvres montréalais des origines à nos jours : catalogue chrono-thématique*, Montréal, Robert Derome, 1995.
- DESROCHERS 1983 – Desrochers, Luc, « Les facteurs d'apparition du syndicalisme catholique dans l'imprimerie, 1921-1945 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, n° 37, septembre 1983, p. 241-269.

- DEVOST 1982 – Devost, Alain, *L'imprimerie au Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, Commission de la santé et de la sécurité du travail, 1982, 366 p.
- DICKINSON YOUNG 2003 – Dickinson, John A, Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, Sillery, Les Éditions du Septentrion, 2003, 383 p.
- DROLET 1965 – Drolet, Antonio, *Les bibliothèques canadiennes, 1604-1960*, Ottawa, Le Cercle du livre de France, 1965, 234 p.
- DUGAS 1918 – Dugas, Marcel, « Jeux et ris littéraires », *Le Nigog*, vol. 1, n° 8, 1918, p. 251-257.
- DUGUAY 1978 – Duguay, Rodolphe, *Carnets intimes*, Montréal, Boréal Express, 1978, 271 p.
- DUMONT 1996 – Dumont, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1996, 400 p.
- DUMONT 1990 – Dumont, Micheline *L'instruction des filles au Québec, 1639-1960*, Ottawa, Société historique du Canada, (brochure historique n° 49), 1990, 39 p.
- DUMONT TOUPIN 2003 – Dumont, Micheline, Louise Toupin, *La pensée féministe au Québec, Anthologie 1900-1985*, Montréal, Édition du remue-ménage, 2003, 752 p.
- DUPUIS 1901 – Dupuis, Auguste, *La Province de Québec à l'Exposition de Paris 1900*, Québec, Imprimerie Darveau, 1901, 156 p.
- EASTON McLEOD 1999 – Easton McLeod, Ellen, *In Good Hands : the Women of the Canadian Handicrafts Guild*, Montréal, Carleton University Press, 1999, 361 p.
- ENSEIGNEMENT 1898 – « L'enseignement des arts. Une œuvre éminemment utile et patriotique », *La Presse*, 3 décembre 1898, p. 20.
- FAUTEUX 1930 – Fauteux, Aegidius, *The Introduction of Printing into Canada*, Montréal, Rolland Paper Compagny, 1930, 178 p.
- FAUTEUX 1934 – Fauteux, Aegidius, *Fleury Mesplet : une étude sur les commencements de l'imprimerie dans la ville de Montréal*, Montréal, [s.é.], 1934, p. 164-193.
- FAUTEUX 1957 – Fauteux, Aegidius, *L'introduction de l'imprimerie au Canada*, Montréal, Compagnie de papier Rolland, 1957, 178 p.
- FAUTEUX – Fauteux, Aegidius, *Collection d'ex-libris canadiens compilés par Aegidius Fauteux*, 3 vol., [s.d.] († 1941).
- FEMINA 1947 – *Exposition Femina*, [catalogue], Sylvia Daoust, Simone Denechaud, Suzanne Duquet, Claire Fauteux, Agnes Lefort, G. Paige Pinneo, Marion Scott, Québec, Musée de la province, 1947, 16 p.
- FERRETI 2003 – Lucia Ferreti, « L'Église, l'État et la formation professionnelle des adolescents sans soutien : Le Patronage Saint-Charles de Trois-Rivières, 1937-1970 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n° 3, 2003, p. 303-327.
- FOISY 2009 – Foisy, Richard, *L'Arche : un atelier d'artistes dans le Vieux-Montréal*, Montréal, VLB Éditeur, 2009, 208 p.
- FORTIN 2011 – Fortin, Andrée, « De l'art et de l'identité collective au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 52, n° 1, p. 49-70.

- FOURNIER 1986 – Fournier, Marcel, *L'entrée dans la modernité : science, culture et société au Québec*, Montréal, Les Éditions Saint-Martin, 1986, 239 p.
- GAGNON 1998 – Gagnon, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, 1023 p.
- GALARNEAU 1983 – Galarneau, Claude, « Les métiers du livre à Québec », *Les Cahiers des Dix*, n° 43, 1983, p. 143-165.
- GALARNEAU 1988 – Galarneau, Claude, *Livre et lecture au Québec, 1800-1850*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1988, 269 p.
- GALARNEAU 1991 – Galarneau, Claude, « Les Desbarats : une dynastie d'imprimeurs-éditeurs (1791-1893) », *Les Cahiers des Dix*, n° 46, 1991, p. 125-149.
- GALLICHAN 1977 – Gallichan, Gilles, « Bibliothèque et culture après la conquête » dans Georges-A. Chartrand (dir.), *Livre, bibliothèque et culture québécoise*, Montréal, vol. 1, ASTED, 1977, p. 299-310.
- GALLICHAN 1988 – Gallichan, Gilles, *Livres et politique au Bas-Canada (1791-1849)*, Sillery, Septentrion, 1991, 519 p.
- GAUVREAU 1937 – Gauvreau, Jean-Marie, « L'artisanat dans la province de Québec », *Technique*, vol. XII, mars 1937, p. 129-138.
- GELLY 1995 – Gelly, Alain, *La passion du patrimoine : la Commission des biens culturels du Québec, 1922-1994*, Sillery, Les Éditions du Septentrion, 1995, 300 p.
- GIGUÈRE 1978 – Giguère, Roland, *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1978, 219 p.
- GIGUÈRE 1982 – Giguère, Roland « Une aventure de typographie : des arts graphiques aux Éditions Erta », *Études françaises*, n° 18, automne 1982, p. 99-104.
- GILL 1900 – Gill, Charles, « Un mot au lecteur », *Les soirées du Château Ramezay*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1900, 432 p.
- GIRONNAY 1997 – Gironnay, Sophie, « Lâcheurs les métiers d'art », *Le Devoir*, 26 janvier 1997, p. D 8.
- GLADU 1988 – Gladu, Arthur, *Tel que j'étais...*, Montréal, L'Hexagone, 1988, 188 p.
- GOURNAY 1990 – Gournay, Isabelle, *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, Montréal, Édition du Méridien/Centre canadien d'architecture, 1990, 179 p.
- GRANDBOIS 1996 – Grandbois, Michèle, *L'art québécois de l'estampe 1945-1990 : une aventure, une époque, une collection*, Québec, Musée du Québec, 1996, 401 p.
- GROULX 1920 – Groulx, Lionel, « Le problème économique », *L'Action française*, décembre 1920, p. 558-565.
- HAMEL 1949 – Hamel, Charles « Où les textes ne sont que prétexte. "Les Ateliers d'Arts Graphiques" », *Le Canada*, 21 mai 1949, p. 5.
- HAMELIN ROBY 1971 – Hamelin, Jean et Yves Roby, *Histoire économique du Québec 1851-1896*, Montréal, Fides, 1971.
- HARDY RUDEL 1977 – Hardy, Jean-Pierre et David-Thierry Ruddel, *Les apprentis artisans à Québec 1660-1815*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1977, 222 p.

- HARE 1987 – Hare, John, Marc Lafrance, David Thiery Ruddel, *Histoire de la ville de Québec, 1608-1871*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1987, 400 p.
- HARVEY 2003 – Harvey, Fernand, « La politique culturelle d'Athanase David 1919-1936 », *Le Cahier des dix*, n° 57, 2003, p. 56 - 64.
- HARVEY 2011 – Harvey, Fernand, « Le ministre Hector Perrier, l'instruction obligatoire et la culture, 1940-1944 », *Les Cahiers des dix*, n° 65, 2011, p. 251-281.
- HARVEY 2012 – Harvey, Fernand, *La vision culturelle d'Athanase David*, Montréal, Del Busso éditeur, 2012, 265 p.
- HAYWARD 2006 – Hayward, Annette, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, Ottawa, Le Nordir, 2006, 622 p.
- HAZAN 2010 – Hazan, Olga, *La culture artistique au Québec au seuil de la modernité : Jean-Baptiste Lagacé, fondateur de l'histoire de l'art au Canada*, Québec, Septentrion, 2010, 612 p.
- HEMON 1916 – Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine*, Projet Gutenberg, édition en ligne, Université d'Alberta, 2004, récupéré de :
http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1491968
- JEAN 1977 – Jean, Marguerite, *Évolution des communautés religieuses de femmes au Canada de 1639 à nos jours*, Montréal, Fides 1977, 326 p.
- KAREL 1986 – Karel, David, *Horatio Walker*, Québec, Musée du Québec et Fides, 1986, 311 p.
- KAREL 1991 – Karel, David, *La collection Duplessis, Le musée en image 4*, Québec, Musée du Québec, 1991, 66 p.
- LABERGE BARASH 1975 – Laberge, André et Lucie Barash, *Les métiers d'art au Québec et l'histoire*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1975, 124 p.
- LACOURSIÈRE 1995 – Lacoursière, Jacques, *Histoire populaire du Québec: Des origines à nos jours*, t. 1, Sillery, Septentrion, 1995, 482 p.
- LACOURSIÈRE 1997 – Lacoursière, Jacques, *Histoire populaire du Québec: 1896 à 1960*, t. 4, Sillery, Septentrion, 1997, 413 p.
- LACOURSIÈRE 2008 – Lacoursière, Jacques, *Histoire populaire du Québec: 1960 à 1970*, t. 5, Sillery, Septentrion, 2008, 458 p.
- LACOURSIÈRE PROVENCHER 2011 – Lacoursière, Jacques, Jean Provencher, Denis Vaugeois, *Canada-Québec, Synthèse historique 1534-2010*, Sillery, Les Éditions du Septentrion, 2011, 607 p.
- LACROIX 2005 – Lacroix, Laurier, « L'art au service de l'utile et du patriotique », *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), Montréal, Fides, 2005, p. 55-70.
- LACROIX 2004 – Lacroix, Michel, « Lien social, idéologie et cercles d'appartenance : le réseau latin des québécois en France, 1923-1939 », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 51-70.
- LANDRY 1997 – Landry, François, *Beauchemin et l'édition au Québec. Une culture modèle, 1840-1940*, Montréal, Fides, 1997, 367 p.

- LAJEUNESSE 1982 – Lajeunesse, Marcel, *Les Sulpiciens et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1982, 278 p.
- LAMONDE 1979 – Lamonde, Yvan, *Les bibliothèques de collectivités à Montréal (17^e-19^e siècle) : sources et problèmes*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1979, 139 p.
- LAMONDE 1983 – Lamonde, Yvan, *L'imprimé au Québec : aspects historiques, 18^e-20^e siècles/ Yvan Lamonde (dir.)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, 368 p.
- LAMONDE 1991 – Lamonde, Yvan, *La librairie et l'édition à Montréal, 1776-1920*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1991, 198 p.
- LAMONDE 1991b – Lamonde, Yvan, *Territoires de la culture québécoise*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, 293 p.
- LAMONDE 1994 – Lamonde, Yvan, « Les «intellectuels francophones au Québec au XIX^e siècle : questions préalables », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 48, n^o 2, 1994, p. 153-185.
- LAMONDE 2003 – Lamonde, Yvan, *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Saint-Laurent, Fides, 2003, 330 p.
- LAMONDE 2004 – Lamonde, Yvan, « Canadian Print and Emergence of a Public Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries » dans Damien-Claude Bélanger, Sophie Coupal et Michel Ducharme (dir.), *Les idées en mouvement: perspectives en histoire intellectuelle et culturelle du Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 175-189.
- LAMONDE 2004b – Lamonde, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec, 1896-1929*, Montréal, Fides, 2004, 323 p.
- LAMONDE MELANÇON 2005 – Lamonde, Yvan, Benoît Melançon (dir.), « Trames et caractères de la culture de l'imprimé au Québec et au Canada aux XVIII^e et XIX^e siècle », *Le savoir des livres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 126 p.
- LAMONDE POTON 2006 – Lamonde, Yvan et Didier Poton, *La Capricieuse (1855), poupe et proue : Les relations France – Québec (1760-1914)* Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2006, 379 p.
- LAMONDE 2007 – Lamonde, Yvan, *Histoire sociale et des idées au Québec, 1760-1896*, Montréal, Fides, 2007, 574 p.
- LAMONDE 2008 – Lamonde, Yvan, « L'histoire du livre et de l'imprimé au Canada et les percées en histoire culturelle et intellectuelle », *Papers of the Bibliographical Society of Canada*, vol. 46, n^o 1, printemps 2008, Toronto, University of Toronto, p. 43-54.
- LAMONDE 2011 – Lamonde, Yvan, *La modernité au Québec, La Crise de l'homme et de l'esprit 1929-1939*, Montréal, Fides, 2011, 330 p.
- LAMONDE GALLICHAN 1996 – Lamonde, Yvan et Gilles Gallichan, *L'histoire de la culture et de l'imprimé: hommages à Claude Galarneau*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, 239 p.

- LAMONDE TRÉPANIÉ 2007 – Lamonde, Yvan (dir.) et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Éditions de l'Institut québécois de la recherche sur la culture, 2007 (1986), 319 p.
- LAMY 1967 – Lamy, Suzanne et Laurent Lamy, *La renaissance des métiers d'art au Canada français*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1967, 84 p.
- LANGLOIS 1997 – Langlois, Monique, « L'École des beaux-arts de Québec (1922-1967) », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 50, 1997, p. 61.
- LAPIERRE AUGER 2000 – Lapierre, Laurent et Claudine Auger, « L'industrie des métiers d'art au Québec », *Séminaires de management culturel*, Montréal, Chaire de gestion des arts Carmelle et Rémi Marcoux, 2000.
- LAPOINTE 1969 – Lapointe, Raoul, *Histoire de l'imprimerie au Saguenay (1879-1969)*, Chicoutimi, La Société historique du Saguenay, 1969, 292 p.
- LAROCHELLE-ROY 1980 – Laroche-Roy, Lise, *L'émail au Québec 1949-1989*, Musée d'art de Saint-Laurent, 1990, 144 p.
- LAURENDEAU 1923 – Laurendeau, Arthur, « Méditation d'un artiste sur la patrie », *L'Action française* (février 1923), p. 106-113.
- LAVALLÉE 1968 – Lavallée, Gérard, *Anciens ornemanistes et imagiers du Canada français*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1968, 98 p.
- LECLERC NADEAU 1972 – Leclerc, Yvon et Michel Nadeau, *L'industrie des métiers d'art au Québec*, Édition Formart, 1972, 112 p.
- LECOUTEY 1949 – Lecoutey, André, « L'accord nécessaire entre l'art sacré et la sensibilité moderne », *L'Action nationale*, vol XXXIII, n° 5, juin 1949, p. 432-440.
- LEMARCHAND 1948 – LeMarchand, L., « Mlle Suzanne Duquet expose avant de partir pour l'Europe », *Photo-journal*, 15 avril 1948.
- LEMIEUX 1997 – Lemieux, Louis-Guy, *Le roman du Soleil : un journal dans son siècle*, Sillery, Septentrion, 1997, 299 p.
- LEMIRE 1993 – Lemire, Maurice, *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec 1764-1867*, Montréal, Essais littéraires l'Hexagone, 1993, 282 p.
- LEMIRE SAINT-JACQUES 2005 – Lemire, Maurice (dir.), Saint-Jacques, Denis, *La vie littéraire au Québec 1895-1918*, t. V, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, 680 p.
- LEMIRE 2007 – Lemire, Maurice, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, 308 p.
- LESSARD 1971 – Lessard, Michel, *Encyclopédie des antiquités du Québec : trois siècles de production artisanale*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1971, 526 p.
- LESSARD MARQUIS 1975 – Lessard, Michel et Huguette Marquis, *L'art traditionnel au Québec*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1975, 463 p.
- LESSARD 1994 – Lessard, Michel, *Objets anciens du Québec*, vol. 1 et 2, Montréal, Éditions de l'Homme, 1994, 336 p.
- LESSARD 1999 – Lessard, Michel, *Meubles anciens du Québec*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1999, 544 p.

- LETONDAL 1918 – Letondal, Arthur, « L'âme canadienne », *Le Nigog*, vol. 1, n° 7, 1918, p. 213-216.
- LINTEAU 1985 – Linteau, Paul-André, « Montréal au 19^e siècle: bilan d'une recherche », *Urban History Review/Revue d'histoire urbaine*, vol. 13, n° 3, 1985, p. 207-223.
- LINTEAU DUROCHER 1989 – Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain, t. II, le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 834 p.
- LINTEAU 2000 – Paul André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000, 662 p.
- LOCKHART FLEMING 1972 – Lockhart Fleming, Patricia, « A Study of Pre-Confederation Ontario Bookbinding », *The Bibliographical Society of Canada*, vol. II, 1972, p. 53-70.
- LOCKHART FLEMING LAMONDE 2004-2007 – Lockhart Fleming, Patricia et Yvan Lamonde, en coll., *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, 3 vol., Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004-2007.
- LOCKHART FLEMING 2008 – Lockhart Fleming, Patricia, « National Book Histories and the Legacy of History of the book in Canada/Histoire du livre et de l'imprimé au Canada », *Paper of the Bibliographical Society of Canada*, vol. 46, n° 1, printemps 2008, Toronto, University of Toronto, p. 35-42.
- MACDONALD 2006 – MacDonal, Colin S., *A Dictionary of Canadian Artists*, (8 vol.), Ottawa, Canadian Paperbacks Pub., vol. 5, (1967-2006).
- MAURAUULT 1929 – Maurault, Olivier, *Marges d'histoire*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, vol. 1, 1929, 310 p.
- MAURAUULT 1930 – Maurault, Olivier, *Marges d'histoire*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, vol. 3, 1930, 21 p.
- MAURAUULT FOISY 2011 – Maurault, Olivier, Richard Foisy, *Les peintres de la Montée Saint-Michel : cent ans après : 1911-2011*, Montréal, 2011 (1941), 156 p.
- McLACHLAN 1906 – McLachlan, Robert Wallace, *Fleury Mesplet, the First Printer at Montreal*, Ottawa, Royal Society of Canada, 1906.
- MELANÇON 1999 – Melançon, François, « La circulation du livre au Canada sous la domination française », *Paper of the Bibliographical Society of Canada/Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, vol. 37, n° 2, automne 1999, p. 35-58.
- MELANÇON 2007 – Melançon, François, *Le livre à Québec dans le premier XVIII^e siècle : La migration d'un objet culturel*, thèse, Université de Sherbrooke, 2007, 641 p.
- MICHON MOLLIER 2001 – Michon, Jacques et Jean-Yves Mollier, *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde. Du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Actes du colloque international (Sherbrooke 2000), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, Paris, L'Harmattan, 2001, 597 p.

- MICHON 1997 – Michon, Jacques, « L'histoire du livre au Québec au XX^e siècle, orientations bibliographiques » *Présence francophone*, n° 51, (1997), p. 134-154.
- MICHON 1999 – Michon, Jacques, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle, La naissance de l'éditeur 1900-1939*, vol. 1, Montréal, Fides, 1999, 488 p.
- MICHON 2004 – Michon, Jacques, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle, Le temps des éditeurs 1940-1959*, vol. 2, Montréal, Fides, 2004, 540 p.
- MICHON 2009 – Michon, Jacques, *Les éditeurs québécois et l'effort de guerre, 1940-1948*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2009, 180 p.
- MORISSET 1941 – Morisset, Gérard, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, à compte d'auteur, 1941, 170 p.
- MUSÉE DU QUÉBEC 1984 – Musée du Québec, *L'Église catholique et les arts au Québec : Le Grand Héritage*, Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.
- NASGAARD 2007 – Nasgaard, Roald, *Abstract painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2007, 432 p.
- OLIVIER 1978 – Olivier, Daniel, *Philéas Gagnon, bibliophile*, mémoire de bibliothéconomie, Université de Montréal, 1978, 96 p.
- OSTIGUY 1967 – Ostiguy, Jean-René, « Les cadavres exquis des disciples de Pellan », *Vie des arts*, n° 47, 1967, p. 22-25.
- OSTIGUY 1982 – Ostiguy, Jean-René, *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, 168 p.
- OSTIGUY 1982b – Ostiguy, Jean René, « Le modernisme au Québec en 1910 et en 1930 », *Vie des Arts*, vol. 27, n° 107, 1982, p. 42-45.
- PARKER 1985 – Parker, Georges L., *The Beginning of the Book Trade in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, 346 p.
- PELLERIN GALLICHAN 1986 – Pellerin, Maurice, Gilles Gallichan, *Pamphile Le May, bibliothécaire de la législature et écrivain*, Québec, Bibliothèque de l'assemblée nationale, 1986, 141 p.
- PELLETIER-BAILLARGEON 2010 – Pelletier-Baillargeon, Hélène, *Olivar Asselin et son temps*, t. 3 : Le maître, Montréal, Fides, 2010, 416 p.
- PELOQUIN 2007 – Péloquin, Marjolaine, *En prison pour la cause des femmes, la conquête du banc des jurés*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 312 p.
- POTVIN 1944 – Potvin, Damase, *La librairie Garneau : le centenaire d'une maison historique, 1844-1944*, Québec, L'Action Catholique, 1944, 16 p.
- PORTER 2011 – Isabelle Porter, « Un lieu, un nom — La rue des Tanneurs, une artère loin de ses origines », *Le Devoir*, 11 août 2011.
- RACINE 1980 – Racine, Yolande, *Albert Dumouchel à l'École des arts graphiques de 1942-à 1960*, mémoire, Université de Montréal, 1980, 312 p.
- ROBERT 1970 – Robert, Guy, *Albert Dumouchel ou la poésie de la main*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1970, 95 p.
- ROBERT 1973 – Robert, Guy, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, 501 p.

- ROY 1981 – Roy, Jean-Louis, « La librairie Crémazie », dans Réjean Robidoux et Paul Wyczynski (dir.), *Crémazie et Nelligan, recueil d'études*, Montréal, Fides 1981, p. 11-43.
- ROY 1974 – Roy, Jean-Louis, *Édouard-Raymond Fabre, libraire et patriote canadien, 1799-1854 : contre l'isolement et la sujétion*, LaSalle, Québec Hurtubise HMH, 1974, 220 p.
- ROY 1988 – Roy, Fernande, *Progrès, harmonie, liberté : le libéralisme des milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1988, 301 p.
- ROY 1993 – Roy, Fernande, *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Collection Boréal Express, 1993, 127 p.
- ROY 2000 – Roy, Fernande, *Histoire de la librairie au Québec*, Montréal, Leméac Éditeur, 2000, 238 p.
- RUELLAND 2008 – Ruelland, Jacques G., *1776 Naissance de l'imprimerie et de la liberté d'expression à Montréal*, Montréal, Petit Musée de l'impression, 2008, 138 p.
- RUELLAND 2009 – Ruelland, Jacques G., « Histoire de la liberté d'expression au Québec depuis 1776 : une histoire sans fin », Montréal, Société historique de Montréal, 7 février, 2009, 11 p.
- SABOURIN 1992 – Sabourin, Hélène « P.-O. Chauveau et les débuts de la chambre des arts et manufactures du Bas-Canada 1857-1872 », *Scientia Canadensis : revue canadienne d'histoire des sciences, des techniques et de la médecine*, vol. 16, n^o 2, (43) 1992, p. 128-153.
- SAINT-JACQUES 2007 – Saint-Jacques, Denis (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, 384 p.
- SAINT-JACQUES ROBERT 2010 – Saint-Jacques, Denis, Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec 1919-1933*, t. VI, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2010, 748 p.
- SAINT-MARTIN LAUZZANA 1975 – Saint-Martin Fernande, Gail Lauzzana, *Artfemme '75 : Une exposition d'œuvres de femmes artistes/Artfemme '75 : An Exhibition of Women's Art*. Montréal, Centre Saydie Bronfman, Musée d'art contemporain, Galerie Powerhouse, YWCA, 1975, 107 p.
- TREMBLAY 2005 – Tremblay, Yves, « La consommation bridées : contrôle des prix et rationnement durant la Seconde Guerre mondiale », *Revue d'histoire de L'Amérique française*, vol. 58, n^o 4, 2005, p. 33- 55.
- TREPANIER 2010 – Trépanier, Esther, *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec : œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, MNBAQ, Les publications du Québec, 2010, 287 p.
- TRUDEL 2009 – Trudel, Marcel, *Deux siècles d'esclavage au Québec*, Hurtubise, Montréal, 2004, 405 p.
- TURGEON DELÂGE 1996 – Turgeon Laurier (dir.), Denys Delâge et Réal Ouellet, « De l'acculturation aux transferts culturels », *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe XVI^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 11-32.

- VANLAETHEM 1991 – France Vanlaethem, « Ernest Cormier, un grand professionnel », *Annales d'histoire de l'art canadien/Journal of Canadian Art History*, Montréal, vol. XIII : 2 / vol. XIV : 1 (1991), p. 44-68.
- VARLEY 1980 – Varley, Christopher, *The Contemporary Arts Society Montreal : 1939-1948/La Société d'art contemporain : Montréal : 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, 96 p.
- VERRETTE 2002 – Verrette, Michel, *L'alphabétisation au Québec, 1660-1990*, Sillery, Éditions du Septentrion, 2002, 192 p.
- WAAC 1900 – Montreal Branch of the Woman's Art Association of Canada, *Exhibition of Arts and Handicrafts*, [catalogue d'exposition], Montréal, 1900.
- WALLOT 1972 – Wallot, Jacques-Albert, *La pédagogie de Borduas et de Dumouchel*, mémoire, Sir Georges Williams University, 1972, 71 pages.
- WARREN 2015 – Warren, Jean-Philippe, *Honoré Beaugrand : la plume et l'épée (1848-1906)*, Montréal, Boréal, 2015, 532 p.
- WYCZYNSKI JULIEN 1961 – Wyczynski, Paul, Bernard Julien et Jean Ménard, *L'École littéraire de Montréal*, Montréal/ Paris, Fides / Archives des lettres canadiennes, t. II, 1961, 384 p.
- WHITEMAN 1994 – Whiteman, Bruce, *Lasting Impressions: A Short History of English Publishing in Quebec*, Montréal, Véhicule Press, 1994, 98 p.

TECHNIQUE ET METIER DU LIVRE

- ABRAHAMSON 1974 – Abrahamson, Una Stella (Golding), *Crafts Canada: the Useful Arts*, Toronto, Irwin Clarke, 1974, 192 p.
- AUDIBERTI 1999 – Audiberti, Jacques, *Paris fut: Écrits sur Paris 1937-1953*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 1999, 200 p.
- ARCAND GINGRAS 2010 – Arcand, Jean, François Gingras, *Collection de fers à dorer Chevalet-Beaudoin*, Collège Ahuntsic, Montréal, 90 p.
- BEAUDOIN 1940 – Beaudoin, Louis-Philippe, *Gutenberg et l'imprimerie*, Montréal, Thérien frères limitée, éditeurs, 1940, 219 p.
- BEAUDOIN 194? – Beaudoin, Louis-Philippe, *Technologie/présentée par M. Philippe Beaudoin*, Montréal, [s.e.], 57 p.
- BEAUDOIN 1946-1959 – Beaudoin, Louis-Philippe en collab., *Initiation aux métiers de l'imprimerie/par un groupe de professeurs de l'école des arts graphiques*, Montréal, Ministère du bien être social et de la jeunesse. Enseignement spécialisé de la Province de Québec, Office des cours par correspondance, 1946-1959, 264 p.
- BOVEY 1938 – Bovey, Wilfrid, *Canadian Handicrafts Survey of Domestic Art and Craft in Canadian Intellectual and Economic life*, Québec, [s.e.] 1938-1939, 16 p.

- CARRUTHERS 1947 – Carruthers, Georges, *Paper-Making Part II, First Century of Paper-Making in Canada*, Toronto, The Garden City Press Co-Operative, 1947, 712 p.
- CHANAT 1924 – Chanat, Charles, *Manuel pratique du relieur*, Paris, Garnier Frères, 1924.
- CORON LEFEVRE 1995 – Coron, Sabine et Martine Lefèvre, *Livres en broderie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, 191 p.
- DEVAUCHELLE 1961 – Devauchelle, Roger, *La reliure en France de ses origines à nos jours, Tome III, Depuis 1850*, Paris, Jean Rousseau-Girard, 1961.
- DEVAUX 1977 – Devaux, Yves, *Dix siècles de reliure*, Paris, Éditions Pygmalion, 1977, 398 p.
- DIEHL 1980 – Diehl, Edith, *Bookbinding, its Background and Technique*, New York, Dover Publications, 1980, 748 p.
- DOISY 1996 – Doisy, Marie-Ange, *De la dominoterie à la marbrure*, Paris, Art & Métier du Livre, 1996, 256 p.
- DUNCAN DE BARTHA 1989 – Duncan, Alastair, Georges de Bartha, 1880-1940, *La reliure en France Art Nouveau- Art Déco*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1989, 200 p.
- ETHERINGTON ROBERTS 1972 – Etherington, Don, Matt T., Roberts, *Bookbinding and the Conservation of Books. A Dictionary of Descriptive Terminology*, Washington, Library of Congress, 1972.
- FLÉTY 1988 – Fléty, Julien, *Dictionnaire des relieurs français ayant exercé de 1800 à nos jours*, Paris. Technorama, 1988, 225 p.
- FRENCH 1986 – French, Hannah D., *Bookbinding in Early America: Seven Essays on Masters and Methods*, Worcester, Mass., American Antiquarian Society, 1986, 254 p.
- GAUVREAU 1940 – Gauvreau, Jean-Marie, *Artisans du Québec*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1940.
- HOGAN 1996 – Hogan, Donald, *Marginalia II, Early Decorated Book Papers : Department of Rare Books and Special Collections*, Montréal, McGill University, 1996.
- INTERNATIONAL BROTHERHOOD – International Brotherhood of Bookbinders, *The International Bookbinder*, Washington, D.C., J. L. Feeney, 1900-1972.
- INITIATION 1962 – *Initiations aux métiers de l'imprimerie, Première leçon*, Service des cours par correspondance, École des arts graphiques, Montréal, 1962 [1946 à 1959], p. 2.
- JULIEN 1974 – Julien, I., Gavend, G., *Le cuir, origine et fabrication*, Lyon, Centre technique du cuir, 1974, 49 p.
- KING 2003 – King, Edmund M.B., *Victorian Decorated Trade Binding, 1830-1880*, New Castle, Londres, Oak Knoll Press, British Library Press, 2003, 347 p.
- KRAINIK 1988 – Krainik, Clifford, Krainik, Michele et Carl Walvoord, *Union cases a Collector's Guide to the America's First Plastics*, Grantsburg, Wisc, Centennial Photo Service, 1988, 232 p.

- LAMOTHE 1979 – Lamothe, Marie-José, *Le relieur*, Paris, Berger-Levrault, 1979.
- LE NORMAND 1827 – Le Normand, L. Sébastien, *Manuel du relieur, dans toutes ses parties*, Paris, Roret, 1827, 254 p.
- LEROUX 2005 – Leroux, Éric, *Histoire de l'imprimerie au Québec, Portraits d'ateliers 1938-1967*, Sherbrooke, Éditions Ex-Libris, 2005, 268 p.
- LESNÉ 1827 – Lesné, Mathurin-Marie, *La reliure, poème didactique en six chants ; par Lesné, relieur à Paris*, Paris, Chez l'auteur, 1827.
- MARKS 1998 – Marks, Philippa, *The British Library Guide to Bookbinding, History and Techniques*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, 96 p.
- MARTIN 1977 – Martin, Michel, *Cordonnerie traditionnelle*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1977, 32 p.
- MICHEL 1878 – Michel, Marius, *Essai sur la décoration extérieure des livres*, Paris, Damascène Morgand & Charles Fatout, 1878, 16 p.
- MICHEL 1881 – Michel, Marius, Henri Marius Michel, *La reliure française commerciale et industrielle : depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'à nos jours*, D. Morgand & C. Fatout, 1881, 137 p.
- MICHEL 1889 – Michel, Marius, *L'ornementation des reliures modernes par MM. relieurs-doreurs*, Paris, Marius Michel et fils, 1889.
- MORRIS 2011 – Morris, William, *L'art et l'artisanat*, Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2011, 112 p.
- PEYRÉ FLETCHER 2004 – Peyré, Yves et H. Georges Fletcher, *Art Deco Bookbindings: The Work of Pierre Legrain et Rose Adler*, New York, Princeton Architectural Press, 120 p.
- PUGET 1908 – Puget, Paul, *Cuir et peaux*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et fils, 1908, 352 p.
- RELIURE 1947 – *Catalogue de l'exposition la Reliure originale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1947, 114 p.
- RINHART 1969 – Rinhart, Floyd et Marion Rinhart, *American Miniature Case Art*, South Brunswick, New-York, A.S. Barnes and Co, 1969, 205 p.
- ROY 2008 – Roy, Simone, en collab., *Recueil de techniques de reliures, (1983-2008)*, Montréal, Association des relieurs du Québec, 2008.
- TOMBEUR 2004 – Tombeur, Jef, *Femmes & métiers du Livre/Women in the Printing Trade*, Soignies (Belgique), Paris, Talus d'approche & Convention typographique, 2004, 302 p.
- TOMLINSON MASTER, 1996 – Tomlinson, William et Richard Master, *Bookcloth 1823-1980: a Study of Early Use and the Rise of Manufacture, Winterbottom's Dominance of the Trade in Britain and America, Production Methods and Cost and the Identification of Qualities and Designs*, Stockport (Angleterre), Dorothy Tomlison, 1996, 144 p.
- TRAVIS 2008 – Travis, Trysh, « The Women in the Print Movement », *Book History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. II, p. 277-300.
- TRIGGS 1985 – Triggs, Stanley G., *William Notman l'empreinte d'un studio*, Toronto, Toronto Art Gallery of Ontario; Coach House Press, 1986, 172 p.

- VRAIN 1995 – Vrain, Jean-Claude, *Reliures de femmes de 1900 à nos jours*, Paris, Librairie Jean-Claude Vrain, 1995, 128 p.
- WOLFE 1990 – Wolfe, Richard, J., *Marbled Paper, its History, Techniques, and Patterns*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1990, 260 p.

HISTOIRE DU LIVRE ET DE LA RELIURE D'ART AU QUEBEC

- A.A. 1937 – A.A., « La reliure Forest à Paris », *Le Devoir*, 8 octobre 1937.
- A.A. 1937b – A.A., « Le premier Salon du livre canadien », *Le Devoir*, 6 décembre 1937, p. 2.
- AIRD-BÉLANGER 2010 – Aird-Bélangier, Jocelyne, « Simone Benoît Roy, pionnière de la reliure au Québec », *Book Art Arts du livre Canada*, Toronto, vol. 1, n° 1, 2010, p. 2-6.
- ALIX 2000 – Alix, Sylvie, *Les Éditions Roselin : intimités poétiques*, [catalogue d'exposition], Joliette, Musée d'art de Joliette, 2000, 47 p.
- ANCIENS 1935 – « Les anciens des Beaux-arts de Montréal », *La Patrie*, 1935, p. 9.
- ARCHIBALD 1982 – Archibald, Diana, *Exhibition of the Preservation and Conservation of Ernest Cormier's Prints and Drawings*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1982, 22 p.
- ARQ 1983 – *Le journal de l'Association des relieurs du Québec/ Journal of the Association des relieurs du Québec*, vol. 1, n° 1 [s.d.]; vol. 1, n° 4 [s.d.], 1983.
- ARQ 1984 – *Le journal de l'Association des relieurs du Québec/ Journal of the Association des relieurs du Québec*, vol. 2, n° 4, décembre 1984.
- ARQ 1985-1994 – *Le journal* (Association des relieurs du Québec), vol. 3, n° 1, avril 1985; vol. 3, n° 3 septembre 1985; vol. 4, n° 1, mai 1986; vol. 7, n° 2, automne 1989; vol. 11, n° 2, janvier 1994.
- ARQ 1986-1989 – *Le bulletin* (Association des relieurs du Québec), avril 1986 - mai 1989.
- ARQ 1996-1998 – *Reliures et papiers : revue de l'association des relieurs du Québec*, vol. 12, n° 1, printemps 1996 – vol. 14, n° 1, 1998.
- ARQ 2008 – Association des relieurs du Québec, *Carnet d'informations : Édition 2008. Services offerts aux relieurs. Fournitures. Adresses des fournisseurs*, 2008, 13 p.
- ARTISANAT 1950 – « L'Artisanat tel que souhaitable dans le Québec », *Le Canada*, 27 novembre 1950, p. 7.
- ARTS ET MÉTIERS 1973 – *Arts & métiers du livre*, Paris, Technorama, 1973-2014.
- ARTS GRAPHIQUES 1946 -1947 – *Prospectus 1946-1947, École des Arts Graphiques*, Montréal, Secrétariat de la Province, 1946.
- ARTS GRAPHIQUES 1947 – « Arts Graphiques aux Trois-Rivières », *Le Monde ouvrier*, septembre 1947.

- ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1943 – « Magazine Impressions », *Journal de l'association des élèves de l'école des arts graphiques*, volumes 7-8-11-12, 1943-195?.
- ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947 – *Les Ateliers d'Arts Graphiques*, no 2, Montréal, École des Arts Graphiques, 1947.
- ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947 b – « Présentation d'une revue d'art », *La Patrie*, 2 juin 1947, p. 3.
- ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1947c – « Présentation d'une revue des arts graphiques », *La Presse*, 2 juin 1947, p. 5.
- ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES 1949 – *Les Ateliers d'Arts Graphiques*, no 3, Montréal, École des Arts Graphiques, 1949.
- BEAUDOIN 1925 – « M. L.-P. Beaudoin est fêté par un groupe d'amis », *Le Canada*, 13 novembre 1925, p. 8.
- BEAUDOIN 1961 – « L'ancien directeur des arts graphiques, M. L.-P. Beaudoin, est exonéré de tout reproche, deux ans après sa démission », *Le Nouveau journal*, 15 novembre 1961.
- BEAUDOIN 1961 – « Québec réhabilitera-t-il M. L.-P. Beaudoin qui a été exonéré par la cour ? », *Le Devoir*, 15 novembre 1961, p. 3.
- BEAUDOIN-DUMOUCHEL 1975 – Beaudoin-Dumouchel, Suzanne, *La première école d'arts graphiques en Amérique fondée par Louis-Philippe Beaudoin*, mémoire, Université Concordia, 1975, 143 p.
- BELISLE 1938 – Belisle, Rosario, « Visite industrielle Villemare Frères-Bros. », *Technique*, vol. XII, avril 1938, p. 171-184.
- BENOÎT-ROY 1970 – s. a., « Un atelier nouveau : la reliure d'art », *Le Journal de Montréal*, février 1970.
- BENOÎT-ROY 1974 – s. a., « Book Restauration », *Montreal Calendar Magazine*, avril 1974.
- BENOÎT-ROY 1975 – s. a., « City Side Up », *The Montreal Star*, 26 avril 1975.
- BENOÎT-ROY 1976 – s. a., « Bouche rouge », *Le Devoir*, 12 juin 1976, p. 3.
- BERGERON 1976 – Bergeron, Rose-Aimée, « "Artisanage" par eux-mêmes ou du bon et du moins bon », *Le Jour*, 16 juillet 1976.
- BERNATCHEZ 1991 – Bernatchez, Raymond, « Cette "reliure" a remporté le Grand prix des métiers d'art 1991 dans un concours international », *La Presse*, 13 octobre 1991, p. 1 B 3.
- BERNIER DROUIN 2013 – Bernier, Stéphanie, Josée Drouin, Josée Vincent (dir.), *Le livre comme art*, Québec, Éditions Nota Bene, 213 p.
- BERTHAULT 1969 – Berthault, Madeleine, « Talent, goût et patience se conjuguent dans la reliure artistique », *La Presse*, 16 mai 1969, p. 30.
- BIBLIOPHILE 1931 – *Le bibliophile : revue artistique et documentaire du livre ancien et moderne*, Papyrus, 1931.
- BIRON 1988 – Biron, Normand, « Lorsque la reliure a la texture d'une vie », *Cahiers des Arts Visuels au Québec*, n° 38, vol. 10, 1988, p. 18-22.

- BIRON 1988 – Biron, Normand, « Pierre Ouvrard. Lorsque la reliure a la texture d'une vie... », *Paroles de l'art*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 340 - 353.
- BLANCHET 1947 – Blanchet, Jacques, *Essai sur la reliure et les relieurs au XX^e siècle*, Montréal, [s.e.], 1947, 119 p.
- BLANCHET 1955 – *Collection Blanchet*, [s.l.n.e], [s.d.] (après 1955).
- BLOUIN 2001 – Blouin, Danielle, *Un livre délinquant : les livres d'artistes comme expériences limites*, Montréal, Fides, 2001, 187 p.
- BLOUIN 2012 – Blouin Danielle, « Reflective and Luminous, Books by an intuitive Bookmaker-Editor/Spéculaires et lumineux, les livres d'un relieur-éditeur intuitif », *Book Arts in Canada/Arts du livre Canada*, vol. 3, n^o 2, Canadian Bookbinders and Book Artist Guild, Toronto, 2012, p. 2-10.
- BLOUIN 2013 – Blouin, Danielle, « "Ceci est mon livre" : Quelques stratégies opératoires du livre d'artiste au Québec », Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *Le livre au corps*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 167-189.
- BLOUIN 2013 – Blouin, Danielle, « Autour de la revue *Les Ateliers d'arts graphiques* (1947-1949) : Réseaux d'interconnaissances et effets sur la reliure d'art », Stéphanie Bernier Sophie Drouin Josée Vincent (dir.), *Le livre comme art, Matérialité et sens*, Québec, Édition Nota Bene, 2013, p. 67-82.
- BODAIN BLAIN-SEGUIN 1983 – Bodain, Jean Paul et Louise Blain Séguin, *La reliure : un art, une tradition...*, Arthabaska, Musée Laurier, 1983.
- BODAIN 1985 – Jean Paul Bodain, « La biennale de la reliure : une première », *1^{re} Biennale de la reliure du Québec*, Saint-Laurent, Musée d'art de Saint Laurent, 1985, p. 3.
- BOOKBINDING 1935 – s.a., « Bookbinding Show exhibit total 100. », *The Gazette*, 4 novembre 1935.
- BOURDON 1975 – Bourdon, Odette, « L'art d'habiller les livres », *Le Dimanche*, 23 novembre 1975.
- BROOKE 1984 – Brooke, James, « Looking at Books From the Outside », *The New York Times*, 7 septembre 1984, p. C 24.
- BROSSEAU 1970 – Brosseau, Cécile, « Le secret d'habiller les livres : la reliure d'art », *La Presse*, février 1970, p. 19.
- BROSSEAU 1972 – Brosseau, Cécile, « Créer une reliure d'art, un métier passionnant », *La Presse*, [s.d.], 1970.
- BROSSEAU 1976 – Brosseau, Cécile, « Un atelier en progrès : la reliure d'art », *La Presse*, 4 septembre 1976.
- BRUCHESI 1932 – Bruchési, Jean, « La semaine du livre », *La Revue Moderne*, vol. 14, n^o 1, novembre 1932, p. 8.
- BRUCHESI 1932 – Bruchési, Jean, « Livres et écrivains », *La Revue Moderne*, vol. 14, n^o 2, décembre 1932, p. 10.
- BRUNEAU 2009 – Bruneau, Juliette, *Techniques de reliure et de cartonnage*, 2 vol., Duchesneau, Éditions JBL International, 2009, 419 f.
- BRUXELLES 1974 – « Le livre québécois à Bruxelles », *Le Jour*, 28 juin 1974.

- BUREAU 1993 – Bureau, Gilles, « Simone Roy pour l'amour de la reliure d'art », *Métiers d'art*, mars 1993, p. 22-23.
- CADEAU 1935 – s. a., « La (sic) cadeau de la province à George V », *Le Devoir*, 20 avril 1935, p. 3.
- CADEAU 1951 – s. a., « Le cadeau offert par la ville à la princesse Elisabeth, mardi », *Le Canada*, 27 octobre 1951.
- CAILLET 1935 – Caillet, Fernand, « Dix ans après », *Technique*, vol. XV, septembre 1935, p. 298-300.
- CANADIAN 1877 – *Canadian Antiquarian and Numismatic Journal* vol. 6, n° 2 (octobre 1877).
- CAP AU DIAMANT 2000 – *Cap aux Diamants*, « L'univers fascinant du livre », n° 63, automne 2000.
- CATALOGUE 1877 – *Condensed Catalogue of Manuscripts, Books and Engravings on the Exhibition at the Caxton Celebration*, Montreal, Printed at the "Gazette" printing house, 1877, 79 p.
- CAUSERIE 1935 – « Une causerie sur la reliure d'art », *La Presse*, 20 février 1935.
- CBBAG 1983 – *Newsletter*, Toronto, Canadian Bookbinders and Book Artists Guild, 1983.
- CBBAG 1988 – *The Art of the Book : an exhibition celebrating the fifth anniversary of the Canadian Bookbinders and Book Artist Guild*, Toronto, The Guild, 1988, 75 p.
- CÉLÉBRATION 1877 – *Célébration du quatrième anniversaire séculaire de l'établissement de l'imprimerie en Angleterre par Caxton*, Montréal, Bureau de La Revue de Montréal, 1877, 36 p.
- CHADWANI 1978 – Chandwani, Ashok, « The Artful Bookbinder », *Montreal Scene*, 14 janvier 1978.
- CHARBONNEAU 1947 – Charbonneau, Robert, *La France et nous. (Journal d'une querelle). Réponses à Jean Cassou, René Garneau, Louis Aragon, Stanislas Fumet, André Billy, Jérôme et Jean Tharaud, François Mauriac et autres*, Montréal, Ed. de l'Arbre, 1947, 79 p.
- CHARTRAND 1977 – Chartrand, Georges-A. (dir), *Livre, bibliothèque et culture québécoise : mélanges offerts à Edmond Desrochers, s.j.*, vol. 1, Montréal, ASTED, 1977, 840 p.
- CHICOINE 1935 – Chicoine, René, « Une exposition de reliure d'art », *La Renaissance*, 9 novembre 1935.
- CLOUTIER 1997 – Cloutier, Annie, « Ivre de livres », *La Liberté*, 19 au 25 septembre 1997, p. 15.
- CONCOURS 1948 – « Inauguration des concours artistiques », *La Patrie*, 4 mai 1948, p. 5.
- CORBO MONTREUIL 2012 – Corbo, Claude, Sophie Montreuil, et coll., *Livres québécois remarquables du XX^{ème} siècle*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012, 324 p.

- COUZIER 2006 – Couzior, Nane, « Panorama de la reliure au Québec », *Arts & Métiers du livre*, Éditions Faton, n° 252, février – mars 2006, p. 56-60.
- DAIGNEAULT 1980 – Daigneault, Gilles, *Ah ! les beaux livres made in Québec*, Sherbrooke, Musée du séminaire de Sherbrooke, 1980, 18 p.
- DAOUST 1949 – Daoust, Jacques-G., « Exposition à L'École du meuble », [s.e.], [s.d].
- DAUDELIN 1993 – Daudelin, Rémy, « Marie-Claire Trudel », *Le Journal ARQ*, vol. 11, n° 1, été 1993, p. 8-9.
- DE GROSBOIS 1996 – De Grosbois, Guy, « Le métier de relieur », *Le maître imprimeur*, n° 60, 8 août 1996, p. 25-26; n° 61, 3 mars 1997, p. 19-20; n° 61. 8 août 1997, p.19; n° 62, 4 avril 1998, p. 21; n° 62, 9 octobre 1998, p. 17.
- DE GROSBOIS 1996 – De Grosbois, Guy, « Pour une histoire de la reliure québécoise : matériaux et perspectives de recherches », *Cinquième forum international de la reliure d'art*, Montréal, Les Amis de la reliure d'art, ARA Canada, 1996, p. 25-31.
- DE GROSBOIS 1996 – De Grosbois, Guy, « La reliure d'art de la tradition à la modernité », *Vie des arts*, vol. 40, n° 164, automne 1996, p. 42.
- DENIS 1965 – Denis, Fernand, « De beaux souvenirs sur la remarquable Librairie Déom », *Le Petit Journal*, 6 juin 1965, p. 30.
- DE ROUSSAN 1986 – De Roussan, Jacques, « Pierre Ouvrard, ou la reliure en tant qu'art spatial », *Vie des Arts*, vol. 31, n° 125, hiver 1986, p. 53-67.
- DESBIENS 1935 – Desbiens, Lucien, « Les Expositions, Le Salon des relieurs canadiens », *Le Devoir*, novembre 1935.
- DON 1927 – s.a., « Don de M. E.-W. Beatty au souverain pontife », *La Patrie*, mars 1927, p. 37.
- DOSTIE 1974 – Dostie, Gaëtan, « Les reliures objets de Gabriel Rivard », *Perspective/La Presse*, 6 avril 1974, p. 11-12.
- DOSTIE 1976 – Dostie, Gaëtan, « Son rêve secret : retenir le lecteur longtemps », *Le Jour*, mai 1976.
- DOSTIE 1976 – Dostie, Gaëtan, « Gabriel Rivard, un relieur à l'imagination débridée... », *Le Jour*, mai 1976.
- DRAPEAU 1985 – Drapeau Milot, Odette (dir.), *L'art du livre: catalogue*, Montréal, Ministère des affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1985, 62 p.
- DRAPEAU 2005 – Drapeau, Odette, *Des rives du St-Laurent aux quais de la Seine: rétrospective et œuvres récentes*, Montréal, Édition d'art La Tranchefile, 2005, 63 p.
- DUBOIS 1989 – Dubois, Lise, « Madame Claire Bolduc, relieure, vous connaissez ? », *Le Journal Association des relieurs du Québec*, vol. 7, n° 3, hiver 1989, p. 11-13.
- DUGAS 1946 – Dugas, Marcel, « Louis Forest relieur Canadien », *Le livre et ses amis*, vol. 2, n° 8, *Revue mensuelle de l'art et du livre*, 10 juin 1946, p. 56-57.
- DULUDE 2013 – Dulude, Sébastien, *Esthétique de la typographie*, Montréal, Éditions Nota bene, 2013, 226 p.

- DUMONT 1988 – Dumont, Jean, « La reliure d'art a ses *fans* et ses maîtres au Québec », *La Presse*, 21 mai 1988, p. E 10.
- DU ROURE 1926 – du Roure, René, « Le livre français et le goût français », *Le Canada*, Montréal, 4 décembre 1926, p. 10-8.
- E.B. 1926 – E.B., « Le beau livre », *Le Devoir*, 4 décembre 1926, p. 3.
- ÉCOLE 1925 – s. a., « New Professors for Ecole des beaux-arts », *The Star*, 24 septembre, 1925, p. 29.
- ÉCOLE 1925b – s. a., « La fondation de l'école de reliure d'art », *La Presse*, 13 novembre 1925, p. 5
- ÉCOLE 1935 – s. a., « Le projet d'une École Technique à Sherbrooke est mis de l'avant », *La Tribune*, 25 février 1935, p. 3.
- ÉCOLE 1937 – s. a., « L'École des bibliothécaires », [s.e], [s.d.] 10 juillet 1937 (?).
- ÉCOLE 1937b – « Cours de reliure institué à notre École technique », *La Presse*, [s.d.], 1937.
- ÉCOLE 1941 – s. a., « À l'École de reliure. Affluence d'inscription – recrutement de bon aloi – Carrière pleine de promesse (sic) », [s.l.n.e], 27 septembre 1941.
- ÉCOLE 1941b – s.a., « Besoin d'une école des arts graphiques », *Le Petit journal*, 19 octobre 1941, p. 6.
- ÉCOLE 1942 – s. a., « Cérémonie à l'École des arts graphiques », *La Presse*, 6 octobre 1942, p. 12.
- ÉCOLE 1944 – s. a., « Toronto envie l'École des arts graphiques », *La Presse*, 21 avril 1944, p. 15.
- ÉCOLE 1944b – s. a., « L'École d'Arts Graphiques », *La Tribune*, 29 juillet 1944, p. 3.
- ÉCOLE 1945 – s. a., « Notre École des arts graphiques occupe le premier rang en Amérique », *Le Canada*, 25 février 1945.
- ÉCOLE 1947 – s. a., « Une école de photogravure sera fondée à Montréal », *La Patrie*, 26 avril 1947, p. 50.
- ÉCOLE 1947b – s. a., « Une école de photogravure sera fondée à Montréal », *La Patrie*, 27 avril 1947, p. 92.
- ÉCOLE 195? – s. a., *Mon métier, ma profession*, Montréal, École des arts graphiques, 195?.
- ÉCOLE 1959 – s. a., « “Subito”, on m'invite à remplacer M. Beaudoin », *La Presse*, 25 novembre 1959, p. 3.
- ÉCOLE 1961 – s. a., « À l'Institut, dans l'intervalle, la pagaille règne sous le régime Delorme-Normandeau qui s'effrite », *La Presse*, 15 novembre 1961.
- ENFANCE 1979 – s. a., *Des témoins de l'enfance: exposition de reliures*, Montréal, La Bibliothèque nationale, 1979, 53 p.
- EXPOSITION 1924 – s. a., « Exposition annuelle du Canadian Handicraft Guild », *La Presse*, 3 novembre, 1924.
- EXPOSITION 1925 – s. a., « Exposition de paysages par M. Octave Bélanger. Reliures d'art par M. Philippe Beaudoin », *La Presse*, 30 novembre 1925, p. 2.

- EXPOSITION 1926 – s. a., « Grande exposition du beau livre français et canadien », *La Patrie*, Montréal, 30 novembre 1926, p. 5.
- EXPOSITION 1926b – s. a., « Le livre français et le goût français », *Le Canada*, 4 décembre 1926, p. 8-10.
- EXPOSITION 1926c – s. a., « Le livre français est l'image de la France », *La Patrie*, 4 décembre 1926, p. 12.
- EXPOSITION 1926d – s. a., « Une exposition du livre français au Mont-Royal : L'art de la reliure », *La Patrie*, 4 décembre 1926, p. 12.
- EXPOSITION 1926e – s. a., « Ce qu'on peut trouver à l'exposition du livre », *Le Canada*, 6 décembre 1926, p. 8.
- EXPOSITION 1926f – s. a., « Une exposition du livre français et canadien », *Le Quartier Latin*, 9 décembre 1926, p. 1.
- EXPOSITION 1932 – s. a., « Livres et écrivains », *La Revue Moderne*, Montréal, vol. 14, n° 2, décembre 1932, p.10.
- EXPOSITION 1935 – s. a., « Une Exposition de Reliures d'Art à Sherbrooke », [s.l.n.e.], [s.d.], 1935, p. 18.
- EXPOSITION 1935b – s. a., « L'Exposition des reliures d'art suscite l'admiration des visiteurs », *La Tribune*, 20 février 1935, p. 3-7.
- EXPOSITION 1935c – s. a., « 3,000 visiteurs à l'Exposition de Reliure d'Art », *La Tribune*, 25 février 1935, p. 3.
- EXPOSITION 1935d – s. a., « Exposition canadienne de reliure d'art », *La Patrie*, 4 novembre 1935, p. 15.
- EXPOSITION 1935e – s. a., « À l'inauguration de l'exposition de reliure d'art », *Le Canada*, 4 novembre 1935, p. 16.
- EXPOSITION 1935f – s. a., « L'exposition de reliure d'art », *Le petit journal*, 10 novembre 1935, p. 13.
- EXPOSITION 1940 – s. a., « Collaboration organisée avec un soin infini. L'exposition Gutenberg à l'École Technique a nécessité le dévouement de tous », *La Presse*, 5 avril 1940.
- EXPOSITION 1940b – s. a., « Exposition achalandée. Des milliers de visiteurs à l'exposition d'imprimerie de l'École Technique », *La Presse*, 9 avril 1940, p. 15.
- FOHY 1951 – Fohy, Madeleine, « Québec a tenu une grande exposition artistique », *Photo-Journal*, 26 juillet 1951, p. 4.
- FOREST 1933 – Forest, Louis, *L'Ouvrier relieur au Canada*, Saint-Vincent-de-Paul, Pénitencier Saint-Vincent-de-Paul, 1933, 51 p.
- FOREST 1937 – Forest, Louis, « La reliure au Canada », *Technique*, vol. XII, mai 1937, p. 240-241.
- FOREST 1937b – Forest, Louis, « La reliure au Canada », *La Reliure*, n° 497, février 1937, p. 10.
- FOREST 1940 – Forest, Louis, *La reliure : métier d'art*, Ottawa, Annuaire de la publicité et de l'imprimerie, arts graphiques, vol. 2, 1940.
- FOREST 1946 – Forest, Louis, « l'Édition au Canada », *Le livre et ses amis, Revue mensuelle de l'art et du livre*, vol. 2, n° 5, 10 mars 1946, p. 57-59.

- FRANCOEUR 1927 – Francoeur, Louis, « Marguerite Lemieux et Philippe Beaudoin à la salle Saint-Sulpice », *La Patrie*, 15 novembre 1927, p. 15.
- FULACHER 1988 – Fulacher, Pascal, « Relieurs contemporains québécois », *Arts & Métiers du Livre*, mars/avril 1988, p. 47-56.
- GAGNON 1934 – Gagnon, Louis, « Un style canadien en reliure », *La Revue populaire*, vol. 27, n° 2, février 1934, p. 12.
- GASCON 1948 – Gascon, Pierre, « Croquis et instantanés », *Photo-Journal*, 15 avril 1948, p. 7.
- GAUVREAU 1967 – Gauvreau, Jean-Marie, « Louis-Philippe Beaudoin, un pionnier de l'enseignement des arts graphiques au Québec », *La Presse*, 28 octobre 1967, p. 39.
- GENEST 2002 – « Louise Genest », *Somerset Studio*, Laguna Hills, Californie, janvier/février 2002, p. 96.
- GENEST 1999 – « Artist Portfolio, Louise Genest », *Somerset Studio*, Laguna Hills, Californie, juillet/août 1999, p. 58-59.
- GEORGE V 1935 – « Sept volumes présentés au roi George V », *La Presse*, 14 mars 1935, p. 3.
- GIRARD 1929 – Girard, Henri, « Les expositions récentes », *La Revue Moderne*, vol. 11, n° 2, décembre 1929, p. 8.
- GREEN 2000 – Green, Jeannine, *Pierre Ouvrard : Master Bookbinder/Pierre Ouvrard : maître relieur*, Edmonton, University of Alberta Press, 2000, 98 p.
- GRYPINICH 1951 – s. a., « Louis Grypinich expose des reliures d'art à Joliette », *L'Étoile du Nord*, 7 juin 1951, p. 18.
- GUEST CELANT 1981 – Guest, Tim, Germano Celant, *Books by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1981, 128 pages.
- HALLÉ 1988 – Hallé, Jacqueline, « Histoire de la reliure au Québec », *Arts & Métiers du Livre*, mars/avril 1988, p. 42-46.
- HALLÉ 1992 – Hallé, Jacqueline, « La reliure au Québec », *Le Journal ARQ*, vol.10, n° 2, Association des relieurs du Québec, (printemps) 1992, p. 34-39.
- HARTING 1972 – Harting, Claire, « Faire relier avec art votre livre préféré ne coûte pas une fortune », *Journal de Montréal*, 1972.
- HARTING 1978 – Harting, Claire, « Au départ, les hommes ne les prennent jamais au sérieux », *Journal de Montréal*, 26 novembre 1978, p. 8.
- HÉRARD-CHARLEBOIS 1936 – Hérard-Charlebois, Roland, « La reliure », *Technique*, vol. XVI, mai 1936, p. 237-240.
- HOULD 1982 – Hould, Claudette, *Répertoire des livres d'artistes au Québec 1900-1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982, 241 p.
- HOULD 1993 – Hould, Claudette, *Répertoire des livres d'artistes au Québec 1981-1990*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1993, 346 p.
- JACLOU 1989 – *Tête et queue*, Cap-Saint-Ignace, Les reliures artistiques Jaclou enr, n° 1, janvier 1989; n° 2, octobre 1989.
- JACOB 1995 – Jacob, Wendy, « Honour Boun », *Ontario Craft*, Toronto, hiver 1995. p. 9-11.

- JARVIS 1977 – Jarvis, Alan (dir.), *Douglas Duncan, A Memorial Portrait*, Toronto, University of Toronto Press, 1977, 74 p.
- JASMIN 1965 – Jasmin, Claude, « Albert Dumouchel », *La Presse*, 10 avril 1965.
- LACOURSE 1990 – Lacourse, Lilianne, Lacourse, Murielle, « Marcel Beaudoin, maître relieur québécois », *Le Journal ARQ*, vol. 8, n° 2, été 1990, p. 26-27.
- LACOUTEY 1952 – Lacoutey, A., « Louis Gripinich, relieur », *Arts et pensée*, n° 9 mai/juin 1952, p. 79-81.
- LACROIX 1986 – Lacroix, Laurier, « Louis-Philippe Beaudoin, pionnier de l'enseignement de la reliure au Québec », *Le Journal Association des Relieurs du Québec*, vol. 7, n° 3, hiver 1989, p. 36-38.
- LACROIX 1990 – Lacroix, Laurier, « La reliure telle que représentée dans la peinture au Québec, 1^{ère} partie avant 1850 », *Le Journal ARQ*, vol. 8, n° 2, Association des relieurs du Québec, printemps 1990, p. 16-21.
- LACROIX 1990b – Lacroix, Laurier, « La reliure telle que représentée dans la peinture au Québec, 2^e partie 1850-1940 », *Le Journal ARQ*, vol. 8, n° 2, été 1990, p. 20-24.
- LACROIX 1992 – Lacroix, Laurier, « La reliure au Québec : une équation à plusieurs inconnus », *Le Journal ARQ*, vol. 10, n° 2, 1992, p. 16.
- LACROIX 2009 – Lacroix, Laurier, « Gilles Corbeil (1920-1986), un passeur tranquille », *Les Cahiers des dix*, n° 63, 2009, p. 252.
- LACROIX 1972 – Lacroix, Georgette, « La reliure : métier de femme? », *L'Action*, 5 septembre 1972, p. 12.
- LALONDE 1973 – Lalonde, Claudette, « L'art de la reliure ou la reliure d'art », *Photo Journal*, [s.d.], 1973.
- LALONDE 1984 – Lalonde, Claudette, « L'art relié à l'écriture », *Allure*, n° 11, 1984.
- LANGLOIS 1945 – Langlois, Georges, « M.A(t)herton se fait relieur (sic). L'ambassadeur des États-Unis et son épouse s'adonnent à cet art à Ottawa », *La Presse*, 23 juin 1945, p. 13.
- LAMOUREUX 1983 – Lamoureux Johanne, « L'objet : livre », *Concours national de livres d'artistes du Canada*, Montréal, Galerie Aubes 3935, 1983, p. 15-19.
- LAPIERRE JOURDAIN 1997 – Lapierre, Lucie, Jourdain, Robert, *Les papiers marbrés de nos bibliothèques*, Montréal, [s.e.], 1997, 11 p.
- LASALLE 1947 – LaSalle, Gabriel, « Les ateliers d'art graphiques », *Le Canada*, 14 juillet 1947.
- LAURENCELLE 1926 – Laurencelle, Ulrich, « Une exposition du livre français et canadien », *Le Quartier Latin*, 9 décembre 1926, p. 1.
- LAVOIE 2007 – Lavoie, Jean-Pascal Lavoie, « La reliure d'art, un métier qui traverse les temps », Québec, *Québec Hebdo*, 10 octobre 2007.
- LEBLANC 2008 – Leblanc, Marie-Claude, « Pierre Ouvrard artisan relieur », mémoire, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 301 p.
- LEFEBVRE 1977 – Lefebvre, Germain, *Œil pour œil, Claude Péloquin*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 20 janvier-20 février 1977, Montréal, Librairie Beauchemin, 1977, 15 p.

- LEMIEUX 1946 – Lemieux, Marguerite, *Travail du cuir*, Montréal, [s.e.], 1946, 19 p.
- LEMMANN 1975 – Lemmann, Henry, « Bookbinding Happily Contradictory », *Montreal Star*, Montréal, 30 avril 1975.
- LE NIGOG 1998 – *Le Nigog : réimpression à l'identique des 12 numéros de janvier à décembre 1918*, Lux éditeur, 1998.
- LE PAILLEUR 1946 – Le Pailleur, Jean Paul, Jacques Blanchet, *Passe-temps*, vol. 52, n° 905, décembre 1946, p. 29-32.
- LEROUX 2005 – Leroux, Éric, « Bibliographie. L'histoire du livre et de l'imprimé au Québec », *Mens*, vol. V, n° 2, printemps 2005, p. 557-581.
- LEROUX 2007 – Leroux, Éric, « La formation des ouvriers des métiers du livre au Québec (1925-1971) : le cas de l'école des arts graphiques de Montréal », *Papers of the Bibliographical Society of Canada*, vol. 45, n°1, printemps 2007, Toronto, University of Toronto, p. 67-96.
- LE SOLEIL 1930 – *Perpétuant un art ancien*, Québec, Le Soleil limité, 1930, 11 p.
- LESSARD 1946 – Henri Lessard, « Une école des arts graphiques », [s.d.], *Le Droit*, 1946.
- LE TERROIR 1909 – *Le Terroir : revue de l'École littéraire*, Arbour & Dupont, 1909.
- LETONDAL 1923 – Letondal, Henri, *La Patrie*, 11 septembre 1923, p. 8.
- LEVY 1996 – Levy, Bernard, « La reliure : un art visuel, un métier d'art...importe-t-il de faire la différence ? », *Vie des arts*, vol. 40, n° 164, automne 1996, p. 43.
- LEVY 1996 – Levy, Bernard, « Figures de la reliure québécoise », *Vie des arts*, vol. 40, n° 164, automne 1996, p. 44-45.
- MAÎTRE 1937 – *Le Maître imprimeur/Association des maîtres-imprimeurs de Montréal*, vol. 1, n° 1, février 1937.
- MAÎTRE 1950 – *Maître imprimeur*, mai 1950, p. 11.
- MALETTE 1994 – Malette, Louise, « Pierre Ouvrard, Un artiste et son métier », *De L'estampe*, vol. 13, 1994, p. 12-13.
- MALTAIS 1980 – Maltais, Murray, « L'art de la reliure...un métier qui se perd », *Le Droit*, 29 mars 1980, p. 17.
- MASSICOTTE 1924 – Massicotte, Édouard- Zotique, « La première librairie de Montréal », *La revue populaire*, vol. 17, n° 3, mars 1924, p. 106-107.
- McCUE 1995 – McCue, Jim, « Judging books by the covers », *The Times*, 11 mars 1995.
- MACFARLANE 1959 – MacFarlane, Eddy-Lees, « Heurs et malheurs de la reliure d'art », *Vies des arts*, vol. 4, n° 15, été 1959, p. 18-23.
- McFEELY 1947 – McFeely, June, « Trade School », *The Standard*, 1947, [s.d], [s.p].
- Mc STAY 1938 – Mc Stay, R.A., « Vingt siècles de reliure », *Le Mauricien*, vol. II, n° 2, Février 1938, p. 15.
- MAGAZINE 1930 – « Le Magazine illustré », *La Presse*, 3 mai 1930, p. 23.
- MENDEL 1984 – Mendel, David, « Joseph Lachance : relieur », *Continuité*, n° 23, 1984, p. 33-34.
- MENDEL 1984b – Mendel, David, « la reliure en images », *Continuité*, n° 24, 1984, p. 32-33.

- MÉNARD 1949 – Ménard, André, « L'art de la reliure », *Magazine Impressions*, Association des élèves de l'École des arts graphiques, vol. 7, n° 2, 1949, p. 6.
- MOEGLIN-DELCROIX 1986 – Moeglin-Delcroix, Anne, « Du livre-objet comme volume », *Concours international de livres d'artistes du Canada*, Montréal, Galerie Aubes 3935, 1986, p. 8-13.
- MONTPETIT 2010 – Montpetit, Caroline, « La peau des livres », *Le Devoir*, 30 juillet 2010.
- MONTREUIL 2003 – Montreuil, Sophie, « (Se) lire et (se) dire; Joséphine Marchand-Dandurand et la lecture (1879-1886) », *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Montréal, Éditions Fides, 2003, p. 139.
- MUSEE D'ART DE SAINT-LAURENT 1985 – « 1^{er} Biennale de la reliure au Québec », *Les Cahiers du Musée*, n° 2, Ville Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent, 1985.
- NADEAU-SAUNIER 1992 – Nadeau-Saunier, Monique, « Il faut que mon décor parle du livre », *Le Journal ARQ*, printemps 1992, p. 15.
- NORMAND 1982 – Normand, Gilles, « La reliure ou l'art d'honorer un livre », *La Presse*, 13 novembre 1982, p. 23.
- ŒUVRES 1934 – s. a., « Œuvres d'artistes canadiens-français », [s.d.] [s.l.n.e], 1934.
- OLIVIER 2008 – Olivier, Réjean, *Catalogue Grypinich relieur d'art et de quelques reliures de la collection de la famille Olivier de Joliette*, Joliette, Réjean Olivier, 2008, 91 p.
- ORGAN 1970 – Organ, Jane, « Bookbinding art gets Old Montreal Revival », *The Gazette*, 30 novembre 1970, p. 14.
- OSTIGUY 1980 – Ostiguy, Jean René, « Le livre illustré », *Bulletin annuel 3 - 1979-1980*, Musée des beaux-arts du Canada/Programme des Collections numérisées, 1980-2001.
- OUVRARD 1972 – Ouvrard, Hélène, « Habillons les livres », *Vie des arts*, vol. 17, n° 69, hiver 1972, p. 44.
- OUVRARD 1974 – Ouvrard, Pierre, *La reliure réalisation - Formart*, Montréal, Beauchemin, 1974, 27 p.
- P.V. 1934 – P.V., « Le livre et l'art canadien », [s.l.n.e], 8 novembre 1934.
- PARIS 1974 – « Le livre québécois est exposé à Paris », *La Presse*, 17 mai 1974, p. B 10.
- PATTERSON 1993 – Patterson, Diana, « La reliure l'un des premiers arts canadiens du livre », *The Art of the Book '93*, Toronto, The Canadian Bookbinders and Book Artist Guild, 1993, p. 9-25.
- PAYANT 1983 – Payant René, « Livres hors scène : les débordements du livre-objet », *Concours national de livres d'artistes du Canada*, Montréal, Galerie Aubes 3935, 1983, 3-14.
- PAYETTE 1974 – Payette, Jean-Pierre, *Le guide des artisans créateurs du Québec*, Montréal, La Presse corp., 1974, 351 p.
- PEAU – s. a., « Peau de chagrin et peau de grenouille », [s.é.], [s.d.].

- PERRAULT 1939 – Perrault, Gérard, « L'évolution de la reliure », *La Revue populaire*, vol. 32, n° 12, décembre 1939, p. 7-65.
- PERRAULT 1940 – Perrault, Gérard, « Relieurs canadiens », *La Revue Populaire*, vol. 33, n° 7, juillet 1940, p. 7-58.
- PERRAULT 1981 – Perrault, Pascale, « Simone B. Roy dévoile les secrets de la reliure d'art », *Journal de Montréal*, 26 novembre 1981, p. 72.
- PIAZZA 1978 – Piazza, François, « Pour le plaisir des yeux », *Montréal Matin*, 23 novembre 1978.
- PIUZE 1970 – Piuze, Suzanne, « Quand les livres se font joyeux sous les doigts de l'artiste », *La Patrie*, mars 1970.
- PORTER 1975 – Porter, John, R., *L'art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours*, Québec, Garneau, 1975, 211 p.
- PRESCOTT 1919 – Prescott, Winward ed. *A List of Canadian Bookplates, With a Review of the History of Ex Libris in the Dominion*, The Society of Bookplate Bibliophiles Publication n° 4, Boston & Toronto: Printed for the Society of Bookplate Bibliophiles, 1919. 156 p.
- PRÉVOST 1936 – Prévost, Roland, « M. Louis Forest, relieur d'art », *La Revue populaire*, vol. 29, n° 11, novembre 1936, p. 60.
- QUÉBEC 1952 – « Prochaine exposition du Livre français en notre ville », *L'Action*, 21 avril 1952.
- QUÉBEC 2008 – « Québec reliée comme jamais : la reliure célèbre le 400^e anniversaire de Québec », *Arts & métiers du livre*, Éditions Faton, 2008.
- RASMÜSSEN 1998 – Rasmussen, Louis, *Léon Gamache, le relieur du Saguenay : biographie*, Chicoutimi, Éditions Félix, 1998, 288 p.
- RELIURE 1944 – s. a., « Reliure d'art », *La Revue populaire*, vol. 37, n° 3, mars 1944, p. 11.
- RUETER 1988 – Rueter, William « Book Arts : Design Bookbinding, Decorated Papers, Book Illustration », *Ontario Craft*, spring 1988, p. 17.
- REYNALD 1935 – Reynald, L., « Une reliure d'art qui est bien nôtre », *La Presse*, 4 novembre 1935, p. 21.
- RICHMOND – Richmond, John, « It's Bound to be Good », *The Montreal Star*, [s.d.], 1972.
- RIOUX 1975 – Rioux, Gilles, « Reliures de Simone Benoît-Roy », *Vie des arts*, vol. 20, n° 80, automne 1975, p. 70.
- RIOUX 1988 – Rioux, Gilles, « Les relieurs sortent de l'ombre », *Vie des arts*, vol. 33, n° 132, automne 1988, p. 48-50.
- RIOUX 1988b – Rioux Hélène, « Odette Drapeau Milot : La passion des livres », *À livre ouvert*, 1988.
- ROBERT 1978 – Robert, Guy, « Chez Fides, un somptueux *Survenant* », *Le Devoir*, 21 janvier 1978.
- ROBILLARD 1977 – Robillard, Yves « La santé des beaux objets », chronique arts plastiques, [s.l. n. é.], janvier-février 1977.

- RUMILLY 1935 – Rumilly, Robert « L'exposition de la reliure d'art canadienne », *Le Petit journal*, 3 novembre 1935, p. 6
- RUMILLY 1936 – Rumilly, Robert, « Un grand artiste canadien-français, Louis Forest, relieur d'art », *La Presse* du 14 novembre 1936.
- SAINT-JEAN 1979 – Saint-Jean, Gilbert, « La reliure d'art », *Parlure Québec*, vol. 3, n° 8, juin 1979, p. 13-20.
- SAINT-JEAN 1984 – *Histoire de la reliure d'art: conférence de Gilbert Saint-Jean*, Société historique du Marigot, Longueuil, 1984, 25 p.
- SAINT-JEAN BLANCHET 1993 – Saint-Jean, Gilbert, Jacques Blanchet, *Recommandations, appuis et témoignages à l'égard de Jacques Blanchet et Gilbert Saint-Jean*, Montréal, [s.e.], 1993, 72 p.
- SALÈS 1950 – Salès, Marc-Pierre, « Contribution à la reliure », *Magazine Impressions*, Association des élèves de l'École des arts graphiques, vol. 8, n° 1, 1950.
- SIMARD 1976 – Simard, Cyril, *Artisanat québécois, vol. 2*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1976, 496 p.
- STERN 1962 – s.a., « Woman Restore Old Books, Gives Bookbinding Classes », *Ottawa Citizen*, 28 septembre 1962, p. 60.
- STERN 1967 – s.a., « Master Bookbinder Doctors Patients », *Ottawa Citizen*, 27 mai 1967, p. 23.
- STERN 1967 – s.a., « Woman Enjoys her Job of Bookbinding », *Gettyburg Times*, 8 juin 1968, p. 8.
- STOREY 1976 – Storey, Stephanie, « Restored Refuge », *The Gazette*, 4 novembre 1976.
- STUCKER 1943 – « L'École des arts graphiques », *La Revue populaire*, vol. 36, n° 6, juin 1943, p. 8-62.
- TANGUAY 1988 – Tanguay, Robert, *Robert Tanguay se de(s)livre(s) à vous*, Montréal, François Côté, 1988, 31 p.
- TECHNIQUE 1926 – Revue *Technique*, École technique de Montréal, 1926 - 1965.
- TRANCHEFILE 1987 – *41 livres québécois sous le couvert : exposition de reliure/Atelier la Tranchefile*, Union des écrivains québécois, Montréal, Atelier La Tranchefile, 1987, 31 p.
- TREMBLAY 2001 – Tremblay, Dominique G., « Louise Genest, Maux muets », *Arts & Métiers du Livre*, n° 223, mars-avril 2001, p. 34-37.
- TRENT 1984 – Trent, Bill, « Pleasure is their business », *Financial Post Magazine*, 1er avril 1984.
- TURCOT 1974 – Turcot, J.S., « Elle fait un métier peu connu », *Journal de Montréal*, 9 novembre 1974.
- TURMEL 2000 – Turmel, Ursule, « Le relieur artisan à Québec », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 63, 2000.
- UQAM 1988 – *Découvrons la reliure: Galerie de l'UQAM*, Outremont, Association des relieurs du Québec, 1988, 81 p.

- VLEMINCKX 1949 – Vleminckx, Marcel, « De Rouquette à David grâce au sénateur David », *La Patrie*, 17 juillet 1949, p. 70.
- VIAU 1961 – Viau, Guy, « L'Institut des arts graphiques ce qu'il est...et devrait être », *Le Devoir*, 6 mai 1961.
- VIE DES ARTS 1996 – *Vie des arts*, vol. 40, n° 164, automne 1996. ???
- VIRR 1992 – Virr, Richard « Behold this Treasury of Glorious Things : The Montreal Caxton Exhibition of 1877 », *Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, Toronto, The Bibliographical Society of Canada/ La société bibliographique du Canada, vol. 30, n° 2, automne 1992, p. 7-20.
- WARWICK 1991 – Warwick, Liz, « Passion for her Work », *The Gazette*, novembre, 1991.
- WEINRICH 1989 – Weinrich, Peter, « Une brève histoire des métiers d'art », *La Galerie virtuelle de la collection Bronfman*, Gatineau, Musée canadien des civilisations, 1989, 3 p.
- WINDSOR 1950 – « Une exposition de livres en l'hôtel Windsor », *Le Devoir*, 25 novembre 1950.

FILMOGRAPHIE ET ENREGISTREMENTS AUDIO

- BAILLARGEON 2005 – Baillargeon, Denyse, *Les canadiennes et la Première Guerre mondiale*, Office national du film, 2005, 90 min.
- BLAIS 1947 – Blais, Roger, *Vient de paraître*, Montréal, ONF, 1947, 11 min.
- COTÉ 1993 – Côté, Monique, *Le studio Cormier*, Montréal, Cinéma Libre, 1993, coul., 24 min 56 s.
- GUIGNARD 2006 – Guignard, Vincent, *Pierre Ouvrard, artisan relieur*, Montréal, Les Films du lieu, 2006, coul., 55 min.
- OUELLETTE BÉLANGER 1982 – Ouellette, Fernand, Bélanger, Marcel, *Pierre Ouvrard 18 août 1982*, Montréal, Le travail de la création, Les Entreprises Radio-Canada, cahier n° 47, 1982.
- MICHAUD 1952 – Michaud, Henri, *L'école du succès*, Québec, Service de ciné-photographie, Ministère du bien-être social et de la jeunesse, 1952, n.b., 19 min 34 s.
- PITT-TAYLOR 1943 – Pitt-Taylor, Ross, *Vocation des mains*, Québec, Office provincial de publicité, Service de ciné-photographie, 1943, coul., 31 min 33 s.
- SCHENK 1953 – Schenck, E., « Les arts graphiques à Montréal », *Radio Canada – Ondes courtes*, 11 juin 1953.

SITES WEB

- BARTHES 1964 – Barthes, Roland, <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/dossier/1663/roland-barthes.20090331.fr.html>

- BOOKBINDERS – Bookbinders Museum, San Francisco, États-Unis,
<http://www.bookbindersmuseum.com/>
- BOOK HISTORY – Book History, Johns Hopkins University Press, Baltimore,
 Maryland, http://www.press.jhu.edu/journals/book_history/
- BOOK HISTORY ON LINE – Book History Online, Den Haag, Koninklijke
 Bibliotheek, Hollande, <http://www.kb.nl/bho/>
- CENTER – Center for the Book, University of IOWA, <http://book.grad.uiowa.edu/>
- DRAPEAU – Conférence Odette Drapeau lors de L'ARA à Limoges en 2005
http://www.odettedrapeau.com/pps/conference_ara_2005.pps.
- FUTURE – Future of the Book, [/futureofthebook.com/](http://futureofthebook.com/)
- NEW BOOKBINDER – New Bookbinder, Londres, Angleterre,
<http://www.designerbookbinders.org.uk/pub/tnb.html>
- PUBLISHER – Publishers' Bindings Online, Tuscaloosa, University of Alabama, États-
 Unis, <http://bindings.lib.ua.edu/index.html>
- SHARP NEWS – SHARP News, The Society for the History of Authorship, reading
 and Publishing (SHARP), Victoria University of Wellington, Nouvelle-
 Zélande, <http://www.sharpweb.org/intro.html>
- REVUE – Revue française d'histoire du livre, Paris, France,
<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-03-0107-008>
- STUDIES – Studies in Print Culture and the History of the Book, University of
 Massachusetts Press, <http://www.umass.edu/umpress/series/spc.html>

INSTITUTS DE RECHERCHE SUR LE LIVRE

- Association canadienne pour l'étude de l'histoire du livre (ACÉHL), Department of
 History, Carleton University, Ottawa, Canada.
- Association québécoise pour l'étude de l'imprimé (AQÉI), Université de Sherbrooke,
 Québec, Canada.
- Center for the Book, University of Iowa, Iowa, États-Unis.
- Center for the Study of the Book, Bodleian Library, Oxford, Angleterre.
- Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec (GRELQ), Université de
 Sherbrooke, Québec, Canada.
- Institut d'histoire du livre, Musée de l'imprimerie de Lyon, Lyon, France.
- Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris, France.
- Leyden Centre for the Book, Leyden, Pays-Bas.
- Rare Book School, University of Virginia, Charlottesville, Virginie, États-Unis.
- The Center for the History of the Book, The University of Edinburgh, Edinburgh,
 Scotland.