UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MAISONS D'ARTISTES PATRIMONIALES: QUELLE PLACE POUR L'AUTHENTICITÉ?
LE CAS DE LA MAISON PAUL-ÉMILE BORDUAS À MONT-SAINT-HILAIRE

TRAVAIL DIRIGÉ

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA

MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

PAR

AUDREY STE-MARIE

AOÛT 2019

0 6 AOUT 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant 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.01-2006). 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

Je tiens à remercier, dans un premier temps, la directrice adjointe du Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire pour son aide précieuse, pour sa générosité et pour m'avoir aiguillé dans ma recherche de documents. Je remercie également toute l'équipe du musée qui m'a accueillie en me donnant un accès privilégié à la Maison Paul-Émile Borduas. Un grand merci à mon directeur de travail dirigé, Raymond Montpetit, qui m'a orienté vers des textes qui ont fortement influencé ma recherche et pour ses conseils de rédaction très appréciés. Merci à Marie-Charlotte Franco pour ses enseignements tout au long du séminaire de synthèse qui se sont avérés très utiles à l'élaboration de ce projet. Merci aussi à France Vanlaethem qui m'a grandement inspirée en partageant sa passion pour la conservation de l'architecture moderne.

De façon plus personnelle, merci à mes amis et à ma famille pour leurs encouragements tout au long de ce processus. Je souhaite aussi exprimer ma reconnaissance envers mes collègues chez NEUF architect(e)s qui m'ont permis de prendre tout le temps nécessaire à la rédaction de ce travail. Finalement, mes sincères remerciements au Laboratoire d'histoire et de patrimoine de Montréal. C'était un privilège que d'avoir fait partie de votre équipe et cette opportunité a eu un impact décisif non seulement dans mon cheminement à la maîtrise, mais aussi au niveau professionnel et personnel.

« C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés[1].»

[1] Bachelard, G. (1970). *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France. p. 28.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES 1

LISTE DES TABLEAUX 1

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I FORMULATION DU PROJET DE TRAVAIL DIRIGÉ 4

1.1) sujet de recherche 4

1.2) Problématique, questions de recherche et hypothèses 5

1.3) Étude de cas 6

1.3.1) L'histoire de la maison Paul-Émile Borduas 7

1.3.2) Le Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire 9

CHAPITRE II ... CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE 11

2.1) Cadre théorique et pistes conceptuelles 11

2.1.1) Centre d'interprétation et lieu de mémoire 11

2.1.2) L'authenticité matérielle et conceptuelle 13

2.1.3) La valeur patrimoniale 13

2.1.4) L'authenticité et les sites historiques 14

2.2) Méthodologie de recherche 16

2.2.1) Documents analysés 20

2.3) Revue de littérature 22

2.3.1) L'authenticité en architecture 23

2.3.2) Les sites historiques : visiteur, économie et « expérience authentique » 24

2.3.3) Patrimoine et identité 26

2.3.4) La maison d'écrivain 27

2.3.5) Les maisons d'artistes : « l'utilisation de la relique et de l'espace » 27

2.3.6) La littérature sur la Maison Paul-Émile Borduas 29

2.4) Bilan des lacunes 30

CHAPITRE III . L'AUTHENTICITÉ DE L'ARCHITECTURE 32

3.1) Transformations architecturales 32

3.1.1) Le remplacement du revêtement extérieur 35

3.1.2) Le remplacement des fenêtres 38

3.1.3) Le déplacement de la maison ou la destruction de l'atelier 39

3.2) Analyse et critique 40

3.2.1) Une restauration « historicisante » ? 40

3.2.2) La valeur architecturale exceptionnelle 42

3.2.3) La perte du revêtement en bois: la perte d'authenticité 43

3.2.4) La fragilité esthétique de l'architecture moderne 45

3.2.5) La Maison et l'intérêt du lieu de création 46

3.3) Conclusion 47

CHAPITRE IV L'AUTHENTICITÉ DU LIEU 49

4.1) Les transformations du lieu 49

4.1.1) Le centre d'interprétation 50

4.1.2) Le mobilier 52

4.2) Analyse et critique 54

4.2.1) L'espace et la « présence » de Borduas 54

4.2.2) Un monument en soi : un lieu de mémoire pour l'ensemble des Québécois 56

4.2.3) Borduas, le « héros fondateur de la modernité québécoise »..... 58

4.2.4) Quelques incohérences.....59

4.3) Conclusion 62

CONCLUSION 64

ANNEXE A : TABLEAU COMPARATIF DE MAISONS D'ARTISTES..... 67

ANNEXE B: LIGNE DU TEMPS 68

ANNEXE C: EMPLACEMENT DU MBAMSH ET DES MAISONS D'ARTISTES 70

ANNEXE E: DÉPLACEMENT DE LA MAISON EN 1972..... 75

ANNEXE F: PLANS D'AMÉNAGEMENT DU CENTRE D'INTERPRÉTATION76

LISTES DE RÉFÉRENCES 79

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Diagramme illustrant la provenance des visiteurs. 10
Figure 2 : Diagramme de Herbert (2001) illustrant la construction et la consommation de sites patrimoniaux 15
Figure 3 Vue du rez-de-chaussée montrant l'escalier et la mezzanine dégagés. 34
Figure 4 Vue du rez-de-chaussée montrant la rampe et le garde-corps 34
Figure 5 Façade ouest 34
Figure 6 Façade ouest (2013). 34
Figure 7 Façade est 35
Figure 8 Façade est 35
Figure 9 Façade nord 35
Figure 10 Façade nord (2016) 35
Figure 11 Façade nord montrant les planches de bois horizontales. 37
Figure 12 Plan de la façade ouest indiquant le changement de revêtement (2014). ... 37
Figure 13 Intérieur du centre de documentation (2017) 51
Figure 14: Boutique-galerie d'art à la Maison Paul-Émile Borduas (2015) 51
Figure 15 Sous-sol de la Maison aménagé en centre d'exposition (2017). 52
Figure 16 Table console faisant partie du mobilier d'origine et servant simultanément de dispositif d'exposition (2016) 53
Figure 17 Image de l'article de journal accompagnant le document de 1998 61

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1: Analyse des discours transmis par le centre d'interprétation.....58

INTRODUCTION

C'est en étudiant les dioramas de sciences naturelles de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, au terme d'un stage réalisé comme exigence à la maîtrise en muséologie[2], que je me suis intéressée à la question de l'authenticité. Qu'il soit perçu comme curieux ou dépassé aujourd'hui, cet engouement pour la mise en scène de spécimens naturalisés présente une porte d'entrée en matière inattendue, peut-être, mais à mon avis très riche. En effet, ces reconstitutions dans l'espace muséal s'attèlent à reproduire le plus fidèlement possible l'habitat d'un animal, de façon à induire une rencontre entre le visiteur et la nature qui a peu de chance de se produire hors de l'enceinte du diorama[3]. Bien que ce genre de muséographie immersive s'appuie sur une réalité scientifique, la mise en scène n'en demeure pas moins artificielle: dans les dioramas tout comme dans les intérieurs d'époques (*period room*) par exemple, l'organisation des spécimens ou des objets est régie par une équipe de professionnels, selon des impératifs de communication, les besoins de conservation, des dispositifs d'exposition en plus de considérations envers les attentes des visiteurs[4]. Ces différentes observations m'ont amenée à me questionner sur la place de l'authenticité à l'intérieur de ces espaces complètement recréés (ou inventés) pour le public.

---

[2] *Dans le cadre de la formation à la maîtrise en muséologie à l'UQAM, les étudiants sont appelés à réaliser un stage en milieu professionnel pour compléter la formation. C'est donc dans ce contexte que j'ai intégré l'équipe du Museum of Vancouver (MOV) du 8 mai au 28 juillet 2018 à titre de stagiaire à la conservation et aux expositions pour un total de 420 heures.*

[3] Kamcke, C. et Hutterer, R. (2014). History of Dioramas. [Chapitre de livre]. Dans Scheersoi, A. et Dale, S. (dir.) *Natural History Dioramas: History, Construction and Educational Role*. (p. 7-22). Berlin: Springer Verlag.

[4] Montpetit, R. (1996). Une logique d'exposition populaire: les images de la muséographie analogique. *Publics et Musées. Les dioramas,* 9, 55-103. doi : https://doi.org/10.3406/pumus.1996.1071.

C'est donc en recherchant ce type d'espace que mon attention s'est finalement dirigée vers les maisons patrimoniales ayant appartenu à des artistes. En plus de commémorer implicitement l'artiste qui y a habité, la maison d'artiste offre des niveaux de lecture pluriels de la notion d'authenticité qui suscite plusieurs interrogations. Est-ce qu'une maison patrimoniale peut conserver son authenticité lorsqu'on y aménage des espaces pour les visiteurs et les employés, qu'on y tient des visites guidées, qu'on y expose des objets suite à de strictes mises aux normes architecturales et muséales? Ces gestes de patrimonialisation ne dénaturent-ils pas d'office le lieu? Et si ce même lieu a subi des transformations au fil du temps: que doit-on conserver, et que doit-on restituer pour assurer son caractère authentique? Cette question a pu être explorée davantage dans le cadre d'un séminaire sur la conservation de l'architecture moderne enseigné par France Vanlaethem[5], qui a fortement contribué à orienter ma réflexion sur le sujet.

D'ailleurs, qu'est-ce que l'authenticité? Tenter de répondre à cette question a déjà fait couler beaucoup d'encre au sein de multiples disciplines. Pour les besoins de cette recherche, cette courte définition sert de point de départ : « en patrimoine, l'authenticité qualifie des objets concrets qui sont en lien avec le passé, qui ont conservé leur ''substance'' ancienne ou encore qui témoignent des intentions originales de leurs auteurs[6].» Afin d'observer de plus près comment l'authenticité est véhiculée, protégée, conservée, mise de l'avant en patrimoine et en muséologie, mon travail propose comme étude de cas la maison de l'artiste Paul-Émile Borduas située à Mont-Saint-Hilaire et transformée en centre d'interprétation. En effet, comment traite-t-on l'authenticité dans ce lieu dédié à la mémoire du porte-étendard de la peinture automatiste, initiateur et signataire du manifeste *Refus global* ?

---

[5] *Cours suivi comme cours complémentaire à la formation à la maîtrise en muséologie à l'UQAM à la session Automne 2018: Théorie de la conservation de l'architecture moderne, (DES7102) du DESS en conservation de l'architecture moderne.*

[6] Couture, F. et Vanlaethem, F. (dir.) (2010). Limite des conceptions exclusives de l'authenticité [Chapitre de livre] Dans Couture, F. et Vanlaethem, F. (dir.) *Conservation de l'art contemporain et de l'architecture moderne, l'authenticité en question.* Montréal: MultiMondes. p. 75.

Pour éclairer cette question, je commencerai par présenter brièvement le sujet des maisons d'artistes pour problématiser ma recherche. Ensuite, j'amènerai les questions et les hypothèses qui guident mon analyse de l'étude de cas que je détaillerai pour clore cette première partie. Dans le deuxième chapitre, je propose un cadre théorique, des pistes conceptuelles et mets en place une méthodologie pour répondre aux questions de recherche. Pour affiner davantage la problématique et mieux cerner quelques concepts, une revue de la littérature portant sur la perception de l'authenticité au sein de diverses disciplines viendra positionner ma recherche dans un corpus. Dans le troisième chapitre, je présenterai les résultats obtenus à la suite de l'analyse documentaire, mes observations sur le terrain et mes lectures. Enfin, en conclusion, je poserai un regard critique sur les résultats obtenus suite à l'analyse.

CHAPITRE I

FORMULATION DU PROJET DE TRAVAIL DIRIGÉ

1.1) sujet de recherche

De façon plus générale, mon sujet de recherche se concentre sur l'authenticité de l'architecture et des aménagements intérieurs à travers l'étude d'une maison d'artiste patrimoniale ouverte au public.

D'abord, qu'entend-on par « maison d'artiste » ? Pour cette recherche, la définition que j'adopte se traduit par un lieu ayant servi de résidence à un artiste d'une certaine importance dans l'histoire de l'art, bénéficiant d'un statut de protection patrimoniale en plus d'être aménagée pour le public. Des lieux de ce genre semblent être peu nombreux au Québec. (Annexe A)

Comme nous le voyons à l'aide du tableau en annexe, la « maison d'artiste » sert souvent simultanément de demeure et de lieu de création (atelier). D'ailleurs, l'auteur Laurier Lacroix souligne que ces deux entités sont souvent limitrophes[7]. Si nous restreignons l'artiste aux arts visuels, nous verrons plus bas, dans la revue de la littérature, que les écrits sur ce genre de lieux sont plutôt rares. Pour nourrir ma réflexion, je regarderai donc aussi du côté des demeures de poètes ou d'écrivains, qui

---

[7] Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'oeuvre d'art. *Anthropologie et Sociétés*, 30(3). p. 31.

sont tout autant des lieux de création dédiés à la mémoire de leur propriétaire. De plus, ce phénomène de patrimonialisation des demeures d'artistes, qu'ils soient peintres ou écrivains, est foisonnant en France ou aux États-Unis par exemple, et plusieurs petites villes vont jusqu'à en faire un attrait touristique principal[8]. Pour les besoins de cette recherche, les exemples qui nourrissent ma réflexion se situent en Europe, aux États-Unis ainsi qu'au Québec et font état d'une typologie d'artistes au sens large du terme (écrivain, poète, peintre, etc.).

1.2) Problématique, questions de recherche et hypothèses

La question de recherche principale est la suivante : quelle est l'importance accordée à la notion d'authenticité lorsqu'une maison d'artiste a nécessité des interventions pour sa patrimonialisation et son ouverture au public? Pour explorer cette problématique de plus près, j'ai pris pour étude de cas la Maison Paul-Émile Borduas située à Mont-Saint-Hilaire. Le choix de cette étude de cas s'est imposé puisque, premièrement, je pouvais m'y déplacer et deuxièmement, la directrice adjointe du Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire (MBAMSH), l'institution gestionnaire de la maison, me garantissait un accès au lieu et aux documents concernant celui-ci. Le choix a aussi été guidé par mon intérêt personnel pour l'art et l'architecture moderne au Québec puisqu'il s'agit effectivement d'une demeure moderne.

Ensuite, plusieurs autres questions entrent en ligne de compte et permettent de dégager les thématiques qui structurent mon analyse en deux parties. En effet, dès le début de ma recherche, il a fallu que j'émette des hypothèses pour arriver à circonscrire la notion d'authenticité selon des critères précis. Les deux hypothèses sont les suivantes: les

---

[8] Mirloup-Bonniot, A., Tourneux, A., Vasseur, B., Laurentin, E. (2018, 19 septembre). Entre œuvre et histoire, les lieux d'écrivains : La maison d'écrivain. Site littéraire, historique... ou touristique ?. *La Fabrique de l'Histoire.* [Webradio] Récupéré de *France Culture* : https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/entre-oeuvre-et-histoire-les-lieux-decrivains-34-les-maisons-decrivains-entre-enjeux-memoriels-et

transformations architecturales et l'aménagement intérieur ont un impact sur la perception de l'authenticité d'une demeure patrimoniale.

La première partie de l'analyse se penchera donc sur les modifications architecturales. Les questions que je me pose sont les suivantes : quelles ont été les modifications nécessaires avec le temps? Est-ce que les interventions de conservation ou de restauration architecturales effectuées tentent de ramener la maison à son état d'origine? Comment ces interventions affectent-elles l'authenticité du lieu? Nous verrons donc quelles approches ont guidé les modifications requises dans le but d'assurer la durabilité et la transmission de cette demeure patrimoniale.

Ensuite, la deuxième partie de l'analyse se penche sur les aménagements intérieurs. Cette partie est guidée par différentes questions : quels ont été les choix d'aménagements? Y expose-t-on des œuvres, des objets, une reconstitution de l'espace de vie à l'identique? Comment arrive-t-on à interpréter, *in situ,* la mémoire de l'artiste disparu? Quels dispositifs sont mis en place? Dans cette partie, nous nous pencherons sur l'intérieur de la maison, qui, selon mon hypothèse, présente un deuxième indice de lecture de l'authenticité. Ce sont donc ces hypothèses que je tente de vérifier avec la recherche et l'étude de cas.

1.3) Étude de cas

L'étude de cas se concentre sur la Maison Paul-Émile Borduas à Mont-Saint-Hilaire qui présente, selon moi, plusieurs éléments qui peuvent illustrer la problématique du rapport à l'authenticité. Un bref survol de l'histoire de la maison à partir de sa construction jusqu'à sa gestion par le MBAMSH permet de mettre en contexte et d'introduire certains aspects qui seront repris dans l'analyse.

1.3.1) L'histoire de la Maison Paul-Émile Borduas

D'abord, Paul-Émile Borduas (1905-1960) est surtout reconnu pour ses œuvres abstraites automatistes et pour avoir initié *Refus global*, un manifeste signé par quinze autres artistes. Ce manifeste critique la société québécoise à l'époque de la Grande Noirceur et « (...) fait entendre aussi les premiers murmures dénonçant le statu quo, murmures que des voix plus puissantes reprendront pendant la Révolution tranquille des années 1960[9]. » La maison est construite dans le village natal de Borduas, Mont-Saint-Hilaire, tout près de la rivière Richelieu. Son père, Magloire Borduas, entreprend la construction entre 1940 à 1942 suivant les plans que l'artiste aurait lui-même dessinés (nous reviendrons sur ce sujet). Il s'agirait, selon le musée virtuel de la maison historique, d'une des premières manifestations de l'architecture moderne au Canada[10]. Aussi, « outre la beauté et l'originalité de son design qui en font un chef-d'œuvre du patrimoine culturel et architectural national, la maison devient le centre stratégique de l'avant-garde intellectuelle et artistique de l'époque[11]. » Sa demeure de Mont-Saint-Hilaire est non seulement le lieu de rassemblement des artistes automatistes : c'est à cet endroit que Borduas rédige *Refus global*. Il y produit aussi une quantité importante d'œuvres dans l'atelier qui se trouvait au sous-sol à l'époque. La maison comprend également un grand espace de séjour au rez-de-chaussée et des chambres à l'étage organisées autour d'une mezzanine. La résidence est alors équipée de mobilier produit par des élèves de Borduas, à l'époque où il enseignait à l'École du meuble de Montréal (1937-1948). L'artiste aurait habité la maison de 1945 à 1952, année où il est forcé de

---

[9] Bingham, R. (2013, 07 août). Paul-Émile Borduas et le Refus global. Dans *Encyclopédie Canadienne*. Récupéré de: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/le-manifeste-de-borduas.

[10] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. (2014). La maison de Paul-Émile Borduas : Espace d'art, espace de vie. Dans *Musée virtuel.ca.* Récupéré de : http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/maison-paul_emile-house/espace_art_vie_famille-place_art_life_family-fra.htmll

[11] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. (2014). La maison de Paul-Émile Borduas: Présentation du site. Dans *Musée virtuel.ca.* Récupéré de : http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/maison-paul_emile-house/introduction-fra.html

la vendre ainsi que le mobilier qu'elle contient à un couple d'amis, le docteur Alphonse Campeau et sa femme Fernande, suite son renvoi de l'École du meuble[12]. En 1998, ces derniers souhaitent se départir de la maison. Le peintre-sculpteur André Michel met donc sur pied la Fondation de la Maison Paul-Émile-Borduas. Avec le soutien de la mécène Phyllis Lambert et de Jean-Pierre Charbonneau, une collecte de fonds est mise en œuvre pour acquérir la demeure. Le projet se concrétise en 2000, année où la Fondation devient officiellement propriétaire de la maison ainsi que du mobilier. La demeure sera classée monument historique le 12 avril 2001 pour sa valeur historique et architecturale[13]. En 2007, la Fondation en cède la gestion au Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire qui la transforme en centre d'interprétation « sur l'homme et son œuvre[14]». Plus précisément, elle sert de centre d'interprétation au manifeste *Refus global* et au mouvement automatiste en plus d'accueillir des expositions temporaires d'artistes régionaux au sous-sol. Une ligne du temps placée en annexe (Annexe B) permet de retracer l'histoire de la maison de façon plus précise.

Pour poursuivre, la mémoire de Borduas se fait sentir dans toute la région de Mont-Saint-Hilaire en raison de la relation étroite qu'entretenaient les artistes signataires du *Refus global* avec les environs. En effet, il s'agirait du « (...) lieu de réunions souvent dérangeantes sinon inquiétantes pour la petite communauté locale, témoin malgré elle de ses [le groupe automatiste] allées et venues[15].» De plus, toujours à Mont-Saint-Hilaire, il est possible de visiter le domaine Ozias Leduc, un autre peintre illustre de la

---

[12] *La publication de Refus global entraînera son renvoi de l'École du meuble de Montréal, où Borduas enseignait depuis 1937, en raison des propos dérangeants qu'il y tient. Sans gagne-pain et en marge de la société, Borduas est forcé de vendre sa maison et s'exile aux États-Unis en 1953.*

[13] *Le classement a dû être repris en 2005 en raison d'une erreur procédurale.* Dans Ministère de la Culture et des Communications du Québec. (2013). Maison Paul-Émile Borduas. Dans *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*. Récupéré de: http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92469&type=bien#.W93wQmhKi01

[14] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. (2018). Maison Paul-Émile Borduas. Dans *Maisons d'artistes*. Récupéré de: https://mbamsh.com/maisons-artistes/maison-paul-emile-borduas

[15] Lapointe, G. et Gagnon, F.-M. (1997). *Saint-Hilaire et les automatistes*. Québec: Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire. p. 3.

région qui a été le maître de Borduas à l'époque. La maison natale de Paul-Émile Borduas est également située tout près. (Annexe C) Bien qu'elle ne soit pas ouverte au public, elle fait partie du patrimoine de la région[16]. On retrouve aussi plusieurs références au nom de l'artiste dans les appellations de lieux publics comme la rue Paul-Émile Borduas, la circonscription électorale de Borduas[17] et même une compagnie de déneigement Borduas.

1.3.2) Le Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire

Le MBAMSH est fondé en 1995 par l'artiste André Michel qui en fut aussi le directeur pendant plusieurs années. Le musée présente environ six expositions temporaires par année qui sont dédiées aux artistes de la région. Le mandat du musée est de: « préserver la mémoire et promouvoir l'héritage des artistes Jordi Bonet, Paul-Émile Borduas et Ozias Leduc, trois figures emblématiques de la région[18].» La majorité des visiteurs proviennent de Mont-Saint-Hilaire ou des villes environnantes. (Fig. 1) Le conseil d'administration se compose de six individus. L'équipe qui assure le fonctionnement du musée se divise de cette façon: direction générale, service éducatif et des expositions, coordination de l'accueil, entretien et aménagement technique. On retrouve également une animatrice en chef et trois guides-animateurs qui s'occupent respectivement du musée, de la Maison Paul-Émile Borduas et du Domaine Ozias-Leduc. Le musée accueille aussi des stagiaires annuellement avec l'aide du programme Jeunesse Canada au Travail. Finalement, le musée reçoit le soutien financier de

---

[16] *La maison natale est classée immeuble patrimonial depuis 2000 pour sa valeur historique et architecturale.* Ministère de la Culture et des Communications du Québec. (2013). Maison natale Paul-Émile Borduas. Dans *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, Récupéré de: http://www.patrimoineculturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=93396&type=bien#.XRjj7bzYq00

[17] Lambert, P. (2015). *Borduas: Le rebelle de Saint-Hilaire.* Québec: Broquet. p. 7.

[18] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. (2018). Mission. Dans *À propos*. Récupéré de: https://mbamsh.com/a-propos#mission

partenaires et commanditaires, qui regroupent différents ministères, des organismes municipaux ou des commerces locaux[19].

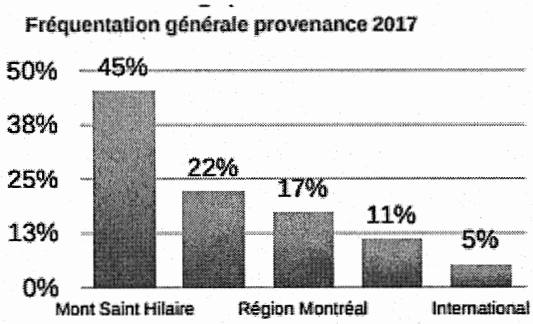


Figure 1 Image tirée du rapport annuel 2017, p. 21.

[19] Rapport annuel. (2017). Mont-Saint-Hilaire: Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. p. 26.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

2.1) Cadre théorique et pistes conceptuelles

Dans cette partie, je propose des pistes théoriques ainsi que la définition de quelques concepts pour approfondir les deux axes énoncés lors de la formulation de mon hypothèse. D'abord, j'introduis la définition du centre d'interprétation et du lieu de mémoire puisque c'est selon ces spécificités que l'étude de cas est considérée. Ensuite, je me penche sur les concepts qui guident la conservation de l'architecture moderne pour voir quels éléments sont pris en compte afin d'évaluer l'authenticité. Pour donner davantage de pistes et pour mettre en contexte l'étude de cas, j'amène aussi les considérations pour la conservation des valeurs patrimoniales qui jouent elles aussi un rôle sur l'authenticité. Ensuite, pour guider le deuxième axe d'analyse, nous verrons comment l'authenticité peut être perçue à travers différents niveaux de lecture en ce qui concerne l'aménagement d'un site historique.

2.1.1) Centre d'interprétation et lieu de mémoire

Tout d'abord, pour amener plus de précisions sur le centre d'interprétation et en quoi celui-ci se distingue d'un musée, Serge Chaumier et Daniel Jacobi affirment qu'entre les deux, il y a un déplacement des priorités: pour le musée, la collection est au centre

tandis que pour le centre d'interprétation, c'est le public[20]. D'autres pistes pour caractériser ce type d'institution prennent en compte l'importance accordée à la narration et à un patrimoine mis en valeur *in situ*. Dans le même ouvrage, Anik Meunier en offre une définition plutôt concise: « Un Centre d'interprétation est un espace muséographique, avec ou sans collection, à visée de mise en valeur et de diffusion d'un patrimoine singulier et impossible à réunir dans un musée classique, destiné à accueillir un large public en recourant de préférence aux affects plus qu'à la seule cognition[21].» Les spécificités du centre d'interprétation ne peuvent être mises à l'écart dans mon travail puisqu'il s'agit de la vocation de la Maison Paul-Émile Borduas.

Pour poursuivre dans cet ordre d'idée, le dictionnaire encyclopédique de muséologie apporte un élément supplémentaire dans sa définition du centre d'interprétation. En effet, ce type de lieu de diffusion y est décrit comme un espace muséal qui propose d'expliquer un lieu de mémoire[22]. Cette définition vient affiner ma compréhension de la Maison Paul-Émile Borduas en ajoutant cette considération. Selon l'historien Pierre Nora, le concept de lieu de mémoire se manifeste lorsque la mémoire collective, souvenir d'une expérience vécue et mythifiée par une collectivité[23], se cristallise autour de certains lieux. De plus, Pierre Nora annonce également la valeur symbolique et la fonction identitaire du patrimoine : « Les objets patrimoniaux sont constitutifs de notre identité de groupe et donc douée d'une charge affective et émotionnelle (...)[24].» Cette

---

[20] Chaumier, S. et Jacobi, D. (2009). Lutter contre l'oubli et partager la mémoire. [Chapitre de livre]. Dans Chaumier, S. et Jacobi, D. (dir.) *Exposer des idées : Du musée au Centre d'interprétation.* Paris: Complicités. p. 12.

[21] Jacobi, D. et Meunier, A. (2009). Les Centres d'interprétation: qualités et limites de la reconnaissance sensible du patrimoine. [Chapitre de livre]. Dans Chaumier, S. et Jacobi, D. (dir.). *Op. Cit.*, p.40.

[22] Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir). (2011). Centre d'interprétation. Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin. p. 771.

[23] Nora, P. (2011). Le moment de la « mémoire collective ». [Chapitre de livre] Dans Nora, P. *Présent, Nation, Mémoire*. Paris: Gallimard. p. 300.

[24] Nora, P. (2011). L'explosion du patrimoine. [Chapitre de livre]. Dans Nora, P. *Op. Cit.*, p.111.

affirmation me donne une piste sur la dynamique entre authenticité, identité et patrimoine sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant.

2.1.2) L'authenticité matérielle et conceptuelle

Selon France Vanlaethem, l'authenticité du patrimoine s'articule autour de l'authenticité matérielle et de l'authenticité conceptuelle[25]. L'authenticité matérielle a longtemps eu priorité au sein des organismes internationaux œuvrant à la conservation des monuments historiques[26]. Cependant, l'architecture moderne doit être abordée différemment de l'architecture classique, ne serait-ce qu'en raison des matériaux utilisés. En effet, pour évaluer le patrimoine moderne, c'est l'authenticité conceptuelle qui passe en priorité en raison de : « (...) la fragilité et l'obsolescence techniques du bâti moderne[27].» Cette relation entre l'authenticité matérielle et conceptuelle sert à orienter mon analyse de l'étude de cas. Je tenterai d'observer de plus près l'attention accordée aux deux types d'authenticité par les interventions de conservation et de restauration de la Maison Paul-Émile Borduas.

2.1.3) La valeur patrimoniale

De plus, pour justifier la conservation d'un objet, d'un bâtiment ou d'un lieu, la commission des biens culturels du Québec met en avant le concept de valeur patrimoniale. L'établissement des valeurs dont le bien est investi, qui s'apparente à la

---

[25] Vanlaethem, F. (2010). La conservation de l'architecture moderne, un défi à l'authenticité. [Chapitre de livre]. Dans Couture, F. et Vanlaethem, F. (dir.). *Op. Cit.*, p. 67-73

[26] *Les idées du philosophe et historien de l'art Cesare Brandi, réunies dans la Teoria del restauro parue en 1963, sont reprises par ICOMOS (1964) et l'UNESCO (1978). Dans ces documents produits par les deux organismes, la notion d'authenticité est surtout liée aux matériaux. Les préoccupations pour l'authenticité conceptuelle apparaîtront dans le document Nara pour l'authenticité (ICOMOS, 1994).*

[27] Vanlaethem, F. (2012). *Patrimoine en devenir: L'architecture moderne du Québec.* Québec: Conseil du patrimoine du Québec, Les publications du Québec. p. 170.

pensée de l'historien autrichien Aloïs Riegl[28], oriente les interventions de conservation. Le document produit par Parcs Canada intitulé *Normes et lignes directrices pour la conservation des lieux patrimoniaux au Canada* signale que : « l'objectif prépondérant de la conservation du patrimoine est la conservation de la valeur patrimoniale[29]. » Ces valeurs peuvent être d'ordre matériel ou immatériel, tel que rapporté par l'UNESCO en 2003[30]. Ce qui est pertinent pour mon analyse est que « l'établissement des valeurs dont le bien culturel est investi est (...) un préalable essentiel à l'appréciation de son authenticité[31].» La dépendance entre la préservation des valeurs et la perception du caractère authentique du patrimoine offre donc une autre piste pour mon analyse. En effet, comme le mentionne le dictionnaire encyclopédique de muséologie: « De telles valeurs méritent d'être analysées, mais aussi - parfois- contestées[32].» La maison de Borduas a été classée pour ses valeurs historique et architecturale[33] (Annexe D) et il sera pertinent de voir quels éléments ont justifié l'attribution de ces valeurs.

2.1.4) L'authenticité et les sites historiques

Une étude menée pour Parcs Canada en 2009, dirigée par Yves Bergeron et Raymond Montpetit, rassemble plusieurs recherches internationales traitant de l'expérience de visite des sites historiques. Ce document, très riche en information, aborde plus précisément les différents niveaux de lecture de l'authenticité. Le premier niveau de

---

[28] Riegl, A. (1984). *Le culte moderne des monuments: Son essence et sa genèse*. Paris: Seuil.

[29] Parcs Canada. (2010). *Normes et lignes directrices pour la conservation des lieux patrimoniaux au Canada*. Récupéré de : file:///home/chronos/u-20fb25cb387c7e206acd7039062a7f9f311fc4c1/MyFiles/Downloads/Normes-lignes-directrices.pdf. p. 24.

[30] UNESCO. (2003). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Récupéré de: http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf

[31] Boivin, J. (2010). Le caractère précurseur d'Habitat 67 dans son processus de patrimonialisation. [Chapitre de livre]. Dans Couture, F. et Vanlaethem, F. (dir.). *Op. Cit.*, p.102.

[32] Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir). (2011). Patrimoine. Dans Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir). *Op. Cit.*, p. 564.

[33] Ministère de la Culture et des Communications du Québec. (2013). Maison Paul-Émile Borduas. *Op. Cit.*

lecture se retrouve du côté des objets exposés: « dont on veut qu'ils soient originaux et véritables[34].» En deuxième lieu, l'authenticité peut aussi se manifester par la mise en scène d'une certaine situation qui correspond aux attentes des visiteurs[35]. La troisième forme d'authenticité réside dans l'expérience : « Cet état ressenti d'authenticité peut se produire chez les visiteurs, même si les objets qui l'ont provoqué ne sont pas authentiques[36].» L'authenticité ne se limite donc pas à la présence d'objets authentiques, mais passe aussi par la cohérence avec les expériences préalables, les motivations et les attentes du visiteur[37]. Ainsi, les médiateurs du patrimoine créés des « occasions propices » pour que le visiteur s'approprie les éléments présents sur un site[38]. La figure ci-dessous (fig. 2) tirée d'un texte de David Herbert[39], illustre ce phénomène de co-construction entre les aménageurs d'un site et les visiteurs:

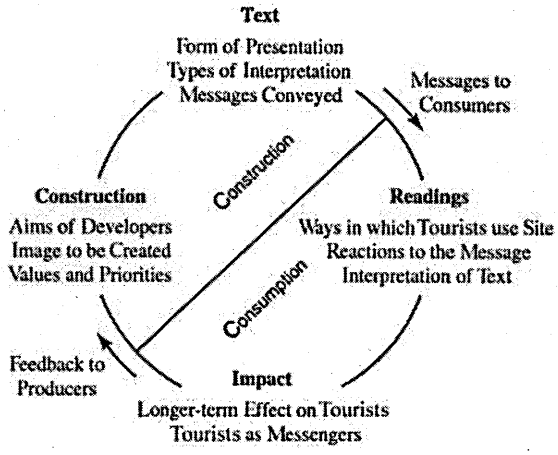


Figure 2 Construction et consommation de sites patrimoniaux, David Herbert 2001, p. 317

---

[34] Montpetit, R., Bergeon, Y. (dir), Meunier, A. et Giguère, A. (coll.) (2009). *L'expérience des visiteurs dans les sites historiques.* (Rapport). [Document non publié]. Québec : Parcs Canada. p. 40.
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*, p. 41.
[37] *Ibid.*, p. 11.
[38] *Ibid.*
[39] Herbert, D. (2001). Literary Places : Tourism and the Heritage Experience. *Annals of Tourism Research*, 28(2), 312-333. Récupéré de: https://www-sciencedirect-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/science/article/pii/S0160738300000487

À la manière d'une boucle de rétroaction, les textes d'interprétations ou d'expositions, sont construits par les responsables du site tout en étant cohérents avec les perceptions de la population. Ces messages sont ensuite diffusés aux visiteurs qui « reprennent, façonnent et développent une nouvelle interprétation du texte qui conduit les gestionnaires du site à adapter leur message[40].» Selon Aurore Bonniot, ce processus : « (...) explique la recomposition permanente du patrimoine, mais aussi l'instabilité du concept d'authenticité érigé localement[41].» C'est donc dans cette optique que je considère l'analyse des aménagements intérieurs tout en me penchant sur le discours qui est véhiculé par ces installations.

2.2) Méthodologie de recherche

Dans les prochains paragraphes, j'aborde la méthodologie mise en place pour cette recherche en plus d'y justifier certains choix qui ont été faits à la lumière des limites ou des défis qui se sont présentés. Le corpus documentaire analysé sera aussi détaillé afin qu'il soit plus aisé de poursuivre des recherches à la lumière de ce qui a été consulté jusqu'ici.

Premièrement, l'intention de la recherche est de type fondamental, puisqu'elle s'appuie sur des théories pour « accroître les connaissances dans un domaine donné[42] », soit sur la place accordée à la notion d'authenticité dans une maison d'artiste patrimoniale. Ce travail pourra servir de point de départ pour d'autres recherches ou être consulté par les membres du MBAMSH. Dans cette mesure, la recherche pourrait alimenter des pistes de réflexion face à l'authenticité du lieu dans le cas où des rénovations ou des

---

[40] Bonniot-Mirloup, A. (2016). *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires : Une entrée par le tourisme littéraire : Maisons d'écrivain, routes et sentiers littéraires.* (Thèse de doctorat) Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II. Récupéré de HAL (tel-01517269) p. 228.
[41] *Ibid.*
[42] Angers, M. (1996). *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*. Montréal : Les éditions CEC. p. 36.

réaménagements seraient envisagés. De plus, la recherche est monographique puisqu'elle rend compte d'une étude de cas précise et exemplaire, dans le sens où la Maison Paul-Émile Borduas n'a pas été étudiée sous cet angle.

La méthode utilisée pour la recherche est inductive, car elle a pour point de départ l'observation d'un phénomène et d'une étude de cas concrète. Il s'agira donc d'observer comment certains éléments théoriques sont mis en application au sein de la Maison Paul-Émile Borduas et ainsi tenter d'éclairer la problématique. La recherche est aussi multidisciplinaire puisqu'elle passe par le dialogue entre des théories en conservation de l'architecture et en muséologie pour juger de l'authenticité.

Pour recueillir les données, la méthode utilisée a été celle de l'analyse documentaire. Ainsi, la méthodologie est qualitative puisqu'elle se base sur mon évaluation et mon interprétation des différentes archives et des documents et non sur des données chiffrées et statistiques[43]. Elle est aussi synchronique puisqu'elle rend compte d'observations qui ont eu lieu dans la maison le 6 novembre 2018 et s'appuie sur les archives disponibles en date du 8 mars 2019. De plus, mes rencontres avec la directrice adjointe se sont déroulées à ces moments précis et rendent compte des informations qu'elle possède après deux ans de travail pour le musée. En prenant ceci en considération, il va sans dire que l'information que j'ai obtenue diffère de si elle provenait d'un acteur ayant participé au processus d'acquisition et à l'aménagement initial du lieu. À ce sujet, la directrice adjointe m'a orienté vers Monsieur André Michel qui, tel que mentionné, était directeur du MBAMSH à l'époque de l'acquisition de la maison. Il est certain que le témoignage de cet intervenant aurait ajouté une tout autre dimension à mon projet en apportant le point de vue d'un individu impliqué au premier plan, comme le confirment les différents documents conservés au MBAMSH. Par

---

[43] Cislaru, G., Claudel, C. et Vlad, M. (2009). Le corpus. [Chapitre de livre]. Dans Cislaru, G., Claudel, C. et Vlad, M. *Méthodes en sciences humaines : L'écrit universitaire en pratique*. Bruxelles: De Boeck. p. 55

contre, étant donné des limites imposées par le temps et le nombre de pages restreint, j'ai décidé de m'en tenir à une méthode d'enquête historique qui vise la reconstitution du passé par un examen de documents et d'archives[44] au profit d'une enquête s'appuyant sur des témoignages. Cette décision se justifie aussi en raison de la complexité de la notion d'authenticité. Celle-ci peut être définie selon une multitude d'approches: elle n'a pas une seule signification précise. Un travail a été fait de mon côté pour arriver à cerner des pistes selon les besoins de ma recherche. Confronter les intervenants des musées à la notion d'authenticité, laquelle ne guide pas systématiquement et consciemment le processus de décisions concernant la Maison Paul-Émile Borduas, aurait pu rendre les témoignages difficiles. De plus, puisqu'il s'agit d'une première recherche sur l'authenticité du lieu, j'ai jugé qu'il serait plus approprié de poser des balises avec des angles d'analyse définis et ainsi proposer une recherche initiale qui pourra être approfondie par la suite.

La méthode d'évaluation d'archives documentaires requiert de mettre en pratique une critique interne et une critique externe tout au long de la recherche. Ces deux approches passent par l'appréciation de l'authenticité et de la crédibilité des documents. Bien que, dans le cas présent, ces derniers remontent à peine plus loin que les années 1980, il est tout de même pertinent d'être attentif à l'origine, l'auteur, le lieu de production du document ainsi qu'au contenu, aux contextes et aux raisons de sa production[45] : « Le commentaire de document exige en effet du chercheur une attention et une vigilance de tous les instants, une bonne connaissance de l'origine et du contexte de production du document, et une grande capacité d'interrogation et d'imagination[46]. » Les liens qui sont faits entre les différentes informations et leur interprétation passent donc par un

---

[44] Angers, M. *Op. Cit.,* p. 64.

[45] *Ibid.*

[46] Létourneau, J. et Pelletier, S. (1989). Comment interpréter une source écrite: le commentaire de document. [Chapitre de livre]. Dans Létourneau, J. (dir.) *Coffre à outil du chercheur débutant : Guide d'initiation au travail intellectuel.* Toronto: Oxford University Press. p. 63.

jugement qui comporte aussi sa part de subjectivité. De plus, puisqu'il s'agissait d'archives et de documents appartenant à un organisme privé, il a fallu que je m'assure de mettre en application une déontologie de recherche[47] adaptée. J'ai donc pris soin de valider que les documents consultés pouvaient être diffusés et de bien remplir les formulaires de consentement.

Soulignons aussi que certains documents n'ont pas pu être retrouvés, comme les plans originaux de la maison. Des correspondances et des échanges de courriels entre des membres de l'équipe du musée et des professionnels du milieu pointent vers l'absence de ces plans. De plus, à plusieurs moments, lorsque j'essayais de retracer l'histoire de la maison, l'information trouvée ne concordait pas entre les différentes sources. Ceci a pu poser certains défis et j'explore certaines de ces incohérences lors de l'analyse. La ligne du temps jointe en annexe (Annexe B) permet de suivre la chronologie utilisée dans mon travail. Pour poursuivre, les plans originaux auraient pu être utiles pour voir de plus près certaines modifications et interpréter le bâtiment selon son intention d'origine. Pour revenir sur les documents manquants, d'autres archives pourraient être détenues par la famille de Borduas ou davantage de renseignements disponibles auprès des intervenants à l'époque de l'acquisition de la maison par exemple.

L'analyse des documents détenus par le musée constitue donc la source primaire de ce travail. Ceux-ci composent mon corpus documentaire que je détaillerai dans les prochains paragraphes. Les informations recueillies seront aussi mises en parallèle avec mes observations sur le terrain puisque l'examen des archives ne pourrait être complet sans une compréhension de l'état des lieux actuels[48]. C'est donc à l'aide de ces différentes pistes méthodologiques que j'arriverai à structurer ma recherche et exposerai les caractéristiques du bâtiment, tant intérieur qu'extérieur.

---

[47] Cislaru, G., Claudel, C. et Vlad, M. (2009). La déontologie. [Chapitre de livre] Dans Cislaru, G., Claudel, C. et Vlad, M. *Op. Cit.*, (p. 67-72.)

[48] *L'état des lieux rend compte de l'état de la maison en date du 6 novembre 2018.*

2.2.1) Documents analysés

Il convient maintenant de décrire plus précisément le type de documents trouvés dans les archives du MBAMSH afin de recenser l'information disponible. Il est aussi pertinent de dresser le portrait de ce qui a été consulté jusqu'ici pour servir de point de départ à de futures recherches. Le 8 mars 2019, je me suis rendue au MBAMSH pour consulter les documents relatifs à la Maison Paul-Émile Borduas. Ceux-ci étaient contenues dans environ deux boîtes et organisées dans des filières et des cartables. La directrice adjointe a pu m'aiguiller dans mes recherches de documents plus spécifiques et me fournir de l'information supplémentaire de façon électronique. Voici donc ce qui a été utilisé pour retracer les interventions et pour obtenir de l'information plus générale sur la maison.

a) Les documents produits par la firme d'architectes FGMDA

La firme d'architectes Fournier Gersovitz Moss Drolet Associés (FGMDA), connue sous le nom EVOQ depuis 2018, a à son actif de nombreuses interventions sur des édifices patrimoniaux[49]. En 2013, cette firme produit un document d'évaluation de la condition de la maison qui contient de précieuses informations sur son état. Un cahier des charges, aussi produit par les architectes en août 2014, rend compte des travaux de réfection anticipés pour la toiture. Ces deux documents viennent éclairer et justifier plusieurs choix qui ont été faits en plus de constituer une source élaborée par des professionnels en patrimoine. Il s'agissait donc d'une source incontournable pour mon travail.

---

[49] *Leur site internet mentionne les travaux effectués sur la maison Ozias Leduc en 2011, mais ceux réalisés sur la maison Paul-Émile Borduas ne s'y retrouvent pas.* EVOQ Architecture. (2019). Patrimoines. Dans *Expertises.* Récupéré de http://evoqarchitecture.com/expertise-2/patrimoines/

b) Documents légaux et documents internes

Les archives du musée contiennent aussi plusieurs documents légaux, au niveau municipal et gouvernemental. En effet, on y retrouve des certificats d'autorisations émis par le Ministère de la Culture et des Communications (MCCQ) qui garantissent la conformité des travaux anticipés et réalisés. Il est aussi possible de retracer le processus de vente entre la famille Campeau et la Fondation de la Maison Paul-Émile Borduas ainsi que les lettres échangées afin d'obtenir le classement de la maison. Un document intitulé *Développement d'un concept global pour la préservation et l'utilisation de la Maison Paul-Émile Borduas* produit en 1998, présenté de concert par la corporation de développement touristique de la Vallée-du-Richelieu et le Musée d'Art de Mont-Saint-Hilaire, fait état de la demande de classement à titre de demeure patrimoniale. Les documents internes concernent un texte qui est remis au personnel responsable des visites de la maison pendant la saison estivale ainsi que le contenu des panneaux d'interprétation. Un regard sur le contenu de ces textes apportera quelques clarifications au sujet du discours véhiculé sur Borduas et sa demeure. Le rapport annuel a aussi été très utile pour analyser les activités du musée et pour comprendre son fonctionnement.

c) Coupures de journaux

Une quantité importante de coupures de journaux qui retracent les événements importants de la vie de la maison composent les documents conservés par le MBAMSH. On y retrouve également des annonces pour des activités de financements et différentes expositions qui ont animé le lieu au cours des dernières années. Ces informations ont donc été pertinentes pour obtenir une version des faits extérieure au musée et surtout pour retracer les différents moments de son histoire.

d) Documents ayant conduit au classement de la maison

En passant par le processus de demande d'accès à l'information auprès du Ministère de la Culture et des Communications, j'ai pu consulter les documents qui ont mené à son classement officiel à titre d'immeuble patrimonial en 2001 et en 2005. Le dossier obtenu rassemble plusieurs documents qui avaient été retrouvés au MBAMSH. Cependant, il est intéressant de voir ceux qui ont été utilisés pour constituer la demande de classement officielle. Ces documents sont cruciaux puisqu'ils me permettent d'analyser ce qui a été pris en compte pour établir son statut de monument historique et ses valeurs patrimoniales.

2.3) Revue de littérature

La revue de littérature qui suit propose de faire le bilan de ce qui a été écrit sur le sujet tout en positionnant ma recherche dans un corpus[50]. En mettant les auteurs en dialogue entre eux, et en soumettant leurs idées à la critique, nous pourrons déterminer les thématiques et les tendances qui viennent structurer mon analyse. Je pourrais aussi relever les lacunes qui justifient le choix de mon travail[51]. La revue de littérature est donc une occasion de m'attarder davantage aux interprétations de la notion d'authenticité au sein des différentes disciplines qui m'intéressent dans ce projet.

---

[50] Anthonius, R. (2007). *Ce que doit inclure un projet de mémoire ou de thèse*. Montréal : UQAM. p.9. Récupéré de: file:///media/fuse/drivefs-d37b4b0f398d27b73345958aa79c1b4d/root/TD%202019/M%C3%89THO/directives_projet_these.pdf

[51] *Ibid.*

2.3.1) L'authenticité en architecture

Premièrement, on retrouve une forte préoccupation pour l'authenticité dans la littérature sur la conservation et la restauration de l'architecture. Françoise Choay et France Vanlaethem ont beaucoup écrit sur le sujet. Dans son ouvrage *L'allégorie du patrimoine*, Françoise Choay dresse un portrait historique de la notion de monument historique et de sa conservation. Un regard vers les textes fondateurs de la discipline, comme ceux d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Camillo Boito, Aloïs Riegl ou Cesare Brandi, m'ont permis d'avoir une meilleure compréhension des approches de l'authenticité évoquées précédemment, soit matérielle et conceptuelle.

À la lumière de ces considérations pour l'authenticité, France Vanlaethem et Céline Poisson déplacent la distinction entre l'authenticité matérielle et l'authenticité conceptuelle vers l'authenticité légitimée et l'authenticité revendiquée[52]. Dans leur texte, elles mettent de l'avant la perspective sémiotique qui permet d'aborder le patrimoine : « comme signe en acte [ayant] pour fonction de rendre accessible ce que nous reconnaissons comme authentique[53]. » En effet, les deux auteures soulignent qu'il est réducteur d'envisager le travail de conservation en l'enfermant dans le dilemme entre authenticité matérielle et authenticité conceptuelle. À ce sujet, elles proposent plutôt de considérer la conservation de l'architecture moderne à l'aide de la dynamique entre autorité (authenticité légitimée) et identité (authenticité revendiquée). Leur texte s'est avéré très instructif sur plusieurs points, en introduisant en quelque sorte l'idée que l'authenticité se manifeste auprès des perceptions d'une collectivité. En d'autres termes, l'authenticité peut être le résultat d'un consensus entre les autorités et auprès du groupe concerné.

---

[52] Poisson, C. et Vanlaethem, F. *Op. Cit.* , p. 79.
[53] *Ibid.*, p. 78.

Aussi, les organismes comme l'UNESCO ou, plus près d'ici, le MCCQ ou encore Parcs Canada, ont produit plusieurs documents contenant des lignes directrices qui guident la conservation du patrimoine et me donnent davantage de pistes. En effet, les considérations pour le patrimoine immatériel permettent d'étendre la valeur d'un bien au-delà de sa matérialité en prenant en compte ses significations. Suite à la lecture de ces documents, j'ai pu voir que la conservation de la valeur patrimoniale qui est jugée prioritaire permet d'établir une version de l'authenticité qui sera cohérente avec la protection de cette valeur.

2.3.2) Les sites historiques : visiteur, économie et « expérience authentique »

Ensuite, plusieurs autres auteurs traitent de l'authenticité au sein des sites et des demeures historiques comme Raymond Montpetit dans un texte portant sur les types de muséographies analogiques[54]. Il annonce l'impact des attentes des visiteurs sur la perception d'une « expérience authentique ». En effet, la présence des objets originaux n'est pas requise pour que l'analogie fonctionne: « Les visiteurs se préoccupent moins, dans ces cas, de l'authenticité des objets un à un, que de la qualité et la vérité de la composition d'ensemble et de l'expérience qu'ils en font[55].» Les objets sont donc mis en place afin de s'adresser aux références, aux connaissances et aux attentes du visiteur[56] pour lui offrir une expérience qui correspond à ses représentations préalables[57]. Ces écrits m'ont donc fait comprendre que l'authenticité et l'expérience des visiteurs étaient intimement liées. De plus, l'idée de l'expérience authentique est reprise dans un texte de Susie Wilkening et Erica Donnis qui porte sur les musées

---

[54] *La muséographie analogique consiste en l'exposition d'objets, originaux ou reproduits, disposés dans un espace de manière à former une image qui : « (...) fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors du musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à l'origine de ce qu'il voit. »* Montpetit, R. (1996). *Op. Cit.*, p. 58.

[55] *Ibid.*, p.59.

[56] Montpetit, R. (2005). Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales. *Culture et musées, 5*, p.115. doi : https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1216

[57] Montpetit, R. (1996). *Op. Cit.*, p. 59.

historiques de « plein air » (*open air museum*) aux États-Unis. À l'aide d'un sondage auprès des visiteurs de ces sites, elles arrivent à identifier des éléments qui déterminent l'authenticité. Parmi leurs résultats, elles exposent que la présence de technologie ou les transactions monétaires hors de la billetterie par exemple ont un impact négatif sur la perception de l'authenticité[58].

Pour poursuivre, Jean Davallon énonce explicitement qu'il est de la responsabilité des experts du patrimoine de trouver un équilibre entre service (économie) et support (objet), en d'autres termes, entre l'objet patrimonial et la médiation[59]. Cette constatation soulève aussi des questionnements quant à la mise en scène du patrimoine pour des raisons économiques qui viendraient ainsi influencer sa lecture. Quoi qu'il en soit, la dynamique entre visiteur et médiateur est un élément qui contribue à construire le patrimoine. Annette Viel explore de plus près cette relation en expliquant que le processus de mise en valeur et d'interprétation d'un lieu provient d'un choix[60]. Pour aller plus loin, Morisset et Noppen soulignent, en reprenant l'idée des valeurs d'Aloïs Reigl, que le monument existe dans un espace-temps actuel « d'où il est jaugé, jugé, classé, bref, où ses qualités, au regard du conservateur, deviennent valeurs[61]. » Ses significations peuvent donc changer avec le temps: elles ne sont pas intrinsèques à l'objet patrimonial. Ces différents textes m'ont permis de voir que l'interprétation du patrimoine est inscrite dans une temporalité en plus d'être subjective.

---

[58] Wilkening, S. et Donnis, E. (2008). Authenticity? It Means Everything. *History News*. 63 (4) p. 22-23. Récupéré de: https://www.jstor.org/stable/42654185.

[59] Davallon, J. (2006). Sous la mise en valeur, la part symbolique du patrimoine? [Chapitre de livre]. Dans Davallon, J. *Le don du patrimoine*. Paris: Lavoisier. p. 53-54.

[60] Viel, A. (2005). Voyage au pays des mille lieux de mémoires. [Chapitre de livre]. Dans Yves Bergeron (dir.) *Mémoire de mémoires.* Québec: Musée de la civilisation. p. 166.

[61] Noppen, L. et Morisset. L. (1997). De la production des monuments: Paradigmes et processus de la reconnaissance. [Chapitre de livre]. Dans Turgeon, L. (dir.). *Les espaces de l'identité.* Québec: Presses de l'Université Laval. p. 34-35.

2.3.3) Patrimoine et identité

D'abord, un texte de Linda Young annonce que la commémoration est intrinsèque à la maison historique, qui est perçue comme un monument représentant un individu ou certains événements[62]. Tel que nous l'avons identifié dans le chapitre précédent, la maison historique, dans mon cas la maison d'artiste, agit comme lieu de mémoire. Lucie K. Morisset explore de plus près la fonction identitaire jouée par le lieu de mémoire en identifiant une lacune dans l'ouvrage Pierre Nora: elle critique le peu d'attention portée au « milieu matériel » désigné par le patrimoine[63]. Dans cet esprit, elle va à l'encontre des propos de ce dernier qui positionnent le patrimoine en tant qu'un « simple surgissement de la mémoire[64] ». À l'inverse, Morisset met de l'avant que la mémoire est une conséquence du patrimoine. En d'autres termes, les lieux ne sont pas que des révélateurs de la mémoire, mais bien des producteurs qui servent à spatialiser l'identité. Les liens entre patrimoine, identité, tourisme et territoire ont été explorés au sein de plusieurs ouvrages, comme *Patrimoines et identités*[65], dirigé par Bernard Schiele, ou encore, P*atrimoine et identités en Amérique Française*[66] dirigé par Laurier Turgeon et André Charbonneau. Ce qui ressort de ces ouvrages est, encore une fois, l'idée de la construction du patrimoine et de sa subjectivité qui dépend des acteurs et qui s'arrime à une époque donnée.

---

[62] Young, L. (2007). Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum. *Museum Management and Curatorship*. 22:1. p. 59-60 doi : 10.1080/09647770701264952 ,

[63] Morisset, L. (2009). *Des régimes d'authenticité: Essais sur la mémoire patrimoniale*. Rennes / Québec : Presses universitaires de Rennes / Presses de l'université de Québec. p. 21.

[64] *Ibid.,* p. 20.

[65] Schiele, B. (dir.) (2002). *Patrimoines et identités*. Québec: Multimondes.

[66] Turgeon, L. et Charbonneau, A. (dir.) (2011). *Patrimoine et identités en Amérique française*. Québec: Presses de l'Université Laval.

2.3.4) La maison d'écrivain

Pour entrer plus précisément dans le sujet de l'authenticité et des maisons d'artistes, je me suis attardée du côté de la littérature portant sur les maisons d'écrivains, qui semblent bénéficier d'une meilleure couverture, surtout en France. Les auteurs Daniel Fabre et Aurore Bonniot illustrent la difficile cohabitation entre l'authenticité et l'imaginaire du visiteur. Aurore Bonniot désigne également ces demeures en tant que lieu de mémoire, terme qu'elle reprend en se référant à la définition qu'en fait Pierre Nora. Bien que ses écrits se concentrent davantage sur le tourisme littéraire en France, elle mentionne le rôle déterminant de la perception du visiteur et de la définition identitaire d'une collectivité dans une logique touristique.

Un autre texte a apporté beaucoup de clarification sur le rapport entre la demeure d'écrivain et la « fétichisation ». L'auteure Annelise Depoux[67] étudie le musée Joachim du Bellay, soit un centre d'interprétation aménagé dans une demeure du XVIe siècle ayant appartenu à la famille du poète. Ce texte m'a permis de me questionner davantage sur les liens entre centre d'interprétation et authenticité que je n'avais pas pris en compte au départ de ma recherche. L'ouvrage dirigé par Jacobi et Chaumier, évoqué plus haut, a donc été utile pour approfondir cet aspect.

2.3.5) Les maisons d'artistes : « l'utilisation de la relique et de l'espace[68]»

Ce qui ressort des textes portant sur les maisons d'artistes (écrivains, poètes, peintres, etc.) est le vocabulaire employé, qui ne s'éloigne jamais bien loin d'un champ lexical religieux. Les rapprochements entre patrimoine et religion sont clairement illustrés par

---

[67] Depoux, A. (2006). *De l'espace littéraire à l'espace muséal : la muséographisation de Joachim du Bellay.* Communication et langages, 150, 93-103. doi : 10.3406/colan.2006.5361

[68] *Je reprends ici un sous-titre du texte de Martine Dubreuil, dans* : Dubreuil, M. (2012). L'acquisition de l'atelier maison Pellan: Confirmation d'un déplacement expographique vers le Sujet. *Muséologies*, *6*(1), p.111. doi : 10.7202/1011534ar.

Jean-Pierre Babelon et André Chastel qui consacrent un chapitre complet sur le fait religieux du patrimoine dans leur ouvrage phare *La notion de patrimoine*[69]. Ce que je retiens de la lecture de plusieurs descriptions de ces demeures est qu'elles représentent un lieu historique encore habité par l'esprit de l'artiste, qui se manifeste non seulement par le lieu bâti, mais aussi par la présence d'objets et du paysage, témoin et source d'inspiration créatrice. Un ouvrage portant sur les maisons d'artistes, *The Temple of the Self*, offre dans son introduction des éléments particulièrement parlants, comme si le titre ne l'était pas déjà suffisamment :

> *As treasure troves of creativity, artists' residences reflect the spiritual worlds of their creators (...) The artist's residence is a an expression of the artist's personality, his second skin (...) More often than not it is enveloped in an intriguing - and magically charismatic - shroud of mystery, of the extraordinary and outlandish*[70].

Ces idées seraient reprises par Laurier Turgeon et Annette Viel lorsqu'ils mettent de l'avant le concept d'esprit du lieu pour désigner « l'ensemble des éléments matériels et immatériels, physiques et spirituels, qui donne du sens, de la valeur, de l'émotion et du mystère au lieu[71]». Les maisons d'artistes sont donc définitivement empreintes de ce mystère et de cet esprit du lieu.

Du côté québécois, les auteurs Laurier Lacroix et Martine Dubreuil ont tous deux écrit des textes très éclairants sur le sujet. Dans son texte portant sur l'acquisition de la maison d'Alfred Pellan par le Musée national des beaux-arts du Québec, Martine Dubreuil se questionne vis-à-vis l'institution et la mise en valeur de sa nouvelle œuvre. La maison du peintre surréaliste située à Laval est à l'heure actuelle toujours fermée au

---

[69] Babelon, J.-P. et Chastel, A. (2008). Le fait religieux. [Chapitre de livre]. Dans Babelon, J.-P. et Chastel, A. *La notion de patrimoine*. (p. 13-25). Paris: Liana Levi.

[70] Anthony, J, Brandlhuber, M, Bryant, J., Buhrs, M, Günther, H., Ottomeyer, H. Elizabeth ... Cooney, A. (2013) *In the Temple of the Self, the Artist's Residence as a Total Work of Art: Europe and America 1800-1948*. Berlin: Hatje Cantz. p. 9.

[71] Turgeon, L. (2010). Introduction: Du matériel à l'immatériel: Nouveaux défis, nouveaux enjeux. *Ethnologie française*, *40* (3). p. 397. doi: 10.3917/ethn.103.0389

public. En cela, les pistes soulevées par l'auteure demeurent spéculatives. Son texte comporte plusieurs comparaisons entre la demeure de l'artiste et la relique. Elle va même jusqu'à qualifier ce genre de lieux de « reliquaire[72]». Par rapport à l'authenticité, l'auteure évoque timidement à la toute fin de son texte des préoccupations en lien avec les modifications requises pour l'aménagement de la demeure pour le public. Ces mêmes préoccupations sont présentées en quelques lignes chez Laurier Lacroix. Le texte de ce dernier s'attèle plutôt à cerner la définition de l'atelier-musée, à retracer son histoire et à préciser une typologie de formes de mises en valeur de ces lieux de création.

2.3.6) La littérature sur la Maison Paul-Émile Borduas

Pour poursuivre, quelques textes et recherches portent sur la maison Paul-Émile Borduas en tant que telle. Un chapitre y est consacré dans un ouvrage rédigé par Pierre Lambert, dans lequel il retrace l'histoire de la maison et explore les liens étroits qu'entretient Borduas avec la région de Mont-Saint-Hilaire. De manière plus large, la relation entre Mont-Saint-Hilaire et les artistes automatistes est expliquée davantage dans un catalogue d'exposition dirigé par Gilles Lapointe et François-Marc Gagnon[73], deux auteurs qui ont aussi fait paraître plusieurs écrits sur le mouvement automatiste et le peintre. France Vanlaethem inventorie la maison Paul-Émile Borduas dans son ouvrage *Patrimoine en devenir: l'architecture moderne du Québec* à l'aide d'une courte fiche descriptive[74]. De plus, Philippe Denis[75] a mis en ligne des textes rédigés par des étudiantes dans le cadre d'un cours de mise en valeur du patrimoine régional

---

[72] Dubreuil, M. *Op. Cit.* p. 110.
[73] Lapointe, G. et Gagnon, F.-M. *Op. Cit.*
[74] Vanlaethem, F. (2012). *Op. Cit.*, p. 57
[75] Denis, P. (comp.). (2016, 2 février). *La Maison Paul-Émile Borduas : deux projets de mise en valeur.* Récupéré de *THEN-Hier:* http://thenhier.ca/fr/content/msl-6512-retour-sur-les-initiatives-%C3%A9tudiantes-pour-une-mise-en-valeur-du-patrimoine-r%C3%A9gio-1.html

québécois donné à la maîtrise en muséologie. La maison a donc été le sujet de quelques recherches et écrits qui se sont penchés sur son histoire, son architecture, ses liens avec la région et sa mise en valeur auprès du public. Dans un autre ordre d'idée, la littérature sur Borduas et *Refus global* est abondante. La thèse de doctorat de Sophie Dubois[76] traite, dans un de ses chapitres, d'un aspect qui m'intéresse particulièrement, soit celui de l'émergence du mythe autour de Borduas, de *Refus global* et de sa perception au sein de la société québécoise.

2.4) Bilan des lacunes

À la lumière de la revue de littérature, il est possible de faire un bilan des lacunes identifiées pour mieux situer mon travail et justifier sa pertinence. Du côté de la littérature sur les maisons patrimoniales, on retrouve surtout des études de cas ou des exemples portant sur des demeures ancestrales. Cette observation est reprise par Morisset et Noppen lorsqu'ils regardent de plus près l'ouvrage *Les chemins de la mémoire* qui répertorie les monuments et sites classés au Québec. En effet les deux auteurs soulignent l'absence des ensembles industriels et des œuvres modernes qui « ne s'intègrent guère (...) au patrimoine québécois (...)[77] ». Les sites dont on parle appartiennent souvent à « la vie d'autrefois » et visent à faire vivre une expérience immersive fidèle à une époque donnée, en ayant recours à la reconstitution d'un intérieur d'époque par exemple. Rarement traite-t-on de cette logique d'exposition dans des intérieurs modernes. D'ailleurs, qu'on pense aux maisons construites par Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ou Ernest Cormier, rares sont celles qui sont dédiées à la mémoire de leur concepteur. J'ai pu observer que dans le cas de ces maisons modernes, c'est la lecture de l'espace et du concept architectural qui prime. Bien

---

[76] Dubois, S. (2014). *Quand Refus global devient « Refus global » : l'histoire d'une réception partielle.* (Thèse de doctorat). Université de Montréal. Récupéré de: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11639

[77] Noppen, L. et Morisset. L. *Op. Cit.*, p. 26.

souvent, des efforts sont mis en place afin de restituer ces espaces tels qu'ils étaient à l'origine. La maison de Borduas est à la fois une maison issue de l'architecture moderne considérée comme « l'une de ses œuvres maîtresses[78] », en plus d'être un centre d'interprétation à sa mémoire. Cela la rend d'autant plus complexe et intéressante.

À l'aide du tableau en annexe (Annexe A), j'ai illustré que ce type de demeure patrimoniale n'était pas commune au Québec. Il en va de même pour la littérature sur le sujet, au Québec et ailleurs. Outre les textes détaillés dans ma revue de littérature, on retrouve quelques articles dans des revues spécialisées, ou dispersées dans des monographies liées à l'artiste, souvent rédigés dans une logique descriptive des lieux[79]. La lacune du traitement du sujet de l'authenticité et des maisons d'artistes, relevée plus précisément lorsque j'évoquais les textes de Laurier Lacroix et Martine Dubreuil, vient justifier le choix de ma recherche puisque c'est cet élément que je souhaite approfondir. Les prochains chapitres se divisent selon les axes d'analyse identifiés dans la première partie, soit les modifications architecturales et l'aménagement intérieur, tout en prenant compte des thématiques exposées dans la revue de littérature.

---

[78] Gagnon, F-M. (1978) Paul-Émile Borduas 1905-1960 : Biographie critique et analyse de l'oeuvre. Montréal: Fides. p.181

[79] Par exemple: *Lemaire, G-G. (2012) Maisons d'artistes. Paris : Éditions du Chêne ou Brancusi, C., Tabart, M et Doïna L. (1997). L'atelier Brancusi, La Collection. Paris: Centre Georges Pompidou.*

CHAPITRE III

L'AUTHENTICITÉ DE L'ARCHITECTURE

3.1) Transformations architecturales

Il convient de détailler dans ce chapitre les modifications qu'a subies la demeure depuis sa construction jusqu'à son ouverture au public. Premièrement, certaines transformations ont été effectuées entre 1953 et 1998 par les Campeau, qui ont acquis la maison directement des mains de Borduas. En 1988, Jacques Robert, analyste en architecture, fait état de ces changements dans un rapport commandé par le MCCQ :

> Les propriétaires actuels (...) l'entretienne adéquatement et la considèrent en quelque sorte comme un monument historique relié à la personnalité de Borduas. Le bâtiment a néanmoins subi plusieurs modifications, outre son déplacement et son nouveau sous-sol: revêtement métallique s'inspirant du revêtement de bois original, isolation, remplacement des fenêtres, finition des murs extérieurs en placoplâtre (à l'origine, des panneaux de carton fort les revêtaient), etc. Toutefois, la forme générale, disposition intérieure, une partie de l'aménagement paysager reflète la composition originale[80].

À ce sujet, il est possible que l'auteur de ce document ait fait une erreur lorsqu'il écrit que la finition des murs *extérieur* est en placoplâtre. Tout porte à croire qu'il s'agit en fait du revêtement *intérieur* puisque le placoplâtre, une marque commerciale de cloisons de plâtre[81], n'est pas un matériau adapté pour l'extérieur. Les murs intérieurs

---

[80] Robert, J. (1988). Translation des restes de Paul-Émile Borduas et maison Paul-Émile Borduas à Saint-Hilaire. *Fiche de présentation.* (Rapport) [Document non publié]. Montréal : Direction générale du patrimoine de Montréal. p. 3.

[81] Vigan de, J. (1991). *Dicobat: dictionnaire général du bâtiment*. Paris: Arcature. p. 633

étaient-ils donc formés de panneaux de carton fort[82] et de fines moulures verticales à l'époque? Les documents du musée indiquent que l'intérieur était tout en bois[83]. Fait de bois ou de carton, il n'en demeure pas moins que ce revêtement a été remplacé, autant sur les murs qu'aux plafonds, ces derniers étant maintenant couverts de lattes de bois sur une partie au rez-de-chaussée. À l'intérieur, la configuration des pièces a peu changé, outre le changement de l'escalier, l'ajout d'une rampe à celui-ci et d'un garde-corps métallique tout autour de la mezzanine. (fig. 3, fig. 4) Les autres modifications touchent aux nouvelles fondations de béton qui forment le demi-sous-sol actuel. Les ouvertures sur la façade ouest ont donc été ajoutées par les nouveaux occupants et accueillent des portes fenêtres coulissantes. (fig.5, fig.6) Aussi, les deux escaliers extérieurs sur les façades est et nord sont différents de ceux d'origine. (fig.7, fig. 8, fig.9, fig.10) L'analyse d'un rapport et d'un cahier des charges émis par la firme d'architectes responsable des rénovations, la firme FGMDA, ainsi que des demandes d'autorisation de travaux du MCCQ me renseignent davantage sur le remplacement du revêtement extérieur, des fenêtres ainsi que sur le déplacement de la maison. J'observerai donc de plus près ces modifications pour ensuite analyser leur impact sur l'authenticité de la maison.

---

[82] *Le « carton fort » pourrait potentiellement référer à un matériau utilisé comme pare-vapeur (*Vigan de, J. *Op. Cit.*, p. 181*) Cependant, Jacques Robert parle d'un « revêtement ». D'autres matériaux, comme le carton bois, auraient pu être utilisés à cet effet. Un revêtement composé de panneaux de bois plaqués et lattes (« board and batten ») semble aussi plausible.*

[83] Lamy, J. (2015, mai) Informations sur Borduas et les automatistes. (Document remis aux guides animateurs) [Document non publié] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire.

Figure 3 Vue du rez-de-chaussée montrant l'escalier et la mezzanine dégagés. MBAMSH (s.d.)

Figure 4 Vue du rez-de-chaussée montrant la rampe et le garde-corps. MCCQ. (2016) photo: Annie Tétreault

Figure 5 Façade ouest. MBAMSH (s.d.)

Figure 6 Façade ouest. Tirée du rapport de FGMDA (2013). p. 6.

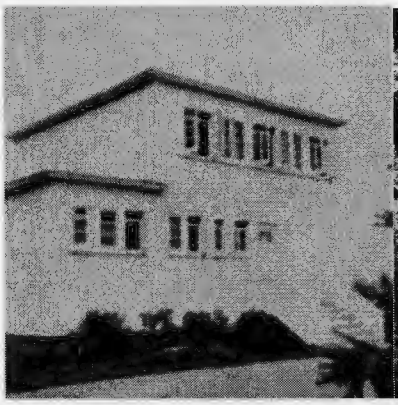


Figure 7 Façade est. MBAMSH (s.d.)

Figure 8 Façade est. MBAMSH (s.d.)

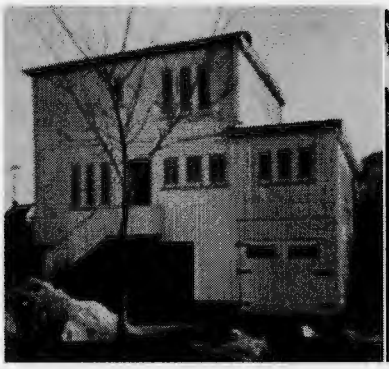


Figure 9 Façade nord. MBAMSH (s.d.)

Figure 10 Façade nord. MCCQ. (2016) photo: Annie Tétreault

3.1.1) Le remplacement du revêtement extérieur

Premièrement, le 28 mars 2000, un document préparé par Normand Rodrigue fait état de la demande de classement par la Fondation de la maison Paul-Émile Borduas auprès du MCCQ. Dans ce document, l'auteur critique certains éléments présentés dans le rapport de Jacques Robert que je viens de mentionner. Ce document stipule que le remplacement des planches de bois pour un revêtement métallique est non seulement

« assez banal[84] », mais on retrouve dans le document qui confirme son classement à titre de monument historique en 2005 qu'il « ajoute à la modernité du bâtiment[85] ».

Le premier rapport émis par la firme FGMDA en septembre 2013 encourage le remplacement du recouvrement de lattes verticales en acier prépeint en raison de problèmes d'étanchéité. En effet, à l'époque de ce rapport, il n'est pas clair si les panneaux métalliques ont été apposés par-dessus les panneaux de bois d'origine ou d'autres ajouts successifs[86]. Puisque la réfection de la toiture est nécessaire, la firme propose de retirer une partie du revêtement métallique sur les murs ouest et sud du premier niveau de toit, soit à l'endroit où des raccords de membranes devront être effectués. Le remplacement du parement métallique par du bois est proposé pour ces deux murs d'abord, et on envisage ensuite de remplacer l'ensemble du revêtement extérieur suite aux résultats obtenus. En effet : « Un projet pilote de réfection du parement extérieur pourrait être mené à cet endroit, qui aiderait à définir une approche globale pour le revêtement extérieur de la maison[87]. »

Suite à ce rapport, quatre analyses et sommaires de demandes d'autorisation de travaux sont émis par le MCCQ: un premier le 1er octobre 2013, l'autre le 25 novembre 2014 et finalement le 28 et 31 juillet 2015. La première analyse va dans le sens du rapport des architectes en mentionnant que les travaux nécessaires se dérouleraient en deux phases: la première touche au remplacement des toitures plates des deux volumes qui composent la maison: « puisqu'elles sont complètement craquelées et plusieurs

---

[84] Rodrigue, N. (2000, 28 mars). *Classement de la Maison Paul-Émile Borduas, Mont-Saint-Hilaire.* [Document non publié]. Ministère de la Culture et des Communications, direction de la Montérégie.

[85] Description du monument historique. (2005, 6 décembre). [Document non publié]. Registre des biens culturels.

[86] *La présence du bois d'origine sous le parement métallique est confirmée dans le document du 31 juillet 2015 :* Tétrault, A. (2015, 31 juillet). *Sommaire de la demande d'autorisation.* [Document non publié] Ministère de la Culture et des Communications: PIMIQ.

[87] Drolet, G., Leroux, M. et Kumps, M. (2013, septembre) *Évaluation de la condition existante de la Maison Paul-Émile Borduas.* (Rapport final). [Document non publié] Fournier Gersovitz Moss Drolet Associés Architectes. Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. p. 15.

renflements sont visibles sur la surface[88]. » La deuxième phase concerne les travaux sur les escaliers, les fenêtres et le parement extérieur. Annie Tétrault, auteure de ce document et chargée du projet, mentionne que la modification « la plus remarquable » qu'a subie la maison au fil du temps est le remplacement des planches de bois verticales par un revêtement en lattes métallique. Des photographies indiquent aussi que des planches horizontales se trouvaient au-dessus des portes et des fenêtres, élément qu'on ne retrouve plus depuis le changement de revêtement. (fig. 11)

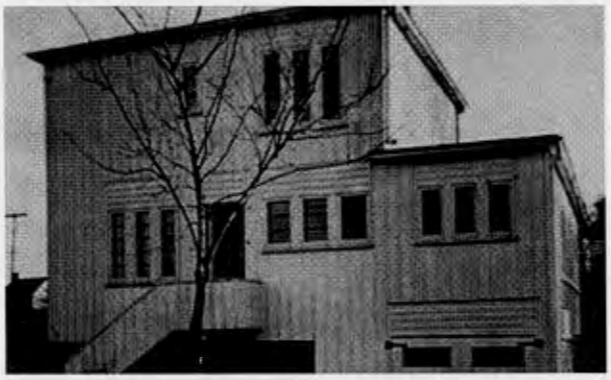


Figure 11 Façade nord montrant les planches de bois horizontales au-dessus des portes et des fenêtres. MBAMSH (s. d.)

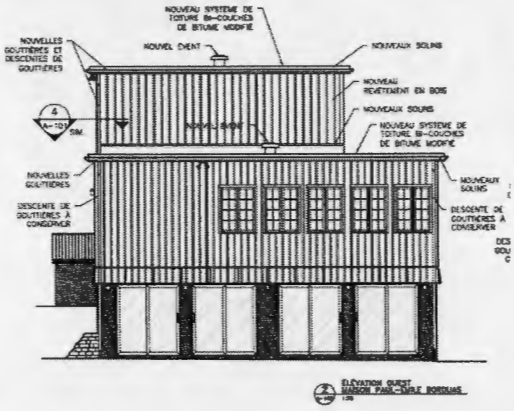


Figure 12 Plan de la façade ouest indiquant le changement de revêtement. Image tirée du cahier des charges de FGMDA (2014) p. 22.

Le cahier des charges de la firme FGMDA, émis en août 2014, rend compte des travaux nécessaires sur la toiture. Des plans rendent compte du remplacement du parement sur

---

[88] Tétrault, A. (2013, 01 octobre). *Analyse de la demande d'autorisation. Op. Cit.*

le premier niveau de toit anticipé pour cette phase de travaux. (fig. 12) Cependant, pour des raisons financières, cette opération sera remise à plus tard. C'est ce que nous indique le document du 28 juillet 2015, qui revient sur la nécessité de cette restauration:

> Le parement métallique de l'élévation ouest de même que l'élévation sud, au-dessus du premier niveau de toit, devaient être refaits en bois. Or, c'est plutôt la base de ces élévations qui seront refaites sur une hauteur de 37,5 cm. En effet, une fois l'ensemble des matériaux en place retirés (solins, panneau de supports, fourrures, revêtement de bois d'origine et parement métallique), la réfection sera faite à l'aide de panneaux de support en contreplaqué traité et des solins métalliques avec attaches dissimulées. (...) Pour ce qui est du parement métallique des murs ouest et sud, sa restauration (en bois) est remise à plus tard faute de budget[89].»

En ce sens, nous pouvons voir que le rétablissement du revêtement en bois est appuyé par plusieurs experts. Poursuivons maintenant avec les prochaines modifications architecturales.

3.1.2) Le remplacement des fenêtres

Dans un deuxième temps, j'ai déjà soulevé que l'analyse de demande d'autorisation de travaux datant du 1er octobre 2013 signale la possibilité de remplacer les escaliers ainsi que les portes et fenêtres extérieures dans une deuxième phase de travaux : la même phase qui concernait le remplacement du parement métallique. De plus, les portes et fenêtres extérieures ont toutes été remplacées: « Les fenêtres actuelles à battants sont en bois, gainé de métal à l'extérieur, et possèdent un vitrage double non scellé[90]. » En comparant des photographies actuelles avec des photographies d'époques, nous voyons

---

[89] Tétrault, A. (2015, 28 juillet). *Analyse de la demande d'autorisation. Op. Cit. Un certificat d'autorisation de travaux est ensuite émis le 31 juillet 2015 et rend compte de cette révision. On y voit que le remplacement du revêtement mural sur les murs ouest et sud au-dessus du premier niveau de toit par un nouveau revêtement en bois et baguettes verticales Maibec (couleur identique à l'existant) ne fait plus partie du permis octroyé.*

[90] Drolet, G., Leroux, M. et Kumps, M. (2013, septembre) *Op. Cit.*, p. 6.

que les fenêtres « n'ont ni la même taille, ni les mêmes menuiseries que celles d'aujourd'hui[91].»

Le rapport préliminaire de la firme FGMDA est explicite sur le sujet et suggère de remplacer les portes et fenêtres extérieures par des modèles mieux apparentés aux originaux[92]. De plus, le document rapporte que l'ensemble des fenêtres est touché par des problèmes de condensation, que les cadres en bois sont presque entièrement pourris, qu'elles sont dotées d'un calfeutrage inadéquat et que plusieurs d'entre elles portent des fissures au niveau du vitrage[93]. Enfin :

> La porte d'entrée principale, la porte de la cuisine et la porte du demi-sous-sol, qui ne sont pas d'origine, ne semblent pas présenter de problèmes majeurs, mais dans un souci de cohérence, leur remplacement devrait coïncider avec la remise en état des fenêtres, du revêtement extérieur et des escaliers[94].

Le remplacement des portes et des fenêtres faisait partie de la deuxième phase de travaux et, comme nous l'avons vu, cette phase n'a pas eu lieu en raison des limites financières.

3.1.3) Le déplacement de la maison ou la destruction de l'atelier

Dans un troisième temps, un problème de fondations relié à la présence d'un cours d'eau souterrain demande de déplacer la maison d'une vingtaine de mètres en 1972. (Annexe E) Ce déplacement occasionne la démolition du sous-sol original qui habitait l'atelier de Borduas. L'aspect de la façade arrière a donc considérablement changé. En effet, la firme FGMDA énonce dans son rapport initial que: « Le demi-sous-sol (...) a été modifié à un point tel qu'il ne serait probablement pas justifiable de reconcevoir sa

---

[91] Vanlaethem, F. (2012). *Op. Cit.,* p. 165.
[92] Drolet, G., Leroux, M. et Kumps, M. (2013, septembre) *Op. Cit.,* p. 17.
[93] *Ibid.*, p. 15
[94] *Ibid.,* p. 17

façade ouest pour l'apparenter à celle de l'atelier d'origine – à moins qu'un programme spécifique du Musée des Beaux-Arts le requiert[95].».

Le rapport de Jacques Robert est plus critique par rapport à ce changement. Il mentionne que la maison, en raison de son déplacement, présente un « état d'authenticité plutôt faible » qui atténue son très grand intérêt[96]. Il indique aussi que: « la maison ne présente aucun intérêt à titre de lieu de création, l'atelier de Borduas était situé au sous-sol de la maison, dans l'espace qu'il avait réservé pour un garage. Le déplacement de la maison a fait disparaître cet espace[97].»

Comment ces différentes modifications affectent-elles l'authenticité? Dans les prochains paragraphes, j'expose les enjeux derrière la restauration du revêtement et des fenêtres et analyse, de manière critique, pourquoi ces deux interventions sont nécessaires. En effet, nous verrons que ces éléments sont d'une importance non négligeable pour garantir l'authenticité de la demeure et la compréhension de sa valeur architecturale exceptionnelle. Ensuite, j'aborde l'enjeu de la disparition de l'atelier et son impact sur le lieu de création.

3.2) Analyse et critique

3.2.1) Une restauration « historicisante » ?

En guise d'introduction pour cette partie analytique, il convient d'explorer de plus près l'enjeu de la remise à l'identique d'une œuvre architecturale. L'architecte et restaurateur Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc met de l'avant la première définition de la restauration en 1868 : « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le

---

[95] *Ibid.*, p. 17
[96] Robert, J. *Op. Cit.*, p. 2.
[97] *Ibid.*

refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné[98]. » Il annonce ainsi les prémices de l'authenticité conceptuelle puisque l'intention originale du bâtiment prime sur l'authenticité des matériaux. Cependant, Françoise Choay qualifie ce genre de restauration stylistique d'historicisante[99] puisqu'elle enferme et limite le monument dans une époque donnée. De plus, il n'est pas possible de retrouver ni de rétablir l'œuvre passée puisque l'on vient créer une nouvelle œuvre par ces modifications[100]. Françoise Choay offre une autre piste de réponse lorsqu'elle synthétise la pensée de l'architecte italien Camillo Boito qui déclare, au sujet des monuments historiques, qu'on doit conserver : « (...) les additions successives dont les chargera le temps (...) [101].» Selon cette approche, il semblerait que le parement métallique et les fenêtres actuelles pourraient être conservés. Nous pourrions aussi soutenir que ce changement témoigne de la vie du bâtiment après Borduas. Nous éviterions ainsi de réduire la demeure à un seul moment dans l'histoire en allant à l'encontre de cette logique historicisante « *(...) that seek to reduce a living work of architecture to a particular moment in time (...)* [102]». Par ailleurs, les ajouts et les modifications peuvent être eux aussi perçus comme authentiques: dès 1978, l'UNESCO stipulait que « l'idée d'authenticité ne se limite pas à des considérations de forme et de structure originelles, mais recouvre aussi toutes les modifications et additions ultérieures faites au cours du temps et qui ont en elles-mêmes une valeur

---

[98] Viollet-le-Duc, E-E. (1967). Restauration. Dans Viollet-le-Duc, E-E. (dir.). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIè au XVIè siècle*. Paris: De Nobele. p. 14.

[99] Choay. F (1992). La consécration du monument historique. [Chapitre de livre.]. Dans Choay. F. *L'Allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil. p. 117.

[100] Tanguay, M. (2012). *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale : Histoire d'un débat qui a contribué à la formation de la culture de la conservation du patrimoine bâti.* (Thèse de doctorat) Université de Montréal. p. 30. Récupéré de: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/8569

[101] Choay, F. *Op. Cit.*, p. 122.

[102] Constant, C. (2008, août) Mural Painting vs. Architecture: Le Corbusier vs. Eileen Gray. *Docomomo Preservation Technology Dossier 8 : Restoring Postwar Heritage: Selections from the 2004 Docomomo US Technology Seminar*. New York: Docomomo p. 144.

artistique ou historique[103].» Cependant, la conservation de la valeur patrimoniale nous renseigne autrement.

3.2.2) La valeur architecturale exceptionnelle

L'une des caractéristiques de la maison Paul-Émile Borduas réside dans sa valeur architecturale exceptionnelle. Lors de sa construction, la maison est surnommée la « boîte à beurre » par les habitants du village de Saint-Hilaire en raison de sa forme inhabituelle: toit plat, absence de corniche, mise en valeur des matériaux, etc. En effet, selon François-Marc Gagnon : « La construction avait beaucoup fait jaser à l'époque[104].» Évidemment moderne par sa forme, la présence de bois naturel à l'extérieur et à l'intérieur donne à la maison un côté presque artisanal[105], et ce malgré l'utilisation des matériaux modernes et industriels comme le verre et le béton par exemple. De plus, la maison est construite sur plusieurs années par Borduas lui-même, avec l'aide de son père et d'amis, dont Fernand Leduc[106] (et Jean-Paul Riopelle selon le MBAMSH). Est-ce que la première manifestation d'architecture moderne au Canada peut être aussi traditionnelle par ses matériaux et sa technique de construction?

---

[103] UNESCO (1978). *Orientations devant guider la mise en œuvre de la convention pour la protection du patrimoine mondial*. p. 3. Récupéré de : https://whc.unesco.org/archive/orient78.pdf

[104] Archambault. H. (2010, 27 février). Maison Paul-Émile Borduas: Borduas, 50 ans d'héritage. *L'oeil Régional*. p. 14

[105] *Cette idée est reprise dans un rapport que possède le Musée, par :* Courchesne, E. (2010). *Maison Paul-Émile Borduas à Mont-Saint-Hilaire : De boîte à beurre à œuvre maîtresse.* [Document non publié].UQAM. p. 17.

[106] Lambert, P. *Op. Cit.*, p. 57.

Pour tenter de répondre à cette question, France Vanlaethem déclare que l'architecture moderne a pour racine la recherche d'un nouveau langage:

> Si, pendant premières décennies du XXe siècle, nombre d'architectes le cherchent toujours dans la continuité des traditions, qu'elles soient classique, gothique ou vernaculaire, ceux proches des avant-gardes artistiques se déclarent en faveur d'une rupture avec le passé (qui est rarement totale).[107]

Ainsi la maison de Borduas représente cette rupture qui n'est effectivement pas totale puisqu'elle conserve des références traditionnelles. Elle rompt cependant avec le modèle de la maison traditionnelle, mais l'on semble se trouver à mi-chemin entre le désir d'innover (forme, traitement de l'espace) et la tradition (matériaux et méthode de construction artisanale). Il faut dire qu'à l'époque, les constructions résidentielles modernes sont restreintes au Québec[108]: il aurait donc été surprenant que Borduas opte pour un revêtement en béton, en verre ou en métal comme celui qui a été ajouté à ce qui devait être une maison d'été à l'origine.

3.2.3) La perte du revêtement en bois: la perte d'authenticité

Afin d'avoir une meilleure idée de l'impact de ce changement, les lignes directrices produites par l'UNESCO déterminent l'authenticité en lien avec la véracité des *sources d'informations* qui permettent de comprendre la valeur attribuée au patrimoine. Plus précisément, ces sources d'information: « sont définies comme étant toutes les sources physiques, écrites, orales et figuratives qui permettent de connaître la nature, les spécificités, la signification et l'histoire du patrimoine culturel[109].» À la lumière du dernier paragraphe et de cet énoncé, le point que je souligne est le suivant: l'utilisation

---

[107] Vanlaethem, F. (2012). *Op. Cit.*, p. 164.

[108] « *La maison placerait Borduas, avec Marcel Parizeau et Robert Blatter, au rang de pionnier du modernisme architectural au Québec.* » Dans Description du monument historique. *Op. Cit.*

[109] UNESCO. (2017, 12 juillet). Intégrité et\ou authenticité. *Orientations devant guider la mise en œuvre de la convention pour la protection du patrimoine mondial.* p. 28. Récupéré de: https://whc.unesco.org/fr/orientations/

de bois pour le revêtement extérieur présente une source d'information pour la compréhension de la valeur architecturale.

Pour poursuivre, le document produit par Parcs Canada se prononce au sujet du remplacement des matériaux. D'après les *Normes et lignes directrices pour la conservation des lieux patrimoniaux au Canada,* il convient de reconnaître chaque lieu patrimonial comme un témoin matériel d'une époque, d'un endroit et d'une utilisation[110]. Il est entendu qu'il faille éviter de faire des ajouts qui falsifient l'histoire d'un lieu: « Il est toujours très risqué de perdre de l'authenticité du lieu lorsqu'on ajoute des éléments venant (...) d'autres époques[111].» Le revêtement métallique, bien qu'on le qualifie de réplique fidèle de l'original, enlève un élément de compréhension du lieu qui affecte son authenticité. Rappelons toutefois que le classement de la maison prend en considération ce changement.

Dans le cas de la maison Paul-Émile Borduas, les éléments caractéristiques[112] liés à ses valeurs historique et architecturale sont les suivants: sa situation en bordure de la rivière Richelieu, sur un terrain paysager; son volume, dont le plan rectangulaire à deux étages sur un soubassement, la forme cubique et le toit plat; les élévations dépouillées et rythmées par les pleins et les vides des murs et des ouvertures; les ouvertures sans mouluration ou autre décoration; l'espace intérieur caractérisé par le rez-de-chaussée consacré aux pièces de jour et le deuxième étage regroupant de petites chambres distribuées autour d'une mezzanine.[113] Les matériaux ne font donc pas partie des éléments caractéristiques. À la lumière de ce que j'ai exposé, je me permets tout de

---

[110] Parcs Canada. *Op. Cit.,* p. 27

[111] *Ibid.*

[112] *« La valeur patrimoniale d'un lieu repose sur ses éléments caractéristiques tels que les matériaux, la forme, l'emplacement, les configurations spatiales, les usages, ainsi que les connotations et les significations culturelles. » Dans :* Parcs Canada. *Op. Cit.,* p. 15.

[113] Ministère de la Culture et des Communications du Québec. (2013). Maison Paul-Émile Borduas. *Op. Cit.*

même d'être critique à l'égard de la qualification « assez banal » au sujet du changement de revêtement exprimée dans le document qui a mené au classement de la maison et de rejeter la déclaration selon laquelle il ajoute au côté moderne.

3.2.4) La fragilité esthétique de l'architecture moderne

France Vanlaethem évoque la fragilité de la valeur esthétique du patrimoine moderne puisque celle-ci repose sur un nombre restreint d'éléments. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, l'architecture moderne tente d'adopter un nouveau langage qui passe par plusieurs éléments comme, par exemple, de nouveaux matériaux, le traitement de l'espace où encore le rejet de l'ornementation, etc. Elle explique donc que pour ces bâtiments : « leurs dimensions précises, leur matérialité et leurs couleurs particulières sont d'autant plus décisives dans l'effet produit[114]. » Des altérations en apparence mineures peuvent donc avoir un impact important sur les éléments caractéristiques de l'architecture moderne. Parmi ces éléments, la fenêtre est d'une importance cruciale:

> La fenêtre est un des éléments qui influencent le plus l'apparence des édifices modernes et l'expérience que nous en avons. De plus, elle est parmi les éléments les plus vulnérables si on considère la facilité avec laquelle elle peut être remplacée quand elle est détériorée, bien souvent pour cause de manque d'entretien chronique, ou lorsqu'elle est jugée déficiente sur le plan thermique[115].

Tel que décrit plus haut, l'obsolescence des matériaux utilisés en architecture moderne n'assure pas la même longévité au bâtiment. Il est évident qu'un édifice construit au milieu du XXe siècle nécessite des réparations et des modifications, ne serait-ce que pour effectuer des mises à niveau normatives ou les rendre plus éco énergétiques[116]. Par contre, dans ce cas-ci, les interventions semblent avoir été réalisées en négligeant

---

[114] Vanlaethem, F. (2012). *Op. Cit.*, p. 165.
[115] *Ibid.*
[116] *Ibid.*, p. 160.

certaines caractéristiques d'importance en architecture moderne, surtout au niveau du remplacement des fenêtres.

3.2.5) La Maison et l'intérêt du lieu de création

Nous avons vu plus haut que Jacques Robert soulignait que la maison ne présentait aucun intérêt à titre de lieu de création en raison de la disparition de l'atelier. Face à ce propos, nous pourrions renchérir que le lieu de création n'est pas limité à l'atelier. En effet, la maison d'artiste représente aussi le lieu *authentique* d'inspiration où l'on peut apprécier le «génie du lieu[117] ». De plus, la demeure est toujours sur son site d'origine, donc toujours dans le même contexte géographique. Ce contexte est, à mon avis, primordial à l'authenticité de la maison puisque le peintre entretient une relation étroite avec le paysage qu'il représente dans plusieurs œuvres. En effet : « cette installation à Saint-Hilaire a un effet positif immédiat sur l'activité de Borduas. On le trouve, à l'automne, plus actif et plus engagé que jamais, les doutes des années précédentes étant surmontés[118].» La demeure et sa créativité sont donc intimement liées, pour cette raison, la maison conserve un intérêt en tant que lieu de création.

De plus, le contexte paysager dans lequel la demeure se trouve a été pensé par Borduas. En effet, ce dernier est derrière la plantation de plusieurs arbres qu'il prenait soin d'inclure au nombre de trois: un pour chacun de ses enfants. Bien que la maison ait été déplacée, le lieu est imprégné de plusieurs façons par l'artiste. De plus, la demeure a été pensée pour ce contexte: c'est d'ailleurs ce qui distingue la conservation des œuvres architecturale de celle des œuvres d'art; celles-ci sont pensées pour un contexte paysager particulier[119]. Ainsi, nous sommes loin de nous trouver face à un déplacement

---

[117] Anthony, J, Brandlhuber, M, Bryant, J., Buhrs, M, Günther, H., Ottomeyer, H. Elizabeth ... Cooney, A. (2013) *Op. Cit.*, p. 11.
[118] Gagnon, F-M. *Op. Cit.,* p. 181.
[119] Vanlaethem, F. (2010). *Op. Cit.*, p. 67.

aussi radical que celui effectué pour la maison Arthur-Villeneuve, transportée à l'intérieur du Musée de la pulperie de Saguenay[120].

3.3) Conclusion

J'ai exposé dans ce chapitre que le changement du revêtement extérieur et des fenêtres affecte l'authenticité de la demeure. En explorant différents documents, j'ai pu voir que la restauration du revêtement avait l'appui des experts, ne serait-ce que pour des raisons de conservation. De plus, l'architecture de la maison est innovante par sa forme, mais demeure traditionnelle dans l'utilisation des matériaux et sa méthode de construction. La restauration de l'enveloppe extérieure serait souhaitable: l'utilisation du bois traduirait un moment fort singulier de l'architecture moderne résidentielle au Québec et éviterait de fausser son interprétation historique par un anachronisme. En raison de son dépouillement, la lecture de l'architecture moderne repose sur peu d'éléments. Pour cette raison, le changement de fenêtres nuit à l'appréciation de ses caractéristiques d'origines. Le changement le plus marquant est sans doute son déplacement, mais celui-ci semblait inévitable pour des raisons de préservation de la demeure. Il est certain que la disparition de l'atelier a un impact sur son intégrité, puisque la maison ne possède plus toutes les qualités pour transmettre ses valeurs[121]. En effet, le déplacement affecte la lecture du plan d'origine (sous-sol complètement reconstruit) donc la valeur architecturale, et la disparition de l'atelier amoindrit l'effet du lieu de création, donc la valeur historique. Cependant, tel que souligné, l'intérêt du lieu de création s'exprime tout de même par l'emplacement paysager qui est reflété dans les œuvres de Borduas.

---

[120] Villeneuve, R. (2004, 9 avril) La maison Arthur-Villeneuve: Saguenay renie ses trésors. *Le Devoir.* Récupéré de: https://www.ledevoir.com/non-classe/51806/la-maison-arthur-villeneuve-saguenay-renie-ses-tresors

[121] *« L'intégrité est une appréciation d'ensemble et du caractère intact du patrimoine naturel et/ou culturel et de ses attributs (...) Il doit exister une proportion importante des éléments nécessaires à la transmission de la totalité des valeurs que représente le bien. » Dans* UNESCO. (2017, 12 juillet). *Op. Cit.,* p.29.

De plus, nous pourrions aussi parler du lieu de création de *Refus global,* qui s'exprime même en l'absence de l'atelier.

CHAPITRE IV

L'AUTHENTICITÉ DU LIEU

4.1) Les transformations du lieu

Dans ce chapitre, nous verrons de plus près l'intérieur de la maison pour retracer les différents changements opérés et comment le musée met en place l'espace de vie de l'artiste. Voici donc les fonctions des différentes pièces à l'époque: à l'étage se trouvaient les chambres de ses deux filles, Janine et Renée, au rez-de-chaussée, la chambre de son fils Paul, celle de Borduas et de sa femme, le salon, la cuisine et la salle à manger étaient au rez-de-chaussée. (Annexe F) Le sous-sol comportait un garage et l'atelier du peintre.

Dans les années quarante, la maison de Paul-Émile Borduas était un lieu de rendez-vous des automatistes. Il y a tenu plusieurs expositions qui ont attiré des centaines de visiteurs, et y a rédigé une partie du manifeste *Refus global*. Les Campeau, qui ont par la suite acquis la demeure, fréquentaient déjà les lieux. Lorsque les procédures d'acquisition de la maison sont entamées en 1998, Fernande Campeau déclare, après y avoir habité pendant près de 40 ans : « Nous avons voulu conserver l'esprit de cette maison. C'est une œuvre d'art[122]. » Nous avons déjà vu quelques modifications effectuées, à l'intérieur, par les Campeau, soit le remplacement des revêtements

---

[122] Duchesne, A. (1998, 22 novembre). Québec débloque 150 000$ pour la maison de Borduas. *La Presse*. p. A4

muraux et au niveau du plafond, le remplacement de l'escalier, l'ajout d'une rampe et d'un garde-corps autour de la mezzanine. Le sous-sol est également entièrement refait: un plancher de contreplaqué rouge couvre le sol et la division des pièces qui contient maintenant un séjour, un couloir et une salle d'eau, ne correspond pas aux plans originaux.

4.1.1) Le centre d'interprétation

Bien avant la transaction entre les Campeau et la Fondation de la Maison Paul-Émile Borduas, Jacques Robert explore des possibilités de mise en valeur. L'idée de transformer la demeure en musée est vite abandonnée, en raison des « faibles dimensions de la maison, son aménagement intérieur, la présence de nombreuses ouvertures, la valeur monétaire des œuvres de Borduas et les strictes conditions de conservation qu'elles nécessitent[123].» Il envisage l'installation d'un panneau d'interprétation discret à l'avant de la maison pour souligner son lien avec Paul-Émile Borduas. Plus tard, lorsque la Fondation envisage sa mise en valeur en 1998, on apprend que : « déjà l'Université de Sherbrooke et l'UQAM ont manifesté l'intérêt d'être présentes dans le futur centre[124]. » Cela ne sera toutefois pas concrétisé. Entre 2000 et 2007, la fondation y tient plusieurs activités, comme des expositions d'artistes locaux, des événements de lecture de poésie, des visites guidées pour des étudiants en histoire de l'art, etc.[125].

Maintenant, voyons de plus près comment le MBAMSH a aménagé la Maison Paul-Émile Borduas. L'espace est pensé comme un lieu d'interprétation, demeuré dans l'état

---

[123] Robert, J. *Op. Cit.*, p. 3.
[124] Duchesne, A. *Op. Cit.*
[125] Quelques coupures de presse qui permettent de suivre le cheminement de la Fondation de la Maison Paul-Émile Borduas (octobre 2004). [Document non publié]. Fondation de la Maison Paul-Émile Borduas

dans lequel l'ont laissé les propriétaires ayant suivi Borduas, soit les Campeau. Des guides-animateurs sont présents sur place pour accueillir les visiteurs lors de la saison touristique. Au rez-de-chaussée, la cuisine a été aménagée pour servir de salle des employés et la salle de bain est en service. Dans l'espace principal, on expose quelques images d'archives et des panneaux d'interprétation déployés en plusieurs temps : « Introduction », « Le professeur », « La maison », « Parcours artistique », « Le mouvement automatiste », et finalement « Le *Refus global* ». Un centre de documentation est aménagé dans une des chambres pour permettre au visiteur de consulter plusieurs ouvrages et de manipuler une reproduction du manifeste *Refus global*. (fig. 13)

Figure 13 Intérieur du centre de documentation aménagé dans le placard de la chambre de Borduas et de sa femme à l'époque. Rapport annuel (2017) p. 5.

Figure 14: Boutique-galerie d'art à la Maison Paul-Émile Borduas. Vallée du Richelieu Express (2015)

À l'étage, les chambres sont vides sauf pour quelques reproductions d'œuvres accrochées aux murs. Une boutique-galerie d'art est aussi aménagée dans le coin de la mezzanine pour offrir de la visibilité aux artistes de Mont-Saint-Hilaire: « Cet espace permet d'exposer des œuvres de petites et moyennes dimensions ainsi que des objets, petites sculptures, cartes et ouvrages sur les artistes[126].» (fig. 14)

[126] Rapport annuel. *Op. Cit.*, p. 21.

Le sous-sol contient un espace d'exposition pour présenter des œuvres des artistes de la région. (fig. 15) Par l'aménagement de la maison, l'objectif est de « démystifier l'artiste en le situant dans son quotidien, tout en démontrant l'importance de l'environnement sur le geste créateur[127].»

Figure 15 Sous-sol de la Maison aménagé en centre d'exposition pour les artistes de la région. Image tirée de la page Facebook du Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire (2017, 6 juin) lors de l'exposition *Deux femmes, deux visions.*

4.1.2) Le mobilier

La Fondation prend possession du mobilier en 2000 grâce à un don de l'Association des fabricants de meubles de Québec : « Ces meubles sont des œuvres uniques, dessinés et réalisés par les élèves de Borduas à l'époque de son passage à l'École du meuble[128]. » La création des meubles a fait l'objet d'un concours de conception de mobilier destiné à un hôtel rustique. Ces meubles, au nombre de six, sont réalisés selon les méthodes artisanales traditionnelles qui sont alors enseignées à l'École du meuble : « Les meubles de facture artisanale nous renseignent sur les techniques en vigueur à l'école, qui se situent à mille lieues des méthodes enseignées au Bauhaus, prônant

---

[127] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. (2014). La maison de Paul-Émile Borduas: Présentation du site. *Op. Cit.*

[128] Picard, M. (2000, 26 et 27 février). La maison et le mobilier de Paul-Émile Borduas. *Le Devoir,* cahier Formes.

l'industrialisation dans la production.[129]» On compte parmi le mobilier un canapé, deux fauteuils, une bibliothèque, une jardinière, un cendrier sur pied et une table console tous fabriqués vers 1937. Le poêle à bois, qui occupait l'atelier de Borduas, fait aussi partie de l'acquisition. Aujourd'hui, le mobilier présenté dans la maison est celui qui a fait partie du quotidien de l'artiste, mais sa disposition dans les pièces ne correspond pas à l'organisation d'origine. De plus, certains meubles, comme la table console (fig. 16) et la bibliothèque, servent simultanément d'objet de musée et de dispositif d'exposition puisqu'on y dépose des éléments servant à l'interprétation, comme des cadres contenant des photographies d'époque[130].

Figure 16 Table console faisant partie du mobilier d'origine et servant simultanément de dispositif d'exposition. MCCQ (2016) photo: Annie Tétreault

[129] *Ibid.*

[130] *Le mobilier fait partie de la collection du MBASH et les pièces possèdent leurs numéros d'identification respectifs aux fins de catalogage. (Conversation avec la directrice adjointe en novembre 2018)*

4.2) Analyse et critique

4.2.1) L'espace et la « présence » de Borduas

Nous avons déjà établi, lors de la revue de littérature, les rapprochements entre la maison d'artiste et la relique au sens religieux du terme. Dans le cas de la Maison Paul-Émile Borduas, nous pourrions reprendre les propos de Martine Dubreuil, lorsqu'elle compare la maison d'Alfred Pellan à un lieu de pèlerinage : « (...) si tant est que le visiteur devra s'y déplacer afin de rendre hommage à « l'estimable » disparu[131]. » Soulignons aussi que la translation des cendres de Borduas, décédé à Paris en 1960, est envisagée dans le rapport de Jacques Robert. Le site proposé pour déposer les restes est celui de la maison[132]. Outre le mobilier, aucune « relique physique » (objets) n'est présentée dans son contexte. C'est donc l'espace qui agit comme relique. Dans un court chapitre dédié à l'atelier de Rodolphe Duguay, Laurier Lacroix annonce ce caractère indivisible entre l'artiste et le lieu de création : « en l'absence de l'artiste et des œuvres, c'est l'espace lui-même qui agissait comme révélateur, comme si les murs de son lieu de travail avaient retenu l'art et le mystère de Rodolphe Duguay[133]. » Est-ce que dans le cas de la maison d'artiste, cette présence (cette relique) agirait en tant que gage d'authenticité?

Pour observer ce questionnement de plus près, l'étude de Susie Wilkening et Erica Donnis décrit que l'authenticité est *inhérente* aux musées et sites historiques[134]. Nathalie Heinich mentionne que c'est cette recherche de l'authenticité qui motive la visite de musées et lieux patrimoniaux : on y recherche le contact avec la vraie œuvre,

---

[131] Dubreuil, M. *Op. Cit.*, p. 110.

[132] *Ce projet ne sera pas concrétisé bien que Borduas avait lui-même évoquer ce souhait; celui de reposer près de sa demeure. Les cendres sont au cimetière de Mont-Saint-Hilaire.*

[133] Lacroix, L. (2004) L'évidence de l'atelier. Dans Martin, L. (dir.) *Rodolphe Duguay. Pour une mystique du paysage.* p. 293. Québec : Presses de l'Université Laval.

[134] Wilkening, S. et Donnis, E. *Op. Cit.* p. 22.

la « personne même » de l'artiste, ou avec le « véritable ancien[135]». En d'autres termes, le visiteur paye « l'accès à l'authenticité[136]» avec son billet d'entrée dans un musée ou un lieu patrimonial. Selon cette logique, le lieu doit pouvoir transmettre la présence de l'artiste pour véhiculer une certaine authenticité. Soulignons aussi que pour le cas des maisons d'artistes, la fiction et le réel se valent[137]. En effet : « ''l'authenticité'' n'est pas une demande absolue. L'évocation parfois plaît mieux que la vérité.[138] »

Cependant, les modifications qu'exige la transformation d'un lieu pour son ouverture au public affectent certainement ce contact avec la « vraie œuvre ». À ce sujet, Laurier Lacroix fait émerger de façon plus précise des préoccupations envers l'authenticité et les aménagements pour le public. En effet, la transformation du lieu en musée entraîne des modifications qui *dénaturent* l'espace et sa vocation initiale, que l'on pense au parcours balisé, à la création de réserves, de locaux administratifs ou de salles des employés par exemple[139]. Ces aménagements sont cependant essentiels à l'exploitation d'un lieu patrimonial, que l'on pense à des extincteurs, gicleurs, billetteries, etc. Ces traces d'aménagement ou de muséographie rappellent que nous sommes dans un musée et non chez un illustre artiste qui pourrait passer la porte à tout moment pour se remettre à sa peinture. On retrouve manifestement ces traces d'aménagement dans la Maison Paul-Émile Borduas avec la transformation de la cuisine en salle des employés, la présence d'une boutique au niveau de la mezzanine, d'une exposition au rez-de-chaussée et d'un centre de documentation dans la chambre principale. De plus, on retrouve une rampe et un garde-corps qui assurent la sécurité des visiteurs. En effet, il serait difficile d'envisager le retrait de ces éléments ajoutés par les Campeau, bien

---

[135] Heinich, N. (2009). L'administration de l'authenticité. [Chapitre de livre]. Dans Heinich, N. *La Fabrique Du Patrimoine : De La Cathédrale À La Petite Cuillère*. Paris : Maison Des Sciences De L'homme. p. 256.

[136] *Ibid.*, p. 257.

[137] Fabre, D. (2001) Maison d'écrivain: l'auteur et ses lieux. *Le débat*. 3 (115). p. 173. doi: https://doi.org/10.3917/deba.115.0172

[138] Bonniot-Mirloup, A. *Op.Cit.,* p. 31.

[139] Lacroix, L. (2006). *Op. Cit.*, p. 37

qu'ils viennent compartimenter l'espace originalement ouvert entre le rez-de-chaussée et la mezzanine. À la lumière de ces traces d'aménagements, ma recherche de l'authenticité se dirige plutôt vers le pouvoir évocateur du lieu à l'aide des spécificités du centre d'interprétation.

4.2.2) Un monument en soi : « un lieu de mémoire pour l'ensemble des Québécois[140]»

D'après Daniel Jacobi et Serge Chaumier : « l'intérêt du Centre d'interprétation est de résoudre une tension ou une contradiction inhérente au patrimoine, entre les impératifs de préserver l'esprit du lieu et le charme de son authenticité, et la nécessité d'y intégrer des médiations pour le public[141].» Cependant, la recherche de cet équilibre conduit à des compromis souvent « peu satisfaisants pour l'une ou l'autre de ces deux voies[142]». En effet, il est certain que la présentation de l'œuvre d'un artiste dans son contexte physique et historique de production permet d'avoir une expérience et une connaissance plus riche de son travail[143]. Par contre, la présentation des œuvres de Borduas dans leur contexte serait difficile pour plusieurs raisons: premièrement, le lieu ne correspond plus au contexte original de création et deuxièmement, la conservation des œuvres de l'artiste requerrait des mises aux normes muséales importantes et coûteuses. De plus, la reconstitution du cadre créatif contribue à mystifier le travail de l'artiste et « (...) confère à l'espace de création un fétichisme singulier[144].» Si le fait d'opter pour une scénographie didactique qui traite du contexte ou de l'époque de l'artiste au profit d'objets ou d'œuvres permet de s'éloigner de ce fétichisme[145], est-ce

---

[140] Chayer, D. et Michel, A. (1998, 30 septembre). *Maison Paul-Émile Borduas: Développement d'un concept global pour la préservation et l'utilisation de la Maison Paul-Émile Borduas.* [Document non publié] Corporation de développement touristique de la Vallée-du-Richelieu et Musée d'Art de Mont-Saint-Hilaire. p. 3.
[141] Chaumier, S. et Jacobi, D. (dir.). *Op. Cit.,* p. 16.
[142] *Ibid.*
[143] Lacroix, L. *Op. Cit.*, p. 37.
[144] *Ibid.*, p. 29.
[145] Depoux, A. *Op. Cit.*

que cela ne viendrait pas aussi nuire à l'expérience de l'authenticité? Dans le cas de la Maison Paul-Émile Borduas, on ne propose pas d'expérience immersive du lieu ni de l'histoire qui rendrait, par exemple, la présence d'une boutique à même le parcours muséographique problématique par rapport à la perception de l'authenticité[146]. Dans ce cas-ci, on se concentre davantage sur la communication d'un message: c'est d'ailleurs l'une des caractéristiques du centre d'interprétation « qui doit d'abord penser sa narration pour ensuite l'illustrer expographiquement[147]. »

En effet, les messages véhiculés à travers ce centre d'interprétation sont axés, selon mes observations, autour de quatre grands angles: le premier porte sur l'homme, le deuxième sur l'architecture, le troisième sur l'époque de la modernité artistique au Québec et le quatrième sur les grands temps de la vie de la maison. Le tableau ici-bas illustre ces angles principaux, les moyens mis en place pour leur communication ainsi que le message qui est transmis. Cela permet d'introduire le prochain paragraphe qui touche plus précisément au discours identitaire autour de Paul-Émile Borduas, en d'autres termes, l'adoption d'un message cohérent avec les attentes et les conceptions préalables du visiteur. Cette préoccupation, évoquée dans le cadre théorique et la revue de littérature, présente un élément déterminant de la perception de l'authenticité.

---

[146] Wilkening, S. et Donnis, E., *Op. Cit.*
[147] Chaumier, S. et Jacobi, D. (dir.). *Op. Cit.,* p. 13.

Tableau 1: Analyse des discours transmis par le centre d'interprétation

Axe du message	**Éléments pour transmettre ce message au visiteur**	**Discours**
Borduas, l'homme et l'artiste	• Panneaux d'interprétations portant sur la vie de Paul-Émile Borduas • Guide animateurs	Borduas est renvoyé de l'école du meuble pour ses prises de position artistique et sociale dérangeantes. Sa biographie artistique est axée autour des avant-gardes.
L'architecture	• Panneau d'interprétation (« La Maison ») • Photographies d'époque • Appréciation des caractéristiques de l'espace *in situ* • Guide animateurs	Borduas a construit la maison avec l'aide de son père. (Avec la participation de sa famille et des artistes Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle) Les plans sont dessinés avec la participation de Marcel Parizeau. La demeure est moderne, avant-gardiste et en rupture avec le modèle traditionnel des maisons de la région.
La modernité artistique au Québec	• Le centre de documentation • La copie du manifeste *Refus global* • Le mobilier • Guide animateurs	Le mobilier est inspiré de l'Art déco et s'harmonise à l'architecture moderne de la maison. Le lieu où fut élaboré, écrit et signé le manifeste *Refus global.* Le lieu de rencontre des artistes automatistes.
Les grands temps de l'histoire de la maison	• Panneaux d'interprétation (« Introduction ») • Guide animateurs	L'accent est mis sur l'acquisition par la Fondation, son classement et sur son ouverture au public.

4.2.3) Borduas, le « héros fondateur de la modernité québécoise[148] ».

Avant de souligner quelques éléments qui ressortent de ce tableau, Daniel Fabre annonce que les gestionnaires des maisons d'écrivains défendent un récit qui s'articule autour de trois mémoires successives : celle de la relation entre le lieu et l'écrivain, celle de son sort après la mort de son propriétaire (sa « destinée posthume », qui traduit souvent son oubli) et finalement celle de sa redécouverte, de sa restauration et de son ouverture au public[149]. L'auteur défend que cette mise en récit s'énonce à la façon d'un

[148] Vigneault, L. (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle, Montréal.* Montréal: Hurtubise HMH. p. 101.
[149] Fabre, D. *Op. Cit.* p. 174.

mythe qui : « propose une sorte de vérité inquestionnable qui accompagne et renforce l'évidence du haut lieu devenu monument[150]».

Nous observons une mise en récit qui reprend ces éléments dans le cas de la Maison Paul-Émile Borduas. En effet, la relation entre le lieu et Borduas est exprimée de plusieurs façons, soit par la construction de la maison à laquelle il aurait participé, l'élaboration des plans, la présence de la demeure dans son village natal, sa décision de la vendre qui amènera à son exil l'année suivante. De plus, la destinée posthume du lieu est abondamment illustrée lorsqu'on parle des Campeau et surtout de leur façon exemplaire d'avoir conservé la maison. Aussi, entre 1953 et 1998, soit plus de 40 ans, on s'est peu penchée sur son cas. (Outre le rapport de Jacques Robert en 1988 qui suggère la mise en place d'une signalétique pour identifier l'endroit et recommande au passage de lui attribuer un statut juridique) Les efforts de classement sont véritablement entrepris en 1998, année qui souligne le cinquantième anniversaire de *Refus global*. L'histoire de son sauvetage, de sa restauration et de son ouverture au public est présente à travers les panneaux d'interprétation, dès l'introduction. Le texte couvre l'acquisition qui « permet de sauvegarder cette pièce importante dans l'histoire du patrimoine québécois », son classement par André Michel et finalement son ouverture au public qui permet « d'amasser les fonds nécessaires à la conservation, à la restauration et à la vie de la Maison[151]. » De plus les premières lignes de la description de la demeure sur la page web du MBAMSH font état de ce sauvetage.

4.2.4) Quelques incohérences

Mise en récit d'un mythe, donc, il est intéressant de poursuivre en relevant certaines incohérences aperçues au fil de mes recherches. En effet, les sources consultées

---

[150] *Ibid.*
[151] *Ibid.*

divergent au niveau de la réalisation des plans (aujourd'hui introuvables) de la maison: d'après le narratif des guides-animateurs, Marcel Parizeau aurait dessiné les plans à l'aide de Borduas (les panneaux interprétatifs sont muets à ce sujet). Les autres sources font état de différents degrés d'implications de l'architecte : parfois, ce dernier aurait dessiné les plans lui-même à la demande de Borduas alors qu'à d'autres occasions, il aurait simplement servi d'inspiration à Borduas[152]. (fig. 17) Comment la participation (ou non) d'un pionnier de l'architecture moderne au Québec[153] influence-t-elle notre perception de la maison? Pourrait-elle potentiellement la rendre « plus moderne » à nos yeux? Je démontrais dans le chapitre précédent que la maison conservait plusieurs références à l'architecture traditionnelle. Dans le cas présent, la même question se pose: Est-ce que la demeure de la figure phare de la modernité artistique au Québec peut avoir une facture aussi rustique, par ses matériaux (bois), sa technique de construction (artisanale) et par l'absence de plans, du moins, l'absence de plans élaborés par un architecte reconnu comme pionnier du modernisme dans sa discipline? Ces questionnements demeureront sans réponses tant que la participation de Marcel Parizeau n'aura pas été confirmée. Cela se complexifie si les plans originaux manquent à l'appel.

---

[152] *« Borduas l'érigera selon ses propres plans, car il était très habile dans cette discipline, probablement influencée par l'architecte Marcel Parizeau, professeur à l'école du meuble de Montréal, à compter de 1936, où il dirigeait le département de décoration intérieure. » Dans :* Lambert, P. *Op. Cit.*, p. 29

[153] *Marcel Parizeau est un pionnier de l'architecture et du design moderne au Québec et au Canada.* Dans Bassil, S. (2011, octobre). Marcel Parizeau (1898-1945). *Architecture moderne au Québec et ailleurs.* Récupéré de *Docomomo Québec* : http://docomomoquebec.ca/personnalites-momo/29-p/9-marcel-parizeau-1898-1945.html

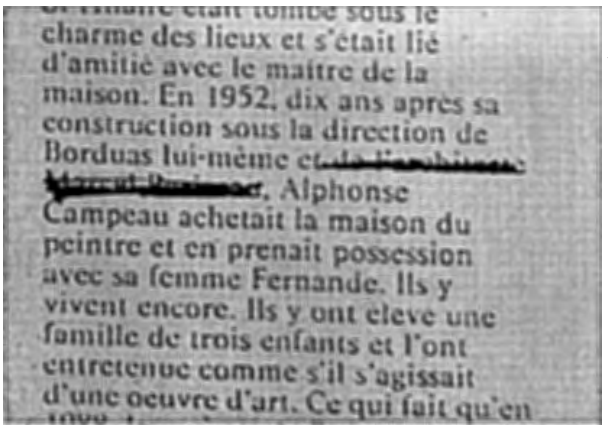

charme des lieux et s'était lié d'amitié avec le maître de la maison. En 1952, dix ans après sa construction sous la direction de Borduas lui-même et [redacted], Alphonse Campeau achetait la maison du peintre et en prenait possession avec sa femme Fernande. Ils y vivent encore. Ils y ont élevé une famille de trois enfants et l'ont entretenue comme s'il s'agissait d'une oeuvre d'art. Ce qui fait qu'en

Figure 17 Image de l'article de journal accompagnant le document de 1998 où le nom de Marcel Parizeau est rayé

Dans le même ordre d'idée, le mobilier est décrit ainsi par les panneaux interprétatifs: « Borduas acquiert plusieurs créations qui s'harmonisent avec l'architecture moderne de la demeure et qui possèdent des caractéristiques propres à l'Art déco par leur profil épuré alliant les lignes droites et courbes[154]. » Tantôt décrit comme rustique et témoignant des techniques de construction traditionnelles enseignées à l'École du meuble dans un article du Devoir, le mobilier est maintenant devenu moderne. Nous nous retrouvons face un tout autre discours que celui qui fait état du mandat derrière le design, soit celui de concevoir le mobilier dédié à un hôtel rustique[155]. Il est donc possible d'observer une tendance dans les messages transmis par les textes qui renforcent ainsi l'association entre Borduas et la modernité.

J'évoquais plus haut la co-construction du patrimoine entre les responsables des aménagements des lieux et le public à l'aide, entre autres, de la boucle de rétroaction d'Herbert. Annette Viel illustre cette relation de façon encore plus précise à la fin de son texte en annonçant que: « chaque lieu répond également à des impératifs culturels qui reflètent les valeurs collectives d'une société inscrite dans un territoire et produit

---

[154] Textes des panneaux d'exposition de la Maison Paul-Émile Borduas (s. d.) Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire.
[155] Picard, M. *Op. Cit.*

d'une époque[156]. » En d'autres termes, les valeurs patrimoniales subissent « l'influence de l'équipe responsable (...) tout autant que des sociétés où ils se développent[157]. » L'influence de la culture et de la société sur le message transmis par les lieux patrimoniaux (et vice-versa) est incontournable dans le cas de la Maison Paul-Émile Borduas.

4.3) Conclusion

À la lumière de ce chapitre, les modifications opérées dans la Maison Paul-Émile Borduas sont trop importantes pour diriger notre lecture de l'authenticité vers la ressemblance entre le lieu tel qu'il est aujourd'hui et ce à quoi il correspondait à l'origine. En observant de plus près les messages transmis par le centre d'interprétation à l'aide des panneaux interprétatifs et du document remis aux guides, j'ai pu relever quelques incohérences en comparant le contenu d'autres sources. Ces disparités dans le message pointent vers un dialogue qui souligne le rapport étroit qu'entretient Borduas avec la modernité. Il est possible de mettre cette relation en parallèle avec les propos qu'annonce Sophie Dubois dans sa thèse : « dans l'historiographie québécoise, deux grandes périodes organisent la conception que la collectivité se fait de son passé récent : celle de la Grande Noirceur (...) et celle de la Révolution tranquille (...)[158].» En ce sens, Paul-Émile Borduas constitue, comme l'indique Louise Vigneault, une « figure charnière de la redéfinition de l'identité du Sujet canadien-français » en plus d'être « un héros fondateur de la modernité québécoise[159] ». Qualifié de prophète, de saint, de mage, d'être mystique et mythique, Borduas s'impose aussi comme figure

---

[156] Viel, A. (2001). Quand souffle l'esprit des lieux. *Médiation culturelle dans un lieu patrimonial en relation avec son territoire.* p. 45-51 (Actes de colloque) France: Château de Kerjean, décembre. p. 51.
[157] *Ibid.*
[158] Dubois, S. *Op. Cit.,* p. 421.
[159] Vigneault, L. *Op. Cit.* p. 101.

révolutionnaire en raison de son texte révolutionnaire *Refus global*[160]. C'est donc à travers ces références que se traduit la mémoire autour de Borduas au sein de la collectivité. Il est possible de parler de mémoire collective et des conceptions préalables des visiteurs. Nous comprenons donc pourquoi les messages véhiculés dans sa demeure s'éloignent peu de ce discours construit à la manière d'un mythe.

[160] Dubois, S. *Op. Cit.*, p. 414.

CONCLUSION

Pour conclure, ma recherche de l'authenticité à travers l'architecture et les aménagements d'une demeure d'artiste patrimoniale s'est avérée pleine de surprises. Les deux axes adoptés, qui formaient les hypothèses que je tentais de vérifier dans ce travail, se sont avérés utiles pour baliser ma perception de l'authenticité. Ils ont permis d'orienter mes lectures au cours desquels j'ai développé une meilleure compréhension de la notion et de la relation complexe et fragile qu'elle entretient avec les lieux historiques. Cette fragilité est d'autant plus présence au sein des demeures d'artistes, ou la fiction côtoie le réel. En effet, une grande part d'authenticité est perçue à travers l'expérience du lieu. Cette expérience est mise en scène par les gestionnaires du site qui adaptent un message en fonction des attentes et des conceptions préalables des visiteurs. Le message est, dans le cas de la Maison Paul-Émile Borduas, véhiculé à l'aide du centre d'interprétation qui peut se permettre bien des glissements par rapport à l'authenticité puisqu'il se concentre sur la communication d'un message et d'une expérience. Le discours identitaire joue un rôle déterminant, plus déterminant que ce que je croyais au début de mes recherches, puisqu'il éclipse presque toute autre forme d'authenticité, du moins celles qui m'avaient inspirée au départ. Il s'agissait en effet d'un sujet dense et complexe qui aurait très bien pu s'adapter à un travail d'une plus longue durée et à une analyse plus en profondeur.

Mes conceptions initiales au sujet de la Maison Paul-Émile Borduas étaient calquées sur ce qu'on en dit sur le site web du MBAMSH, dans la presse, sur les panneaux d'interprétations, et dans une panoplie de sources consultées. Aucune, ou très peu de ses sources ne vient contredire ces messages que je me permets de résumer ainsi: la demeure est une œuvre d'architecture moderne qui rompt avec la tradition ; les

Campeau ont préservé l'esprit du lieu et ont d'ailleurs peu modifié les lieux. Je crois qu'à la lumière de ce que j'ai exposé au fil de mes recherches, il soit possible de remettre en question ces deux énoncés pour les raisons décrites dans ce travail que je résume maintenant.

Premièrement, j'ai relevé plusieurs modifications opérées sur la maison par les nouveaux propriétaires, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Je ne mets pas en doute leur rôle sur la préservation de la maison qui, somme toute, possède une part d'intégrité non négligeable et qui pourrait retrouver, par une restauration, des éléments qui rétabliraient la lecture de son intention d'origine. En effet, j'ai exposé dans ma recherche que la restitution du revêtement extérieur et des fenêtres étaient appuyées par les experts. Par contre les matériaux n'ont contribué en rien par rapport l'attribution de sa valeur architecturale exceptionnelle. L'on défendait plutôt que le revêtement métallique ajoutait à la modernité de la maison, pas plus tard qu'en 2005, et c'est vers ce point que je porte ma critique. J'espère avoir pu soulever quelques questionnements à ce sujet en défendant que le revêtement de bois apporte un important témoignage du début d'une rupture avec l'architecture traditionnelle. Il semblerait que, lors du classement, notre attention se soit dirigée vers les éléments qui traduisent l'innovation, soit sa forme cubique, son toit plat, les élévations dépouillées, l'absence d'ornementation et l'espace intérieur.

Deuxièmement, en me penchant de plus près sur les aménagements intérieurs, j'ai pu découvrir quelques incohérences (ou cohérences) véhiculées par le centre d'interprétation. Il a été extrêmement intéressant pour moi d'observer de plus près comment le mobilier passe de « traditionnel » à « moderne » par le vocabulaire utilisé pour le décrire, ainsi que les variations dans l'implication de l'architecte pionnier du modernisme Marcel Parizeau. De plus, le processus de classement entamé en 1998, l'année du 50e anniversaire de *Refus global*, et son ouverture au public le 24 juin

2000[161], jour de la fête nationale, ne font qu'ajouter à la symbolique identitaire derrière la Maison Paul-Émile Borduas. Cet angle d'analyse pourrait faire l'objet d'un travail de recherche plus approfondi en lui-même.

Les résultats de ma recherche m'ont permis d'avoir un regard plus critique envers la « création » des monuments historiques en plus de développer une plus grande sensibilité au contexte d'établissement des valeurs patrimoniales. Cette leçon n'a rien d'original puisqu'elle est défendue par de nombreux auteurs, que l'on pense à Lucie K. Morisset, Yves Bergeron, Laurier Turgeon, Jean Davallon et tant d'autres. Je crois cependant que l'exemple de la Maison Paul-Émile Borduas est particulièrement révélateur de cette relation entre patrimoine et discours identitaire. Aussi, on a tenté à plusieurs reprises de déboulonner le « mythe Borduas », comme Jean-Philippe Warren dans un article fort intéressant[162] ou par le film documentaire *Les enfants de Refus global*[163] qui est loin de dresser un portrait reluisant du « héros de la modernité au Québec ». L'objectif de la Maison Paul-Émile Borduas ne va-t-il pas dans le même sens, en proposant de « démystifier l'artiste[164]» ? Nous l'avons vu, le centre d'interprétation présent dans la maison s'articule autour de la mise en récit d'un mythe. Je terminerai donc en soutenant que c'est probablement en tant que lieu de mémoire, au sens défendu par Pierre Nora, que la maison véhicule la plus grande part de son authenticité.

---

[161] La Maison Paul-Émile Borduas ouvre ses portes au public aujourd'hui. (2000, 24 juin) L'oeil régional. p. B-19.

[162] Warren, J-P. (2000, 12 novembre) De Dollard à Borduas, ou le mythe de *Refus global*. *Le Devoir*. p. A-12

[163] Barbeau, M. (1998) Les enfants de *Refus global.* [Film documentaire] Récupéré de : https://www.onf.ca/film/enfants_de_refus_global/

[164] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire, (2014). La maison de Paul-Émile Borduas: Présentation du site. *Op. Cit.*

ANNEXE A : TABLEAU COMPARATIF DE MAISONS D'ARTISTES

Artiste	Nom de l'établissement	Ville	Gestionnaire	Ouverte au public	Type d'aménagement	Fonction d'origine
Guido Molinari	La Fondation Guido Molinari	Montréal	La Fondation Guido Molinari	oui	Centre d'exposition	Atelier et résidence
Paul-Émile Borduas	Maison Paul-Émile Borduas	Mont-Saint-Hilaire	Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire	oui	Centre d'interprétation et centre d'exposition	Atelier et résidence
Ozias Leduc	Domaine Ozias Leduc	Mont-Saint-Hilaire	Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire	oui	Centre d'interprétation, intérieur d'époque	Maison natale, maison familiale et atelier (3 bâtiments)
Guido Nincheri	Atelier Nincheri	Montréal	Musée du Château Dufresne	non	Atelier	Atelier
Alfred Pellan	Maison Alfred Pellan	Laval	Musée national des beaux-arts du Québec	non	Pas encore ouvert au public	Atelier et résidence
Marc-Aurèle-De Foy-Suzor-Côté	Maison Suzor-Côté	Victoriaville	Résidence privée	non	Plaque commémorative	Atelier et résidence
Rodolphe Duguay	Maison et atelier Rodolphe-Duguay	Nicolet	Maison et atelier Rodolphe-Duguay	oui	Centre d'exposition	Atelier et résidence
Arthur Villeneuve	Maison Arthur-Villeneuve	Chicoutimi	Musée de la pulperie du Saguenay	oui	Maison-musée exposée à l'intérieur du Musée de la pulperie du Saguenay	Atelier et résidence

ANNEXE B: LIGNE DU TEMPS

1940-1942: Paul-Émile Borduas bâtit sa résidence, d'abord une maison d'été, avec l'aide de son père Magloire et d'amis.

1945: La famille Borduas s'installe dans la maison et en fait sa résidence permanente.

1948: Le manifeste *Refus global* est lancé à la Librairie Tranquille le 9 août 1948. Cette publication entraînera son renvoi de l'École du meuble de Montréal où il enseignait depuis 1937.

1952-1953: Sans gagne-pain et en marge de la société, Borduas est forcé de vendre sa maison. Le docteur Alphonse Campeau, médecin et ami de Borduas, ainsi que sa femme achètent la maison et les meubles qu'elle contient. Borduas s'exile ensuite aux États-Unis.

1960 : Borduas s'éteint à Paris.

1972: La maison est déplacée de quelques mètres en raison d'un ruisseau souterrain qui affecte les fondations. De nouvelles fondations sont coulées faisant par la même occasion disparaître l'atelier de Borduas.

1998-1999: *Refus global* célèbre ses 50 ans. Fernande Aubin-Campeau souhaite se départir de la maison. Dans le but de l'acquérir, la Fondation de la Maison Paul-Émile Borduas met en place une campagne de financement.

2000: La Fondation devient officiellement propriétaire de la maison ainsi que du mobilier. La maison ouvre ses portes au public le 24 juin cette année-là.

2001: La Maison Paul-Émile Borduas est classée monument historique par le gouvernement provincial pour sa valeur historique et architecturale.

2008: Le Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire assure la gestion de la maison. Un centre d'interprétation et des expositions d'artistes de la région animent le lieu pendant la saison estivale.

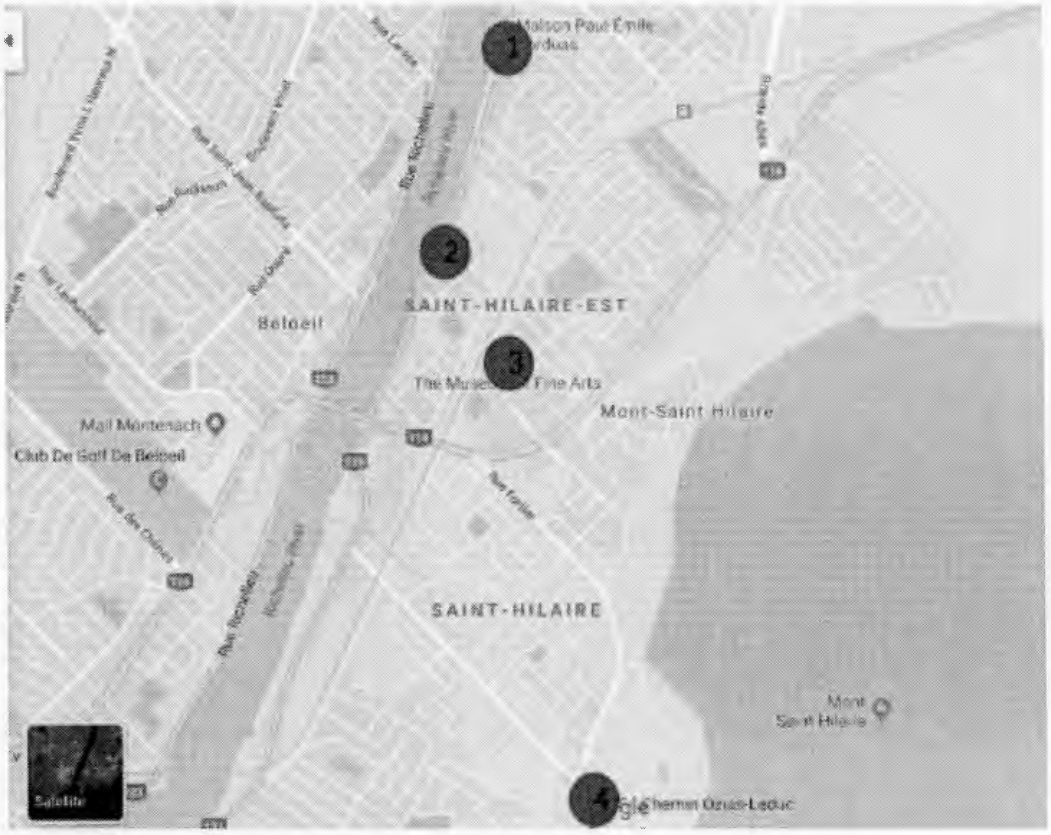
2013-2014: Une étude menée par la firme FGMDA évalue la condition existante de la maison et propose les rectifications nécessaires. La même firme émet un cahier des charges où des travaux sur la toiture et le remplacement d'une partie du revêtement extérieur sont envisagés.

2015: Exécution des travaux de réfection de la toiture. Le remplacement du parement métallique (en bois) est remis à plus tard faute de moyens financiers.

2018 : *Refus global* a 75 ans. Le MBAMSH enregistre une augmentation du nombre de visites à la Maison Paul-Émile Borduas.

2019: Le MBAMSH lance une campagne en ligne: « PROTÉGEONS LA MAISON PAUL-ÉMILE BORDUAS: Protection et sauvegarde d'un monument exceptionnel du patrimoine du Québec ».

ANNEXE C: EMPLACEMENT DU MBAMSH ET DES MAISONS D'ARTISTES



1: Maison Paul-Émile Borduas

2: Maison natale Paul-Émile Borduas

3: Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire

4: Domaine Ozias-Leduc

ANNEXE D: FICHE DE LA MAISON PAUL-ÉMILE BORDUAS SUR LE SITE DU RÉPERE DU PATRIMOINE CULTUREL DU QUÉBEC

Description

La maison Paul-Émile-Borduas est une résidence de style international construite en 1945. De forme cubique, la demeure compte deux étages sur un soubassement. Le second étage est d'une superficie moindre que le premier, et les deux volumes sont coiffés de toits plats. Les élévations sont dépouillées et rythmées par les pleins et les vides des murs et des ouvertures. La maison Paul-Émile-Borduas est située à proximité de la rivière Richelieu, sur un terrain planté de nombreux arbres, dans la municipalité de Mont-Saint-Hilaire.

Ce bien est classé immeuble patrimonial. La protection inclut également le terrain.

Plan au sol : Rectangulaire

Nombre d'étages : 2

Groupement : Détaché

Structure :
- Indéterminé

Saillies :
- Escalier
- Galerie

Fondations :
- Béton
- Béton
- Béton
- Béton

Élévations :
- Façade arrière : Métal
- Façade droite : Métal
- Façade gauche : Métal
- Façade avant : Métal

Toit :
- Forme : Plat
  Matériau : Composite, multicouche

Porte principale :
- contemporaine, à battants

Autre(s) porte(s) :
- bois, à panneaux et vitrage, à battants
- contemporaine, à battants
- contemporaine, à battants
- contemporaine, coulissante

Fenêtre(s) :
- en bandeau, Basculante
- en bandeau, Basculante
- en bandeau, Basculante

Fenêtre(s) :
- en bandeau, Basculante
- en bandeau, Basculante
- en bandeau, Basculante
- Rectangulaire, À battants, à moyens ou grands carreaux
- Rectangulaire, À battants, à moyens ou grands carreaux
- Rectangulaire, À battants, à moyens ou grands carreaux
- Rectangulaire, À battants, à moyens ou grands carreaux
- Rectangulaire, Porte-fenêtre

Éléments architecturaux :
- Parapet

Haut de la page

Statuts

Statut	Catégorie	Autorité	Date
Classement	Immeuble patrimonial	Ministre de la Culture et des Communications	2005-12-01
Statuts antérieurs • Classement, 2001-04-12			

Haut de la page

Valeur patrimoniale

La maison Paul-Émile-Borduas présente un intérêt patrimonial pour sa valeur historique découlant de son association avec le peintre Paul-Émile Borduas (1905-1960), pour qui cette demeure a été construite. Cet artiste a exercé une influence certaine sur le développement des arts et de la pensée au Québec et au Canada. Apprenti du peintre et décorateur d'église Ozias Leduc (1864-1955), Borduas s'inscrit à l'École des beaux-arts de Montréal en 1923. Il poursuit ses études à Paris de 1928 à 1930. Professeur à l'École du meuble de Montréal, il s'intéresse à partir de 1941 à l'art abstrait et devient le chef de file des Automatistes, groupe formé d'artistes dissidents actifs au Québec entre 1941 et 1954. Le 9 août 1948, Borduas et quinze de ses collègues lancent le manifeste « Refus global », considéré comme un document précurseur de la Révolution tranquille des années 1960. Borduas sera frappé d'ostracisme par une certaine élite politique et cléricale. Mis à pied de l'École du meuble, il quitte le Québec pour les États-Unis en 1953; il s'exile à Paris en 1956, où il décède en 1960. L'artiste a possédé la maison de Mont-Saint-Hilaire de 1945 à 1952 et l'a habitée avec sa famille. C'est là qu'il a terminé l'écriture du « Refus global ». Cette maison est ainsi le témoin de l'élaboration de l'un des manifestes les plus marquants de l'histoire du Québec, en plus d'avoir été le lieu de création d'un artiste majeur à une période importante de sa vie.

La maison Paul-Émile-Borduas présente également un intérêt patrimonial pour sa valeur architecturale. Les plans de cette résidence de style international ont été dessinés par Borduas lui-même. Son père, le voiturier Magloire Borduas, s'est chargé de la construire en 1945. Le style international s'est épanoui à partir des années 1920 et résulte du croisement entre les idées de l'école du Bauhaus en Allemagne et celles des grands architectes de la première moitié du XXe siècle. En rupture avec la tradition, il se caractérise notamment par la mise en valeur des volumes et des matériaux (béton, acier, verre) ainsi que par des surfaces lisses et sans ornementation. La maison Paul-Émile-Borduas en est une illustration par sa forme cubique, ses façades

mise en valeur des volumes et des matériaux (béton, acier, verre) ainsi que par des surfaces lisses et sans ornementation. La maison Paul-Émile-Borduas en est une illustration par sa forme cubique, ses façades dépouillées rythmées par les pleins et les vides des murs et des ouvertures, son toit plat et son absence de corniche. À l'intérieur, où l'accent est mis sur les espaces communs, le rez-de-chaussée est consacré aux pièces de jour et le deuxième étage comprend de petites chambres distribuées autour d'une mezzanine. Malgré quelques altérations, la demeure est dans un bon état de conservation. Elle constitue une pièce maîtresse de Paul-Émile Borduas : il s'agit de sa seule oeuvre architecturale, et elle s'inscrit à l'avant-garde du modernisme au Québec.

Source : Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, 2009.

Haut de la page

Éléments caractéristiques

Les éléments clés de la maison Paul-Émile-Borduas liés à ses valeurs historique et architecturale comprennent, notamment :
- sa situation en bordure de la rivière Richelieu, sur un terrain paysager;
- son volume, dont le plan rectangulaire à deux étages sur un soubassement, la forme cubique et le toit plat;
- les élévations dépouillées et rythmées par les pleins et les vides des murs et des ouvertures;
- les ouvertures sans mouluration ou autre décoration;
- l'espace intérieur caractérisé par le rez-de-chaussée consacré aux pièces de jour et le deuxième étage regroupant de petites chambres distribuées autour d'une mezzanine.

Haut de la page

Informations historiques

Cette maison située en bordure de la rivière Richelieu, dans la municipalité de Mont-Saint-Hilaire, a été bâtie en 1945 pour le peintre Paul-Émile Borduas (1905-1960). L'artiste en a dessiné lui-même les plans. Son père, le voiturier Magloire Borduas, s'est chargé des travaux. Borduas s'y est installé avec sa famille l'année de sa construction et a aménagé son atelier dans le sous-sol.

Borduas a exercé une influence certaine sur le développement des arts et de la pensée au Québec et au Canada. Apprenti du peintre et décorateur d'église Ozias Leduc (1864-1955), il s'inscrit à l'École des beaux-arts de Montréal en 1923. Il poursuit ses études à Paris de 1928 à 1930. Professeur à l'École du meuble de Montréal, il s'intéresse à partir de 1941 à l'art abstrait et devient le chef de file des Automatistes, groupe formé d'artistes dissidents actifs au Québec entre 1941 et 1954.

Le 9 août 1948, Borduas et quinze de ses collègues lancent le « Refus global », considéré comme un document précurseur de la Révolution tranquille des années 1960. C'est dans cette maison qu'il a terminé l'écriture du manifeste. L'artiste sera par la suite frappé d'ostracisme par une certaine élite politique et cléricale du Québec et mis à pied de l'École du meuble.

En 1951, Borduas se sépare de sa famille. L'année suivante, il vend tous ses biens incluant sa maison. Au printemps de 1952, il demeure chez l'un de ses frères avant de quitter le Québec pour les États-Unis en 1953. Il s'exile à Paris en 1956, où il décède en 1960.

La maison est achetée par le docteur Alphonse Campeau et son épouse en 1952. Ce couple en sera l'unique propriétaire pendant plus de 40 ans.

En 1972, l'édifice est déplacé d'une vingtaine de mètres et posé sur un nouveau solage, en raison d'un problème de fondations relié à la présence d'un cours d'eau souterrain. Ce déplacement entraîne la disparition de l'atelier. Au fil des ans, la demeure subit quelques modifications. Par exemple, le revêtement de bois initial est remplacé par un parement métallique s'en inspirant.

La Fondation de la maison Paul-Émile-Borduas acquiert la propriété en 1999.

La maison Paul-Émile-Borduas est classée en 2001. Le classement est repris en 2005 en raison d'une erreur procédurale. Depuis son acquisition par la Fondation, la maison est mise en valeur et accueille des expositions temporaires d'artistes de la région.

Haut de la page

Emplacement

Region administrative : • Montérégie

MRC : • La Vallée-du-Richelieu

Municipalité : • Mont-Saint-Hilaire

Adresse : • 621, chemin des Patriotes Sud

Latitude : • 45° 34' 47.194"

Longitude : • -73° 11' 25.926"

Désignation cadastrale : • Lot 1 819 467

Haut de la page

Références

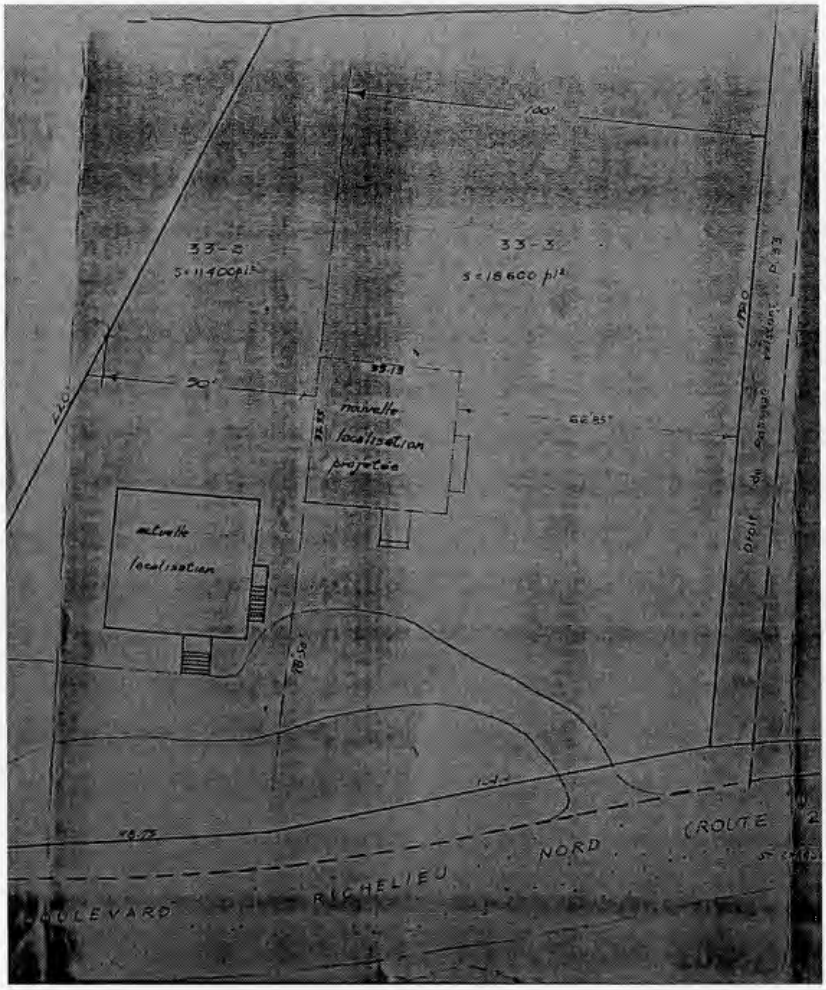
Liens Internet : • maisonpeborduas.iquebec.com

Notices bibliographiques :

- Commission des biens culturels du Québec. *Répertoire des motifs des biens classés et reconnus (document interne)*. Québec, 2003. s.p.
- GAGNON, François-Marc. « *Borduas, Paul-Émile* ». Université Laval/University of Toronto. *Dictionnaire biographique du Canada* [En ligne]. http://www.biographi.ca/
- GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas, catalogue d'exposition*. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988. 480 p.
- GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas*. s.l. 1976. 95 p.

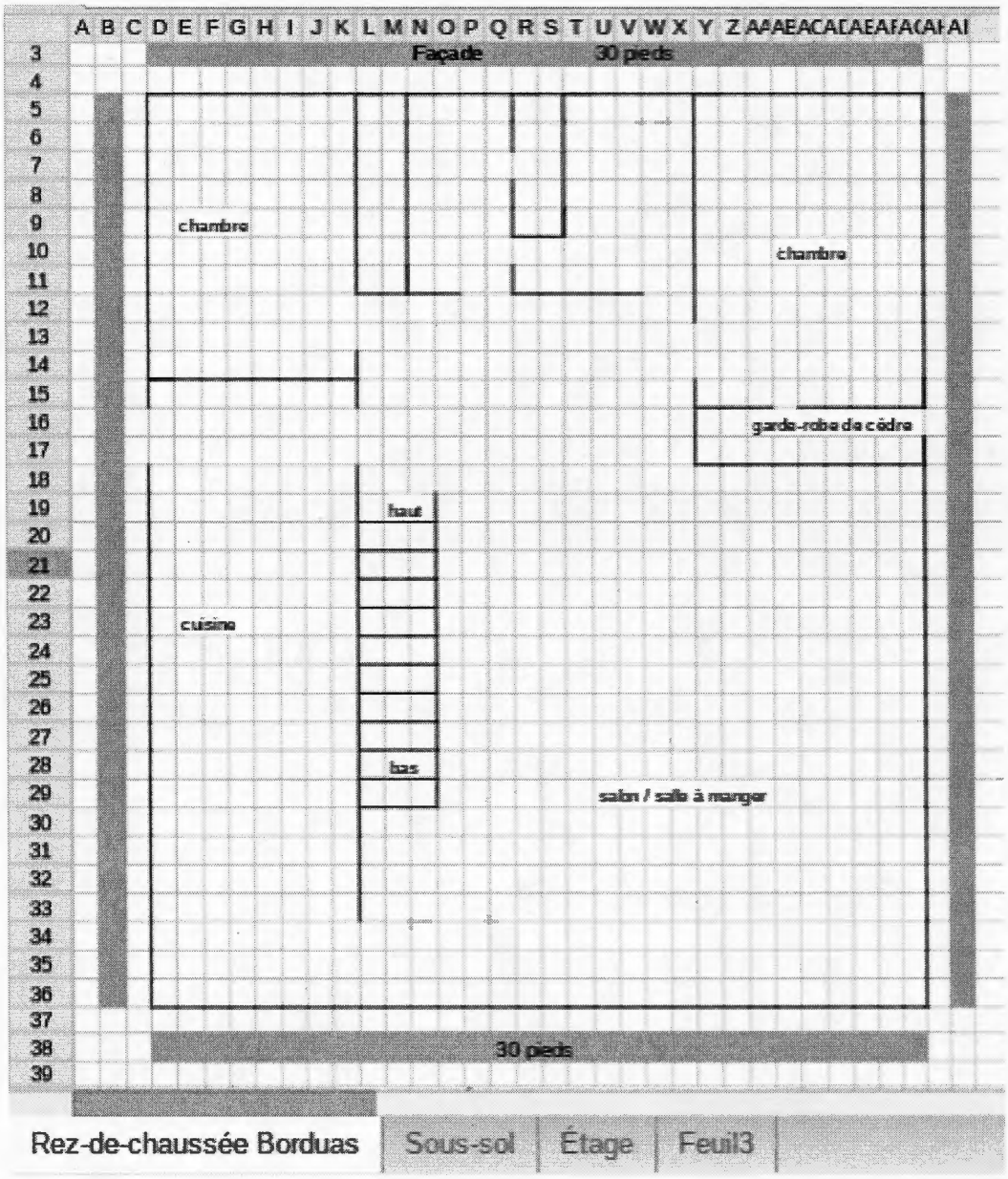
Haut de la page

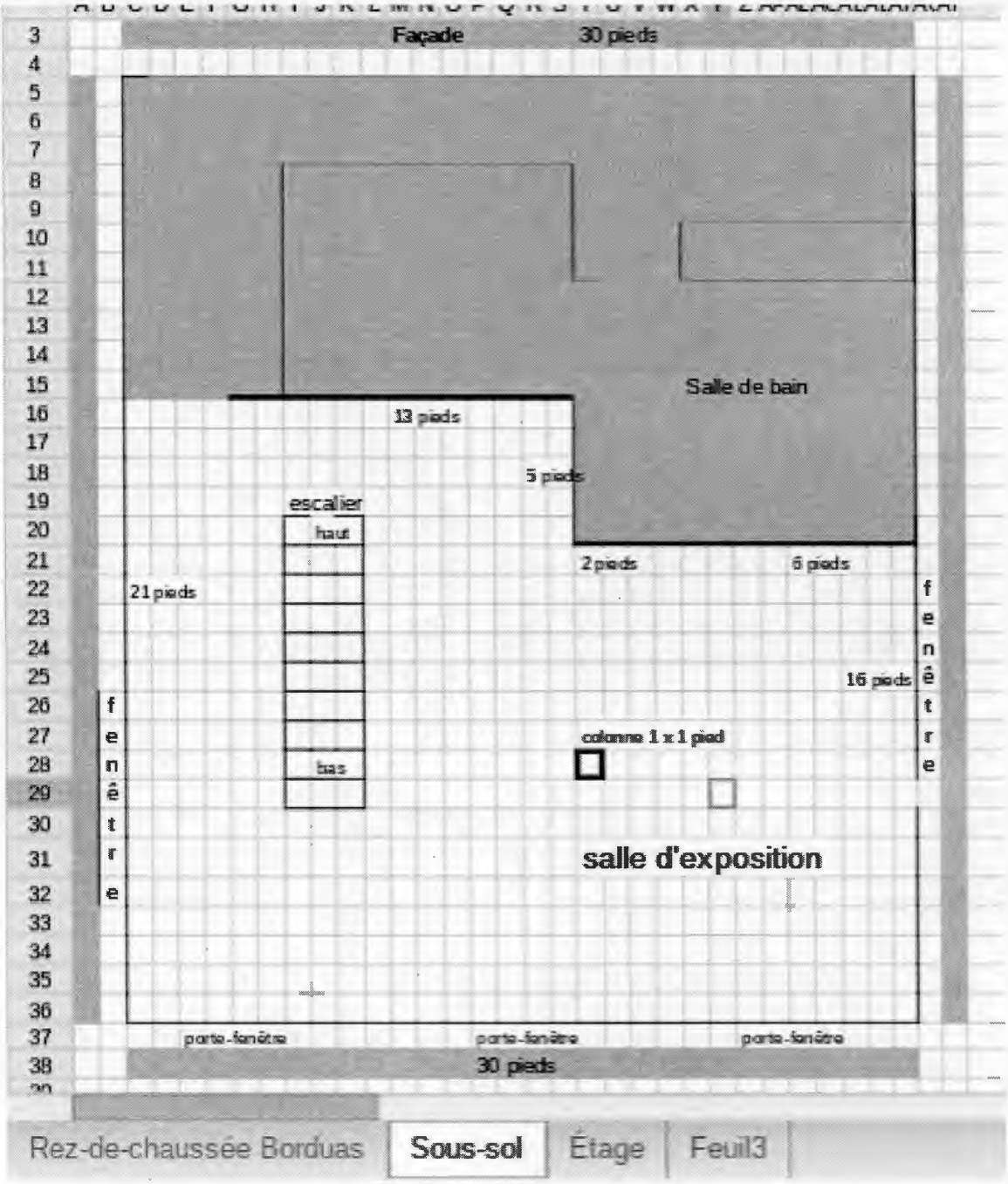
ANNEXE E: DÉPLACEMENT DE LA MAISON EN 1972

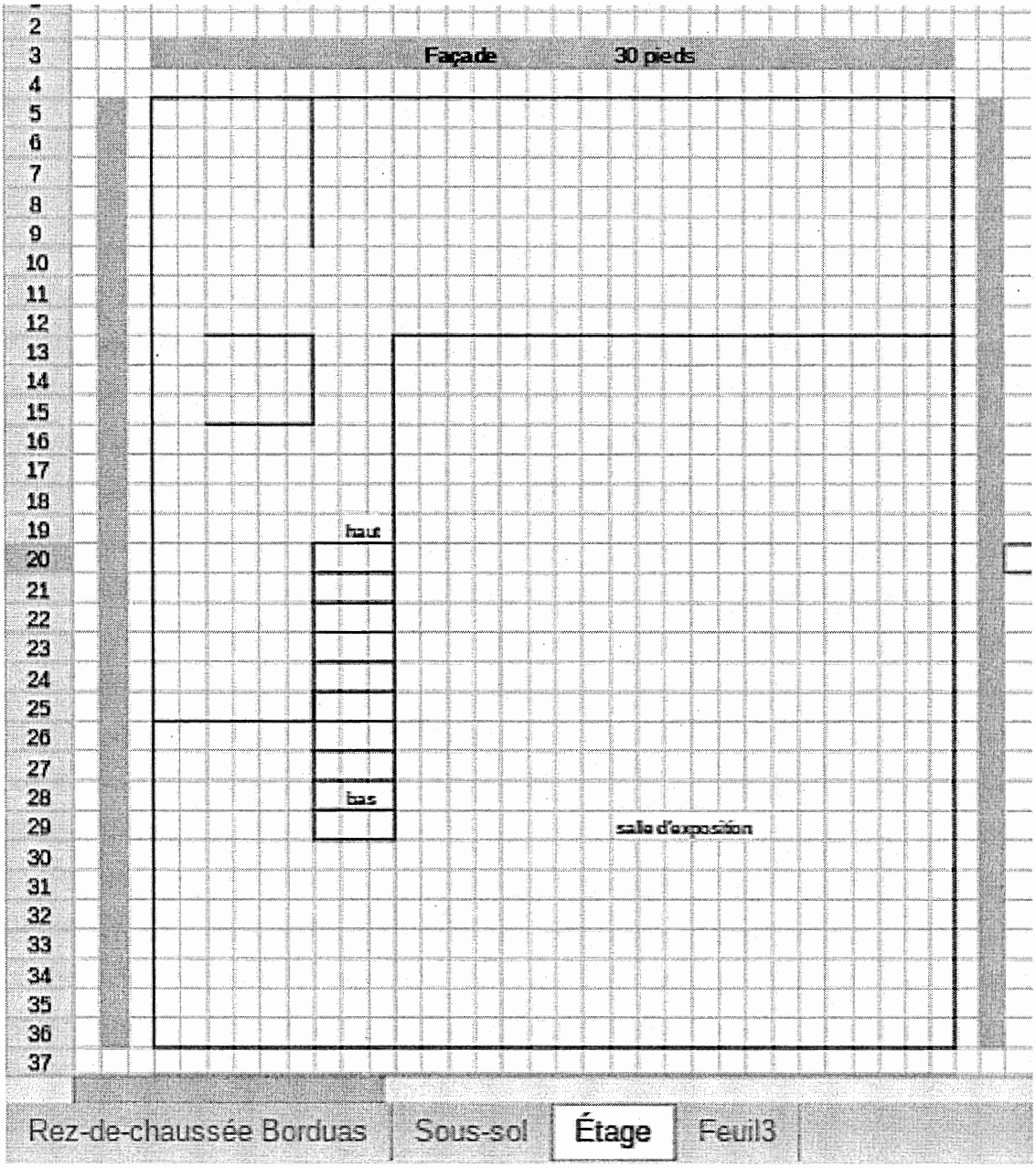


ANNEXE F: PLANS D'AMÉNAGEMENT DU CENTRE D'INTERPRÉTATION

Plans des salles de la Maison Paul-Émile Borduas, document du MBAMSH, (s.d.)




Façade
30 pieds
Salle de bain
13 pieds
5 pieds
escalier
haut
bas
2 pieds
6 pieds
21 pieds
16 pieds
fenêtre
fenêtre
colonne 1 x 1 pied
salle d'exposition
porte-fenêtre
porte-fenêtre
porte-fenêtre
30 pieds
Rez-de-chaussée Borduas
Sous-sol
Étage
Feuil3


Façade
30 pieds
haut
bas
salle d'exposition
Rez-de-chaussée Borduas
Sous-sol
Étage
Feuil3

LISTES DE RÉFÉRENCES

Ouvrages méthodologiques:

Angers, M. (1996). *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines.* Montréal : Les éditions CEC.

Anthonius, R. (2007). *Ce que doit inclure un projet de mémoire ou de thèse*. Montréal : UQAM. Récupéré de: file:///media/fuse/drivefs-d37b4b0f398d27b73345958aa79c1b4d/root/TD%202019/M%C3%89THO/directives_projet_these.pdf

Létourneau, J. (1989). *Coffre à outils du chercheur débutant : Guide d'initiation au travail intellectuel.* Toronto: Oxford University Press.

Cislaru, G., Claudel, C. et Vlad, M. (2009). *Méthodes en sciences humaines : L'écrit universitaire en pratique*. Bruxelles: De Boeck.

Sur le patrimoine et l'architecture :

Babelon, J.-P. et Chastel, A. (2008). Le fait religieux. [Chapitre de livre]. Dans Babelon, J.-P. et Chastel, A. *La notion de patrimoine*. (p.13-25). Paris: Liana Levi.

Bassil, S. (2011, octobre). Marcel Parizeau (1898-1945). *Architecture moderne au Québec et ailleurs*. Récupéré de *Docomomo Québec* : http://docomomoquebec.ca/personnalites-momo/29-p/9-marcel-parizeau-1898-1945.html

Brandi, C. (2002). *Théorie de la restauration*. Paris: Éditions du patrimoine.

Choay, F. (2007). *L'Allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil.

Constant, C. (2008, août) Mural Painting vs. Architecture: Le Corbusier vs. Eileen Gray. *Docomomo Preservation Technology Dossier 8 : Restoring Postwar Heritage: Selections from the 2004 Docomomo US Technology Seminar.* New York: Docomomo.

Couture, F. et Vanlaethem, F. (dir.) (2010). *Conservation de l'art contemporain et de l'architecture moderne, l'authenticité en question*. Montréal: MultiMondes.

Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine*. Paris: Lavoisier.

Heinich, N. (2009). *La Fabrique Du Patrimoine : De La Cathédrale À La Petite Cuillère*. Paris : Maison Des Sciences De L'homme.

ICOMOS. (1964) *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise)*. Récupéré de: https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf

ICOMOS. (1994) *Document Nara sur l'authenticité*. Récupéré de: https://www.icomos.org/fr/notre-reseau/comites-scientifiques-internationaux/liste-des-comites-scientifiques-internationaux/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/186-document-de-nara-sur-lauthenticite.

Morisset, L. (2009). *Des régimes d'authenticité: Essais sur la mémoire patrimoniale*. Rennes / Québec : Presses universitaires de Rennes / Presses de l'université de Québec.

Noppen, L. et Morisset. L. (1997). De la production des monuments: Paradigmes et processus de la reconnaissance. . [Chapitre de livre] Dans L. Turgeon (dir.), *Les espaces de l'identité* (p. 23-52). Québec: Presses de l'Université Laval.

Nora, P. (2011). *Présent, Nation, Mémoire*. Paris: Gallimard.

Parcs Canada. (2010). *Normes et lignes directrices pour la conservation des lieux patrimoniaux au Canada*. Récupéré de : file:///home/chronos/u-20fb25cb387c7e206acd7039062a7f9f311fc4c1/MyFiles/Downloads/Normes-lignes-directrices.pdf

Riegl, A. (1984). *Le culte moderne des monuments: Son essence et sa genèse*. Paris: Seuil.

Schiele, B. (dir.) (2002). *Patrimoines et identités*. Québec: Multimondes.

Tanguay, M. (2012). *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale : Histoire d'un débat qui a contribué à la formation de la culture de la conservation du patrimoine bâti.* (Thèse de doctorat) Université de Montréal. Récupéré de: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/8569

Turgeon, L. et Charbonneau, A. (dir.) (2011). *Patrimoine et identités en Amérique française*. Québec: Presses de l'Université Laval.

UNESCO (1978). *Orientations devant guider la mise en œuvre de la convention pour la protection du patrimoine mondial* Récupéré de : https://whc.unesco.org/archive/orient78.pdf

UNESCO. (2003). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.* Récupéré de: http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf

UNESCO. (2017, 12 juillet). Intégrité et\ou authenticité. *Orientations devant guider la mise en oeuvre de la convention pour la protection du patrimoine mondial.* p. 28-30. Récupéré de: https://whc.unesco.org/fr/orientations/

Vanlaethem, F. (2012). *Patrimoine en devenir: L'architecture moderne du Québec.* Conseil du patrimoine du Québec, Les publications du Québec.

Vigan de, J. (1991). *Dicobat: dictionnaire général du bâtiment*. Paris: Arcature.

Viollet-le-Duc, E-E. (dir.) (1967). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIè au XVIè siècle*. Paris: De Nobele.

Sur la muséologie:

Chaumier, S. et Jacobi, D. (dir.) (2009). *Exposer des idées : Du musée au Centre d'interprétation*. Paris: Complicités.

Depoux, A. (2006). *De l'espace littéraire à l'espace muséal : la muséographisation de Joachim du Bellay.* Communication et langages, 150, 93-103. doi : 10.3406/colan.2006.5361

Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir). (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie.* Paris: Armand Colin.

Kamcke, C. et Hutterer, R. (2014). History of Dioramas. [Chapitre de livre]. Dans Scheersoi, A. et Dale, S. (dir.) *Natural History Dioramas: History, Construction and Educational Role*. (p. 7-22). Berlin: Springer Verlag

Montpetit, R. (1996). Une logique d'exposition populaire: les images de la muséographie analogique. *Publics et Musées. Les dioramas, 9,* 55-103. doi : https://doi.org/10.3406/pumus.1996.1071.

Montpetit, R. (2005). Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales. *Culture et musées*, *5*, 111-128. doi : https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1216

Montpetit, R., Bergeon, Y. (dir), Meunier, A. et Giguère, A. (coll.) (2009) . *L'expérience des visiteurs dans les sites historiques.* (Rapport). [Document non publié]. Québec : Parcs Canada.

Turgeon, L. (2010). Introduction. Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux. *Ethnologie française*, 40(3), 389-399. doi:10.3917/ethn.103.0389.

Viel, A. (2001). Quand souffle l'esprit des lieux. *Médiation culturelle dans un lieu patrimonial en relation avec son territoire.* (p. 45-51) (Actes de colloque) France: Château de Kerjean, décembre.

Viel, A. (2005). Voyage au pays des mille lieux de mémoires. [Chapitre de livre] Dans Yves Bergeron (dir.) *Mémoire de mémoires,* (p. 159-174). Québec: Musée de la civilisation.

Wilkening, S. et Donnis, E. (2008). Authenticity? It Means Everything. *History News*. 63 (4) , 18-23. Récupéré de: https://www.jstor.org/stable/42654185

Young, L. (2007). Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum. *Museum Management and Curatorship*. 22(1), 59-77. doi : 10.1080/09647770701264952

Sur les maisons d'artistes:

Anthony, J, Brandlhuber, M, Bryant, J., Buhrs, M, Günther, H., Ottomeyer, H. Elizabeth ... Cooney, A. (2013) *In the Temple of the Self, the Artist's Residence as a Total Work of Art: Europe and America 1800-1948*. Berlin: Hatje Cantz

Bonniot-Mirloup, A. (2016). *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires : Une entrée par le tourisme littéraire : Maisons d'écrivain, routes et sentiers littéraires.* (Thèse de doctorat) Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II. Récupéré de HAL. (tel-01517269).

Bonniot-Mirloup, A. et Blasquiet, H. (2016). De l'œuvre aux lieux : la maison d'écrivain pour passerelle (France). *Territoire en mouvement: Revue de géographie et aménagement,* 31, 1-19. doi : 10.4000/tem.3722

Brancusi, C., Tabart, M et Doïna L. (1997). *L'atelier Brancusi, La Collection.* Paris : Centre Georges Pompidou

Dubreuil, M. (2012). L'acquisition de l'atelier maison Pellan: Confirmation d'un déplacement expographique vers le Sujet. *Muséologies*, 6(1), 101–117. doi : 10.7202/1011534ar

Fabre, D. (2001) Maison d'écrivain: l'auteur et ses lieux. *Le débat*. 3(115), 172-177. doi: https://doi.org/10.3917/deba.115.0172

Herbert, D. (2001). Literary places, tourism and the heritage experience. *Annals of Tourism Research*, 28(2), 312-333. Récupéré de: https://www-sciencedirect-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/science/article/pii/S0160738300000487

Lacroix, L. (2004) L'évidence de l'atelier. Dans Martin, L. (dir.) *Rodolphe Duguay. Pour une mystique du paysage*. (p. 293-298). Québec : Presses de l'Université Laval.

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

Lemaire, G-G. (2012) *Maisons d'artistes*. Paris : Éditions du Chêne

Mirloup-Bonniot, A., Tourneux, A., Vasseur, B., Laurentin, E. (2018, 19 septembre). Entre œuvre et histoire, les lieux d'écrivains : La maison d'écrivain. Site littéraire, historique... ou touristique ?. *La Fabrique de l'Histoire*. [Webradio] Récupéré de *France Culture* https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/entre-oeuvre-et-histoire-les-lieux-decrivains-34-les-maisons-decrivains-entre-enjeux-memoriels-et

Villeneuve, R. (2004, 9 avril) La maison Arthur-Villeneuve: Saguenay renie ses trésors. *Le Devoir*. Récupéré de: https://www.ledevoir.com/non-classe/51806/la-maison-arthur-villeneuve-saguenay-renie-ses-tresors

Sur Borduas, la Maison Paul-Émile Borduas et le MBAMSH:

Archambault. H. (2010, 27 février). Maison Paul-Émile Borduas: Borduas, 50 ans d'héritage. *L'oeil Régional*. p. 12-14

Barbeau, M. (1998) Les enfants de *Refus global*. [Film documentaire]. Récupéré de : https://www.onf.ca/film/enfants_de_refus_global/

Bingham, R. (2013). Paul-Émile Borduas et le Refus global. Dans *Encyclopédie Canadienne*, publié le 07 août 2013. Récupéré de: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/le-manifeste-de-borduas.

Denis, P. (comp.). (2016, 2 février). *La Maison Paul-Émile Borduas : deux projets de mise en valeur.* Récupéré de *THEN-Hier:* http://thenhier.ca/fr/content/msl-6512-retour-sur-les-initiatives-%C3%A9tudiantes-pour-une-mise-en-valeur-du-patrimoine-r%C3%A9gio-1.html

Duchesne, A. (22 novembre 1998). Québec débloque 150 000$ pour la maison de Borduas. *La Presse*. p. A4

Carani, M. (1995). L'idée du refus comme mémoire et comme identité chez les artistes visuels contemporains québécois. [Chapitre de livre]. Dans Carani, M. (dir). *Des lieux de mémoire: Identité et culture modernes au Québec: 1930-1960.* (p. 73-91) Québec: Actenpresse.

Dubois, S. (2014). *Quand Refus global devient « Refus global » : l'histoire d'une réception partielle.* (Thèse de doctorat). Université de Montréal. Récupéré de https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11639

EVOQ Architecture. (2019). Patrimoines. Dans *Expertises.* Récupéré de http://evoqarchitecture.com/expertise-2/patrimoines/

Gagnon, F-M. (1978) *Paul-Émile Borduas 1905-1960 : Biographie critique et analyse de l'oeuvre.* Montréal: Fides.

La Maison Paul-Émile Borduas ouvre ses portes au public aujourd'hui. (2000, 24 juin) *L'oeil régional*. p. B-19.

Lambert, P. (2015). *Borduas: Le rebelle de Saint-Hilaire*. Québec: Broquet.
Lapointe, G. et Gagnon, F.-M. (1997). *Saint-Hilaire et les automatistes*. Québec: Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire.

Ministère de la culture et des communications du Québec. (2013). Maison Paul-Émile Borduas. Dans *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, Récupéré de: http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92469&type=bien#.W93wQmhKi01

Ministère de la culture et des communications du Québec. (2013). Maison natale Paul-Émile Borduas. Dans *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, Récupéré de: http://www.patrimoine culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=93396&type=bien#.XRjj7bzYq00

Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. (2014). La maison de Paul-Émile Borduas: Récupéré de *Musée virtuel.ca*: http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/maison-paul_emile-house/introduction-fra.html

Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. (2018). Réucupéré de: https://mbamsh.com/

Picard, M. (2000, 26 et 27 février). La maison et le mobilier de Paul-Émile Borduas . *Le Devoir,* cahier Formes.

Vigneault, L. (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle, Montréal.* Hurtubise HMH.

Warren, J-P. (2000, 12 novembre) De Dollard à Borduas, ou le mythe de Refus Global. *Le Devoir*. p. A-12

Documents et archives du MBAMSH :

Chayer, D. et Michel, A. (1998, 30 septembre). *Maison Paul-Émile Borduas: Développement d'un concept global pour la préservation et l'utilisation de la Maison Paul-Émile Borduas.* [Document non publié] Corporation de développement touristique de la Vallée-du-Richelieu et Musée d'Art de Mont-Saint-Hilaire.

Courchesne, E. (2010). *Maison Paul-Émile Borduas à Mont-Saint-Hilaire : De boîte à beurre à œuvre maîtresse.* [Document non publié]. UQAM.

Description du monument historique. (6 décembre 2005). [Document non publié]. Registre des biens culturels.

Drolet, G., Leroux, M. et Kumps, M. (2013, septembre) *Évaluation de la condition existante de la Maison Paul-Émile Borduas.* (Rapport final). [Document non publié] Fournier Gersovitz Moss Drolet Associés Architectes. Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire.

Fournier Gersovitz Moss Drolet Associés Architectes. (août 2014). *Travaux de toiture* (Cahier des charges). Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire.

Lamy, J. (2015, mai) Informations sur Borduas et les automatistes. (Document remis aux guides animateurs) [Document non publié] Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire.

Quelques coupures de presse qui permettent de suivre le cheminement de la Fondation de la Maison Paul-Émile Borduas (2004, octobre). [Document non publié]. Fondation de la Maison Paul-Émile Borduas

Rapport Annuel. (2017). [Document non publié]. Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire.

Rodrigue, N. (2000, 28 mars). *Classement de la Maison Paul-Émile Borduas, Mont -Saint-Hilaire*. [Document non publié]. Ministère de la Culture et des communications, direction de la Montérégie.

Robert, J. (1988). *Fiche de présentation: Translation des restes de Paul-Émile Borduas et maison Paul-Émile Borduas à Saint-Hilaire.* [Rapport non publié]. Direction générale du patrimoine de Montréal.

Tétrault, A. (2013, 01 octobre). *Analyse de la demande d'autorisation*. [Document non publié]. Ministère de la culture et des communications: PIMIQ.

Tétrault, A. (2014, 25 novembre). *Analyse de la demande d'autorisation*. [Document non publié]. Ministère de la culture et des communications: PIMIQ.

Tétrault, A. (2015, 28 juillet). *Analyse de la demande d'autorisation.* [Document non publié]. Ministère de la culture et des communications: PIMIQ.

Tétrault, A. (2015, 31 juillet). *Sommaire de la demande d'autorisation*. [Document non publié] Ministère de la culture et des communications: PIMIQ.

Textes des panneaux d'exposition de la Maison Borduas (s.d.) Musée des beaux-arts