

## Dossier

# « C'est juste si on mange pas de la peinture » : vivre et grandir dans une œuvre d'art habitable

Benoit Vaillancourt

### Résumé

Partout au Québec, des personnes étrangères à l'art savant expriment une créativité débridée en dehors du cadre conventionnel de l'atelier, dans leur intérieur domestique ou sur leur terrain privé. Leurs œuvres environnementales à l'esthétique inusitée sont réputées vulnérables. Quand elles survivent en tant que biens patrimoniaux, elles le doivent souvent aux démarches des héritiers et héritières de l'artiste. Cet article propose de remonter aux sources de cet engagement familial à partir de trois cas québécois : la maison du « peintre-barbier » Arthur Villeneuve à Chicoutimi, celle du bricoleur-menuisier Léonce Durette à Saint-Ulric et le jardin de sculptures de Léon Bouchard à Sainte-Hedwidge. Il montre que les environnements d'art populaire, en brouillant la frontière entre la création et la vie quotidienne, entretiennent des rapports complexes avec la maisonnée. Celle-ci devient partie prenante d'un projet marqué par le télescopage de l'œuvre, du domicile et de l'atelier, ce qui rehausse son rôle dans la gestion patrimoniale après le décès de l'artiste.

**Mots-clés :** art populaire, vie familiale dans un atelier-résidence, patrimonialisation d'œuvres environnementales, succession d'artiste

### Biographie de l'auteur

Benoit Vaillancourt est candidat au doctorat en muséologie, médiation et patrimoine à l'Université du Québec à Montréal. Formé en ethnologie, il étudie la construction des patrimoines à petite échelle. Ses travaux portent sur les destinées familiale, locale et régionale de l'art populaire. À titre de chercheur et rédacteur professionnel, il s'intéresse également aux collections à caractère religieux.

### Abstract

Across Quebec, individuals outside the realm of fine arts express unbridled creativity beyond the conventional studio setting, within their domestic interiors or on their private property. Their environmental artworks, with their unusual aesthetics, are known to be vulnerable. When they survive as heritage assets, it is often thanks to the efforts of the artist's heirs. This article aims to trace the roots of this family involvement through three Quebec case studies: the house of the "painter-barber" Arthur Villeneuve in Chicoutimi, that of the handyman-carpenter Léonce Durette in Saint-Ulric, and the sculpture garden of Léon Bouchard in Sainte-Hedwidge. It shows that folk art environments, by blurring the line between creation and daily life, maintain complex relationships with the household. The home becomes an integral part of a project marked by the merging of the artwork, the residence, and the studio, thereby enhancing its role in heritage management after the artist's death.

**Keywords:** folk art, family life in a studio-residence, heritagization of art environments, artist's estate

### Author's biography

Benoit Vaillancourt is a doctoral candidate in museology, mediation and heritage at the Université du Québec à Montréal. Trained in ethnology, he studies the construction of heritage on a small scale. His work focuses on the family, local and regional destinies of folk art. As a professional researcher and writer, he is also interested in religious collections.

*Vous, avez-vous déjà vu ça, une maison, un foyer familial [où] la maison est peinte du plafond [aux] tringles? Vous en voyez pas. Y'en a pas au Canada. J'ai une vie familiale, j'ai des enfants. Depuis que mon mari est peintre que la vie familiale, elle est partie ! Un arrive dans sa chambre pour faire ses devoirs le soir, papa est là. Ça sent la peinture. Il va dans une autre chambre. Ben l'autre arrive, papa est encore là. Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ? Dire un moment donné : « Vas-t-en dans la cave, vas-t-en au sous-sol. (Radio-Canada, 1963)*

Hélène Villeneuve (née Morin) se sentait bien seule quand, en 1963, elle racontait à la télévision nationale à quoi ressemblait son quotidien dans la maison que son époux, le barbier et artiste autodidacte Arthur Villeneuve, avait presque entièrement recouverte de peintures à l'esthétique naïve (fig. 1). Sa situation n'est pourtant pas unique. Partout au Québec, des personnes étrangères à l'art savant expriment une créativité débridée en dehors du cadre conventionnel de l'atelier, à l'intérieur de leur domicile ou sur leur terrain privé. Avec des matériaux ordinaires, souvent récupérés, ces artistes du dimanche — des hommes, en majorité — érigent des structures ou déploient des environnements décoratifs qui donnent forme à leur univers intérieur hautement personnel. Exubérantes et foisonnantes, leurs œuvres répondent à une sorte de pulsion, à un irrépressible désir de créer. Elles se laissent difficilement cerner, car elles redessinent les frontières : monumentales dans leurs proportions, évolutives par leur exposition aux éléments et par leur tendance à croître sans cesse pour envahir tout l'espace disponible, offertes au regard des passants en même temps qu'elles constituent un refuge pour la personne qui s'y enracine, elles tiennent tout à la fois de l'art populaire, de l'architecture et de la performance.



**Figure 1.** Arthur Villeneuve, *La fondation de Chicoutimi*, 1959, détail intérieur de la Maison Arthur-Villeneuve, collection La Pulperie de Chicoutimi / Musée régional, 1994-0800.1.2.3. Photographie de Paul Cimon, © La Pulperie de Chicoutimi / Musée régional.

La difficulté à saisir ce phénomène se reflète dans la diversité des appellations qui se sont multipliées jusqu'à aujourd'hui : « *grass-roots* » (Blasdel, 1968), « *folk* » (Weissman, 1982), « brut » (Ragon, 1996), « *outsider* » (Cardinal, 2001) ou encore « indiscipliné » (Rousseau, 2007). L'art dont il est question ici est le fait d'un « inspiré » (Ehrmann, 1962 ; Verroust et Lacarrière, 1978), un « habitant-paysagiste » (Lassus, 1977) un « singulier » (Pagé, 1978) ou un « visionnaire » (Beardsley, 1995 ; Manley et Sloan, 1997)<sup>1</sup>. Les débuts de sa valorisation à compter des années 1960 — notamment par cet effort d'inventivité lexicale — coïncident avec l'éclatement des pratiques artistiques et des hiérarchies culturelles au Québec. En cette ère de revendications politiques et sociales, on a vu l'acte créateur dépasser le seuil de l'atelier pour investir l'espace public et l'institution culturelle s'ouvrir aux formes marginales de la créativité populaire, désormais libérée de la tradition et porteuse d'un idéal émancipateur. Le succès en son temps des *Patenteux du Québec*, enquête pionnière sur celles et ceux qui décorent leurs parterres avec invention et imagination dans toutes les campagnes de la province, porte bien la marque de son époque<sup>2</sup> (De Grosbois et al., 1974).

Au-delà de sa coloration idéologique et du renouvellement terminologique qu'elle alimente, la littérature sur ce que nous appellerons ici les environnements d'art populaire est traversée par une constante : la déploration de leur vulnérabilité. Nous verrons que l'engouement qu'ils suscitent dans certains cercles n'empêche pas les environnements d'art populaire de déperir sur place ou d'être démantelés puis, éventuellement, dispersés dans différentes collections. La recherche montre que les jours d'une œuvre environnementale sont souvent comptés à partir du décès de son auteur. De là, sa mort ou sa survie peut reposer sur les membres de la famille de l'artiste. Ces derniers sont les légataires naturels du terrain ou du bâtiment auquel l'œuvre est inextricablement liée. Étant donné que, de leur vivant, les artistes populaires se tiennent plus ou moins éloignés du milieu culturel et que ce dernier peine à assimiler des biens bousculant à ce point les rapports entre l'art et la vie quotidienne, l'action — ou l'inaction — des héritiers et héritières s'avère déterminante.

Ce constat posé, nous avons voulu comprendre le rapport des familles d'artistes avec les œuvres qu'elles reçoivent en héritage. Cheminant à rebours, nous avons sélectionné trois biens québécois qui présentaient une institutionnalisation plus ou moins achevée : la maison du « peintre-barbier » de Chicoutimi Arthur Villeneuve (1910-1990), aujourd'hui un emblème de l'art naïf dans la province ; la maison dite « *Pin* » d'épice à Saint-Ulric, que le menuisier-bricoleur Léonce Durette (1932-2011) a agrémentée de matériaux récupérés et de morceaux de bois peints formant des motifs colorés sur les façades et des modules sonores, éoliens ou électriques sur le parterre ; et le *Petit bonheur* à Sainte-Hedwidge au Lac-Saint-Jean, un lot à bois aménagé par Léon Bouchard (1920-2012), ancien militaire, travailleur forestier et éleveur, qui a disposé dans les sentiers un ensemble de figures humaines et animales qu'il avait tantôt sculptées en bois, tantôt façonnées dans des pierres trouvées sur place (fig. 2).



**Figure 2.** *Le fondateur du Petit Bonheur*, installé sur le Sentier des artistes. Photographie de Benoit Vaillancourt, juin 2018.

Dans les trois cas, un homme a transmis à ses enfants un environnement d'art populaire, et c'est autour d'eux que s'est déployé un ensemble de démarches indicatives d'un processus de patrimonialisation : ils et elles ont formé des entités vouées à la gestion des œuvres, les ont exposées dans un contexte officiel ou informel, ont œuvré à leur reconnaissance légale, sollicité des jugements d'expertise, collaboré avec divers partenaires, conclu des transactions ou encore publié des recherches. À la source de cet engagement familial, ne trouve-t-on pas une expérience commune : celle d'avoir vécu et grandi au sein même d'un environnement d'art ? Caractérisé par une fusion de l'œuvre, de la résidence et de l'atelier, ce lieu tend à brouiller les frontières entre espace de création, espace de vie et espace d'exposition — un brouillage qui, en retour, influencerait la manière dont la famille valorise l'artiste après sa mort. Après un bilan des enjeux liés à la sauvegarde des environnements d'art populaire, nous mettrons cette hypothèse à l'épreuve à partir de la littérature secondaire sur nos trois artistes et d'une enquête ethnographique menée auprès de certains de leurs descendants et descendantes. Nous dégagerons ainsi quelques récurrences dans des expériences de vie qui posent le problème de l'absence de l'atelier à proprement parler.

### Questions de conservation, questions d'héritage

D'étude de cas en étude de cas, la vulnérabilité des environnements d'art populaire s'impose comme une évidence. On pourrait composer un florilège d'exemples de disparition d'une œuvre ou de menace qui plane sur une autre. Au Québec, Valérie Rousseau, théoricienne et défenseure de l'art indiscipliné, a été témoin de la perte systémique des œuvres à caractère environnemental lorsqu'elle a entrepris d'en dresser un répertoire, de 1996 à 2004 ; vingt ou trente ans après *Les Patenteux du Québec*, seules quelques-unes de celles inventoriées dans cet ouvrage de référence subsistaient (Rousseau, 2007, p. 141). À la suite de Valérie Rousseau, la chercheuse en architecture Katherine Lapierre a proposé son propre répertoire d'environnements *outsider*, qu'elle a renoncé à organiser par caractéristiques formelles. Afin de « souligner leur fragilité », elle propose plutôt un classement tripartite basé sur leur degré de pérennisation : après ceux toujours en cours d'évolution et ceux muséalisés ou institutionnalisés, elle en analyse sept qui, en date de 2011, étaient déjà détruits ou présentaient une pérennité incertaine (Lapierre, 2015).

La préservation est un défi tel que des travaux portent précisément sur le sujet, soit pour sensibiliser le lectorat au sort de l'un ou l'autre de ces « *environments in crisis* » (Prince, 1988), soit pour remonter aux racines du problème (Cardinal, 2001 ; Rousseau, 2007, p. 171-172) et, plus concrètement, proposer des pistes de solution et des conseils pratiques (Prince, 1984 ; Rousseau, 2012, p. 173-175 ; Stone, 2019). On retiendra quelques éléments clés : les environnements d'art populaire sont soumis aux intempéries et se transportent mal en raison de leur implantation sur le site et de leur composition hétéroclite. Ils ont donc tendance à se dégrader continuellement. Profondément dérangeants parce qu'ils portent atteinte à un certain sens du beau et de la normalité, souvent hermétiques aux yeux du quidam, mais trop ostentatoires pour passer inaperçus, ils s'exposent en outre aux critiques et aux actes de vandalisme dans le voisinage. Ils se heurtent également à l'opposition des autorités quand ils enfreignent codes du bâtiment, règlements de zonage et autres mesures de contrôle de l'espace public. Adoptant une perspective proche de la sociologie des professions, Howard S. Becker souligne dans son ouvrage classique sur les mondes de l'art que ces agressions d'origine naturelle ou humaine découlent de l'indifférence des artistes dits naïfs envers les conventions et les chaînes de coopération qui organisent habituellement le travail artistique ; leur refus des normes, celui-là même que vante le discours anticonformiste de leurs adeptes, les place en porte-à-faux tant avec leur « public » qu'avec les structures de diffusion et de conservation (Becker, 2010, p. 265-274).

Dans les circonstances, une sauvegarde réussie a de quoi intriguer. Elle ouvre la voie à de nouveaux questionnements centrés sur la construction sociale de la valeur artistique ou patrimoniale : « comment ces lieux, n'ayant aucune prétention à l'art, parfois regardés comme passablement farfelus, se voient-ils investis d'un sens nouveau, au point qu'on leur ouvre les portes des musées ou celles du ministère de la Culture? En d'autres termes, comment s'opère ce glissement, cette conversion de valeur ? », demande Véronique Moulinié à propos de quelques lieux français muséalisés en pièces détachées ou classés au titre des monuments historiques (Moulinié, 2012, p. 64).

Plus près de nous, cette veine a inspiré des études sur les maisons peintes par les autodidactes Maud Lewis (Morton, 2016, p. 175-292) et Arthur Villeneuve (Vaillancourt, 2023). Toutes deux ont été déménagées en bloc dans un musée après le décès des artistes. Opération rare, survenue au terme d'une mobilisation émaillée de conflits, elle a pris appui sur une médiatisation et une mise en récit de la vie de la personne qui l'ont positionnée avantageusement dans l'imaginaire collectif. Martine Dubreuil rapproche ces deux acquisitions de celle, en 2008, de la maison-atelier d'Alfred Pellan par le Musée national des beaux-arts du Québec (Dubreuil, 2012). Elle y voit un geste symptomatique de la personnalisation de l'œuvre de l'artiste en tant que fruit du travail d'une personne de génie, car l'intérêt muséologique de la maison-atelier de Pellan est accru du fait qu'elle cumule le potentiel mémoriel des maisons de personnages célèbres et celui des ateliers d'artistes. Ces derniers sont nombreux à être érigés en musées depuis le

XIX<sup>e</sup> siècle en raison de leur capacité à nous transporter dans le temps et à se charger d'une aura qui enrichit notre compréhension de l'œuvre, saisie encore plus pleinement à même le contexte de sa genèse, explique Laurier Lacroix (Lacroix, 2006). Témoinnant à la fois du travail du grand artiste et de sa vie quotidienne et intime, la maison-atelier devient ainsi une relique, présentifiant de façon sensible son mythique ancien occupant.

Autant les cas de sauvegarde d'environnement d'art populaire que ceux de destruction dirigent notre attention vers les héritiers et héritières de l'artiste<sup>5</sup>. Lorsque le conjoint survivant — la veuve, le plus souvent — ou ses enfants continuent d'occuper les lieux, et lorsque les revenus sont au rendez-vous, notamment grâce à l'accueil de visiteurs, la famille peut assumer pendant un temps un rôle de gardienne. Mais cette responsabilité immense finit par peser. Les plus sensibles à la cause, de pair avec des professionnels, des comités citoyens et des organismes spécialisés, pourront alors se mobiliser pour trouver du financement, obtenir un statut de protection ou chercher un repreneur. Or, les gains à tirer d'une propriété sont vraisemblablement mieux assurés dans la sphère immobilière que dans la sphère culturelle. Il est donc fréquent que les œuvres se dégradent après un changement de propriétaire ou, du moins, qu'elles perdent leur caractère environnemental d'origine. C'est le sort qu'ont connu la *Maison pin d'épice* de Léonce Durette et le *Petit Bonheur* de Léon Bouchard. La première a été vendue en 2018 à un nouvel occupant par les quatre enfants. Le bâtiment et le parterre avaient déjà perdu plusieurs de leurs ornements, dont certains se trouvent dans des collections privées ou muséales. Quant au lot à bois de Bouchard, il a été acquis par quatre fils réunis sous une société en nom collectif. Le site, qui a gardé sa vocation première, a été en bonne partie démantelé pour protéger les œuvres et les confier à des collectionneurs, à des institutions culturelles, à d'autres bâtiments publics ou à la municipalité, qui en a relocalisé quinze à proximité, le long d'un nouveau « Sentier des artistes ».

On conçoit donc le rôle de premier plan que joue la famille dans la conservation d'un environnement d'art populaire. Il est difficile d'aller à l'encontre des volontés des héritiers et héritières, qui peuvent aller jusqu'à se charger eux-mêmes d'effacer la trace du passage de leur fantasque parent, par indifférence ou en guise de revanche contre le défunt — quand les créations de ce dernier ne tombent pas carrément en déshérence (Cardinal, 2001). Bien plus que des instances culturelles, souvent impuissantes à freiner une destruction contre la volonté du milieu, « il semble que la décision doive naître des membres de l'entourage plus ou moins proche du créateur qui, sans vraiment savoir qualifier les lieux, ont la conviction qu'il faut les conserver » (Moulinié, 2012, p. 70). Mais d'où émane cette conviction ? Comment et pourquoi les héritiers et héritières en viennent-ils à valoriser un tel legs ou, au contraire, à s'en désintéresser ? Pour le comprendre, il faut remonter en amont de la transmission intergénérationnelle.

## L'absence de l'atelier : quand l'art et la vie ne font qu'un

Les environnements d'art populaire se caractérisent par leur implantation dans un espace de vie qui s'en trouve métamorphosé, explique Valérie Rousseau :

L'environnement d'art n'est pas tant un lieu de cohabitation de l'art et des activités quotidiennes de tous les jours, qu'une superposition parfaite de l'art et de la vie. L'activité de création tend à ensevelir tout ce qui lui est étranger pour construire un espace unique et personnel, ne laissant véritablement plus de place à ce « fossé entre l'art et la vie » que déploraient les artistes d'avant-garde. Et c'est dans l'interpénétration ou l'osmose de ces deux registres de l'intime et du privé que se trouvent la lecture et la contemplation les plus justes de telles œuvres. Le cadre intime où se tiennent les créateurs leur sert paradoxalement de lieu d'exposition et d'ouverture à l'autre, dans une sorte de corps à corps avec l'œuvre. (Rousseau, 2007, p. 165)

La notion moderne d'atelier telle que l'a formée l'histoire de l'art ne convient qu'imparfaitement à un tel espace. Se multipliant au Canada au moment où les artistes affirment leur statut socioprofessionnel, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Lacroix, 2013, p. 42-43), les ateliers permanents leur offrent un lieu de travail, de diffusion et de socialisation stable, souvent voisin de leur résidence, où ils peuvent entrer en relation avec leurs critiques, leur public et leurs pairs (Lacroix, 2019).

Si les environnements d'art populaire se rapprochent de cet archétype à mesure que la logique artistique s'en empare — on s'y rend pour recueillir la parole de l'occupant et élaborer à partir d'elle un discours savant, acquérir des pièces à la source, saisir l'œuvre de façon plus incarnée et émotive, peut-être observer la création en direct —, c'est aussi dans la mouvance de l'« art parallèle » (Sioui Durand, 1997) qu'il faut rechercher les sources de l'engouement qu'ils suscitent dans les années 1960 et 1970. À cette époque, l'art s'est affranchi de l'atelier sous la forme de *happenings*, d'installations, d'œuvres *in situ* et de symposiums, autant d'événements politiquement engagés qui invitaient le spectateur à se faire acteur de l'œuvre et l'artiste, à assumer lui-même la médiation de celle-ci, directement dans le lieu où il lui donne forme et auquel il la destine. L'artiste ne délègue plus la diffusion à des musées ou à des galeries, qui opéreraient une coupure entre l'œuvre et l'atelier où elle serait née (Rodriguez, 2002)<sup>4</sup>. Dès lors, on peine à départager ce qui, dans un environnement d'art populaire, tient ou de l'atelier-résidence, ou de l'œuvre *in situ*. La spécialiste de l'art populaire Pascale Galipeau le sait, qui demande : « Où est l'atelier ? », pour répondre : « L'atelier est partout... » (Galipeau, 2019).

Pour vraiment caractériser l'espace investi par l'artiste populaire, ne faut-il pas recourir aux schémas de pensée de la vie privée plutôt qu'à ceux de la profession artistique ? La catégorie même d'artiste en occulte d'autres, plus répandues et communément revendiquées par les

principaux intéressés : bricoleur, gosseux, patenteux... Depuis qu'elles s'intéressent au monde ouvrier, les sciences sociales se plaisent à montrer que les ouvriers, loin de se laisser asservir par l'ordre industriel ou capitaliste, sont nombreux à pratiquer une activité manuelle dans leurs temps libres, le plus souvent en mobilisant pour leur plaisir personnel des savoir-faire développés à l'usine, voire en y chapardant des matériaux ou en se servant de ses outils sur le temps de travail – « perruquer », en argot français (Trivière, 1999).

Ces va-et-vient entre les sphères domestique et professionnelle se retrouvent chez Léonce Durette, qui est menuisier de métier ; il commence à bricoler vers 1977, lorsqu'il sculpte le mobilier de sa cuisine. C'est pour s'occuper pendant des périodes de chômage qu'il entreprend plus tard d'orner l'intérieur de sa maison à partir de matériaux récupérés au fil des ans sur les chantiers où il travaillait, recouvrant les murs et plafonds de marqueteries faites à la toupie (fig. 3). De son côté, Villeneuve explore ses premiers instincts créateurs en accomplissant chez lui des « chefs-d'œuvres », comme il les appelait : une grande horloge en bois sculpté et quatre maquettes en tôle peinte représentant une maison, un phare, un bateau et la Citadelle de Québec. Quand il passe à la peinture à la fin des années 1950, il le fait d'abord, entre autres, sur des morceaux de toiles récupérées à l'usine d'aluminium de la ville voisine d'Arvida et servant à filtrer la bauxite pour en extraire l'alumine.



**Figure 3.** Le salon de la *Maison pin d'épice*.  
Photographie de Benoit Vaillancourt, mars 2019.

Aussi l'activité de ces « ouvriers » (Moulinié, 1999) invite-t-elle à reconnaître la complémentarité des sphères du travail et du hors-travail. Ces deux domaines sont souvent pensés selon une fausse dichotomie, héritée du déclin d'une société paysanne traditionnelle où travail, domicile et famille formaient un tout indissociable. En vérité, les activités à caractère productif sont omniprésentes dans les temps libres des ouvriers, dont les loisirs prennent souvent la forme d'un « travail à-côté » (Weber, 2009) qui leur procure du plaisir, sans que la nécessité économique ne soit nécessairement exclue de la motivation de ces pourvoyeurs du ménage. Au pôle le moins intéressé financièrement parlant, le bricolage, avec sa part d'inutile, est une « passion ordinaire » (Bromberger, 1998, p. 95-116) qui introduit de la rêverie et de l'imaginaire dans le foyer en esthétisant celui-ci par l'entremise d'objets qui ont leur poésie, écrit Olivier Schwartz (Schwartz, 2012, p. 416-421). L'ethnologue Florence Weber arrive au même constat au sujet des « bricoles » que les gens de la ville bourguignonne de Montbard choisissent d'exposer fièrement chez eux. Sans considération de prix, la beauté d'une pièce est ici corrélée avec le travail qui lui est incorporé, sentiment esthétique et ouvrage bien fait apparaissant liés dans la culture ouvrière (Weber, 2009, p. 200). De même, dans les classes populaires d'Angleterre, où les hommes « occupent leurs soirées à des riens laborieux et à des bricolages inattendus » selon les mots de Richard Hoggart, le temps passé à de menues réparations ou à des formes élaborées d'artisanat ne tient pas seulement à un souci d'économie, mais aussi à « toute une définition sociale de la vie familiale », écrit-il dans son étude classique de 1957 (Hoggart, 2012, p. 382).

Plusieurs environnements d'art populaire trouvent leur source dans ce goût masculin de l'ouvrage manuel et dans les valeurs du travail et de la famille qui sous-tendent ce goût. C'est pourquoi les membres du foyer sont les premiers concernés par un projet qui pourra éventuellement se parer des atours de l'art. Le hic, c'est que ce projet perturbe l'équilibre de la géographie domestique ; l'homme en vient à se replier trop intensément dans le garage, la cave, la cour, et laisse son univers privé envahir subrepticement l'espace familial, au point de propulser celui-ci dans la sphère publique. Le reste de la famille doit alors composer avec une aspiration à la liberté et à l'autonomie peu commune.

### Les désagréments quotidiens : un difficile compromis

Les élans créateurs de l'artiste populaire amènent leur lot de désagréments pour la maisonnée. L'épouse et les enfants ne sont jamais à l'abri des inconvénients causés par l'assiduité du chef de famille. Citons les bruits de marteau de Durette, qui travaillait au sous-sol dès les petites heures du matin, les spatules introuvables au moment de faire des gâteaux, car Villeneuve les avait emportées pour ses mélanges de couleurs (Radio-Canada, 2012), ou le manque de disponibilité de Bouchard ; au grand dam de son épouse Rita Privé, qui le trouvait « trop passionné » (Côté, 2002), il la laissait souvent seule à la maison pour passer la journée au *Petit Bonheur* et n'aura jamais fabriqué les nouvelles armoires de cuisine qu'elle lui avait demandées (Bouchard, 2015, p. 73). Jusque dans les années 1960 au moins, Hélène Villeneuve clamait

son exaspération de vivre dans un intérieur multicolore et imprégné d'effluves provenant du premier étage. C'est là que son époux s'installait pour peindre sur chevalet. « Montez en haut, on étouffe dans la peinture. On étouffe dans la térébenthine. C'est juste si on mange pas de la peinture », a-t-elle affirmé au réalisateur d'un court-métrage documentaire produit par l'ONF en 1964. « Ça m'achale et ça tombe sur le cœur. C'est fort. Ça fait huit ans que je suis dans ça! Ça fait huit ans que je suis dans la peinture ! » (Carrière, 1964). Les enseignants des enfants, semble-t-il, disaient que cette atmosphère nuisait à leurs études (Bernard, 1966).

La famille de l'artiste peut réagir à ces perturbations en étant rétive à son travail, au point de chercher à l'entraver. Cette opposition active découle d'abord du déploiement de l'œuvre au sein de l'espace domestique, ce qui nuit à la jouissance du milieu de vie en le rendant moins fonctionnel et moins conforme aux standards de beauté habituels. Gardiennes de l'ordre ménager, les épouses sont ici sur la ligne de front. Si Hélène Villeneuve a d'abord autorisé le peintre à orner les murs du salon, elle s'est vertement opposée quand, ensuite, il s'est attaqué à la cuisine — sa chasse-gardée. La presse regorge d'anecdotes maintes fois répétées : elle a transporté de force son frêle époux à l'étage et l'a jeté sur le lit pour l'empêcher de continuer, l'a momentanément chassé du domicile conjugal, a obtenu de l'influent monseigneur Victor Tremblay qu'il intervienne pour lui faire entendre raison, a acheté des gallons de peinture blanche, menaçant de tout repeindre. Finalement, le couple a convenu que la chambre des maîtres et une des chambres d'enfant allaient rester intactes, de même que la salle de bain.

Colette Michaud, l'épouse de Durette, a elle aussi imposé des limites. D'abord heureuse qu'il confectionne des meubles pour la maison, elle a déchanté quand il a commencé à décorer les murs et les plafonds. Elle s'en est confiée en 2003. En riant, elle se rappelle s'être demandé dans quoi elle s'était embarquée quand, une fois les quatre enfants devenus grands et partis du nid, elle a pleinement saisi la démesure du projet : « Je réalisais vraiment combien il en a fait, ça n'avait pas d'allure. Je devenais tannée, je vais te le dire. Je me disais "Il va arrêter" et je voyais qu'il n'arrêtait pas, qu'il n'arrêtait jamais d'en faire » (Ferland, 2003). Colette Michaud parvenait tout de même à exercer un droit de veto quand elle jugeait qu'une intervention portait atteinte à l'intégrité de son domicile, selon sa fille Nancy. En contrepartie du contrôle qu'elle gardait sur l'intérieur, elle laissait l'imagination de Durette s'exprimer sans contraintes ou presque à l'extérieur. C'est ce qui explique le contraste entre les délicats montages de bois vernis de la maison et les encombrantes installations peintes du dehors. Dans la maison, la seule pièce qui présente la même esthétique chamarrée qu'à l'extérieur est la chambre dont Durette a pris possession après le départ des enfants. Colette Michaud a accepté qu'il la décore à son goût, laissant la sienne intacte (fig. 4).



**Figure 4.** L'ancienne chambre à coucher de Léonce Durette.  
Photographie de Benoit Vaillancourt, mars 2019.

S'ajoutent ensuite des désagréments découlant, eux, de l'accueil des visiteurs. Le caractère intrusif des visites et l'accaparement des occupants sont en cause. Car, petit à petit, s'installe entre espace privé et espace public une confusion que résume bien la présence du *Petit Bonheur* dans un répertoire des « œuvres d'art publiques » du Saguenay–Lac-Saint-Jean, malgré sa localisation en retrait de la route, sur un terrain reculé (Sénéchal, 2005, p. 148). La routine de Bernard Bouchard, un fils qui a logé plusieurs années dans le chalet du *Petit Bonheur*, de même que celle des Durette et des Villeneuve, était régulièrement interrompue par l'irruption de curieux à l'heure des repas ou au milieu des tâches ménagères.

« On en a souffert », a confié Céline Villeneuve (Bourque, 1993) en référence à cette époque où elle et ses frères et sœurs devaient, à en croire un journaliste, « se débrouiller souvent seuls pendant que leurs parents recevaient presque jour et nuit des visiteurs de partout dans le monde » dans ce qu'ils appelaient le *Musée de l'artiste* (Ouellet, 1994). Là encore, des mesures d'atténuation sont devenues nécessaires : établir des heures d'ouverture, cesser la publicité dans les bulletins touristiques ou la refuser d'emblée, bloquer physiquement l'accès au terrain...

Tant bien que mal s'établit un équilibre entre intimité et publicité, mais un équilibre sans cesse menacé, comme celui qui est trouvé entre espace de vie et espace de création.

### Apprivoiser la différence

Les résistances initiales de la famille doivent beaucoup à la conscience de sortir de l'ordinaire et à la stigmatisation que cette différence peut entraîner. En règle générale, les artistes dans le paradigme moderne sont reconnus par des catégories d'acteurs différents selon une temporalité modulée : l'estime à leur endroit se propage successivement dans des cercles concentriques toujours plus larges et toujours plus éloignés d'eux sur le plan relationnel, atteignant enfin le grand public un certain temps après qu'un cercle restreint de spécialistes les ait adoubés (Bowness, 2011). Paradoxalement, les proches parents d'un

artiste populaire, malgré leur proximité relationnelle avec celui-ci, font souvent partie du cercle le plus distant — le grand public — en raison de leur faible engagement dans le milieu de la culture. Par conséquent, ils peuvent voir d'un mauvais œil ce qui leur apparaît comme une bizarrerie, jusqu'à ce que l'acceptation se propage et neutralise — voire transforme en source de fierté et de bénéfices — une activité qui, auparavant, était perçue comme une cause d'incompréhension ou de honte, chez eux comme dans leur entourage. Une fois le succès atteint, ils se remémorent de bon gré leurs réactions initiales, jetant sur les faits un regard rétrospectif teinté d'autodérision ou d'orgueil.

Chez les Bouchard, par exemple, le *Petit Bonheur* entrainait en contradiction avec l'éthique de la discrétion et de la modestie prônée par Rita Privé et par certains de ses enfants, qui étaient déjà adultes à l'époque. Selon son fils Martin, ces derniers ont été plus sensibles à l'œuvre de leur père seulement après qu'il ait été en vedette dans deux expositions présentées dans des lieux de diffusion à forte légitimité : une monographique à La Pulperie de Chicoutimi en 2005, puis une collective au Musée canadien des civilisations à Gatineau en 2008. À Saint-Ulric, Nancy Durette se souvient que son opinion sur la *Maison pin d'épice* était très mitigée quand elle était jeune. Elle était à un âge où l'on recherche plus particulièrement le conformisme dans l'espoir de bien s'intégrer socialement. Sa perception a commencé à changer après que son père, « le phénomène du village », a recueilli la faveur de spécialistes :

On [la fratrie] ne *trippait* pas du tout sur les affaires que mon père faisait. Surtout que les gens le trouvaient *flyé* et qu'on se faisait dire « Méchant *flyé*, ton père ! ». [...] C'est sûr qu'après, quand on a commencé à voir que les artistes, les gens qui connaissent l'art s'intéressaient à ça, on a dit « Ben coudonc, mon père n'est pas si *flyé* que ça. Ça existe, ce genre d'art-là et c'est de l'art ». On ne savait pas que c'était de l'art avant ça. On pensait juste que c'était le côté givré de mon père, qui était un peu spécial. (N. Durette)

L'épouse et les enfants de Villeneuve, eux aussi, ont personnellement ressenti le décalage entre le temps de la réception publique de l'œuvre et celui de sa consécration. « Il m'a pris mes murs, mes armoires. Tout, dans la maison », s'est exclamée sa volubile épouse au moment d'une grande rétrospective organisée au Musée des beaux-arts de Montréal en 1972. « Au début, les voisins disaient qu'il était fou. Quand j'ai vu ça, je lui ai dit qu'il était fou. Aujourd'hui, bien sûr, je le regrette. Si j'avais su, je l'aurais encouragé » (Paradis, 1972). Réal Villeneuve a raconté lors du déménagement controversé du *Musée de l'artiste* avoir appris à ne plus se préoccuper des railleries, lui qui avait enduré à l'école les quolibets de ses camarades et les chansons potaches inventées au sujet de son père (Delisle, 1994), sans compter les actes de vandalisme qui ont troublé la quiétude de la maisonnée. Même des enseignants se moquaient de la famille, selon le fils. « Porter le nom de Villeneuve, à une époque, c'était tout un fardeau » (*ibid.*).

## Un travail informel : la famille en renfort

Une manière pour les proches d'atteindre un compromis entre l'impulsion créatrice de l'artiste et leur propre désir de normalité consiste à redéfinir cette normalité, en prenant pleinement part à l'aventure. Au lieu d'une forme de soumission, on peut y voir un choix conscient de leur part : quoique souvent critiques, ils sont aussi les mieux placés pour apporter une aide essentielle. Ce travail non salarié leur échoit en priorité, étant donné la capacité limitée des artistes populaires à mobiliser d'autres ressources humaines en raison de leur faible intégration au milieu professionnel, du confinement de leur pratique dans un espace de vie, de leurs moyens financiers limités, de leur indépendance d'esprit... Les épouses, les enfants et parfois même les petits-enfants peuvent donc accomplir des tâches à la périphérie de l'acte créateur à proprement parler. Sans ces tâches, l'œuvre n'aurait pu exister en l'état.



Figure 5. *Ti-Bonheur droit-au-sud*, sur le Petit Bonheur. Photographie de Benoit Vaillancourt, juin 2018.

Bernard Bouchard, dont nous avons évoqué la cohabitation avec son père, a directement contribué à l'existence du *Petit Bonheur* par son apport : il tondait la pelouse, entretenait les sentiers, signalait à son père des pierres qu'il avait repérées en parcourant le lot à bois, puis les transportait et les installait, il visitait avec lui les fermes des environs pour récupérer les roues d'anciens véhicules agricoles qui allaient entrer dans la composition de certaines sculptures (fig. 5). Il en va de même des tâches ménagères assurées par les femmes. N'ayant pas à se préoccuper de la cuisine, de la lessive, de la couture et d'autres responsabilités dans le foyer, les artistes étaient plus libres de se consacrer à leur art par passion ou par nécessité économique. Leurs enfants, lorsqu'ils reviennent sur cette époque, ne manquent presque jamais de souligner le dévouement tranquille de leurs mères.

S'il était normal que les femmes assument le rôle de ménagère dans un contexte de forte division genrée des tâches, il apparaissait tout aussi normal qu'elles s'impliquent dans les visites guidées en leur qualité de maîtresse de céans. Colette Michaud, après avoir pris soin

de bien ranger la maison chaque matin, accueillait les gens pour leur montrer l'intérieur ; Durette les guidait à l'extérieur. En période de forte affluence, leur fille Nancy et leur petit-fils Pierre-Olivier pouvaient prendre en charge un groupe chacun, permettant à quatre groupes de circuler simultanément dans l'environnement d'art. À Chicoutimi également, les visites dominicales du *Musée de l'artiste* mobilisaient les enfants à tour de rôle (Larivière, 2007, p. 105). C'est surtout Hélène Villeneuve qui était responsable de l'accueil. Elle occupait volontiers l'avant-scène à la place de son mari, plus réservé. Sur les quelque 225 000 personnes que les hôtes disent avoir reçues en 32 ans, plusieurs ont gardé un souvenir impérissable de cette femme haute en couleur, dont la chaleur et la simplicité — elle pouvait commenter l'odeur dégagée par les plats qui cuisaient (*ibid.*) — étaient propices à des rencontres authentiques.

La régularisation et l'intensification des visites supposent que l'épouse et les enfants occupent des fonctions relevant tout compte fait du registre professionnel. Loin de se cantonner à l'espace domestique, ils peuvent développer une pratique spécialisée à mesure que l'œuvre de l'artiste s'institutionnalise. Martin Bouchard n'était rien de moins que le gérant de son père (Bouchard, 2015, p. 11-12). Doté d'un bon esprit d'entreprise, il a travaillé activement à le faire connaître des médias et du monde de l'art. On devine son intervention derrière des articles de journaux et plusieurs expositions. Chez les Villeneuve, le fils Réal, mettant lui aussi à profit son sens des affaires une fois devenu adulte, s'est longtemps occupé de la carrière que son père avait amorcée quand il avait à peine dix ans (De Billy, 1994). Son influence pendant le vivant du peintre est toutefois méconnue. On connaît surtout celle de sa mère. Forte de son caractère bien trempé, de sa gouaille et de sa morgue, Hélène Villeneuve s'est faite porte-parole, impresario et marchande en sus de son rôle de guide truculente. Elle faisait le bonheur des médias et menait la fronde contre ses détracteurs. La meilleure démonstration en est son combat pour le remplacement de sa résidence, devenue un site touristique, par une nouvelle maison dans laquelle le peintre aurait disposé d'un atelier en bonne et due forme. Les époux espéraient obtenir une aide financière pour ce déménagement. Ils en ont parlé sur toutes les tribunes pendant la première moitié des années 1960. L'enjeu était certes de retrouver la concorde ménagère, mais aussi de donner à Villeneuve les conditions de s'accomplir comme artiste, lui qui, bien plus que Bouchard ou Durette, aspirait à la reconnaissance professionnelle et cherchait à adopter les codes conventionnels du métier. À cet égard, il a reçu le soutien d'Alfred Pellan et d'autres pairs qui, gagnés à l'anti-académisme, se sont indignés que son atelier se résume à « quatre pieds carrés au bout du lit conjugal » (Légaré, 1963) (fig. 6).



**Figure 6.** « L'atelier » d'Arthur Villeneuve, installé dans une chambre à coucher à l'étage de sa maison. *Carrefour*, 30 janvier 1962. © Archives de Radio-Canada

## Une bougie d'allumage

Les épouses et les enfants peuvent être les premiers à percevoir le potentiel de leur conjoint ou parent, à l'orienter dans la voie de l'art et à soutenir ses balbutiements. Bref, ils peuvent jouer un rôle de « bougie d'allumage » bien avant l'entrée en scène d'un critique qui découvrira un talent prétendument ignoré jusqu'alors. Ce nouveau scénario est le plus prestigieux pour eux, car il les associe étroitement aux commencements de toute l'affaire. En apparence, il contredit le constat selon lequel l'entourage d'un artiste populaire est particulièrement enclin à juger négativement ses œuvres de prime abord, notamment à cause de l'écart entre ses choix esthétiques et les critères d'appréciation en vigueur dans son milieu immédiat. Il n'a pourtant rien de contradictoire, car les premières tentatives ont toutes eu lieu dans l'intimité et ont pris la forme de loisirs socialement acceptés, comme la sculpture, la peinture de chevalet ou quelque autre bricolage. Bouchard a commencé à sculpter après que son fils Martin lui a demandé de confectionner un coffret pour y ranger des photographies de mariage. Martin dit avoir perçu la valeur de ce travail. Il a voulu aiguillonner son père, comme il le raconte en interprétant après coup l'effet de son intervention :

Vers 1986, constatant son nouveau loisir pour la sculpture, je l'emmène visiter la maison de Charles Fournier sur le chemin Villebois, à Alma. M. Fournier est un sculpteur naïf très talentueux dont une œuvre est au Musée de la civilisation à Québec. Il est heureux de nous montrer ses animaux de la forêt, dont un superbe combat d'orignaux « panachés ». Léon est impressionné et probablement qu'il entrevoit dès cet instant comment meubler tout son nouveau temps libre [après sa retraite]. Il doit se dire : *J'srais capable !* (Bouchard, 2015, p. 60)

Endossant par la suite le rôle de gérant, Martin Bouchard a servi de relais entre Bouchard et les spécialistes aptes à légitimer son art. À mesure que la renommée du père s'établissait, le fils avait beau jeu de révéler son rôle, montrant que son flair ne l'avait pas trompé et qu'il n'avait pas attendu le travail de consécration publique pour cautionner l'art de Bouchard.

Le même genre de retour aux sources s'observe dans le cas de Villeneuve. À la querelle de préséance ayant opposé des galeristes, des conservateurs de musée et des critiques d'art pour le titre de « découvreur » de Villeneuve, un nouvel acteur est désormais mêlé : Marcel Villeneuve, fils aîné d'un premier lit qui a été exclu de la succession, selon les détails rendus publics. Selon lui, son père n'a pas pris conscience de sa vocation en entendant une parabole à l'église du quartier, comme le veut la biographie consacrée de cet homme pieux qui disait accomplir une mission et s'en remettre à la Providence ; bien que réel, l'épisode de la parabole n'était qu'un prétexte trouvé par Villeneuve pour convaincre son épouse de le laisser peindre. En vérité, c'est Marcel qui aurait insisté pendant quatre ans pour que son père se mette à la peinture. Travailleur à l'usine d'Alcan d'Arvida, qui soutenait activement les passe-temps manuels parmi sa force de travail dans un but de moralisation publique et d'édification civique, Marcel Villeneuve entretenait déjà des prétentions artistiques, comme le rapportait le journal d'entreprise *Le Lingot* (Anonyme, 1957 ; Anonyme, 1960). C'est lui qui aurait récupéré des toiles à bauxite pour son père et qui l'aurait initié à la peinture quand il l'accueillait chez lui à cause des excès de sa belle-mère. Dans une entrevue chargée en émotions qui a fait l'effet d'un pavé dans la mare dans le milieu culturel de Chicoutimi en 2014, « le fils oublié d'Arthur Villeneuve » reprend tous les éléments du récit des origines pour en dévoiler la face cachée – et souligner du même coup son crucial apport :

Un beau jour, je me suis choqué. J'ai pris une plaque de bois et j'ai dit : « faites donc quelque chose avec ça ». [...] Un moment donné, je lui ai dit : « vous allez me faire trois peintures pour l'exposition d'Arvida » (Salon du printemps du comité des arts d'Arvida le 30 avril 1959) sur les toiles de bauxite que j'avais à la maison. J'avais 27 ans, j'étais encore chez Alcan. Il me dit « j'ai pas d'argent pour acheter des pinceaux et de la peinture ». Je lui ai donné 5 \$ pour qu'il achète des pinceaux. [...] Après l'expo, sa femme ne voulait pas lui donner d'argent pour acheter de la peinture. Je l'ai aidé financièrement, je l'ai endossé pour 500 \$ pour qu'il puisse acheter de la peinture. [...] Je lui disais « Si vous n'avez pas de toile volez-lui des murs ». (Blackburn, 2014)

La suite est à l'avenant. Marcel affirme avoir suggéré à Villeneuve de représenter sa vie et son époque. Et quand Hélène s'absentait de la maison, il venait voir les nouvelles murales et encourageait son père à continuer. La version des faits de Marcel, bien que forcément orientée par celles qui l'ont précédée dans l'espace public, nous amène à postuler que la créativité de certains artistes populaires, à défaut de trouver quelque assise matérielle ou critique auprès d'un proche parent, n'en connaîtrait aucune et ne s'exprimerait peut-être pas avec autant de succès.

## Les filiations artistiques

Pour mieux comprendre la succession d'un artiste, il convient de le situer, d'une part, dans une lignée familiale, et, d'autre part, le cas échéant, dans des filiations d'ordre artistique. Car parfois, l'art est une affaire de famille. Or, le lieu commun selon lequel l'art relèverait d'une vocation, combiné aux parcours atypiques de créateurs qui ne semblaient pas prédestinés à cette voie, conduit souvent à attribuer une cause immanente à leur identité artistique. L'hérédité est un argument commode. Elle fait partie des topoï des textes généalogiques, où il est souvent question des qualités ancestrales transmises le long de la lignée (Caron, 2006). À leur tour, les descendants peuvent mesurer l'étendue du « patrimoine virtuel » (*ibid.*, p. 38) qu'ils auraient reçu de leur ascendant-artiste. L'hérédité est une bonne manière d'expliquer l'apparition d'une pratique artistique en même temps que de prouver son authenticité; elle serait à proprement parler naturelle, innée. Ainsi, Nancy Durette, sans se dire artiste, a revendiqué sa fibre artistique quand nous l'avons questionnée sur ses rapports avec l'art de son père. Elle est comédienne à ses heures : « Peut-être que c'est génétique, parce que je fais partie d'une troupe de théâtre depuis quelques années. C'est très amateur, mais c'est peut-être le petit côté artistique que mon père a [et] qu'il m'a transmis. Qui sait? [rires] » (N. Durette).

Michel Villeneuve, fils du « peintre-barbier », pratiquait le dessin jusqu'à son décès en 2011. À la différence de son demi-frère Marcel, qui aurait montré l'exemple à leur père, Michel a débuté après la mort de ce dernier. Mais, de la même manière que Marcel disait qu'il « devai[t] certainement retenir ce talent-là de quelqu'un » (Villeneuve, 2007, p. 95), Michel affirmait avoir hérité du don de Villeneuve. Il disait en avoir fait la demande dans une note qu'il avait glissée dans la main du défunt. Il avait ensuite été animé d'instincts créateurs auxquels il avait résisté avant de finalement s'incliner en 1997, à 47 ans, l'âge exact qu'avait le barbier quand il a commencé à peindre (Laforge, 2006 ; Laforge, 2007 ; Larivière, 2007, p. 106). Injectée d'une bonne dose de transcendance, l'histoire des débuts artistiques de Michel perpétue le mysticisme entourant la vocation de son père, ce qui a l'heur de réconcilier les discours providentialistes sur Villeneuve et la croyance en l'hérédité des dispositions partagées au sein d'une même famille. Le rôle du milieu tend ainsi à être minimisé, alors même que tout indique qu'il est loin d'être négligeable. Michel a en effet « grandi au cœur de l'œuvre la plus colossale de son père », son univers étant profondément « imprégné » de peinture ; il « baignait dans un monde de couleurs, d'imageries, de rêves et de démesure », selon les mots d'Annie Larivière à la suite d'une entrevue avec lui (2007, p. 106).



**Figure 7.** Michel Villeneuve, *sans titre*, 2005, dessin à l'encre sur papier, collection La Pulperie de Chicoutimi / Musée régional, 2015-0021 © La Pulperie de Chicoutimi / Musée régional. Reproduit avec l'aimable autorisation de la succession de l'artiste.

Qu'on prenne l'idée de transmission héréditaire du don au premier degré ou qu'on la subordonne au processus de socialisation, la perpétuation de la pratique artistique constitue un enjeu de reconnaissance identitaire pour les descendants. Atteindre le bon équilibre entre cette manifestation de l'appartenance au groupe familial et l'affirmation d'une individualité propre peut être ardu, surtout quand le célèbre parent-artiste devient une figure écrasante de la mémoire familiale (Muxel, 1996, p. 33). En tant qu'artiste, Michel Villeneuve devait composer avec l'ascendant exercé sur lui par son père. Avant de se mettre au dessin, il avait essayé de peindre dans les années 1970, mais sans succès. « Michel, tu me copies. Fais ta propre création » (Larivière, 2007, p. 107), lui avait dit son père. S'il a pu profiter d'une certaine fortune critique à compter du milieu des années 2000, c'est parce que, « malgré une filiation picturale inévitable », il avait réussi à « créer son propre langage », d'après ce qu'a constaté la presse au moment de l'exposition « L'univers fantastique de Michel Villeneuve », à La Pulperie de Chicoutimi (Laforge, 2007). Sans nier les affinités entre les toiles de son père et ses propres compositions sinueuses et colorées recelant visages humains et figures animales (fig. 7), Michel Villeneuve était « convaincu d'avancer vers une expression qui lui [était] propre et dont l'identité [allait s'affirmer] de plus en plus avec les années » (Laforge, 2006). Loin d'être un simple imitateur dénué de légitimité, il façonnait sa personnalité d'artiste et, par là, sa personnalité individuelle marquée par la longue et parfois difficile présence de sa famille dans l'opinion publique. « Dans cette réappropriation de son existence, concluait Annie Larivière, Michel Villeneuve ne sera plus le fils d'Arthur : il sera d'abord et avant tout maître d'œuvre de son propre sort. Il ne tourne pas le dos à ses origines, mais refuse plutôt de s'y laisser confiner [...] » (Larivière, 2007, p. 108-109).

La propension à exercer un travail créateur et les aptitudes développées à cette fin, ramenées éventuellement au patrimoine génétique, sont un héritage immatériel qui rattache les descendants et descendantes à leur parent-artiste par-delà la mort de celui-ci; non moins que les biens matériels, ce legs fait partie intégrante de la dynamique successorale. À l'anthropologue Jean-François Blanchette qui lui demandait quel but il poursuivait, Michel Villeneuve répondait : « La continuance<sup>5</sup> des Villeneuve. Je veux faire honneur à mon père. Partout où je vais passer, les gens vont dire : "Lui, c'est le fils de monsieur Villeneuve." Ils ne diront pas que je suis le fils à Arthur, mais plutôt le fils de monsieur Villeneuve » (Blanchette, 2014, p. 189).

### Conclusion : faire vivre la légende

Chez Arthur Villeneuve, Léon Bouchard et Léonce Durette, art et famille se sont influencés mutuellement durant l'existence du créateur. Cette situation n'est pas l'apanage des artistes populaires; tout artiste peut trouver auprès des siens un renfort précieux : « *I did everything but paint* », se rappelle Harriet Vicente, veuve du peintre expressionniste abstrait Esteban Vicente (Salvesen et Cousineau, 2005, p. 40). De même, toute carrière artistique peut comporter une part de difficultés : « *Where we subservient or supportive?* », se demande Madga Salvesen au nom de toutes celles qui, comme elle avec son mari Jon Schueler, se sont accommodées du mode de vie d'un conjoint artiste (*ibid.*, p. ix). Mais, pour la famille d'un créateur d'environnement d'art populaire, l'implication dans cette démarche prend une couleur particulière en raison du déploiement de l'œuvre dans l'espace de vie et de la participation plus faible de l'artiste au monde de l'art. Aussi l'art de Villeneuve, de Bouchard et de Durette concernait-il d'emblée leurs épouses et leurs enfants, car il avait pour cadre une propriété familiale, s'accomplissait dans une relative indépendance et les exposait aux jugements du milieu. Puis, épouses et enfants ont été concernés par la visibilité grandissante de cet art. Ils étaient non seulement aux premières loges, mais aussi en première ligne quand est venu le temps de faire face à l'engouement. Ils sont devenus partie prenante des fonctions de création, d'exposition, de socialisation et de commercialisation typiquement assignées à la résidence-atelier, en même temps que de la démarche de médiation en contexte de l'œuvre environnementale.

Cela favorise le changement de statut des biens transmis en héritage. C'est que la patrimonialisation s'amorce bien avant l'épreuve du décès. Elle commence quand se construit la valeur artistique de l'œuvre autant que l'identité d'artiste de son auteur — car il faut « créer l'artiste » pour « créer l'œuvre » (Moulinié, 2012, p. 73). Nous avons vu que ce processus implique largement la maisonnée. Si l'on veut remonter aux sources de la patrimonialisation réussie de la maison Arthur-Villeneuve, on doit considérer qu'Hélène Villeneuve a été déterminante dans la sacralisation de ce bien par des apparitions publiques pittoresques qui ont « monumentalisé » non seulement le domicile des Villeneuve, mais aussi leurs propres

personnes à mesure qu'ils devenaient des personnages célèbres et appréciés de leur public (Sagnes, 2010). L'enjeu par la suite est d'entretenir, voire de façonner, dans la durée, la légende de l'artiste. Fondamentalement, les chances de conservation matérielle d'un environnement d'art populaire après la disparition de son occupant, celui-là même qui en faisait une sorte d'œuvre totale, reposent peut-être avant tout sur la solidité de la légende qui fonde l'esprit du lieu. Autrement dit, elles dépendent de la capacité des intimes à se faire les gardiens de cette légende, à asseoir sur leur connaissance de la vie privée de l'artiste une image publique réputée crédible au nom du télescopage de l'œuvre, du domicile et de l'atelier<sup>6</sup>.

L'âge des acteurs influence cette dynamique. Si les jeunes enfants n'ont guère leur mot à dire, les plus vieux exercent au même titre que leur mère un plus grand pouvoir d'action, par exemple pour s'opposer à des habitudes qui nuisent à leur usage de l'espace privé ou à leur quotidien. Adultes, les enfants peuvent s'occuper des affaires de leur parent et même précipiter l'expression de son penchant artistique. Adultes, les enfants gagnent en autonomie par rapport à la cellule familiale et s'affirment sur le plan identitaire, ce qui se traduit par une forte différenciation de leurs rapports avec l'art du parent. Au sein d'une même fratrie, certains s'y intéressent ou s'en désintéressent, habitent à proximité de l'environnement d'art ou s'en éloignent, se reconnaissent dans une identité d'artiste ou s'émancipent d'une conception essentialiste de la lignée. On ne saurait épuiser les raisons individuelles pour lesquelles une personne décide de travailler ou non à la reconnaissance artistique et patrimoniale du legs laissé par un parent-artiste. Mais on peut avancer que, pour quelqu'un qui était déjà impliqué dans l'art du parent, accomplir ce travail, c'est aussi être reconnu soi-même : fréquenter les œuvres de longue date, subir les avantages et les inconvénients de leur création et de leur monstration, être un adjuvant du parent-artiste, exercer un art à son tour, être sous le feu des projecteurs en raison de cela ferait de bons candidats et de bonnes candidates à la succession des artistes.

Cette idée du successeur, qui est à distinguer de l'héritier en tant que la personne ne reçoit pas simplement des biens, mais doit perpétuer le nom (Gotman, 1988, p. 174), invite à traiter la question de l'héritage au-delà de son versant strictement matériel. Davantage que les sommes d'argent distribuées aux générations suivantes et que les menues œuvres dispersées au gré des cadeaux, des tirages au sort et des prélèvements sélectifs, les environnements d'art de Villeneuve, Bouchard et Durette venaient avec leur lot d'obligations morales. La disposition à les honorer dépend en amont des vécus dont nous avons donné un mince aperçu, mais aussi en aval de la façon très concrète dont le patrimoine est effectivement distribué, entre volontés testamentaires, donations entre vifs, déshéritage punitif et partage préférentiel ou égalitaire.

La réception et la gestion de l'héritage à proprement parler dépassent l'étendue du présent article. À défaut d'entrer pleinement dans la patrimonialisation des œuvres<sup>7</sup>, nous aurons

au moins montré que la contribution de la famille de l'artiste populaire à ce processus ne se mesure pas seulement à l'aune de l'assistance qu'il reçoit d'elle, de la faveur qu'elle lui accorde ou lui refuse. Ils sont à rechercher aussi sur le plan des représentations. En effet, l'imbrication de l'art et du quotidien, parce qu'elle est plus marquée que d'ordinaire, a tôt fait d'attirer l'attention et d'être discutée publiquement. Une partie des faits relatés ici — la totalité pour Villeneuve — provient de sources secondaires. Autrement dit, le luxe de citations à notre disposition prouve combien l'intérêt généré par nos artistes s'est étendu à leur cercle familial : plus un créateur d'environnement d'art populaire est connu, plus ses proches suscitent l'attention ; plus ses proches sont légitimés dans leur situation, plus ils se dévoilent quant à leurs liens personnels avec l'artiste et donnent prise aux discours sur celui-ci ; en retour, plus ils sentent qu'ils ont partie liée avec lui et son œuvre. Pierre-Olivier Ouellet, huit ans, ne disait-il pas à la caméra qu'il prendrait un jour la relève de son grand-père Durette dans un documentaire où on le voit l'aider à repeindre les modules extérieurs (Ferland, 2003) ? Le petit-fils ne l'avait pas oublié au moment de participer à notre enquête quinze ans plus tard, en marge de la vente de la *Maison pin d'épice*. Quant à Micheline Villeneuve, elle semblait la mieux placée pour rassurer les journalistes sur la véracité de la pièce de théâtre biographique *La légende d'Arthur Villeneuve* (2011). Émotive le soir de la première, elle était habitée par la fameuse réplique de sa mère à la caméra de l'ONF — « C'est juste si on mange pas de la peinture » — au moment de commenter cette adaptation de l'histoire de ses parents, une histoire où la réalité le dispute à la fiction :

Tout est vrai. La fenêtre cassée et recollée, les armoires enlevées, tout le harcèlement des voisins, ce n'est pas exagéré... Quand j'ai vu les dessins apparaître sur les murs, c'est tout mon vécu qui m'est revenu. Pendant 28 ans, on a habité dans la peinture. On la voyait, on la sentait, on mangeait de la peinture ! (Roy, 2011)

Son demi-frère Marcel Villeneuve, le « fils oublié », était lui aussi dans la salle ce soir-là. Tout en appréciant ce bel hommage à leur père, il aurait changé des choses si on l'avait consulté sur l'histoire, a-t-il dit sans plus de détails. Lucide, il ajoutait : « Mais ça permet à la légende de vivre » (Blackburn, 2011).

## Notes

1. Ce relevé est tiré de : (Cardinal, 2001) et (Rousseau, 2007).
2. Paru aux Éditions Paris Pris, *Les Patenteux du Québec* s'inscrit dans l'esprit contestataire de cette maison. Dans l'introduction de l'ouvrage, les autrices livrent un plaidoyer anti-élitiste en faveur des classes sociales méprisées par la culture dominante. Le sociologue engagé Marcel Rioux signe de plus une préface aux accents marxistes pour la réédition de l'ouvrage, en 1978.
3. Les exemples abondent. En périphérie de Los Angeles, les enfants de John Ehn ont hérité en 1981 du *Old Trapper's Lodge*, le motel qu'il avait orné de statues d'inspiration western. Ils ont entrepris de les faire restaurer en 1984. Mais trois ans plus tard, ce lourd fardeau financier, exacerbé par l'impôt sur les successions, a convaincu les quatre enfants survivants de vendre la propriété à un aéroport qui souhaitait développer le site, tout en cherchant une nouvelle destination pour les statues (Prince, 1988, p. 46). Au Texas, 120 sculptures totémiques créées par Felix « Fox » Harris (avec des objets trouvés et de la ferraille) ont été cédées à l'Art Museum of Southeast Texas par son plus proche parent, un petit-neveu qui a reçu l'aide d'un couple d'enthousiastes (Castle, 1994). À Digby en Nouvelle-Écosse, le veuf de Maud Lewis, lui-même peintre, a au contraire refusé de se départir de sa maison au profit d'un organisme culturel, continuant de tirer des bénéfices de cette œuvre d'art et attraction touristique, malgré les craintes du milieu pour l'intégrité du bâtiment ; c'est après son décès en 1979 qu'un organisme local, la Maud Lewis Painted House Society, a pu l'acquérir de ses héritiers à lui (Morton, 2016, p. 229-237). La famille peut aussi démanteler le site, comme le montrent en France les destructions de la *Villa des Fleurs* à Montbard et de la maison d'Édouard Pennel à Aire-sur-la-Lys (Cardinal, 2001).
4. Un exemple est la maison natale de Serge Lemoyne à Acton Vale, qu'il a métamorphosée à partir des années 1980 en support de création collective et festive — des citoyens et citoyennes ont participé à son bariolage — et en lieu d'exposition — les galeries extérieures ont servi de cimaises. Au terme d'une poursuite intentée par la municipalité pour son apparence dérangeante, un juge a confirmé son statut d'œuvre d'art en 1994, interdisant du même coup son usage comme maison ou atelier. Cet « anti-monument » (Beaudry, 2021, p. 16) a été détruit par un incendie criminel en 2000. Des sculptures formées de fragments démontés sont conservées dans des collections muséales. Formellement parlant, la maison de Serge Lemoyne est proche des plus radicaux des environnements d'art populaire.
5. Villeneuve utilisait le terme « continuité » pour désigner le lien fondamental unissant les êtres et les choses tel qu'il le représentait dans sa peinture.
6. De même, nous avons observé que les enfants d'un artisan qui perpétuent sa pratique après l'avoir apprise de lui dans une relation de maître à apprenti font de bons porte-paroles après son décès, car ils ont fréquenté étroitement la personne à la fois à l'intérieur et hors de son atelier-boutique. Forts de cette légitimité, ils contribuent à faire basculer les représentations de sa pratique depuis le paradigme artisanal vers le paradigme artistique (Vaillancourt, 2019).
7. Contre une littérature sur les successions d'artistes qui se complaît dans le récit d'affaires litigieuses et de déchirements familiaux à la mesure du pactole représenté par des pièces bien intégrées au circuit marchand (Pierrat, 2010 ; Gourdin, 2021), les acquis de la sociologie de l'héritage permettent d'aborder plus finement la destinée de ces œuvres qui ne sont pas aussi bien reconnues dans la hiérarchie culturelle, valent moins cher et ont une dimension spatiale qui entrave leur diffusion et leur conservation. Leurs légataires apparaissent moins strictement comme des ayants droit enserrés dans un système organisé, ce qui donne plus de relief à l'investissement de ceux et celles qui se transforment en « entrepreneurs en patrimoine » (Dassié, 2016, p. 233). Tout l'intérêt d'une étude de la patrimonialisation des environnements d'art populaire est de suivre les trajectoires intergénérationnelles, depuis la famille vers la collectivité, de biens culturels mal adaptés aux structures en place et de cerner le rôle des valeurs mémorielle et affective dans la mise en œuvre d'un projet patrimonial, sachant qu'une œuvre d'art habitable est simultanément plus difficile à monétiser et plus susceptible d'imprégner la mémoire familiale que quelque objet usuel. Pour plus de détails, voir notre mémoire de maîtrise (Vaillancourt, 2020).

## Références

- Anonyme. (1957, 4 avril). Un artiste à ses débuts. *Le Lingot*, 2.
- Anonyme. (1960, 3 mars). M. Marcel Villeneuve : Je ne demande qu'à apprendre. *Le Lingot*, 12, 19.
- Beardsley, J. (1995). *Gardens of Revelation: Environments by Visionary Artists*. Abbeville.
- Beaudry, É.-L. (2021). Lemoyne. Hors jeu. Dans É.-L. Beaudry (dir.), *Lemoyne: Hors jeu* (p. 10-23). [Catalogue d'exposition]. Musée national des beaux-arts du Québec.
- Becker, H. (2010). *Les Mondes de l'art*. Flammarion. (Publication originale en 1988)
- Bernard, L. (1966, 6 mars). Le barbier-peintre Villeneuve rêve de transporter sa maison à l'Exposition. *Le Petit-Journal*, 8.
- Blackburn, R. (2011, 6 juillet). *La légende d'Arthur Villeneuve à la Pulperie : digne de l'œuvre de l'artiste*. *Le Quotidien*, 30.
- Blackburn, R. (2014, 27 avril). Le fils oublié d'Arthur Villeneuve. Il assure avoir incité son père à peindre. *Le Progrès-dimanche*, 2.
- Blanchette, J.-F. (2014). *Du coq à l'âme : l'art populaire au Québec*. Presses universitaires d'Ottawa.
- Blasdel, G. (1968). The Grass-Roots Artist. *Art in America*, 56(5), 24-41.
- Bouchard, M. (2015). *Léon Bouchard : sculpteur du Lac-Saint-Jean*. Marcel Broquet.
- Bourque, F. (1993, 13 novembre). Arthur Villeneuve : « Un jour, on entendra parler de moi ». *Le Journal de Québec*.
- Bowness, A. (2011). *Les conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?* Allia.
- Bromberger, C. (1998). *Passions ordinaires : football, jardinage, généalogie, concours de dictée*. Hachette.
- Cardinal, R. (2001). The Vulnerability of Outsider Architecture. *The Southern Quarterly*, 39(1-2), 169-186.
- Caron, C.-I. (2006). *Se créer des ancêtres. Un parcours généalogique nord-américain XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Septentrion.
- Carrière, M. (réalis.). (1964). *Arthur Villeneuve, peintre-barbier* [Film]. Office national du film.
- Castle, L. (1994). A Conservation Crisis: The Work of Felix "Fox" Harris, A Case Study. *Folk Art*, 19(1), 50-53.

Côté, D. (2002, 28 juillet). Léon Bouchard raconte son histoire à travers ses personnages. *Le Progrès-Dimanche*, B9.

Dassié, V. (2016). Émotion, sélection et expertise patrimoniale : la conservation de l'ordinaire au musée. Dans C. Hottin, Claudie Voisenat (dir.), *Le Tournant patrimonial : mutations contemporaines des métiers du patrimoine* (p. 231-252). Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.

De Billy, H. (1994, 1<sup>er</sup> mars). « La petite maison dans la tourmente ». *L'Actualité*, 58-61.

De Grosbois, L., Lamothe, R. et Nantel, L. (1974). *Les patenteux du Québec*. Parti pris.

Delisle, C. (1994, 8 novembre). Les Villeneuve victimes de railleries. Grand jour pour la famille ! *Le Quotidien*, 4.

Dubreuil, M. (2012). L'acquisition de l'atelier maison Pellan, confirmation d'un déplacement expographique vers le Sujet. *Muséologies*, 6(1), 101-117.

Ehrmann, G. (1962). *Les inspirés et leurs demeures*. Éditions du Temps.

Ferland, P. (réalis.). (2003). *L'immortalité en fin de compte* [Film]. Films du 3 mars.

Galipeau, P. (2019, 29 novembre). Où est l'atelier ? L'atelier est partout... Dans D. Hardy et L. Lacroix (dir.), *Colloque Ateliers d'artistes : caractéristiques et défis*. Université du Québec à Montréal.

Gotman, A. (1988). *Hériter*. Presses universitaires de France.

Gourdin, H. (2021). *Les héritiers : vingt-deux histoires inattendues de succession d'artistes*. Bernard Grasset.

Hoggart, R. (2012). *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Éditions de Minuit. (Publication originale en 1970)

Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art. *Anthropologie et Sociétés*, 30(3), 29-44.

Lacroix, L. (2013). "The pursuit of art and the flourishing of aestheticism amidst the everyday affairs of mankind". Dans C. Hill (dir.), *Artistes, architectes et artisans : art canadien 1890-1918* (p. 20-55). [Catalogue d'exposition]. Musée des beaux-arts du Canada.

Lacroix, L. (2019). Correlieu, l'atelier-résidence d'Ozias Leduc à Saint-Hilaire. *Les Cahiers des Dix*, 73, 133-159.

Laforge, C. (2006, 21 décembre). « Michel, fils d'Arthur Villeneuve. La passion du dessin en héritage ». *Le Quotidien*, 20.

Laforge, C. (2007, 25 mars). Une faune et une flore très particulières. Michel Villeneuve réussit à créer son propre langage. *Le Progrès-dimanche*, B2.

Lapierre, K. (2015). *Catalogue raisonné d'architectures outsiders : repères historiques et théoriques accompagnés d'un parcours non exhaustif, au Québec, en France et en Belgique* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal].

Larivière, A. (2007). Rencontre avec Michel Villeneuve. Dans M. La Chance (dir.), *L'imaginaire du territoire dans l'œuvre d'Arthur Villeneuve* (p. 105-110). Presses de l'Université Laval.

Lassus, B. (1977). *Jardins imaginaires*. Presses de la Connaissance.

Légaré, J. (1963, 6 mars). Lettre de frère Jérôme Légaré au maire de Chicoutimi.

Manley, R. et Sloan, M. (1997). *Self-Made Worlds: Visionary Folk Art Environments*. Aperture.

Morton, E. (2016). *For Folk's Sake: Art and Economy in Twentieth-Century Nova Scotia*. McGill-Queen's University Press.

Moulinié, V. (1999). Des « ouvriers » ordinaires : Lorsque l'ouvrier fait le/du beau... *Terrain*, 32(1), 37-54.

Moulinié, V. (2012). Comment naissent les œuvres des singuliers ? À propos de quelques sites dans le Nord-Pas-de-Calais et ailleurs. Dans N. Heinich et R. Shapiro (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art* (p. 63-80). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Muxel, A. (1996). *Individu et mémoire familiale*. Nathan.

Ouellet, Y. (1994, 12 novembre). La maison Arthur-Villeneuve est maintenant sauvée. *La Presse*, A18.

Pagé, S. (1978). *Les singuliers de l'art : des Inspirés aux habitants-paysagistes*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Paradis, G. (1972, 1<sup>er</sup> juillet). Villeneuve, du « simple » qu'il était, est devenu le « peintre naïf » : lui n'a pas changé, ce sont les bourgeois qui ont enfin compris. *Le Soleil au Saguenay-Lac-Saint-Jean*, 23.

Pierrat, E. (2010). *Familles, je vous hais ! : les héritiers d'auteurs*. Hoëbeke.

Prince, D. (1984). Preservation of Folk Art Environments: Techniques and Case Histories. Dans D. F. Ward, *Personal Places: Perspectives on Informal Art Environments* (p. 156-170). Bowling Green State University Popular Press.

Prince, D. (1988). Environments in Crisis. *The Clarion*, 13(1), 44-51.

Radio-Canada. (1963, 6 janvier). Arthur Villeneuve : peintre naïf ? *Dictionnaire Magazine*.

Radio-Canada. (2012, 16 janvier). Le parcours extraordinaire d'Arthur Villeneuve. *Le Point*.

Ragon, M. (1996). Anarchitectures. Dans *Du côté de l'art brut* (p. 76-103). Albin Michel.

Rodriguez, V. (2002). L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre. *Sociologie et sociétés*, 34(2), 121-138.

Rousseau, V. (2007). *Vestiges de l'indiscipline : environnements d'art et anarchitectures*. Musée canadien des civilisations.

Roy, M.-D. (2011, 20 juillet). La Légende D'Arthur Villeneuve : « Ça rend vraiment hommage au personnage ! ». *Le Courrier du Saguenay*, B2.

Sagnes, S. (2010). Suivez le guide... : de l'Autre à soi, ou comment devenir monument. *Ethnologies*, 32(2), 81-101.

Salvesen, M. et Cousineau, D. (2005). *Artists' Estates: Reputations in Trust*. Rutgers University Press.

Schwartz, O. (2012). *Le monde privé des ouvriers : hommes et femmes du Nord*. Presses universitaires de France. (Publication originale en 1990)

Sénéchal, G. (2005). *Itinéraire d'une mémoire : répertoire des œuvres d'art publiques au Saguenay-Lac-Saint-Jean*. Galerie Séquence.

Sioui Durand, G. (1997). *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*. Intervention.

Stone, L. (2019). The Preservation of Art Environments, an Introduction. *SPACES*.  
<https://spacesarchives.org/resources/saving-and-preserving-toolbox/>

Trivières, F.-X. (1999). Objets de bricole. De l'usine à l'univers domestique. Dans C. Bromberger et D. Chevallier (dir.), *Carrières d'objets* (p. 83-97). Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.

Vaillancourt, B. (2019). Entre le père et l'artiste : les héritiers de Médard Bourgault à Saint-Jean-Port-Joli. *Rabaska*, 17, 101-119.

Vaillancourt, B. (2020). *De l'héritage au patrimoine : trajectoires intergénérationnelles de quatre environnements d'art populaire au Québec* [Mémoire de maîtrise, Université Laval].

Vaillancourt, B. (2023). Le déménagement de la maison Arthur-Villeneuve comme déclencheur d'émotions patrimoniales. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 76(3-4), 15-44.

Verroust, J. et Lacarrière, J. (1978). *Les inspirés du bord des routes*. Seuil.

Villeneuve, M. (2007). Témoignage du fils aîné d'Arthur Villeneuve. Dans M. La Chance (dir.), *L'imaginaire du territoire dans l'œuvre d'Arthur Villeneuve* (p. 95-98). Presses de l'Université Laval.

Weber, F. (2009). *Le travail à-côté. Une ethnographie des perceptions*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. (Publication originale en 1989)

Weissman, J. (1982). Environmental Folk Art. *The Clarion*, 8(1), 32-37.