

L'atelier libre

Le Manoir Rouville-Campbell, le groupe Para et l'apprentissage d'un métier

Mont-Saint-Hilaire, octobre 1976 — 25 décembre 1979

« J'ai donc ouvert un atelier libre où les jeunes pouvaient venir travailler tout en ayant recours à l'expérience des aînés. » — **Jordi Bonet**, entretien de presse, vers 1977

I. Un vendredi d'octobre

Le 15 octobre 1976 était un vendredi. Ce jour-là s'ouvrait, dans une maison de pierre du chemin des Patriotes à Mont-Saint-Hilaire, une exposition qui allait durer un mois et dont, pour l'essentiel, personne ne parla. Sept jeunes artistes y montraient de la peinture. Ils s'étaient donné un nom — le groupe PARA — et une doctrine — le pararéalisme. Ils avaient rédigé un manifeste. Ils avaient un maître, qui n'exigeait d'eux rien d'autre que le travail, et qui allait mourir trois ans plus tard, un jour de Noël, à quarante-sept ans.

Il faut mesurer ce que cette phrase a d'ordinaire et d'exceptionnel. D'ordinaire : des expositions de jeunes artistes, il y en eut des centaines au Québec en 1976, l'année des Jeux olympiques et de l'élection du Parti québécois, l'une des plus bruyantes du siècle. D'exceptionnel : celle-ci se tenait dans l'atelier de **Jordi Bonet**, c'est-à-dire dans le lieu d'où étaient sorties, en une quinzaine d'années, une centaine de murales monumentales installées de Vancouver à New York, de Halifax à San Francisco, de Toronto à Dallas. Ce n'était pas une galerie qui accueillait des débutants. C'était le plus important chantier d'art monumental du pays qui ouvrait ses portes, et qui, en les ouvrant, cessait un instant d'être un chantier pour devenir une école.

Jordi Bonet le dira lui-même, avec la sécheresse de qui note une déception ancienne : l'exposition d'octobre 1976 fut celle « **dont malheureusement la presse n'a guère parlé** ».

Ce portrait porte sur les trois années qui suivent. Elles vont d'octobre 1976 à la fin de 1979. Elles constituent, pour ceux qui les ont traversées, l'équivalent d'un cursus complet — mais un cursus qui ne délivrait aucun diplôme, ne relevait d'aucun ministère, et dont la seule sanction était l'œuvre elle-même. On appelait autrefois cela le compagnonnage. Le mot n'est pas une métaphore commode ; c'est, on va le voir, la description exacte de ce qui s'est passé.

II. La porte fermée

Toute école naît d'un refus. Celle-ci naît d'un refus scolaire, et l'on en connaît la date approximative et le nom du garçon.

Une coupure de presse conservée dans les archives familiales, sous le titre *Une énergie au service de l'art*, rapporte le récit que Jordi Bonet fit lui-même de l'origine de son atelier :

« Jordi Bonet a deux enfants. À 14 ans, son fils Laurent désire s'inscrire à l'École des Beaux-Arts. Il se bute à des exigences scolaires n'ayant aucun rapport avec ce qu'il veut faire.

“Je me suis dit que Laurent ne devait pas être le seul à rencontrer ce genre de problème. J'ai donc ouvert un atelier libre où les jeunes pouvaient venir travailler tout en ayant recours à l'expérience des aînés”, raconte le maître.

De cet atelier est né le mouvement “pararéaliste” dont la première manifestation concrète a eu lieu au manoir en octobre 1976. »

Il faut s'arrêter sur ce paragraphe. Il contient, en une trentaine de lignes de plomb, la totalité de l'argument.

Un adolescent veut apprendre à peindre. L'institution lui répond par un règlement d'admission : des équivalences, des préalables, des matières sans rapport avec la main, la matière, le regard. Le père, qui est l'un des artistes les plus commandés du Canada et qui n'a lui-même jamais achevé d'études académiques — quelques mois à la Real Academia de Bellas Artes de Barcelone, puis l'atelier du muraliste Antoni Vila Arrufat, puis rien —, ne plaide pas. Il ne demande pas de dérogation. Il n'écrit pas au ministre. **Il ouvre une école.**

Et le geste, remarquons-le, n'est pas paternel au sens étroit. Bonet ne crée pas un préceptorat pour son fils : il généralise immédiatement le cas particulier — « *Laurent ne devait pas être le seul* » — et il conçoit le dispositif dans les termes exacts du compagnonnage ancien : des jeunes qui travaillent, **en ayant recours à l'expérience des aînés**. Ni cours magistral, ni programme, ni évaluation. Un chantier, des anciens, des nouveaux, et la transmission par le coude à coude.

C'est là que se joue la différence de nature avec toute pédagogie artistique moderne. Dans une école des beaux-arts, l'élève exécute des exercices dont la finalité est l'apprentissage. Dans un atelier de compagnonnage, l'apprenti exécute des ouvrages dont la finalité est l'œuvre — et l'apprentissage n'est qu'un effet second, obtenu par surcroît. La coupure le dit sans y insister, et c'est peut-être la phrase la plus lourde du dossier :

« Des murales et des sculptures installées un peu partout en Amérique du Nord ont été réalisées dans ces ateliers **où des dizaines de jeunes ont appris un métier en collaborant à ces œuvres.** »

Des dizaines. En collaborant. Un métier. Il n'y a pas d'ambiguïté : les murales de Jordi Bonet répandues sur le continent sont, pour partie, l'œuvre d'un atelier au sens médiéval du terme — un maître qui conçoit et qui signe, une équipe qui exécute et qui apprend. La fresque de 1 115 mètres carrés du Grand Théâtre de Québec, environ cinquante tonnes de béton

façonnées sans maquette préalable, fut menée par un homme d'un seul bras épaulé par une quinzaine d'ouvriers spécialisés. On a beaucoup parlé de la phrase gravée dans ce béton. On n'a presque jamais parlé des mains qui l'ont coulé.

III. Le lieu : une ruine que l'on relève

Le décor n'est pas indifférent, parce qu'il fait partie de la démonstration.

Le manoir Rouville-Campbell est une grande demeure de style Tudor au bord du Richelieu, à dix-sept milles de Montréal. Sa fondation est antérieure à 1775. Il abrite en 1816 Jean-Baptiste-René Hertel de Rouville, cinquième et dernier seigneur de sa lignée ; il passe en 1846 au major Thomas-Edmond Campbell, qui le modifie et lui donne sa silhouette actuelle ; il traverse ensuite un siècle de mains successives. À la mort de Mabel Allan, épouse de Colin Campbell, en 1955, la propriété tombe entre celles de spéculateurs, puis à l'abandon, puis aux vandales. Sept années d'inoccupation : pillé, dépouillé de ses meubles et de ses boiseries.

Il y avait eu, entre 1964 et 1966, une première vie culturelle dans les écuries du manoir — théâtre, danse, récitals, boîte à chansons, une Maison des jeunes portée par Pierre Bélanger, Aurèle Dion, Paul Ohl, Albert Dupuis. L'aventure s'échoue sur un refus municipal : la Ville ne veut pas acquérir le manoir pour 200 000 \$ et en faire un centre culturel. L'affrontement dégénère en épisode électoral. La jeunesse perd par sept voix. On ferme.

En **1969**, Jordi Bonet achète. Il cherchait, dit-il, un lieu assez grand pour ses murales monumentales : ce sont les anciennes écuries, vastes, qui décident de l'achat. Il restaure pièce par pièce, avec une méthode qu'il décrit lui-même comme une transhumance :

« Nous vivons à la façon des anciens Canadiens, nous prenons quelques pièces où nous établissons nos quartiers d'hiver. »

Trente-cinq pièces. Un atelier de polissage, un entrepôt de bois coupé, un bureau de travail, un dédale. Dans le grenier, sous la charpente de bois brut — les photographies d'atelier le montrent sans équivoque —, des projecteurs sur pied, des escabeaux, une immense table de travail, un tapis à fleurs, une tasse de café, et le mot **DESSIN** peint au pochoir sur un panneau. C'est là que la journée commence.

En **1977**, Bonet obtient le classement du manoir comme monument historique. Le détail mérite d'être retenu contre la caricature : l'homme que l'on présente parfois comme un briseur d'images, l'artiste du scandale et de la rupture, est aussi celui qui fait inscrire au patrimoine national une demeure seigneuriale de 1775 — et qui la fait entrer dans le registre des monuments *au moment même* où il y installe une communauté de jeunes gens en révolte. Cette double fidélité — au très ancien et au très nouveau — est la clé de tout son travail. Elle est aussi, mot pour mot, la définition que les pararéalistes donneront d'eux-mêmes : « *ils réaniment les solides et lourds témoignages du passé qu'ils unissent aux impalpables et furtifs messages de leurs créations.* »

IV. Sept noms

Qui étaient-ils ?

Le document qui répond est un objet improbable : la page 33 du numéro de **novembre 1976 de *Mainmise***, la grande revue de la contre-culture québécoise, fondée en 1970, membre associé de l'*Underground Press Syndicate*, principal organe de la culture hippie au Québec dans les années 1970. Sur cette page, deux textes se font face.

À gauche, le **manifeste pararéaliste**, imprimé intégralement — avec, sous une photographie d'un corps offert et d'un labyrinthe de Chartres, la signature *PARA* tracée à la main, et cette instruction adressée à la rédaction : « *S'il vous plaît, ce texte n'est pas pour publication partielle ou totale.* » (On mesure l'humour, et l'audace : c'est le seul manifeste connu qui interdise sa propre publication et se retrouve publié.)

À droite, une lettre. Elle commence ainsi :

« Cher daniel, cher laurent, cher patrick, chère alice, cher jean-françois, cher angel, chère judith, et les autres, Cher groupe PARA, finalement. »

Sept prénoms. Exactement le compte que donnera Jordi Bonet — « *le groupe PARA composé de sept jeunes artistes* ». Daniel, Laurent, Patrick, Alice, Jean-François, Angel, Judith. C'est, à notre connaissance, la seule liste nominative du noyau fondateur conservée dans une source imprimée d'époque.

La lettre est signée « Claude » — et tout, dans son écriture, désigne **Claude Péloquin** : le tutoiement des tribus, le « Kébek », le *fade-in* de Tangerine Dream, le manoir décrit comme « cet épiscentre de l'énergie au Kébek, point important de l'acupuncture planétaire ». Péloquin, l'homme des onze mots du Grand Théâtre, était un collaborateur régulier de *Mainmise*. Qu'il ait pris la peine d'écrire aux sept apprentis de Bonet une lettre publiée en pleine page, dans la revue la plus lue de la contre-culture, dit quelque chose que la presse d'art n'a pas su voir : **le milieu qui a reconnu le groupe Para n'était pas celui des critiques, c'était celui des poètes.**

Il faut lire la fin de cette lettre, parce qu'elle est belle et parce qu'elle formule, mieux qu'aucun commentaire, ce que le groupe cherchait :

« J'ai hâte de reprendre les clins d'œil de notre dernière conversation, avec le plus de monde possible, sans être obligé de justifier nos paroles à chaque mot, sans craindre de dériver dans une pararéalté où l'amour-propre se change en humour propre, à l'intérieur d'un LABYRINTHE dont le centre est le trou qui sépare l'objet de son image dans les appareils photographiques de nos sens. Tout le monde ne peut pas comprendre du premier coup, moi le premier, et l'ardeur de chercher ne sera qu'exacerbée par la difficulté de trouver. »

En moins de deux ans, les sept deviendront douze, puis « une quinzaine », puis, selon un bilan tardif, « une vingtaine de jeunes artistes de la région ». Le noyau, lui, tient dans une salutation.

V. Le manifeste : ce que voulait dire *pararéalisme*

Le texte publié dans *Mainmise* est court et d'une rare tenue. Il mérite d'être cité longuement, car il a été très peu lu et beaucoup jugé.

« L'art pararéaliste est un manifeste pour la vie dans la vie. »

« Le pararéalisme ne cherche pas à idéaliser le réel, à le transformer ni à le remplacer par l'irréel. Il espère manifester ce qui existe au-delà des apparences immédiates en référant au surréel, au surnaturel et à l'éternité. Espère parce que dans l'humain, les sommeils sont longs et profonds.

En tant que forme d'art, le pararéalisme se singularise par le fond, et peut-être tributaire de tout style, hyperréaliste, surréaliste, automatiste, arts minimal, géométrique, abstrait etc. En d'autres mots, **le style importe peu, seule compte la manifestation de la présence primordiale du vivant**. Finalement, cet art veut suivre le chemin vers le sacré, lequel serait la forme ultime dépassant le pararéalisme.

Considérant notre fuite, dans l'art de ces derniers siècles, vers les dehors et vers les dessous, **le pararéalisme veut manifester sa foi en la révolution intérieure**. Il s'agit de celle qui correspond à la verticalisation et à la démarche en dedans du labyrinthe, symbole qui est le signe majeur du pararéalisme. Car tout est labyrinthe et assumer cette condition constitue l'essentiel du fait de vivre.

Tout en participant à l'effort général de la science et du social pour l'édification de la vie humaine, le pararéalisme veut rappeler par l'art le but de l'Homme. Il s'agit du devoir intime d'avancer, celui irréductible de cheminer dans le dédale vers le Centre, quelles qu'en soient les conséquences humaines.

Évoquer le labyrinthe par l'art, tel est l'objet du pararéalisme, et c'est ainsi qu'il participe à la vie communautaire. Tout peut se résumer en ces mots de Thomas : **“soyez passant”**. »

Quatre remarques, qui sont aussi quatre raisons de ne pas classer ce texte trop vite.

1. C'est un manifeste sans esthétique. Il refuse explicitement de prescrire une forme : hyperréalisme, surréalisme, automatisme, minimal, géométrique, abstrait — « le style importe peu ». En 1976, au Québec, dire cela est une déclaration de guerre. Toute l'histoire de l'art moderne québécois depuis le *Refus global* (1948) s'était constituée par des manifestes qui, précisément, tranchaient dans les formes : l'automatisme contre la figuration, les Plasticiens contre l'automatisme, et ainsi de suite. Le pararéalisme est le premier — et sans doute le seul — manifeste québécois de l'après-guerre à déclarer la question formelle secondaire. Ce n'était pas de la mollesse doctrinale. C'était un déplacement de l'axe entier du débat, du *comment* vers le *pourquoi*.

2. Le labyrinthe n'est pas un ornement. Il est donné comme « le signe majeur ». Le motif reproduit dans *Mainmise* est celui du labyrinthe de cathédrale — dessin unicursal, sans embranchement ni piège, qui n'égare jamais et dont le parcours conduit inéluctablement au

centre. Confondre ce labyrinthe-là avec le dédale du Minotaure est l'erreur ordinaire ; le manifeste, lui, ne s'y trompe pas : « *cheminer dans le dédale vers le Centre* », « la verticalisation », « la démarche en dedans ». Nous sommes dans la tradition du pèlerinage immobile, celui que l'on faisait à genoux sur les dalles de Chartres à défaut d'aller à Jérusalem. Chez un Catalan élevé dans l'art roman, les cathédrales gothiques et l'œuvre de Gaudí, chez un homme dont le dossier familial touche à la Sagrada Família, ce choix iconographique n'a rien d'un emprunt décoratif. C'est une langue maternelle.

3. « Soyez passant » est une citation exacte, et elle est radicale. C'est le logion 42 de l'Évangile selon Thomas, texte copte de la bibliothèque de Nag Hammadi découverte en 1945 — deux mots que l'on traduit selon les écoles par « *Soyez passants* », « *Devenez passants* » ou « *Soyez des passants* », et sur lesquels l'exégèse ne s'est jamais entendue. Il faut se rappeler qu'en 1976, le Québec sort à peine de la Grande Noirceur et achève la liquidation d'un catholicisme d'appareil ; l'art contemporain y est massivement, militamment sécularisé. Placer au terme d'un manifeste une parole des évangiles apocryphes, c'est-à-dire d'un christianisme *hérétique*, ésotérique et pré-institutionnel, revenait à se rendre illisible pour tout le monde à la fois : illisible pour les clercs, illisible pour les modernes.

4. « Le devoir intime d'avancer... quelles qu'en soient les conséquences humaines. » C'est la phrase la plus dure du texte, et la moins citable. On peut y entendre une dureté d'adolescents. On peut aussi y entendre — et je crois que c'est la lecture juste — un homme de quarante-quatre ans à qui l'on a diagnostiqué une leucémie trois ans plus tôt en lui donnant quelques mois, qui a enterré son fils Stéphane, dix ans, en 1971, et qui sait exactement ce que coûte le fait de continuer. Le manifeste des sept est aussi le testament d'un.

VI. Ce que l'on y apprenait

Voici, restitué à partir des sources d'époque, ce qu'était une année d'atelier.

Le travail d'abord. Yvon Coderre, entré dans le cercle du manoir dès 1969, en donnera plus tard le témoignage le plus net :

« Nous vivions presque dans l'atelier. Jordi Bonet était un homme compréhensif, un mécène, un ami **dont la seule exigence était le travail**.auprès de lui, j'ai acquis une formation artistique, académique et de gestion. »

Notez le triplet : *artistique, académique et de gestion*. Ce n'est pas le vocabulaire d'un disciple ébloui, c'est celui d'un homme qui, quinze ans après, sait ce qu'il a reçu. On apprenait au manoir à peindre et à sculpter ; on y apprenait aussi à monter une exposition, à tenir une galerie, à négocier avec une municipalité, à faire vivre une structure. La *gestion* — le mot le plus prosaïque du dossier — est peut-être ce qui distingue le plus radicalement cet atelier d'une école d'art.

Les matières. Le manoir n'était pas un lieu de peinture seulement. C'était l'usine d'un muraliste : béton massif, ciment teinté, sculptures d'aluminium poli, bronzes, dessins,

sérigraphies, céramiques, techniques mixtes. Un apprenti qui traversait ces ateliers touchait, en trois ans, plus de matériaux qu'un étudiant de beaux-arts en cinq. Et il les touchait à l'échelle monumentale — la seule qui enseigne vraiment ce que pèse la matière.

L'économie. Le manoir vivait, selon la formule d'un des animateurs, « grâce à un esprit de coopération unique, pourtant bien simple : tout le monde partage. Autant les tâches que les revenus. » Chaque œuvre vendue, chaque cours de dessin donné à l'extérieur, ramenait de l'eau au moulin. Chaque artiste avait la responsabilité de l'entretien et de l'organisation du manoir-galerie. Lorsqu'une exposition s'y tenait, elle occupait plusieurs salles, les visiteurs circulaient librement, à leur rythme, « *surveillés uniquement par les revenants écossais de la dynastie des Campbell* ».

L'engagement dans la cité. Le groupe se donnait deux objectifs déclarés : la promotion de l'art et des artistes, et un engagement social précis. Cela voulait dire, concrètement : recherches historiques, participation à la Semaine du patrimoine, veille sur l'environnement bâti. Ils ont forcé un promoteur à réduire la hauteur d'un immeuble ; ils cherchaient un « emballage » esthétique à la station-service d'en face. « *Nous ne sommes pas contre l'idée de construire, mais nous voulons inciter les constructeurs à ramener leurs édifices à une dimension plus humaine.* » En 1976, à Mont-Saint-Hilaire, ce discours n'est encore ni courant ni confortable.

Les grandes journées. En juin 1977, le groupe Para, Jordi Bonet et l'historien Armand Cardinal montent au manoir une exposition d'art et d'histoire de la région : une dizaine de salles, des chefs-d'œuvre québécois de 1700 à nos jours — Ozias Leduc, Paul-Émile Borduas, Jordi Bonet, Édouard Clerk, Raoul Ducharme, le Groupe Para —, des photographies anciennes, le premier missel du presbytère-chapelle, le Terrier de la seigneurie de Rouville, un compas de meunier. **Plus de 4 000 personnes en deux jours.** Une brochure de trente-deux pages. Et, le samedi soir, sous une pluie fine, une soirée de poésie dans le cloître attenant aux écuries : soixante-trois personnes récitent, devant près de trois cents auditeurs, du Jean Narrache, du Borduas, de l'Ozias Leduc, du Nelligan, du Hubert Aquin.

Que l'on relise cette phrase. Soixante-trois récitants. Un manoir seigneurial. La poésie québécoise dite à voix haute par des gens du village. C'est, à la lettre, ce que le manifeste appelait « *participer à la vie communautaire* ».

Le symposium. Chaque été, une semaine durant laquelle douze artistes travaillent *sur le même matériau, au même format*, « dans l'espoir de se mettre en question plus efficacement, de se dépasser et de découvrir un nouveau médium d'expression ». Plus trois fins de semaine d'ateliers publics ouverts à quiconque se présentait — « *des gens comme nous* » — pour leur faire découvrir qu'ils pouvaient créer. Et cette exclamation, dans la bouche d'une journaliste de *Châtelaine* venue en reportage et manifestement conquise : « *Quel éveil !* »

VII. L'année de la dispersion

Rien de tout cela n'a duré, et il faut le dire sans mélancolie : les ateliers de compagnonnage ne durent jamais, c'est leur nature. Ils forment, puis ils libèrent.

1977. Jordi Bonet ouvre un studio à Paris. Le manoir est classé monument historique. Le symposium d'été a lieu. Laurent Bonet y commence une trilogie — *L'arbre de Lémida, Rencontre du double* — et Yvon Coderre y fait naître *L'arbre de vie* et *L'âge de pierre*. Les mêmes titres, les mêmes obsessions : l'arbre, le double, l'origine. On reconnaît un atelier à ce que ses membres y rêvent des mêmes images.

Février 1978. *L'Œil Régional* annonce l'ouverture de la **galerie Para** dans les écuries du manoir, au 125, chemin des Patriotes Sud, ouverte les samedis et dimanches de 13 h à 20 h ; en semaine sur rendez-vous, au 467-8832. Objectif déclaré : promouvoir les jeunes artistes de la région. Trois membres du groupe sont déjà partis pour Paris, à la Cité internationale des Arts, où le gouvernement du Québec met un atelier à leur disposition dans le 5^e arrondissement. Ils visitent, rencontrent, suivent des cours aux Beaux-Arts.

Laurent Bonet est de ceux-là. Sa notice biographique de 1978 est d'une précision d'orfèvre : « voyage à Paris, apprentissage de la technique de **Nicolas Wacker** et de techniques mixtes à l'huile aux Beaux-Arts ; découverte des maîtres Dürer, Van Eyck ; termine la trilogie "*Le cadavre de Lémida*" ». Le détail est capital, et il est passé inaperçu. **Nicolas Wacker** (Kiev, 1897 – 1987), formé à l'Académie André Lhote puis à l'Académie Ranson où il fut l'élève, le massier et l'ami de Roger Bissière, enseignait précisément à cette époque — de 1969 à la fin des années 1970, soit une décennie exactement — le **cours de technique de la peinture à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris**. Il était le dépositaire reconnu, en France, de la science des matériaux et des procédés picturaux, qu'il consignera dans *La Peinture à partir du matériau brut et le rôle de la technique dans la création d'art*. Autrement dit : un apprenti formé au compagnonnage du béton monumental à Mont-Saint-Hilaire traverse l'Atlantique pour se mettre à l'école du compagnonnage de l'huile, des liants et des couches. Il ne va pas chercher un style ; il va chercher **un métier de plus**. La même méthode, changée d'échelle et de matière. Ce n'est pas une anecdote de voyage : c'est la continuation logique de l'atelier par d'autres moyens.

Juin 1978. *Châtelaine* publie « Douze artistes hantent un vieux manoir », de Normande Juneau. C'est le grand reportage national, et il est superbe : le feu qui crépite, la lumière bleutée, les sculptures d'aluminium, les peintures surréalistes, les trente-cinq pièces. La photographie des douze entourant Jordi Bonet — le maître debout au centre d'un escalier de pierre, les jeunes gens en cuir et en velours étagés autour de lui — est l'un des documents les plus éloquents de l'art québécois des années 1970. C'est aussi, sans que personne le sache, une photographie d'adieu.

Été 1978. Le groupe se dissout. Une chronique de 1984 attribuera la dissolution au départ de Bonet pour Paris ; une coupure de novembre 1978 la date de l'été. Les deux disent la même chose autrement : le centre s'était déplacé.

Novembre 1978. Du 3 au 26, la galerie du manoir expose Laurent Bonet et Yvon Coderre. Le texte du catalogue formule alors ce qui vaut épitaphe et programme : « *Malgré la*

dissolution du groupe en été 1978, des artistes comme Bonet et Coderre continuent leur recherche selon l'optique pararéaliste. » Les compagnons se dispersent ; l'école continue en eux.

25 décembre 1979. Jordi Bonet meurt à Mont-Saint-Hilaire. Il avait quarante-sept ans. On lui avait donné quelques mois à vivre en 1973 ; il en avait pris six ans. La même année, il avait livré à Vancouver *Résurgence*, sa dernière murale. Sa femme, la céramiste Huguette Bouchard-Bonet, dira plus tard cette phrase qui explique tout : « *Jordi a beaucoup souffert. Son art le tenait debout. S'il avait arrêté de créer pendant sa maladie, il serait mort plus tôt.* »

Il avait un projet dont on n'a jamais parlé et qu'il faut rappeler ici, parce qu'il donne son sens rétrospectif à toute l'entreprise. Il rêvait, rapporte *L'Œil Régional*, de faire de sa demeure **une école d'art et un lieu d'accueil pour les vieux artistes, afin qu'ils transmettent leur savoir à la relève.** Des bibliothèques d'histoire, d'art, de philosophie ; un musée ; le rapatriement des portraits des seigneurs de Rouville. « *Pourquoi le domaine de Rouville ne deviendrait-il pas pour les jeunes artistes ce qu'est le Mont-Orford pour les musiciens en herbe ?* »

Il n'a pas vu ce rêve se réaliser. Mais il l'avait déjà fait, en petit, pendant trois ans, avec sept jeunes gens et une exposition dont la presse n'a guère parlé.

VIII. Pourquoi ce moment est mal interprété

Il faut maintenant aborder de front la question, et le faire honnêtement — c'est-à-dire en donnant d'abord toute sa force à l'objection.

L'objection

Un historien de l'art rigoureux dirait ceci. En 1976, l'avant-garde internationale est ailleurs : art conceptuel, minimalisme, *land art*, performance, critique institutionnelle, sémiotique. Au Québec, la modernité s'est écrite avec le *Refus global*, les automatistes, les Plasticiens, et se prolonge dans la Nouvelle Peinture, l'installation, la vidéo naissante. Dans ce paysage, un groupe de jeunes gens réunis autour d'un maître dans un manoir seigneurial, produisant des images figuratives à charge symbolique, invoquant le sacré, le labyrinthe des cathédrales et un logion apocryphe, publiant un manifeste qui refuse de prendre position sur la forme — cela ressemble, au mieux, à un surréalisme tardif de province ; au pire, à une régression romantique. Le vocabulaire lui-même — « révolution intérieure », « présence primordiale du vivant », « le Centre » — appartient à la nébuleuse *New Age* qui inonde alors la contre-culture. Et le fait que le manifeste ait paru dans *Mainmise* plutôt que dans *Vie des Arts* ou *Parachute* n'est pas un hasard : c'est le classement lui-même.

Cette objection est sérieuse. Elle explique parfaitement le silence critique de 1976. Elle n'est pas de mauvaise foi. Elle est simplement **anachronique à l'envers** : elle juge un dispositif avec les critères de l'objet.

La réponse

Voici les cinq points où, je crois, la lecture reçue se trompe.

1. On a jugé un mouvement là où il y avait un atelier. L'erreur de catégorie est la première et la plus lourde. Le groupe Para n'a jamais été, sérieusement, un mouvement pictural à opposer à d'autres mouvements picturaux ; le manifeste dit lui-même que le style importe peu. C'était une **structure de transmission** — une institution alternative de formation, née d'un échec institutionnel documenté, fonctionnant sur le modèle du compagnonnage, avec économie partagée, chantiers réels, apprentissage par collaboration à des œuvres livrées. On l'a évalué comme une esthétique ; il fallait l'évaluer comme une école. Et comme école, son bilan est considérable : *des dizaines de jeunes y ont appris un métier.*

2. Une phrase a mangé une œuvre — et une œuvre a mangé un homme. La formule est de l'historienne de l'art Louise Déry, à propos du Grand Théâtre : « *Une seule phrase a fait obstacle à la découverte d'une œuvre magistrale.* » Onze mots de Claude Péloquin gravés dans cinquante tonnes de béton ont occupé, pendant deux ans, l'Assemblée nationale, les tribunes et une pétition de plus de huit mille signatures — et occupent encore, un demi-siècle après, la totalité de l'espace mémoriel disponible pour Jordi Bonet. Le même mécanisme s'est reproduit à l'échelle de sa vie : la célébrité du scandale a effacé le reste du travail, et notamment ce que ce travail avait de plus original, qui n'était pas une murale mais une **pédagogie**. Bonet est aujourd'hui connu comme l'homme d'une controverse ; il fut l'homme d'un atelier.

3. Le refus de la hiérarchie a été lu comme un défaut de sérieux. Bonet a toujours refusé la distinction entre beaux-arts nobles et métiers d'art utilitaires. Il a fait des chemins de croix, des murales d'écoles et d'hôpitaux, des comptoirs, des bases de lampe. Il disait : « *L'art est la richesse collective de tous les hommes : chacun a droit de le retrouver dans la maison qu'il habite, dans l'objet qu'il utilise, partout dans le pays où il vit.* » Ce programme — sortir de la galerie, entrer dans le métro et dans l'usine — a été reçu par une part de la critique comme un déficit de rigueur, une dispersion, un art de commande. Il a fallu quarante ans et le vocabulaire du *social turn*, de l'art contextuel et des pratiques collaboratives pour que cette position redevienne pensable. **Bonet n'était pas en retard ; il était intempestif.** Ce n'est pas la même chose, et seule la seconde catégorie est intéressante.

4. La spiritualité a été traitée comme une naïveté. Un Québec qui venait de se déprendre de l'Église a eu, pendant trente ans, une difficulté structurelle à distinguer *religieux* et *spirituel*, et il a rangé sans examen dans la première case tout ce qui parlait du sacré. Or le pararéalisme ne propose ni dogme, ni Église, ni morale : il propose une **verticale**, dans un art contemporain qui, depuis Duchamp, travaille magnifiquement l'horizontale — le contexte, le dispositif, le langage, le pouvoir. Que cette verticale ait emprunté ses signes au labyrinthe de Chartres et à l'Évangile de Thomas plutôt qu'au zen ou au chamanisme (deux emprunts, eux, parfaitement admis par l'avant-garde des mêmes années) tient à la biographie d'un Catalan et non à un défaut de sophistication.

5. Le lieu a menti sur le contenu. Un manoir seigneurial de 1775, des revenants écossais, des tentures anciennes : la scénographie était fatalement lue comme passéiste. Elle disait pourtant l'inverse. Ces jeunes gens réanimaient une ruine, la faisaient classer, l'ouvraient gratuitement au village, y montaient des expositions d'histoire locale et y récitaient Nelligan — dans les mêmes années où d'autres, à Montréal, déclaraient l'atelier obsolète. Ce que le manoir mettait en scène, ce n'était pas la nostalgie : c'était la **réutilisation**, le recyclage patrimonial, l'occupation d'un bâti délaissé par une communauté d'artistes. Le mot pour cela n'existait pas encore. Aujourd'hui il en existe quatre ou cinq, et ils sont tous à la mode.

Ce qui reste, alors

Reste ceci, qui n'est pas mince. Entre 1976 et 1979, dans une maison de pierre au bord du Richelieu, un artiste de stature internationale et de santé condamnée a organisé, à ses frais et sur ses chantiers, la transmission complète d'un métier à des jeunes gens que l'institution avait renvoyés. Il l'a fait sur le modèle du compagnonnage — travail, coude à coude, aînés et apprentis, œuvres réelles —, avec une doctrine explicite, un manifeste publié, une galerie, une économie partagée, un symposium annuel, des ateliers publics et un ancrage villageois. Puis il est mort et cela s'est défait.

Cela ne ressemble à rien d'autre dans l'histoire de l'art québécois du XX^e siècle. Ce n'est ni le *Refus global*, qui fut un texte et une rupture, ni une école, qui eût été une administration. C'est autre chose, dont nous n'avons toujours pas le nom : **une université d'un seul maître**.

IX. L'ancrage : de la révolution intérieure à la souveraineté intérieure

Il y a une dernière chose à dire, et elle appartient au présent.

Le manifeste de novembre 1976 déclare : « *le pararéalisme veut manifester sa foi en la révolution intérieure* », et il désigne l'ennemi comme « *notre fuite, dans l'art de ces derniers siècles, vers les dehors et vers les dessous* ».

Cinquante ans plus tard, l'un des sept écrit, dans un texte de position daté d'août 2026 : « *Ce que je dénonce, c'est la colonisation de l'art, de la pensée et de l'âme humaine par des dispositifs qui amplifient des traits de la nature humaine. Le premier de ces traits est le besoin de paraître.* » Et il nomme l'enjeu : la **souveraineté intérieure**, perdue dans trois pièges — paraître, contrôler, avoir raison.

Révolution intérieure / souveraineté intérieure. La fuite vers les dehors / le besoin de paraître. Cheminer dans le dédale vers le Centre / l'individuation, sortir des patterns, ne pas être assimilé. La continuité n'est pas une coquetterie rhétorique : c'est la même thèse, portée par la même personne, à cinquante ans d'écart, contre des adversaires différents. En 1976, l'adversaire était une modernité qui avait évacué l'intériorité au profit de la forme. En 2026, c'est un régime technique qui, selon la formule la plus juste de ces textes récents, **supprime**

le frottement avec le réel — une image générée ne gardant « aucune trace de l'hésitation ni de l'erreur ».

Or *le frottement avec le réel*, c'est exactement ce qu'enseignait l'atelier du manoir. Le béton qui prend trop vite. L'aluminium qu'il faut polir. Le geste raté qu'on ne peut pas annuler dans une murale de cinquante tonnes. Un homme d'un seul bras qui réapprend tout de la main gauche, et qui expliquait en souriant : « *la nature est très forte. De moi-même, j'eus l'instinct d'éduquer ma main gauche. Je me mis à jouer avec une balle constamment. Je ne la laissais que pour aller écrire.* »

C'est cela, l'ancrage. Non pas un souvenir de jeunesse à faire valoir, mais un **savoir** : celui d'avoir su, très jeune et pendant trois ans, ce que coûte une matière, ce que vaut un aîné, et pourquoi il faut, quoi qu'il arrive, garder le droit à l'erreur.

Il reste, à la toute fin de la lettre de *Mainmise*, cette phrase que Péloquin adressait aux sept :

« Tout le monde ne peut pas comprendre du premier coup, moi le premier, et l'ardeur de chercher ne sera qu'exacerbée par la difficulté de trouver. »

Cinquante ans, c'est un délai raisonnable pour un premier coup.

Appareil critique

Chronologie établie

Date	Fait	Source
ant. 1775	Fondation du domaine ; manoir de style Tudor au bord du Richelieu	<i>L'Œil Régional</i> , 22 août 1984
1816	Jean-Baptiste-René Hertel de Rouville, 5 ^e et dernier seigneur, y réside	<i>id.</i>
1846	Cédé au major Thomas-Edmond Campbell, qui modifie l'édifice	<i>Châtelaine</i> , juin 1978 ; <i>L'Œil Régional</i>
1955	Mort de Mabel Allan ; la propriété passe à des spéculateurs, puis à l'abandon (7 ans)	<i>L'Œil Régional</i> , 22 août 1984
1964-1966	Première vie culturelle dans les écuries (Maison des jeunes, théâtre, boîte à chansons) ; échec du	<i>id.</i>

Date	Fait	Source
	projet d'acquisition municipale	
1969	Jordi Bonet achète le manoir ; entreprend la murale du Grand Théâtre de Québec	jordibonet.info ; Dossier Fondation
v. 1972	Laurent Bonet, 14 ans, se heurte aux exigences d'admission de l'École des Beaux-Arts ; Jordi ouvre un atelier libre	<i>Une énergie au service de l'art</i> (coupure)
1971	Inauguration de <i>Mort, Espace, Liberté</i> ; controverse nationale. Mort de Stéphane Bonet, 10 ans	Dossier Fondation ; Grand Théâtre de Québec
1973	Diagnostic de leucémie ; pronostic de quelques mois	Dossier Fondation
15 oct. – 15 nov. 1976	Exposition fondatrice du groupe PARA au Manoir Campbell, 125 Richelieu sud	<i>Mainmise</i> , nov. 1976, p. 33
nov. 1976	Publication du manifeste pararéaliste et de la lettre de « Claude » [Péloquin] dans <i>Mainmise</i>	<i>id.</i>
juin 1977	Exposition d'art et d'histoire : 4 000 visiteurs en deux jours ; soirée de poésie (63 récitants, ~300 auditeurs)	« 4 000 visiteurs au manoir Rouville-Campbell »
été 1977	Symposium d'une semaine ; L. Bonet commence <i>L'arbre de Lémida, Rencontre du double</i>	Coupure vernissage, nov. 1978
1977	Classement du manoir comme monument	jordibonet.info ; Dossier Fondation

Date	Fait	Source
	historique ; Bonet ouvre un studio à Paris	
sept. 1977	Stages d'initiation publics les 24-25 sept. et 1 ^{er} -2 oct. ; « une quinzaine » de jeunes regroupés	<i>Le Courrier de Saint-Hyacinthe</i>
22 fév. 1978	Ouverture de la galerie Para dans les écuries ; trois membres à la Cité internationale des Arts, Paris	<i>L'Œil Régional</i> , 22 fév. 1978
juin 1978	« Douze artistes hantent un vieux manoir », Normande Juneau	<i>Châtelaine</i> , juin 1978
été 1978	Dissolution du groupe Para	Coupure vernissage, nov. 1978
3-26 nov. 1978	Exposition Laurent Bonet / Yvon Coderre à la galerie du manoir	<i>id.</i>
1979	<i>Résurgence</i> , Oceanic Plaza, Vancouver — dernière murale	jordibonet.info
25 déc. 1979	Mort de Jordi Bonet , à 47 ans, à Mont-Saint-Hilaire	Dossier Fondation

Les sept du noyau fondateur (octobre 1976)

D'après la salutation de la lettre publiée dans *Mainmise*, novembre 1976 : **Daniel • Laurent • Patrick • Alice • Jean-François • Angel • Judith**

Corroboré par Jordi Bonet : « le groupe PARA composé de sept jeunes artistes ». Jean-François Pinsonneault est identifié en 1978 comme « l'animateur du groupe » ; Yvon Coderre (né à Saint-Mathias le 11 septembre 1947, entré dans le cercle du manoir en 1969) sera plus tard désigné « chef de file du pararéalisme ».

Points où les sources divergent

Ces divergences ne sont pas tranchées ici, et il vaut mieux qu'elles ne le soient pas sans pièce nouvelle.

1. **Fondation du groupe : 1975 ou 1976 ?** *Châtelaine* (juin 1978) et le site de la Fondation disent **1975**. jordibonet.info, le dossier documentaire de la Fondation, la coupure du vernissage de 1978 et le témoignage direct de Jordi Bonet disent **1976**. L'hypothèse la plus économique : les ateliers libres fonctionnent de façon informelle dès 1975 (voire dès 1972-73), et 1976 est la date de la constitution formelle — manifeste rédigé, nom adopté, première exposition. C'est la date qu'il faut retenir pour le *groupe* ; 1975 vaut pour l'*atelier*.
2. **Dissolution : été 1978 ou départ pour Paris en 1977 ?** La coupure de novembre 1978 est contemporaine et précise (« la dissolutin [sic] du groupe en été 1978 ») ; la chronique de *L'Œil Régional* du 22 août 1984 est rétrospective à six ans et attribue la fin au départ de 1977. Priorité à la source contemporaine, en notant que le départ de Bonet a vraisemblablement amorcé la dispersion.
3. **Occupation du manoir : 1969 ou 1971 ?** Achat en **1969** (constant dans toutes les sources institutionnelles). *Châtelaine* écrit que Bonet « l'habite en 1971 » — sans doute la fin de la première phase de restauration et l'installation effective de la famille.
4. **Effectif du groupe.** Sept (oct. 1976) → douze (juin 1978) → « une quinzaine » (*Le Courrier*, 1977) → « une vingtaine » (bilan de 1984). Les chiffres ne se contredisent pas : ils décrivent des cercles concentriques — noyau signataire, exposants, participants aux ateliers.
5. **Deux lectures grammaticales du bras perdu.** Une chute d'un arbre à 7 ans, amputation du bras droit après infection : c'est la version que Bonet lui-même donne en entretien (« À 7 ans, à la suite d'un banal accident, une chute d'un arbre, il perd un bras, le droit »). Certaines notices hésitent sur l'âge ; la prudence est de dire « dans l'enfance ».

Corrections d'archivage suggérées

- Le fichier Article Groupe Para revue Chatelaine vers 1977...jpeg est en réalité **Châtelaine, juin 1978** (mention imprimée en pied de page), signé **Normande Juneau**, titre « Douze artistes hantent un vieux manoir ».
- Le fichier Le Courrier de Saint Hyacinthe 1b.jpg est datable de **septembre 1977** : les stages annoncés « les 24 et 25 septembre ainsi que les 1^{er} et 2 octobre » ne tombent un samedi-dimanche qu'en 1977 sur la période 1976-1980.
- Le fichier 74.jpg est la **page 33 de Mainmise, novembre 1976** — pièce la plus importante du dossier, puisqu'elle contient le manifeste intégral et la seule liste nominative connue du noyau fondateur.
- Le fichier 1964 manoir.JPG est *L'Œil Régional*, **mercredi 22 août 1984**, article de Jean-Marc Bouchard, « Le manoir Campbell : une histoire liée à la culture ».
- Le fichier IMG_6615.JPG est *La Seigneurie*, **mercredi 25 avril 1984**, « Yvon Coderre, chef de file du pararéalisme, expose ».
- Le fichier IMG_2852.JPG est un dossier du **magazine Parcours** (« Le Mont-Saint-Hilaire et les artistes », p. 45).

- La signature « Claude » de la lettre de *Mainmise* demande une confirmation formelle (fac-similé de signature, index de la revue) avant d'être publiée comme étant celle de **Claude Péloquin** ; tous les indices internes y conduisent, mais l'attribution reste, à ce stade, une hypothèse forte et non un fait établi.

Sources

Sources primaires (archives Laurent Bonet / Fondation Jordi Bonet)

- *Mainmise*, n° de novembre 1976, p. 33 : manifeste du groupe PARA ; lettre signée « Claude » ; annonce de l'exposition du 15 octobre au 15 novembre 1976.
- Normande Juneau, « Douze artistes hantent un vieux manoir », *Châtelaine*, juin 1978.
- « Une galerie d'exposition au Manoir Rouville-Campbell », *L'Œil Régional*, mercredi 22 février 1978, p. 12 (photos Christian Hébert).
- « Vernissage des œuvres de Laurent Bonet et d'Yvon Coderre », coupure non identifiée, novembre 1978.
- « 4 000 visiteurs au manoir Rouville-Campbell », coupure non identifiée, juin 1977.
- « Une énergie au service de l'art », coupure non identifiée, v. 1977.
- « Un homme et son œuvre », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, septembre 1977.
- « Yvon Coderre, chef de file du pararéalisme, expose », *La Seigneurie*, mercredi 25 avril 1984, p. 10.
- Jean-Marc Bouchard, « Le manoir Campbell : une histoire liée à la culture », *L'Œil Régional*, mercredi 22 août 1984, p. 4.
- « Jordi Bonet et le Manoir Rouville-Campbell », magazine *Parcours*, dossier « Le Mont-Saint-Hilaire et les artistes », p. 45.
- Catalogue *Le groupe PARA* (couverture et photographie officielle du groupe).
- Fonds photographique : atelier du grenier, groupe sur le toit du manoir, portraits d'atelier.
- Fondation Jordi Bonet, *Jordi Bonet 1932-1979 — Dossier documentaire*, 11 p., juin 2026 (préparé pour la Ville de Lachute).
- Laurent Bonet, *Pourquoi ma démarche est contemporaine et pas mes tableaux*, texte de position, 5 août 2026 ; *De l'image héritée à la souveraineté intérieure*, synthèse 2017 → août 2026.

Sources institutionnelles et savantes

- [Fondation Jordi Bonet — Jordi Bonet](#)
- [Jordi Bonet — Chronologie et Biographie](#)
- [Grand Théâtre de Québec — L'expérience Jordi Bonet](#)
- [Dictionnaire historique de la sculpture québécoise au XX^e siècle — Bonet, Jordi \(1932-1979\)](#)
- [Répertoire du patrimoine culturel du Québec — Bonet, Jordi](#)
- « Huguette Bouchard-Bonet : sa vie avec Jordi Bonet », *Les Versants*
- *Mainmise* (magazine) — Wikipédia

- [Nicolas Wacker — Wikipédia](#) (enseignement de la technique de la peinture à l'ENSBA, 1969-1979)
- [Laurent Bonet — site de l'artiste](#)

Bibliographie de référence

- Jacques Folch-Ribas, *Jordi Bonet : le signe et la terre*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, 1964.
- Guy Robert, *Jordi Bonet*, Sainte-Adèle, Éditions du Songe, 1975.
- Guy Robert, *Mort, espace, liberté : la murale du Grand Théâtre de Québec*, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, 2002.
- Jacques de Roussan, *Jordi Bonet*, coll. « Signatures », M. Broquet, 1986.
- Jean Saulnier, *Faire hurler les murs*, film, 1969.
- Suzanne Guy, *Scraper l'art (l'exemple Jordi Bonet)*, film, 2009.

Texte établi le 12 août 2026 à partir du dépouillement intégral du dossier « 1976-2026 » et de la vérification croisée des sources institutionnelles. Les citations d'époque sont transcrites littéralement, coquilles d'imprimerie comprises.