

Des lieux bâtis et habités : espace urbain et domicile privé

Raymond Montpetit

Numéro 17-18, octobre 1987

L'esprit des lieux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025422ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025422ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Montpetit, R. (1987). Des lieux bâtis et habités : espace urbain et domicile privé. *Urgences*, (17-18), 74–84. <https://doi.org/10.7202/025422ar>

Raymond Montpetit

DES LIEUX BÂTIS ET HABITÉS: ESPACE URBAIN ET DOMICILE PRIVÉ.

Il paraît que je ne vois pas les choses telles qu'elles sont. Pas du tout, je les vois bien comme elles sont mais outre les visibles, j'en aperçois d'autres. Ce n'est pas pour rien que l'imagerie existe. C'est elle qui fait de notre foyer un chez-soi.

Milan Kundera: *La plaisanterie*

Mon intervention se développe en quatre temps; d'abord, je voudrais situer philosophiquement le thème de l'espace, pour montrer le rôle fondamental qui lui revient dans la phénoménologie contemporaine. Ensuite, je tenterai de décrire et de définir le **lieu**: qu'en est-il de notre rapport aux lieux multiples que nous habitons?

Dans un troisième temps, j'infléchirai cette problématique vers la dichotomie «dedans/dehors» et «privé/publique», qui tranquillement, à partir de la Hollande du 17^e siècle, traverse notre mode urbain d'habiter. Enfin, je conclurai par un **lieu** en particulier, que je nommerai «le lieu des lieux», parce qu'il constitue, à mon sens, l'expression privilégiée de nos rapports spatiaux aux lieux qu'à quelques titres, nous habitons.

Depuis longtemps, des philosophes ont posé que l'**espace** est un des fondements essentiels de notre expérience du monde, affirmant que nous sommes de part en part, des êtres «spatio-temporels». Kant, par exemple, dans la **Critique de la raison pure** en fait un «apriori» nécessaire de toute perception.

Moins qu'un objet perçu, l'espace devient une condition de possibilité de toute perception éventuelle et actuelle. La phénoménologie reprend et radicalise cette thèse à sa façon; Merleau-Ponty affirme: «nous avons dit que l'espace est existentiel: nous aurions pu dire aussi que l'existence est spatiale, c'est-à-dire que, par une nécessité, elle s'ouvre sur un «dehors»¹.

Nécessité intérieure, mais ouverte toujours sur le **dehors** par où seulement une **conscience** peut être «conscience de quelque chose».

L'espace, celui que nous occupons et où nous nous mouvons, est aussi et en même temps, ce «là» où prennent formes toutes les choses que nous percevons et qui forment l'horizon de notre existence. Pas de JE donc, sans une liaison omniprésente à l'espace, mais corrélativement et nous y venons, pas de **lieux** sans conscience qui les perçoive, les structure, les imagine, et leur confère «de l'es-

prit», de par cette relation elle-même: «Nous parlons, [écrit Martin Heidegger] de l'homme et de l'espace ce qui sonne comme si l'homme se trouvait d'un côté et l'espace de l'autre. Mais l'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis².»

C'est sur fond de cet espace fondamental que des lieux peuvent s'instaurer, s'offrant à notre séjour.

La dimension spatiale est fondamentale, -existentielle- parce que nous ne saurions à l'évidence, être sans être en une succession de lieux. Au «je pense donc je suis» de Descartes, il nous faut, en l'explicitant, ajouter: c'est en quelque part que «je pense» et «donc je suis» là où je m'affaire à penser. Parce que la pensée flotte comme «au-dessus» des choses et semble en disposer, une certaine philosophie n'a eu que trop tendance à taire dans sa quête de l'universel, le lieu d'où elle parle, et le fait qu'elle pratique aussi un certain point de vue. Néanmoins, c'est à partir d'un lieu déterminé que toute pensée ou oeuvre commence, qu'elle évolue et prendra fin, et cette inscription spatio-temporelle questionne toute prétention au système, à la récapitulation définitive, à l'énonciation globale et universelle proférée d'un point de vue unique.

Une prise de considération du lieu nécessite alors une redéfinition du sens même de l'existence humaine, ce à quoi nous invite la philosophie de Heidegger:

Que veut dire alors «ich bin» (je suis)? Le vieux mot «bauen» auquel se rattache «bin» nous répond: je suis, «tu es» veulent dire: j'habite, tu habites. La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur la terre est le «buan», l'habitation. Être homme veut dire: être sur la terre comme mortel, c'est-à-dire habiter³.

«Je suis», se déploie alors en un «j'habite» marquant ainsi la localisation de toute existence humaine.

Si nous parvenons, (écrit encore Heidegger), à penser le verbe «habiter» avec suffisamment d'ampleur et de sens, il nous nomme la façon dont les hommes accomplissent sur terre et sous la voûte du ciel leur migration de la naissance vers la mort⁴.

L'esprit des lieux vient donc de notre «habiter» qui se confond avec le fait de notre existence: ce n'est qu'en habitant que nous sommes, et nous ne sommes qu'en de multiples lieux où de plusieurs façons, nous séjournons, de notre naissance à notre mort. Une telle perspective philosophique fait des lieux et des relations que nous entretenons avec eux, une dimension essentielle de notre existence.

Il y a donc des lieux: ceux que nous habitons mais aussi ceux que nous imaginons, ceux dont nous rêvons et qui resteront lointains, sans que cela ne veuille dire qu'ils demeureront absents ou inopérants dans notre environnement: «(...) les pays que nous désirons tiennent à chaque moment beaucoup plus de place dans notre vie véritable, que le pays où nous nous trouvons effectivement⁵», nous dit Proust.

Ces lieux je les définirai ainsi: unité perceptive où s'articulent, avec l'aide de l'imaginaire, un ensemble de choses perçues et des représentations.

Je voudrais commenter un peu cette définition et en tirer quelques conséquences.

Premièrement, le **lieu** est une «unité perceptive» en cela qu'il conjugue en lui un ensemble de choses; il est un agglomérat de détails qui peuvent relever tous d'un même sens comme la vue, ou reposer sur plusieurs sens, en rassemblant des formes, des sons, des odeurs, des goûts, des textures. La réalité du lieu est donc polysensitive. Si nous le percevons comme un tout, ce tout peut aussi se décomposer en maintes unités plus petites, et nous allons sans cesse des aspects au tout et de la totalité aux détails. Un passage de la **Phénoménologie de la perception** est éclairant à ce sujet:

Pendant que je traverse la place de la Concorde et que je me crois pris tout entier par Paris, je puis arrêter mes yeux sur une pierre du mur des Tuileries, la Concorde disparaît, et il n'y a plus que cette pierre sans histoire; je peux encore perdre mon regard dans cette surface grenue et jaunâtre, et il n'y a plus même de pierre, il ne reste qu'un jeu de lumière sur une matière indéfinie. Ma perception totale n'est pas faite de ces perceptions analytiques, mais elle peut toujours se dissoudre en elles⁶.

Deuxièmement, nous retenons que l'échelle des lieux varie indéfiniment, qu'ils vont du très petit à l'immensité même. Un lieu est l'effet d'un certain cadrage, c'est un coin d'une chambre, le cercle de lumière que jette une lampe, un placard, la chambre elle-même, la maison, la rue, le village, le quartier, la ville ou le pays comme tel. Nous habitons ainsi simultanément de nombreux lieux, emboîtés les uns dans les autres, et c'est notre attention perceptive du moment qui trace le contour de ce qui prend pour nous alors figure de **lieu** de référence, mais sans isoler entièrement ce lieu (ma chambre) du contexte où il prend place, ville, pays ou continent. Tout lieu est alors, comme l'évoque Baudelaire, «une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle⁷» de par les liens qui unissent l'intime aux immensités extérieures qui l'enrobent.

Nous habitons des lieux microscopiques, de minuscules zones, - une chaise, sous le lit ou sous la table, dans l'armoire, - que seul le sérieux de l'âge adulte nous fait oublier; n'est-ce pas une des fonctions de l'art, peinture, cinéma, de nous redonner ces univers restreints qu'enfant, nous avons occupés et explorés à loisir?

À l'autre bout de l'échelle, nous évoluons tout autant dans des lieux macroscopiques (villes/pays), dont nous ne disposons que par la médiation d'un référent imaginaire global; à la petitesse des lieux immédiats qui nous accueillent dans leurs constituants, s'oppose la réalité plus évanescence et imaginaire de ces lieux jamais habités dans leur totalité, mais dont les fragments nous suffisent à incarner l'essence, et à faire que cette pierre-ci, l'odeur de ce café, ce cendrier et ce sous-verre, sont bien Paris; cet escalier, ce coin de parterre clôturé et ces cris dans la ruelle, sont avec une évidence spécifique, Montréal à nos yeux et à nos oreilles. Les lieux, selon cette échelle variable, nous enrobent dans leur concrétude ou s'emparent des objets qui nous entourent et en font les fragments de leur identité, des indices, des métonymies localisées d'eux-mêmes. L'invention, à la fin du 18^e siècle, de ces immenses toiles peintes nommées «panoramas» par l'écossois Robert Barker, traduit bien ce désir de la peinture de tout voir et de tout montrer, laissant l'oeil du spectateur parcourir des villes entières et voir le lieu urbain de son habitation, avant que la photographie aérienne, les gratte-ciels et les capsules spatiales ne les mettent à ses pieds.

Un petit poème de Jacques Prévert me semble rendre bien compte de cette expansion, de cet éclatement d'échelle, qui va d'un lieu infime à sa dimension panoramique.

Le jardin

Des milliers et des milliers d'années
Ne sauraient suffire
Pour dire
La petite seconde d'éternité
Où tu m'as embrassé
Où je t'ai embrassée
Un matin dans la lumière de l'hiver
Au parc Montsouris à Paris
À paris
Sur la terre
La terre qui est un astre⁸.

Jamais le lieu ne se laisse entièrement confiner dans le rayon du

visible: à tout moment, il bascule et se manifeste comme partie d'un cercle plus large - infini - qui est celui de son appartenance géographique et imaginaire.

La relation dedans/dehors n'est pas étanche, ni ses composantes mutuellement exclusives, le visible ici étant traversé d'un invisible horizon, l'intérieur étant peuplé de multiples «dedans» et «dehors», comme l'extérieur est englobé dans des espaces qui le contiennent. Reste que depuis quelques deux cents ans, la société, en s'industrialisant et s'urbanisant, a de plus en plus fractionné les lieux de manière à ce que «dedans» signifie «privé» par opposition à un «dehors» public et peuplé: examinons un peu cette dichotomie qui conduit à une notion moderne du domicile en tant que lieu habité.

On peut faire une histoire de l'habitat et de son apparition comme lieu privé, domestique et familial. Une telle histoire commencerait très probablement dans la Hollande du 17^e siècle pour se développer avec l'avènement en Europe d'une société bourgeoise et urbaine, ces deux mots ayant même racine.

The first mention of the word bourgeois occurs in France in 1007. It had nothing to do with capital: it had very much to do with the city. «Bourgeois» «Burger» «burgher» «borghese» meant «city-dweller». Domesticity, privacy, comfort, the concept of home and the family: these are, literally, principal achievements of the Bourgeois Age⁹.

Ce sens est bien attesté par le dictionnaire: au mot «bourgeois», le Grand Robert dit ceci:

1. Anciennement: citoyen d'un bourg, d'une ville, bénéficiant d'un statut privilégié. Personne affranchie de la juridiction féodale, seigneuriale.
2. Personne appartenant à la classe moyenne d'une ville (par opposition à noble, à paysan)¹⁰.

Notre notion du lieu habité et de son caractère «privé», qui le sépare bien du domaine public, de ce «dehors» qui est la rue, le quartier, le parc ou encore de ces autres «dehors» que sont les grands lieux urbains de rassemblement, notre conception donc de l'habitation est le fruit de la ville industrielle et de l'âge bourgeois. Depuis le milieu du 19^e siècle surtout, la maison acquiert un statut personnalisé qui en fait l'expression de soi du mode de vie «bourgeois». Dans un livre récent, Witold Rybczynski écrit ceci de la maison hollandaise:

The Dutch loved their homes. They shared this old Anglo-Saxon word - «ham, hejm in Dutch - with the other peoples of northern Europe. «Home» brought together the meanings of house and of household, of dwelling and of refuge, of ownership and of affection. «Home» meant the

house, but also everything that was in it and around it, as well as the people and the sense of satisfaction and contentment that all these conveyed.¹¹.

Les hollandais chérissaient tant leur «home» qu'ils faisaient faire des petits modèles de leur maison en miniature à l'échelle, qui s'ouvraient pour faire voir tout l'aménagement intérieur, y compris meubles, papiers muraux, tableaux et ustensiles. De plus les «peintures de genre», reproduisant avec minutie l'intérieur des maisons, étaient des plus populaires au 17^e siècle. Qui, en contemplant ces toiles, n'a pas ressenti l'esprit d'un lieu domiciliaire et familial calme, serein, protecteur et privé?

Ces tableaux, comme d'autres de Vermeer par exemple, illustrent bien ce passage de Walter Benjamin sur la naissance du domicile privé, en France cette fois.

Sous Louis-Philippe (c'est-à-dire vers 1830), l'homme privé accède à la tribune de l'histoire. Pour la première fois, le domaine vital de l'homme privé s'oppose aux lieux de son travail. Il se situe dans un intérieur et le comptoir en est le complément. À son comptoir l'homme privé tient compte du réel: à son intérieur il demande de l'entretenir dans ses illusions... Pour donner figure à son ambiance privée il refoule société et affaires. Ainsi naissent les fantasmagories de l'intérieur. Pour l'homme privé cet intérieur représente l'univers. Il y rassemble le lointain et le passé. Son salon est une loge au théâtre du monde...

L'intérieur est non seulement l'univers, mais aussi l'étui de l'homme privé. Habiter signifie laisser des traces... les traces de l'habitant s'impriment sur son intérieur. De là naît le roman policier qui est à l'affût de ces traces... Les criminels des premiers romans policiers ne sont ni des gentlemen ni des apaches, mais des hommes privés appartenant à la bourgeoisie¹².

L'intérieur comme lieu privé coupé du dehors social et public. Une toile au Québec manifeste bien cet écart entre le style du domicile comme expression du «soi bourgeois», et l'extérieur géopolitique et social. Il s'agit du tableau peint en 1809, à Québec, par William Berczy intitulé **La Famille Woolsey**, montrant dans leur maison de la «rue des Pauvres» (aujourd'hui Côte du Palais) la famille du riche marchand de souche irlandaise, John William Woolsey; celui-ci était membre à part entière de la bourgeoisie anglophone de Québec, encanteur, courtier, coroner du district, premier président de la Banque de Québec en 1818, entrepreneur construisant en 1819 le premier moulin à vapeur de Québec et président en 1834 du projet d'établissement d'une voie de chemin de fer qui relierait Pointe-Louis à l'État du Maine.

Pour la fin de ce propos, je ne m'intéresse ici qu'à une seule

piste de lecture de ce riche tableau, pour dire que le peintre et son sujet participent bien de l'idéologie montante du «home» bourgeois. Ce tableau, par l'ouverture d'une fenêtre donnant sur le quartier de l'Hôtel Dieu de Québec, met en relation deux espaces; le «dedans» très britannique de ce salon «néo-classique», et un dehors où l'on reconnaît des maisons d'architecture québécoise traditionnelle. Cette nature extérieure (pays/paysage) cède la place, dans le privé du domicile, à une culture autre que le tableau érige en espace principal, avec ses signes, ses artéfacts et son décor: voici ce qu'en dit Jean Trudel dans sa description:

Le décor intérieur de la pièce n'est pas sorti de l'imagination du peintre William Berczy - c'est un décor intérieur d'époque Regency typique du salon d'un marchand anglophone de Québec dans la première décennie du XIX^e siècle. La table de style Hepplewhite, les fauteuils et le miroir de style Regency ont fort bien pu être exécutés par des artisans d'origine anglaise oeuvrant alors à Québec. Quant au manteau de cheminée de style Adam, il est en bois sculpté et marbré¹³.

L'intériorité: une expression de soi et de son appartenance socio-culturelle, de sa participation à une géographie mentale, ici celle de l'empire britannique qui s'érige sur les rives du Saint-Laurent, reléguant à l'arrière-plan, à l'extérieur, l'ancien régime précédent. Oui, l'intérieur est bien un espace de représentation et le salon «une loge au théâtre du monde» réel et fictif.

Voilà donc que le domicile devient une extension de soi, l'expression d'une individualité qui l'occupe, l'attribut d'une personnalité, et l'intériorité, reflet d'une intériorité subjective qui la régit.

Les victoriens, (écrit J.Claude Marsan), du moins ceux qui ont atteint gloire et fortune, seront les individualistes très conscients de leur personnalité, et très désireux de l'exprimer selon un scénario de leur cru... ils tenteront de traduire par l'architecture leurs vertus, leurs forces et leur excentricité, comme leur individualité ou leur opulence. Pour la première fois sans doute, l'architecture ne sera plus appréciée comme un art soumis à ses propres règles, mais comme le symbole d'une réalité que l'on admire ou que l'on aime¹⁴.

Dans un esprit de «synthèse des arts», architecture, aménagement intérieur et peinture se lient, au service de l'individu qui habite comme «sien» ce domaine privé. En regardant, par exemple, le salon de Mme William Van Horne (avec ses quatre Frans Hals, trois Rembrandt, un Greco, un Rubens, Goya, Velasquez, Holbein et un dessin de De Vinci), ou encore le salon de James Ross vers 1915 (Rembrandt, Ruisdael), il faut avoir en tête encore ce passage de Benjamin, toujours sur le sens de l'intérieur bourgeois:

L'intérieur est le lieu de refuge de l'art. Le collectionneur est le véritable occupant de l'intérieur. Il transfigure les objets pour en faire sa chose... Le collectionneur se rêve non seulement dans un monde lointain ou passé, mais en même temps dans un monde meilleur...¹⁵.

Par le biais de ces collections, le salon privé se hisse au niveau international et fait du monde entier un espace domestiqué, familier, comme cela est le cas dans le domaine économique, grâce aux bateaux à vapeur, aux chemins de fer et aux nouveaux réseaux internationaux d'import export. L'intériorité est alors peuplée des précieux vestiges du monde sur lequel elle s'ouvre et qui, disposés en ce lieu, s'offrent à la domination d'un regard propriétaire.

Cette idée d'une intériorité close, mais néanmoins en contact avec l'étranger et portant les traces de l'aventure terrestre, sert de grille de lecture, en 1924, à un architecte de Liverpool en visite à Montréal: livrant ses impressions de la division ethnique qui prévaut à Montréal, il écrit ceci:

It was my good fortune to become acquainted with both the leading French architect and the leading Scotch one... (both their houses) seemed to sum up two different civilizations, two entirely different views of life. The Frenchman's house, with its discreet exterior, seemed to look in upon itself for its pleasures, the Scotchman's perched on the mountain side, with its terrace and wide windows, seemed in comparison ready to embrace the world¹⁶.

Ainsi l'intériorité bien comprise se devrait, selon cette conception dominante, de faire contrepoids à des entreprises publiques et internationales dont elle affiche privément et sereinement les signes, dans sa mise en scène domiciliaire.

Aux yeux de cet observateur, l'intérieur bourgeois canadien-français souffrirait d'une trop forte fermeture, tourné qu'il est vers lui-même comme si rien d'autre n'existait: un trop de quiétude peut-être, comme dans ce tableau de Ludger Larose intitulé **Scène de famille: la leçon de piano**, dont on peut lire ceci dans le catalogue du Musée du Québec:

Cet intérieur bourgeois peint en 1907 est dans la tradition de la peinture du genre ... Célébrant la vie tranquille et harmonieuse de la famille, et en ce sens bien victorien... le cadre témoigne du bon goût et du bien-être du ménage¹⁷.

De tels intérieurs, on s'en doute, s'il s'expriment bien le vécu bourgeois, ne sont pas à la portée de toutes les classes sociales urbaines dont les conditions d'habitation sont très différentes; aussi les réformateurs sociaux qui pensent la question du logement populaire à Montréal, fin 19^e siècle et début 20^e siècle, ont-ils d'autres

préoccupations et une autre philosophie: certains déplorent, par exemple, la division industrielle entre lieu de résidence et lieu de travail:

Dans le régime économique d'autrefois, alors que l'industrie s'exerçait à domicile, le foyer se confondait avec l'atelier: tous les membres de la famille s'y trouvaient rassemblés par la nécessité de travailler pour vivre. Les conditions nouvelles de l'industrie ont séparé l'atelier du foyer, dispersé loin de la maison les membres de la même famille. Il n'y a plus qu'une force qui puisse les ramener et les retenir au centre commun, l'attraction que dégage la demeure salubre, confortable, joyeuse, la puissance mystérieuse du home¹⁸.

Tous tentent de concevoir le «home» minimalement satisfaisant, capable d'abriter convenablement la famille ouvrière: «Nous conviendrons tous, (écrit Armes en 1897) que le logement idéal est celui dont la porte d'en avant n'est utilisée que par une famille, qui a pignon sur une rue à double débouché»¹⁹.

Cette question de la porte d'entrée est majeure: la porte, lieu frontière du dedans et du dehors, lieu de passage du public au privé, devient un symbole concret marquant la pénétration dans un espace à soi. Une porte unique ouvrant sur plusieurs logements distincts ne saurait bien remplir cette fonction: «Il faut autant que possible, (écrit l'abbé E. Gouin,) à chaque logement habité par une famille, son escalier, sa porte sur le dehors»²⁰ car, note un autre observateur réformiste «une entrée spéciale pour chaque locataire (donne) à chacun l'illusion du chez-soi individuel»²¹.

Les logements populaires montréalais typiques, érigés dans les années 1910-1930, retiendront cette leçon avec leurs escaliers extérieurs et les multiples portes sur leur balcon. Le critère minimal d'une intériorité adéquate serait donc de pouvoir disposer en propre d'une entrée privée, d'avoir directement et individuellement accès au dehors, et corrélativement, que le visiteur, en franchissant ma porte, entre bien chez moi.

En guise de conclusion, ou plutôt pour ouvrir un autre chemin vers l'esprit des lieux, je vous invite à regarder quelques lieux bien spéciaux, qui sont en quelque sorte des lieux synthèses, des «lieux des lieux», et qui expriment très bien la définition que je proposais au départ du lieu comme «unité perceptive synthétisant un ensemble de choses perçues et des représentations». Il est, en effet, un lieu qui nous donne à voir de façon exemplaire cette nature à la fois ici et ailleurs, réelle et imaginaire des lieux, et c'est l'atelier du peintre, lieu de travail concret sur des espaces minutieusement voulus, projetés et peints.

D'abord, une toile comme celle-ci, **l'Atelier du peintre** de Vermeer, qui reste très près des scènes d'intérieur déjà évoquées, sauf qu'ici, ce n'est ni la lecture, ni l'écriture ou la musique, mais la peinture qui se met, dans un geste d'autoréférence, elle-même en scène, l'œil reculant pour inclure dans son champ le peintre par lequel ces activités nous parviennent.

On pourrait faire une typologie de ces toiles d'atelier: il y aurait celles par exemple où le peintre est en action, comme dans **L'artiste et son modèle dans l'atelier du Havre** de Dufy, travaillant à peindre une femme déjà peinte pour nous. Ou au contraire ces ateliers déserts, comme cet **Atelier à Marseille** de Marquet (1916), qui semblent attendre, en l'absence feinte de toute peinture, que quelqu'un en prenne possession et peigne.

Dans **Coin d'atelier, rue Labelle** d'Adrien Hébert nous avons l'atelier discret, qui pourrait presque passer pour un salon: seule la présence conjointe de nombreux tableaux - un par terre - et d'un chevalet avec travail en cours, indique la vocation du lieu. Le peintre s'efface devant ses peintures et la peinture pendant que voyeurs, nous pénétrons dans son intimité.

De même chez cet autre artiste canadien, Rodolphe Duguay, **L'Atelier de Nicolet** nous est montré bien disposé et propre, sans peintre ni modèle, un chevalet et un vêtement de travail représentant le créateur qui prend place hors représentation.

Charles Huot, en 1909, peint son atelier de la rue St-Jean à Québec, alors que Louise Gignac collabore aux dessins qu'il prépare pour le tricentenaire de la fondation de Québec. Ici aussi l'artiste lui-même reste hors champs, à l'avant scène, où nous spectateurs regardons avec lui la double pièce dont l'aspect nu, académique et archéologique, convient bien aux recherches de ce «peintre d'histoire» pour qui la commémoration documentée l'emportait sur le travail proprement pictural.

À l'opposé, d'autres artistes nous livrent des représentations d'ateliers où l'espace pictural créé s'empare du contexte représenté: **Femme dans l'atelier** (1956) de Picasso, transforme le lieu «atelier» en un espace stylistiquement sien, le confondant avec l'espace qu'instaure la surface peinte et limitant à quelques éléments formels la vraisemblance du titre.

De même ce Matisse, **L'atelier rouge** (1911) fait voir une surface presque plane, parsemée d'oeuvres dans un effet de damier, où

les toiles aux murs se donnent comme plus visibles et réelles que l'atelier et ses objets usuels, tous relégués à un statut transparent et fantômatique, dans le cadre d'un espace Matisse bien reconnaissable.

Nous sommes bien en face d'un espace où joue l'esprit des lieux, cela jusqu'à la quête incessante de lieux jamais vus, jusqu'à l'utopie d'espaces inédits qui puissent devenir un jour son style, sa trace et sa signature, l'espace historique de son nom propre.

De telles toiles, à mon sens, témoignent bien que les seuls lieux qui sont nôtres sont ceux que nous nous donnons, pour en faire à la fois nos lieux d'ancrage et de fuite, nos «ici» et «ailleurs» vus et entrevus, les lieux terrestres de nos mortelles migrations et de nos quelques accomplissements.

NOTES

1. Maurice Merleau-Ponty: **Phénoménologie de la perception**, Paris, nrf Gallimard, 1945, p. 339.
2. Martin Heidegger: «Bâtir habiter penser» in **Essais et conférences**, Paris, nrf Gallimard, 1958, p. 186.
3. *Idem*: p. 173.
4. Martin Heidegger: «Hebel. L'ami de la maison» in **Question III**, Paris, nrf Gallimard, 1966, p. 53-54.
5. Marcel Proust, **Du côté de chez Swann**, Livre de poche no 1426-27, Paris, 1965, p. 465.
6. Maurice Merleau-Ponty: *op. cit.*, p. 339.
7. Charles Baudelaire: «La Chambre double» in **Spleen de Paris, Oeuvres complètes**, Paris, Bibliothèque nrf de la Pléiade, 1961, p. 233.
8. Jacques Prévert: **Paroles**, Livre de poche no 239, Paris, 1962, p. 23 et p. 195.
9. John Lukacs: «The Bourgeois Interior» in **American Scholar**, vol. 39 no 4, Automne 1970, p. 620 et 624.
10. Paul Robert: **Dictionnaire alphabétique et analogique**, Paris, Société du nouveau Lettré, Le Robert, 1970, p. 535.
11. Witold Rybczynski: **A Short History of an Idea: Home**, New York, Viking 1986, p. 62.
12. Walter Benjamin: «Paris, capitale du XIX^e siècle», in **Essais 2 1935-1940**, Médiation no 241, Paris, Denoel Gonthier, 1983, p. 46-47.
13. Jean Trudel: **William Berczy, La famille Woolsey**, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p. 12.
14. Jean-Claude Marsan: **Montréal en évolution**, Montréal, Fides, 1974, p. 205.
15. Walter Benjamin: *op. cit.*, p. 47.
16. C.H. Reilly: «Some Impressions of Canadian Towns», in **Journal Royal Architectural Institute of Canada**, vol. I, 1924, p. 55.
17. **En collaboration: Le Musée du Québec. 500 oeuvres choisies**, Québec, Gouvernement du Québec 1983, p. 143.
18. Cité dans Marc Choko: **Crises du logement à Montréal (1860-1939)**, Montréal, Éditions Abert Saint-Martin, 1980, p. 44-45.
19. Terry Corp. **Classe ouvrière et pauvreté. Les conditions de vie des travailleurs montréalais 1897-1929**, Montréal, Boréal Express, 1974, p. 21-22.
20. Marc Choko, *op. cit.*, p. 46.
21. *Idem*: p. 48.