

Université de Montréal

**Le discours muséal à travers l'exposition des collections
de quatre musées d'art: Montréal, Québec, Joliette et
Sherbrooke**

par
Nathalie Houle

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

août 2013

© Nathalie Houle , 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le discours muséal à travers l'exposition des collections de quatre musées d'art :
Montréal, Québec, Joliette et Sherbrooke

Présenté par :

Nathalie Houle

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil
Président-rapporteur

Christine Bernier
Directrice de recherche

Johanne Lamoureux
Membre du jury

RÉSUMÉ

Les musées d'art sont des lieux privilégiés pour contempler les productions artistiques du passé et d'aujourd'hui. En vertu de leur mandat, ceux-ci ont la tâche difficile de concilier leurs fonctions de délectation et d'éducation du public. Certains favorisent une approche plutôt que l'autre, mais tous portent un regard subjectif sur ce qu'ils exposent. Même si les œuvres semblent être disposées naturellement dans les salles, tout ce qui relève de la conception et de la réalisation des expositions est soigneusement construit et résulte d'un parti-pris de la part du musée. En fonction de ses choix, c'est-à-dire de ce qu'elle présente ou non et comment elle le fait, l'institution muséale participe à la définition de ce qu'est l'art et influence la signification des œuvres. En conséquence, chaque musée est producteur d'un discours qui véhicule notamment sa vision de l'histoire de l'art et ses valeurs institutionnelles. Ce discours est produit tant par les écrits qui sont installés auprès des œuvres que par l'ensemble du dispositif muséographique qui les entoure. Ce mémoire explore, à travers l'analyse comparative de quatre musées des beaux-arts québécois, les éléments constitutifs d'un tel discours ainsi que les relations qui s'instaurent entre les différentes composantes du discours muséal et ce qui est montré dans leurs salles d'exposition.

Mots-clés

Musée, exposition, collection, art québécois, discours muséal

ABSTRACT

Art museums are the perfect settings to gaze at past and actual works of art. According to their mandate, the museums have to conciliate two functions that can be difficult to manage, that is to say their functions of enjoyment and education. Some favor one approach instead of the other, but each museum is subjective in the way it exhibits works of art. Even if the art seems to be displayed naturally in the galleries, everything that is related to the conception and the realisation of the exhibition is the object of a construction and results from a decision of the museum. In accordance with their choices, that is to say which objects are presented or not, and the way they are exhibited, the museums contribute to define what art is, and influence the meanings of the works of art. Consequently, each museum transmits its own vision of art history and its institutional values. This particular discourse can be foregrounded as much by the writings installed near the works of art as by the museography around them. With a comparative analysis of four fine arts museums from the province of Quebec (Canada), this thesis explores a typology of museums discourses, as well as the intertwined relations between the different components of those discourses and the works of art that are shown in their galleries.

KEY WORDS

Museum, exhibition, collection, Quebec art, museum discourse

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	vi
Remerciements.....	ix

Introduction

Le discours muséal	1
---------------------------------	----------

1. Le Musée des beaux-arts de Montréal : au-delà des apparences15

Introduction : « Un Met de poche ».....	15
---	----

1.1 Cadre architectural : un espace au diapason de son époque	16
---	----

1.1.a L'annexe Lebensold (1976) : une architecture au service de l'art?.....	17
--	----

1.1.b La salle d'art canadien : une muséographie hybride	18
--	----

1.2 Un musée « silencieux ».....	21
----------------------------------	----

1.2.1 Des textes minimalistes	22
-------------------------------------	----

1.2.2 Un discours muséal éloquent.....	28
--	----

1.2.2.1 Itinéraire parmi les œuvres	29
---	----

1.2.2.1.a Première partie du parcours	30
---	----

1.2.2.1.b Deuxième partie du parcours.....	34
--	----

1.2.2.1.c Troisième partie du parcours	37
--	----

1.2.2.1.d Quatrième partie du parcours	40
--	----

1.3 La section d'art amérindien : art ou ethnographie?	43
--	----

Conclusion	49
------------------	----

2. Le Musée national des beaux-arts du Québec : entre tradition et contemporanéité51

Introduction : un musée dédié à l'art québécois	51
---	----

2.1 Un cadre architectural monumental	52
---	----

2.1.a L'extérieur du bâtiment d'origine : une architecture à portée idéologique	52
---	----

2.1.b L'intérieur du Pavillon Gérard-Morisset : un décor conçu pour impressionner	55
---	----

2.2 « Tradition et modernité au Québec » : une thématique équivalente?.....	55
---	----

2.2.1 Première section : un « Salon » du XIX ^e siècle aux accents d'aujourd'hui	60
---	----

2.2.2 Deuxième section : une arène plutôt sage	71
--	----

2.2.3. Troisième section : une alcôve consacrée à l'idéologie clérico-nationaliste	85
Conclusion	88
3. Le Musée d'art de Joliette : un musée qui voit grand	90
Introduction : Musées urbains, musées régionaux : des enjeux et des défis semblables	90
3.1 Cadre architectural : un musée plus « moderne »	91
3.1.a Une architecture extérieure conçue comme un écrin	92
3.1.b La configuration intérieure: un musée à l'échelle humaine	94
3.2 La collection permanente : une salle au programme ambitieux	95
3.2.1 Un itinéraire en quatre temps	97
3.2.1.a Première partie du parcours	98
3.2.1.b Deuxième partie du parcours	102
3.2.1.c Troisième partie du parcours	105
3.2.1.d Quatrième partie du parcours	111
Conclusion	117
4. Le Musée des beaux-arts de Sherbrooke : un musée en symbiose	120
Introduction : un microcosme cohérent	120
4.1 Un musée des Cantons-de-l'Est ouvert sur le monde	120
4.2 Cadre architectural : un lieu chargé symboliquement	121
4.2.a Un édifice de style Second Empire	122
4.2.b Une configuration intérieure fonctionnelle et sobre	124
4.3 Une collection permanente bien encadrée	125
4.3.a « Ceci est une exposition muséale »	125
4.3.b Une muséographie harmonieuse	126
4.3.c Un itinéraire à rebours	129
4.3.d Une exposition à l'image de sa collection	130
4.4 Le visuel et le textuel	132
4.4.a Le titre de l'exposition comme affirmation identitaire	133
4.4.b Les panneaux didactiques	134
4.4.c Les cartels prédicatifs	141
4.4.d Des cartels subjectifs	151
Conclusion	152

Conclusion

Le musée d'art : ce qu'il nous montre, ce qu'il nous « dit »153

Bibliographie.....164

Illustrations174

Annexe 1 : Liste des œuvres du MBAM (salle d'art canadien et d'art amérindien) i

Annexe 2 : Plan des Pavillons Michal et Renata Hornstein et Liliane et David M. Stewart
du Musée des beaux-arts de Montréal, (18 septembre 2009) xix

Annexe 3 : Liste des œuvres du MNBAQ (salle 7 :

« Tradition et modernité au Québec ».....xx

Annexe 4 : Plan du MNBAQ (au 18 juillet 2009) xlvii

Annexe 5 : Liste des œuvres du MAJ (« Les siècles de l'image. La collection permanente
du XVe siècle à nos jours ») xlviii

Annexe 6 : Liste des œuvres du MBAS (« Manières et matières. La collection du Musée
des beaux-arts de Sherbrooke »)..... lxiii

LISTE DES FIGURES

Figure 1.

Schéma de la salle d'art canadien et amérindien du Musée des beaux-arts de Montréal en 2009.

Source : Nathalie Houle.

Figure 2.

Trois pavillons du Musée des beaux-arts de Montréal : Michal et Renata Hornstein, Liliane et David M. Stewart et Jean-Noël Desmarais.

Source : Guy COGEVAL et al. 2003. *Guide du Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, couverture arrière.

Figure 3.

Photographie de la salle d'art canadien du Musée des beaux-arts de Montréal.

Source : Musée des beaux-arts de Montréal. Crédit photographique : Brian Merrett.

Figure 4.

Photographie de la salle d'art canadien du Musée des beaux-arts de Montréal.

Source : Musée des beaux-arts de Montréal. Crédit photographique : Brian Merrett.

Figure 5.

Photographie de la salle d'art canadien du Musée des beaux-arts de Montréal.

Source : Musée des beaux-arts de Montréal. Crédit photographique : Brian Merrett.

Figure 6.

Photographie de la salle d'art canadien du Musée des beaux-arts de Montréal.

Source : Musée des beaux-arts de Montréal. Crédit photographique : Brian Merrett.

Figure 7.

Photographie du Musée national des beaux-arts du Québec.

Source : Emmanuelle VIEIRA. 2004. *Design d'exposition. Dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 9.

Figure 8.

Schéma de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » du Musée national des beaux-arts du Québec en 2009.

Source : Nathalie Houle.

Figure 9.

Photographie de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » du Musée national des beaux-arts du Québec.

Source : Emmanuelle VIEIRA. 2004. *Design d'exposition. Dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 12.

Figure 10.

Photographie de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » du Musée national des beaux-arts du Québec.

Source : Mélanie BOUCHER et al. 2008. *Intrus/Intruders*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 63.

Figure 11.

Photographie de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » du Musée national des beaux-arts du Québec.

Source : Emmanuelle VIEIRA. 2004. *Design d'exposition. Dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 12.

Figure 12. Photographie de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » du Musée national des beaux-arts du Québec.

Source : Mélanie BOUCHER et al. 2008. *Intrus/Intruders*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 55.

Figure 13.

Photographie du Musée d'art de Joliette.

Source : Nathalie Houle (juillet 2009).

Figure 14.

Photographie de la maquette du Musée d'art de Joliette.

Source : Wilfrid CORBEIL, c.s.v. 1971. *Le Musée d'art de Joliette*. Joliette : Musée d'art de Joliette, couverture arrière.

Figure 15.

Schéma de la salle de l'exposition « Les siècles de l'image. La collection permanente du XV^e siècle à nos jours » du Musée d'art de Joliette en 2009.

Source : Nathalie Houle.

Figure 16.

Photographie de la salle de l'exposition « Les siècles de l'image. La collection permanente du XV^e siècle à nos jours » du Musée d'art de Joliette.

Source : Nathalie Houle (juillet 2009).

Figure 17.

Photographie de la salle de l'exposition « Les siècles de l'image. La collection permanente du XV^e siècle à nos jours » du Musée d'art de Joliette.

Source : Nathalie Houle (juillet 2009).

Figure 18.

Photographie de la salle de l'exposition « Les siècles de l'image. La collection permanente du XV^e siècle à nos jours » du Musée d'art de Joliette.

Source : Nathalie Houle (juillet 2009).

Figure 19.

Photographie de la salle de l'exposition « Les siècles de l'image. La collection permanente du XV^e siècle à nos jours » du Musée d'art de Joliette.

Source : Nathalie Houle (juillet 2009).

Figure 20.

Photographie de la salle de l'exposition « Les siècles de l'image. La collection permanente du XV^e siècle à nos jours » du Musée d'art de Joliette.

Source : Nathalie Houle (juillet 2009).

Figure 21.

Photographie du Musée des beaux-arts de Sherbrooke.

Source : Nathalie Houle (juillet 2009).

Figure 22.

Schéma de l'exposition « Manières et matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke » en 2009.

Source : Nathalie Houle.

Figure 23.

Photographie de l'exposition « Manières et matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke ».

Source : Musée des beaux-arts de Sherbrooke.

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, je tiens à témoigner toute ma gratitude envers Christine Bernier, ma directrice de recherche, pour sa grande générosité, sa patience, ses conseils et son soutien continu.

Un merci particulier à mon mari, Richard Dufour et mes deux filles, Élizabeth et Catherine.

Merci également à Viviane Gautier-Jacquet pour son amitié et son appui pendant la rédaction.

Finalement, je remercie mes parents qui m'ont amenée au musée dès mon plus jeune âge.

INTRODUCTION

Le discours muséal

Le musée fait partie d'un réseau qui, notamment avec les universités et les historiens de l'art, participe à la construction de la signification des œuvres. Par leur mise en exposition, les musées véhiculent chacun sa vision du monde et de l'histoire de l'art. En conséquence, tout musée est producteur de discours¹. En effet, comme le mentionne Trevor Fairbrother, les musées ne font pas que montrer des objets. Des jugements de valeurs déterminent ce qui est présenté ou non, mis en évidence ou ce qui est expliqué². Habituellement, les musées des beaux-arts offrent peu de transparence auprès des visiteurs : tout semble être disposé naturellement dans les salles alors qu'en fait, ce qui relève de l'exposition est construit³. L'étude du discours muséal permet de mettre en lumière l'artificialité du dispositif expositionnel et d'explorer les relations qui s'instaurent entre ce que le musée nous montre et ce qu'il nous dit. Comme le définit avec justesse Abigail Solomon-Godeau: « what can be called the discourse of the museum [is] the ways in which museology and art history together organize and direct our perception and understanding of art objects » (Solomon-Godeau (1994):51).

¹ Le mot discours est entendu dans son sens le plus large, comme manifestation d'un message verbal, écrit ou autre. Sur la notion élargie de discours, nous référons à Barbara Johnston. 2008. *Discourse Analysis*, Malden ((MA) États-Unis) : Blackwell Publishing, pp. 2-3 et Mieke Bal (1996) :3. Comme le démontre Christine Bernier, le discours muséal va au-delà du langage proprement dit : « L'espace du musée est un espace discursif, *dixit* Mieke Bal, Rosalind Krauss, Brian O'Doherty, Carol Duncan, David Thomas (...). Tous ces auteurs s'entendent pour dire que la manière dont le musée met en place certains objets est une forme de discours faisant appel à certaines connaissances, au détriment d'autres. L'on reconnaît que la manière d'exposer constitue, elle aussi, le discours du musée » (Bernier (2002) :87).

² La citation exacte est: « Museum displays are not simply arrangements of things that experts deem worthy of viewing: value judgments have determined what is shown, what receives prominence, what is explained, and what is omitted ». Trevor Fairbrother. 1994. « The Label Show. Contemporary Art and the Museum ». Dans le dépliant fourni par le Musée des beaux-arts de Boston lors de l'exposition éponyme.

³ Il existe des expositions « signées » où le commissaire exprime un point de vue explicite, tout comme certaines présentations dans les musées intègrent un aspect critique face à l'institution elle-même. Toutefois, force nous a été de constater que l'aspect construit de l'histoire de l'art telle qu'elle est montrée dans les musées étudiés dans ce mémoire, est passé sous silence. Sur les expositions signées nous référons à André Desvallées, Martin Scharer et Noémie Drouguet, « Exposition : regard et analyse ». Dans André Desvallées et François Mairesse (2011) : 166-167. Sur le manque de transparence et l'aspect construit des expositions, lire notamment Saumarez-Smith (1989) :20.

C'est donc à travers les expositions de quatre musées, montrant des panoramas historiques qui rendent compte d'une certaine histoire de l'art du Québec, que notre problématique s'est centrée sur le discours muséal. Que nous montre-t-on dans ces expositions? Que dit-on sur les œuvres? En quoi les lieux et la muséographie influent-ils sur le sens que l'on peut leur donner? Ce ne sont que quelques-unes des questions qui seront étudiées. Si certains auteurs s'attardent à démontrer les impacts de l'environnement muséal sur quelques œuvres, comme Mieke Bal ou Charles Saumarez-Smith, l'originalité de notre travail porte sur l'analyse de salles complètes, selon un mode comparatif, dans un contexte québécois.

Afin de faciliter notre étude, nous avons décidé de constituer notre corpus à partir de collections permanentes. Malgré leur appellation, celles-ci ne sont pas installées de façon définitive. Par contre, elles offrent une certaine stabilité⁴ qui s'accorde davantage avec la méthodologie de travail que nous avons choisie et qui sera décrite ultérieurement.

Notre travail s'est amorcé avec le Musée des beaux-arts de Montréal (ci-après le MBAM). Ce musée à caractère encyclopédique dédie plusieurs salles à ses collections. Compte tenu de la nature des collections des autres institutions québécoises, nous avons retenu la salle réservée au panorama de l'art canadien et de l'art amérindien⁵. Afin de circonscrire notre propos, nous avons exclu les autres salles du MBAM dédiées à l'art québécois ou canadien.⁶ L'exposition, constituée d'œuvres de la fin du XVIII^e siècle jusque vers le milieu du XX^e siècle, a été présentée entre 2003 et 2010⁷. Afin de constituer un corpus cohérent sur le plan chronologique, nous avons exclu d'emblée tous les musées d'art contemporains.

⁴ La différence entre les expositions temporaires et permanentes relève principalement de leur durée. Comme son nom l'indique, l'exposition temporaire suggère une période de présentation plus courte. (Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati (2005) :24).

⁵ Même si aucun autre musée du corpus n'expose de l'art amérindien, nous ne pouvions l'exclure pour analyser uniquement l'art canadien puisque notre étude vise l'ensemble de ce qui est exposé dans les salles choisies.

⁶ En l'occurrence, il s'agit de l'Espace Marc-Aurèle Fortin, la salle Alfred-Laliberté, les salles d'art contemporain consacrées à Jean-Paul Riopelle et Paul-Émile Borduas, ainsi que l'exposition d'art inuit. Concernant les salles Riopelle et Borduas, le lecteur pourra lire avec profit le mémoire d'Angèle Richer (2009).

⁷ Le MBAM présentait avant cette date un panorama de l'art canadien mais la scénographie a été renouvelée en 2003. Cette exposition a duré jusqu'à la fin de 2010, année où la salle a été fermée en vue du réaménagement des collections dans le nouveau pavillon d'art québécois et canadien du MBAM, qui a été inauguré à l'automne de 2011.

En second lieu, nous nous sommes tournée naturellement vers le Musée national des beaux-arts du Québec (ci-après le MNBAQ). Exclusivement consacrées à l'art québécois, plusieurs salles du MNBAQ auraient dû être combinées afin de correspondre au panorama du MBAM⁸. Nous avons choisi l'exposition *Tradition et modernité au Québec* consacrée à la période allant de la seconde moitié de XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle, laquelle correspondait à la majorité des œuvres présentées dans le musée montréalais. Ouverte au public au mois de décembre 2000, la présentation en salle devrait avoir lieu jusque vers 2015⁹.

La troisième institution incontournable pour les beaux-arts québécois est le Musée d'art de Joliette (ci-après le MAJ). Dès la constitution du corpus, nous avons dû nous adapter aux réalités des différents musées. Ainsi, un seul espace est attribué à la collection permanente où l'on y présente *Les siècles de l'image. La collection permanente du XV^e siècle à nos jours*. Malgré le fait que la chronologie du MBAM y est respectée en bonne partie, la présentation du MAJ déborde de ce cadre en exposant des œuvres qui précèdent le XVIII^e siècle et qui outrepassent le milieu du XX^e siècle. Cette exposition a été mise en place à compter du 26 mai 2002 et a été présentée jusqu'en décembre 2012¹⁰.

Au départ, seuls devaient figurer le MBAM, le MNBAQ et le MAJ. Toutefois, il nous est vite apparu que, dans ce trio, le MAJ était désavantagé par rapport aux deux autres musées, du fait de sa situation en région mais surtout, parce qu'il ne dispose pas des mêmes ressources financières, matérielles et humaines. En termes de qualité, d'intérêt et de dynamisme, le Musée des beaux-arts de Sherbrooke (ci-après le MBAS)¹¹ apportait un équilibre nécessaire à la triade initiale et l'exposition *Manières et Matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke* pouvait soutenir la comparaison avec

⁸ Au départ, deux salles avaient été sélectionnées afin de répondre plus adéquatement à la chronologie du panorama du MBAM, soit la salle 8 : *Québec, l'art d'une capitale coloniale* qui présentait des œuvres allant du XVII^e siècle au milieu du XIX^e siècle et la salle 7 : *Tradition et modernité au Québec* qui englobait la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle. Il nous est apparu en cours d'écriture que l'analyse des deux salles aurait allongé indûment ce mémoire.

⁹ La date de fermeture de l'exposition est approximative et est basée sur l'échéancier du redéploiement des collections suite à l'ouverture du nouveau pavillon Pierre-Lassonde, prévu pour 2015, tel que mentionné lors d'une conférence prononcée par la directrice du Musée, Line Ouellet, le 21 février 2013.

¹⁰ *Les siècles de l'image* était encore accessible au public, selon des modalités restreintes, pendant une partie de l'année 2013, le musée faisant l'objet d'importantes rénovations depuis le 1^{er} janvier 2013.

¹¹ Nous n'avons pas choisi le Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire parce que sa collection permanente n'était pas exposée en 2009.

le MAJ, et même avec le MNBAQ jusqu'à un certain point, comme nous le verrons dans les prochains chapitres. *Manières et Matières* a été inaugurée en 2003 et s'est clôturée en décembre 2009.

Lorsque les gens vont au musée, ils regardent rarement une exposition avec un esprit critique, en analysant ce qu'ils voient. Faute de temps ou de connaissances, ils s'attardent parfois devant quelques tableaux ou sculptures qui soulèvent leur intérêt, et certains, curieux, liront le cartel apposé à proximité¹². Afin d'analyser notre corpus, nous avons fait le choix de nous mettre dans la position d'un visiteur qui prend le temps d'observer chacune des œuvres, leur disposition, l'espace et la muséographie qui les entourent et qui lit chacun des cartels et des textes en salle. Bref, quelqu'un qui regarde autant l'enveloppe muséale que son contenu. En conséquence, nous avons exclu de notre méthode toute entrevue avec les conservateurs et/ou les concepteurs des expositions. De la même façon, nous n'avons pas communiqué avec les musées concernés pour obtenir le plan des salles et la liste des œuvres exposées. Notre méthode est basée sur une observation directe, lente et minutieuse de chacune des expositions. Nous avons ensuite procédé à l'analyse de nos notes en prenant appui sur les ouvrages du cadre théorique et ceux de plusieurs auteurs en études muséales ou autres afin de proposer une lecture critique des discours et des histoires de l'art véhiculés par les musées québécois choisis.

Le relevé des salles s'est effectué entre les mois de décembre 2008 et mars 2010¹³. Rappelons que notre but n'est pas d'évaluer la collection mais le discours expositionnel, ce qui nous a permis d'avoir un corpus comparatif où se côtoient des musées de plus petite envergure avec les deux complexes muséaux de Montréal et Québec. Au cours du mémoire, nous pourrions constater que peu importe l'ampleur du musée, toute collection demeure incomplète¹⁴. Toutefois, ces manques peuvent

¹² Carol Duncan et Allan Wallach rapportent les propos de Michael Compton, un conservateur de la Tate Gallery de Londres, à l'effet que les visiteurs passent en moyenne 1,6 secondes devant une œuvre et, conséquemment, ne prennent pas le temps de confronter les œuvres entre elles (Duncan et Wallach (2004) : 488). Pour une étude intéressante sur la relation objet-cartel nous référons au texte d'Anne-Sophie Grassin (2007), également dans notre bibliographie.

¹³ Les visites ont eu lieu les 10 décembre 2008, 22 et 29 avril, 6 mai, 26 juin, 18 septembre, 30 octobre 2009 et le 4 mars 2010 au MBAM; les 24 décembre 2008, 6 juin, 18 et 19 juillet et 6 septembre 2009 au MNBAQ; les 3 janvier, 3 juillet et 22 août 2009 au MAJ; les 1^{er} avril, 9 juillet et 26 août 2009 au MBAS.

¹⁴ Silke Schmickl a bien exprimé cette réalité propre à tout collectionneur : « Tout musée est lacunaire et incomplet; il se constitue et se gère entre deux illusions, deux passions complémentaires du manque et de la totalité » (S. SCHMICKL (2005) : 31).

judicieusement se laisser oublier selon les différentes stratégies expositionnelles mises en place par les musées ou encore en formulant un discours cohérent entre les écrits et les objets présentés.

Notre cadre théorique est divisé selon deux orientations, qui relèvent d'une part de notre choix méthodologique et, d'autre part, des analyses textuelles et contextuelles nécessaires pour mettre en lumière le discours muséal de chaque institution. La typologie des éléments constitutifs de ce discours a été établie en fonction de plusieurs lectures¹⁵. Dans un premier temps, notre méthode a été inspirée principalement par Victoria Newhouse. Son examen détaillé de la mise en exposition et de l'espace muséal a guidé nos observations dans les salles. Dans une moindre mesure, deux autres auteurs ont aussi été déterminants. D'abord Svetlana Alpers, pour qui le musée est le lieu privilégié du regard et dont l'une des missions est de permettre de « bien voir » ce qui est exposé. Finalement, nous avons aussi tenu compte de l'approche de Siri Hustvedt qui, même si son travail s'est réalisé sur des œuvres particulières, préconise d'observer longuement sur le terrain afin d'en faire resurgir les significations.

En deuxième lieu, une partie importante de notre travail prend appui sur l'idée qu'une exposition constitue un discours émis par le musée qui la conçoit et/ou la présente. À cet égard, les travaux de Mieke Bal ont été essentiels puisqu'elle démontre le pouvoir discursif d'un événement visuel et spatial. Son approche basée sur la rhétorique et la narratologie, où elle met en relation les textes produits par l'institution et les œuvres exposées afin de comprendre le « langage » du mur muséal (Bal (2007) :12), pourra être reprise partiellement et servir de modèle pour notre propre lecture des œuvres présentées au sein des musées d'art québécois. Nous reconnaissons également l'influence de Carol Doyon (1991), dont la démarche pourrait se rapprocher de la nôtre. À travers l'étude des livres d'histoires générales de l'art, elle examine comment leurs discours sont construits et révèle, de ce fait, la part subjective de textes qui se donnent l'aspect de documents

¹⁵ Même si l'expression « discours muséal » est largement utilisée chez les auteurs que nous avons lus, il n'existe pas, à notre connaissance, d'ouvrages consacrés exclusivement au sujet et qui tenteraient d'une part de la définir et d'autre part, de tirer une typologie de ses éléments constitutifs. Nous devons reconnaître que le sujet est vaste et qu'il peut être abordé sous des angles divers. De plus, son analyse peut mobiliser différents champs de savoir des sciences humaines. Si les études concernent principalement les grands musées européens et américains, nous n'avons trouvé que peu d'ouvrages relativement aux musées québécois. Soulignons toutefois l'apport du mémoire de maîtrise d'Angèle Richer (2009) qui nous a été très utile.

objectifs. À la suite de Doyon, nous avons finalement engagé une réflexion quant à l'espace muséal lui-même, comme lieu d'expression subjectif et comme cadre délimitant ce qu'est l'art et l'histoire de l'art. Notre travail prend en compte des auteurs clés qui ont démontré que, malgré les apparences, le musée lui non plus n'est pas un lieu neutre. Brian O'Doherty, Charles Saumarez-Smith et Christine Bernier font parties de ces auteurs qui nous ont servi de balises.

La question du discours muséal n'est pas nouvelle. Depuis la fin des années 1960, des chercheurs de plusieurs disciplines des sciences humaines, que ce soit en philosophie, sociologie ou en linguistique, ont démontré un intérêt accru pour tout ce qui concerne l'espace muséal. Cette ouverture, hors des champs de pratique traditionnels de l'histoire de l'art, a permis d'investiguer l'institution muséale sous des angles différents. À cet égard, l'apport de la linguistique et de la sémiologie a été déterminante afin d'analyser le musée comme une instance productive de discours. Par exemple, Roger Silverstone s'appuie sur la rhétorique, afin de qualifier le musée « d'espace discursif » (Silverstone (1998) : 181). Pour l'auteur, l'institution muséale elle-même est une instance rhétorique puisqu'elle cherche notamment à informer, à séduire et à persuader. La construction du discours passe par l'ordonnance de l'exposition et ce qui y est mis en valeur, Silverstone ((1998) :183) rejoignant ici la position de Trevor Fairbrother¹⁶. Si l'institution constitue au premier chef l'instance qui émet le discours¹⁷ (Silverstone (1998) : 175), rappelons que l'exposition est la face visible et le véhicule privilégié du récit mis en place par le musée. L'analogie entre les composantes linguistiques d'un texte et une exposition semble faire consensus chez plusieurs auteurs¹⁸. Par exemple, on dira que l'exposition est le « moyen de communication » qui constitue le langage particulier du musée (Gob-Drouguet (2006) :103) ou encore, comme le résume Bernard Deloche, « La présentation

¹⁶ *Ibid.* note 2.

¹⁷ Selon Roger Silverstone « La narration [au musée] est centrale. Le musée est en effet, par excellence, l'institution qui raconte, qui est racontée et qui dépend, pour son autorité, de narrations légitimantes » (Silverstone (1998) :175).

¹⁸ La question de l'exposition comme langage est complexe et aurait pu être plus nuancée mais cela dépasse le cadre de ce mémoire. Nous référons notamment le lecteur aux ouvrages suivants dans la bibliographie : Claire M.-Ponty et J.-J. Ezrati (2005), André Gob et Noémie Drouguet (2006), Serge Chaumier (2011) où l'auteur évoque Jean Davallon pour qui l'exposition, sans être une langue, est un « fait de langage », Louise Letocha qui voit plutôt l'exposition comme un « métalangage » ou encore Marc-Olivier Gonseth qui la compare à un « hypertexte ». Les écrits de Jean Davallon sont incontournables en la matière. Le sujet a également été abordé par Jérôme Glicenstein (2009) et dans la rubrique « exposition » du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* d'André Desvallées et François Mairesse (dir.) (2011) : 133 et ss.

des expôts forme l'équivalent d'un discours dont la chaîne verbale serait transposée sous forme de séquences d'objets disposés dans l'espace de l'exposition » (Deloche (2010) :39)¹⁹. L'importance de l'analogie entre le langage et l'exposition résulte du fait que celle-ci est mise en place dans un but de communication et qu'elle est productrice de signification et d'interprétation face à ce qui est montré.

Si le musée construit un discours cela sous-tend une position d'autorité²⁰ et l'élaboration d'une certaine idéologie. Cela implique qu'il faut aussi se poser la question de l'objectivité ou plutôt de la subjectivité de celui-ci. L'idée du musée comme espace neutre est un mythe tenace qui perdure encore aujourd'hui même si de nombreux chercheurs ont établi que la réalité était toute autre. C'est la position défendue notamment par Mieke Bal, Carol Duncan, Charles Saumarez-Smith, Victoria Newhouse et Christine Bernier. Charles Saumarez-Smith a été particulièrement convaincant en démontrant que les objets exposés acquièrent différents niveaux de significations selon l'endroit où ils sont disposés au sein du musée. Cependant, plusieurs institutions muséales, dont celles que nous avons étudiées, continuent de mettre de l'avant cette apparence de neutralité. L'illusion d'un lieu objectif peut se manifester autant dans l'espace physique que dans les écrits qui accompagnent les œuvres. Par exemple, en accrochant des tableaux selon une approche esthétique, où il y a peu d'écrits dans les salles, certains conservateurs croient ne pas imposer leur interprétation sur l'art. Le visiteur serait supposément libre de forger sa propre opinion. Nous verrons au cours du premier chapitre que, même en adoptant cette attitude, le musée révèle tout de même sa part de subjectivité. Il en va de même pour les institutions qui font une large place à l'écrit. Par exemple, des auteurs comme Mieke Bal et Marie-Sylvie Poli ont démontré qu'un regard analytique permet de dégager les partis-pris du scripteur, même lorsque ce dernier écrit sous le couvert d'un pronom impersonnel.

À la suite des auteurs mentionnés précédemment, nous envisageons la notion de discours muséal comme étant l'interrelation entre des éléments explicites et des éléments

¹⁹ Mieke Bal, quant à elle, utilise l'expression « syntaxe visuelle » (Bal (1996) :42). Germano Celant écrira que l'espace entre les œuvres établit une connexion linguistique (« linguistic connection ») (Celant (2000) :375). Plusieurs auteurs de notre bibliographie pourraient être cités tellement les notions de l'ordonnement des œuvres au sein de l'exposition font référence au vocabulaire usuel de la linguistique ou de la sémiologie.

²⁰ Cet aspect sera plus amplement discuté dans le chapitre 1 de ce mémoire.

implicites. Par explicite, nous entendons toutes les situations discursives qui relèvent principalement des écrits produits par les musées²¹. Ceux-ci sont nombreux et se retrouvent autant dans les salles d'exposition (titres, cartels ou panneaux didactiques), qu'au sein du musée même (plan, publicité interne, etc.). Il peut également s'agir de documents produits dans un but de diffusion externe (catalogues d'exposition, revues, publicité dans les médias, site internet, etc.). Dans le cadre de ce travail, nous avons restreint notre analyse aux écrits présents dans chacune des salles d'exposition. Plusieurs auteurs, dont Beverly Serrell et Anne-Sophie Grassin, se sont penchés sur la composition des cartels et ont tentés d'en définir les règles afin d'en maximiser l'impact cognitif auprès des visiteurs. Des textes plus spécialisés ont examiné des types d'écrits muséaux particuliers, comme c'est le cas pour Verena Tunger qui a consacré un livre aux titres des expositions.

Les éléments implicites sont tous ceux qui participent du contexte muséal et qui ont aussi un impact sur la signification des œuvres. Au fil de nos lectures, nous avons établi une typologie des éléments constitutifs de la part généralement invisible de ce discours. Sans être exhaustive, notre étude a pris en compte le cadre architectural, la muséographie, l'approche choisie par le musée (esthétique ou didactique), l'accrochage et la juxtaposition des œuvres. Rappelons que si pour des fins pratiques nous découpons notre analyse en fonction de chacun des éléments explicites et implicites, la construction de sens se fait à partir de leur combinaison et implique également l'apport des visiteurs d'une exposition donnée. Comme le soutiennent Gob et Drouguet, le « langage de l'exposition » est la résultante d'un ensemble de facteurs.

L'exposition possède son langage propre, qui n'est ni porté implicitement par les objets exposés, ni constitué des textes qui accompagnent ceux-ci. Il est fait de l'association d'éléments verbaux (des textes) et d'éléments non verbaux (...). Aucun de ces éléments n'est totalement significatif à lui seul dans l'exposition : c'est leur agencement, leur combinaison qui est porteur de sens. (Gob, Drouguet (2006) :105).

²¹ Les visites guidées organisées par les musées de même que les audio-guides font aussi partie des moyens discursifs mis de l'avant pour communiquer des informations sur l'art. Nous avons décidé de ne pas tenir compte de ces types de discours, afin de resserrer notre propos autour de ce qui est immédiatement perceptible dans les salles d'expositions retenues.

Le musée en soi peut être défini comme un cadre au sens où l'entend Jacques Derrida, soit comme limite entourant les œuvres (Derrida (1978) :15). Il offre alors un effet légitimant, affirmant et définissant ce qu'est une œuvre et ce qu'est l'art (Bernier (2002) :16,73-74). Le musée procède inévitablement à une sélection dans ce qu'il présente, ne serait-ce que parce qu'il est contraint par le contenu de ses collections. Il imposera, par le fait même, sa propre vision de l'histoire de l'art. L'architecture du musée intervient également dans cet effet d'encadrement. D'abord parce que le choix du style architectural est porteur de valeurs symboliques et idéologiques (McClelland (2008) et Newhouse (2006)), lesquelles influenceront la perception des visiteurs par rapport à l'institution et moduleront leurs attentes quant au contenu exposé. La configuration des lieux, soumise au plan architectural, définira l'itinéraire emprunté par les visiteurs²². Le parcours structure le propos et la logique propres à l'exposition (Chaumier (2011) :46). Pour Bal, l'itinéraire peut être perçu comme un texte et il constitue la narration de l'exposition (Bal (1996) :45). De plus, comme l'ont démontré Charles Saumarez-Smith, Carol Duncan, Mieke Bal, Christine Bernier ou Victoria Newhouse, les œuvres seront plus ou moins significantes selon leur emplacement au sein du musée, c'est-à-dire selon qu'elles sont mises en évidence ou en retrait dans l'espace muséal. La disposition des lieux peut engendrer une séquence spatiale qui mettra en lumière une œuvre, un artiste ou un mouvement artistique. Le plan architectural peut aussi induire une hiérarchisation de l'espace en permettant, par exemple, une présentation évolutive de l'art ou en offrant à la vue, à la fin d'une enfilade, une œuvre phare (Bal (1996) :101).

La muséographie²³ est partie prenante de ces éléments qui modulent le discours comme le démontre particulièrement Victoria Newhouse. Par exemple, le musée peut utiliser l'éclairage pour accentuer une œuvre, mettre une sculpture sous vitrine pour

²² Mieke Bal note qu'au Metropolitan Museum of art, même si elle a le sentiment qu'elle choisit l'itinéraire, elle croit que ce dernier est probablement imposé en fonction du plan architectural. « I strolled in, and I am not sure that I followed the designed itinerary in the strict sense, but I suppose the clever architecture helped me along » (Bal (1996): 102).

²³ Tout au long de ce mémoire, nous avons privilégié le terme « muséographie », plus englobant, que ceux de « scénographie » ou « d'expographie », plus ciblés, pour décrire les salles dans leurs composantes formelles, décoratives ou autres. Par exemple, dans les musées de Joliette et de Sherbrooke, le nombre plus limité de ressources laisse supposer qu'une même personne pouvait combiner différentes fonctions nécessaires à la conception et à la mise en espace des expositions. Comme le définit François Mairesse, « L'usage du mot muséographie a eu tendance, en français, à désigner l'art (ou les techniques) de l'exposition » (François Mairesse, « Muséographie ». Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.) (2011) :321.

renforcer un effet d'isolement, décider de présenter l'objet de façon autonome ou le contextualiser en évoquant l'époque de sa production. La couleur des murs a également un effet sur la perception des œuvres²⁴. Il faut aussi être attentif aux œuvres qui servent de transition le long des différentes parties du parcours. La muséographie doit également tenir compte de la façon dont le musée veut s'adresser à son public. Deux approches sont généralement envisagées: didactique ou esthétique. Carol Duncan en donne la définition suivante: « In the educational model, works of art are framed as historical or art-historical objects, while in the aesthetic model, their unique and transcendent qualities are primary, and the museum space is expected to provide a sanctuary for their contemplation » (Duncan (2006):4). Chacune de ces manières d'aborder l'art sous-tend une position idéologique du musée qui aura une influence sur le type de discours qu'il tient. Avec l'approche esthétique où l'on prétend que l'objet peut livrer tout son potentiel significatif par lui-même, ce parti-pris muséal implique de limiter les informations sur les œuvres. Les salles offrent alors peu d'éléments textuels afin de ne pas distraire le visiteur dans sa contemplation. Lorsque le musée opte plutôt pour une approche éducative, l'écrit prend plus d'importance, le but étant d'informer le public et de lui transmettre des connaissances. Chacune des approches se retrouve rarement à l'état pur au sein des salles d'expositions. Malgré cela, il est possible de repérer la tendance privilégiée par chaque musée.

L'accrochage des œuvres fait aussi partie des choix muséographiques et il est également porteur de signification. Comme le mentionne Christine Bernier, « l'accrochage [...] énonce le système de valeur et d'interprétation des œuvres » (Bernier (2002) :70). C'est ce qui ressort également des travaux de Brian O'Doherty, Giles Waterfield, Reesa Greenberg et Victoria Newhouse. Ces auteurs ont expliqué, entre autres, les différents enjeux qui émergent selon le type d'accrochage et qui peuvent varier à chaque époque. La reconstitution de murs en touche-à-touche au XXI^e siècle n'a pas les mêmes connotations que lorsqu'il s'agissait du mode habituel de présentation des œuvres dans les musées du XIX^e siècle. La disposition de tableaux selon une linéarité chronologique (qui sous-tend souvent une position évolutionniste de l'art) ne véhiculera

²⁴ Voir à cet effet Rémi ZAUGG. 1986. « Construire un lieu public de l'œuvre d'art ». Dans *Cahiers du Musée national d'art moderne. L'œuvre et son accrochage*. Paris, n° 17/18, pp. 43-57.

pas la même chose que s'ils sont regroupés en fonction de thématiques particulières (le mode de présentation offre alors plusieurs alternatives). L'un des effets principaux de l'accrochage relève, selon nous, de la mise en évidence ou non de l'œuvre (par exemple, si elle fait partie d'un ensemble, si elle est isolée sur une cimaise, etc.). La juxtaposition des œuvres est corollaire à l'accrochage en ce qu'elle permet de les mettre ou non en relation les unes avec les autres. Comme le mentionne Mieke Bal, la combinaison des œuvres brise l'autonomie de chacune (Bal (1996) :95). Chaque nouvelle exposition pourra engendrer de nouvelles significations parce que les tableaux seront agencés autrement et établiront alors de nouveaux dialogues. Hubert Damisch croit que les œuvres inter réagissent entre elles mais il constate que ces rapports ne sont pas toujours prémédités (Damisch (2007) :15)²⁵. Les analogies grammaticales sont souvent utilisées lorsqu'il est question de la juxtaposition des œuvres ou lorsque l'on discute de la narration du récit au sein de l'exposition. On dira, par exemple, que les œuvres peuvent être « lues » comme les mots d'une phrase²⁶ (Bal (1996) :115). Pour Richard Kendall, la présentation visuelle en salle offre un mode d'argumentation différent de ce qui peut être lu (Kendall (2002) :71-72)²⁷. Cependant, si Patricia Mainardi reconnaît que la présentation visuelle constitue un récit en raison du choix des œuvres et de leur juxtaposition, elle ajoute que cette narration peut demeurer invisible aux yeux du public parce qu'il en a intégré les valeurs sous-jacentes (Mainardi (2002) :84).

Pour mener à terme les analyses de chacune des salles, d'autres types d'ouvrages ont été nécessaires, que ce soit pour documenter chacun des musées, les peintres marquants de leurs collections ou mettre en relief les thématiques abordées au sein des expositions.

Notre recherche s'inscrit dans la même lignée que les auteurs précités. Nous prenons aussi comme point de départ des expositions afin de rendre compte de l'histoire

²⁵ Mieke Bal en est venue aux mêmes conclusions lorsqu'elle commente la juxtaposition de trois œuvres (deux tableaux du Caravage encadrant une œuvre de Baglione) à la Gemäldegalerie de Berlin-Dahlem. (Bal (1996):128).

²⁶ Ailleurs, Mieke Bal, écrira: « The painting, however, is not only *semanticized* by the captions; it also forms a "*sentence*" in conjunction with its neighbour » (Bal (1996): 115; nous soulignons).

²⁷ Mark Rosenthal appuie la position de Kendall : « an exhibition is not an essay. Each genre is approached in a different manner, and the exhibition must make its own kind of narrative sense, discursively and intellectually, through the visual experiences to be had in the galleries of the museum » (Rosenthal (2002):75).

de l'art propre à chaque musée. Toutefois, nous estimons que l'exposition n'est que l'une des manifestations du discours muséal. En effet, nous croyons que son étude pourrait s'appliquer à l'ensemble des moyens de communication utilisés par le musée ou déborder du cadre strict d'un lieu nommé pour s'étendre au discours global véhiculé par l'ensemble de l'institution muséale ou être limité à une catégorie de musées (art, science, civilisation, etc.). Pour ce faire, d'autres recherches seront requises afin de contribuer à l'élargissement des connaissances sur le sujet.

Notre mémoire est divisé en quatre chapitres. L'ordre a été déterminé en fonction de la séquence avec laquelle nous avons procédé au relevé des salles. Le hasard a voulu que leur ordonnancement respecte les dates de création des institutions, allant de la plus ancienne à la plus récente. Nous tenons à souligner que puisqu'il s'agit d'études de cas, la structure de chaque chapitre peut varier en fonction des particularités de chacune des expositions. Cependant, les éléments à observer étant les mêmes pour toutes, nous retrouverons inévitablement des paramètres communs.

Le premier chapitre est consacré au Musée des beaux-arts de Montréal. Considéré comme le plus ancien musée d'art au Canada, la première place lui revenait de droit. Le MBAM offre une présentation classique de l'art canadien avec un panorama se déployant dans l'espace en fonction d'un itinéraire essentiellement chronologique. Nous verrons que parmi les quatre musées étudiés, il est le seul à avoir recours à une approche esthétique des œuvres, puisque très peu d'écrits ont été insérés dans le parcours. Le but de notre analyse sera de démontrer que malgré le « silence » qui règne dans la salle, ce musée tient tout de même un discours subjectif sur l'art. Tel que mentionné précédemment, le MBAM est également le seul, parmi ceux que nous avons retenus, qui présente dans la même salle de l'art amérindien. Cette coprésence avec l'art canadien soulève plusieurs questions qui seront abordées à la fin du chapitre et fournira l'occasion, notamment, de discuter plus amplement de l'impact des lieux sur la signification des objets exposés.

Le second chapitre porte sur le Musée national des beaux-arts du Québec. Les notions d'ordre muséographique seront à l'honneur puisque, des quatre musées, c'est au MNBAQ que les moyens les plus imposants ont été mis en œuvre. On y présente une exposition chrono-thématique où l'on met de l'avant l'opposition qui a existé entre les

tenants de la tradition et ceux qui prônaient la modernité artistique. Afin d'illustrer son propos, le MNBAQ a choisi une approche éducative. Le parcours est jalonné de panneaux didactiques et de quelques cartels allongés²⁸. Nous examinerons le rapport qui s'instaure entre les écrits et ce qui est présenté en salle en gardant toujours à l'esprit la thématique choisie par le musée.

Dans le troisième chapitre, il sera question du Musée d'art de Joliette. Situé en région, le MAJ est une institution qui se définit comme un acteur important sur la scène culturelle québécoise²⁹. À l'instar du MNBAQ, le MAJ a choisi un parcours chronothématique réparti sur plus de cinq cent ans d'histoire. L'itinéraire est ponctué par des panneaux didactiques et quelques cartels prédictifs. Au cours du chapitre, l'analyse des textes en salle permettra de mettre en relief la présence d'un discours sous-jacent où le MAJ se met parfois en scène au détriment des œuvres qui sont présentées.

Finalement, dans le dernier chapitre, nous étudierons le Musée des beaux-arts de Sherbrooke. L'exposition vise explicitement à présenter la collection du musée et non à présenter un panorama de l'histoire de l'art du Québec. Le MBAS est une institution bien implantée sur le plan régional. Des quatre musées, il est celui qui présente la plus petite exposition. C'est également celui qui s'inscrit le plus dans une approche didactique. Ainsi, presque toutes les œuvres bénéficient d'un cartel prédictif. Cet état de fait a permis de faire une analyse plus détaillée et plus rigoureuse des textes en salle³⁰, en comparaison avec le MNBAQ et le MAJ, où notre attention s'est portée principalement sur les panneaux didactiques. Quant au MBAM, en raison de son approche esthétique, les écrits étaient plutôt rares. En conséquence, ce chapitre étudie particulièrement les rapports de proximité entre le texte et l'œuvre.

²⁸ Nous utiliserons indifféremment les termes « cartel allongé » ou « cartel prédictif » pour qualifier les étiquettes qui fournissent un commentaire explicatif pour le bénéfice des visiteurs. Lorsque les cartels ne fourniront que des informations minimalistes, nous les qualifierons alors de cartels autonomes suivant la distinction proposée par Marie-Sylvie Poli (1992).

²⁹ Dans les brochures produites par le MAJ afin de présenter les expositions en cours, notamment celles de l'automne 2008, été 2009 et hiver 2011, on peut lire en introduction que « le Musée d'art de Joliette est une institution de calibre international » et plus loin que « le MAJ est aujourd'hui devenu un acteur important dans la diffusion des arts visuels au Québec ».

³⁰ Nous avons utilisé la méthode d'analyse d'Anne-Sophie Grassin (2007) de façon plus systématique pour l'examen des cartels du Musée des beaux-arts de Sherbrooke. Cela n'a pas été le cas pour les trois autres musées où la présence des cartels allongés n'était pas aussi importante qu'à Sherbrooke.

Au moment d'écrire ces lignes, la majorité des expositions analysées n'étaient plus présentées. Cependant, elles ne servent que d'exemples à un propos théorique toujours d'actualité.³¹ Afin de faciliter la visualisation des espaces pour le lecteur, ce dernier retrouvera en annexe, pour chaque exposition, un schéma de la salle³², la liste de toutes les œuvres ainsi que l'intégralité des textes des cartels et des panneaux didactiques qui les accompagnent. Nous espérons qu'avec cette reconstitution « virtuelle » de chacune des expositions, le lecteur sera en mesure de nous suivre pas à pas dans nos observations sur le terrain. Nous souhaitons également qu'il puisse ajouter ses propres réflexions à notre interprétation du discours de chaque musée.

³¹Lors de l'écriture de son ouvrage *Civilizing Rituals. Inside the Public Museum*, Carol Duncan décrit des expositions qui ont subi des modifications importantes ou qui ont cessé d'être présentées. Pour l'auteure, cela est le signe que le milieu muséal n'est pas statique. Nous partageons la position de l'auteure lorsqu'elle affirme que cela n'empêche pas la démonstration des idées qui sont mises de l'avant dans son livre (Duncan (2006) :6).

³²Tel que mentionné précédemment, les schémas résultent de nos observations et ne proviennent pas des musées. En conséquence, ils ne sont pas à l'échelle.

PREMIER CHAPITRE

Le Musée des beaux-arts de Montréal : au-delà des apparences

Introduction : « Un *Met* de poche³³ »

Le Musée des beaux-arts de Montréal (ci-après le MBAM) est l'un des grands musées urbains québécois³⁴. Fondé en 1860, il est considéré comme le plus ancien musée d'art au Canada et l'un des rares à avoir une vocation encyclopédique puisque ses axes de collectionnement sont multiples. On y retrouve autant l'aspect « Museum » avec ses objets archéologiques, ethnographiques et décoratifs, que celui de « Gallery » avec ses œuvres d'art (peintures, sculptures, arts graphiques), lesquels proviennent de tous les continents, et couvrent une large période chronologique allant de l'antiquité jusqu'à aujourd'hui³⁵. Depuis plusieurs années, le MBAM est au diapason des courants muséaux internationaux avec ses expositions d'envergure et ses différents projets d'expansion, dont la construction de nouveaux pavillons pour abriter ses collections³⁶.

Nous avons choisi d'analyser le panorama d'art canadien qui, sous ses apparences conventionnelles, révèle tout de même ses surprises. Par exemple, des quatre musées étudiés dans ce mémoire, c'est le MBAM qui a intégré le plus d'artistes féminines dans

³³ Expression faisant référence au Metropolitan Museum of Art de New York, utilisée par Nathalie Bondil, directrice du Musée et conservatrice en chef, lors d'une conférence prononcée au MBAM le 24 mars 2011.

³⁴ D'abord une institution privée, le MBAM est devenu, en 1972, en vertu de la *Loi sur le Musée des beaux-arts de Montréal* (L.R.Q, chap. M-42) une société à but non lucratif de type mixte, c'est-à-dire dont le conseil d'administration est formé de membres provenant du privé et d'autres dont la nomination relève du gouvernement provincial en raison des subventions octroyées par le gouvernement du Québec (Trudel (1992) :31).

³⁵ La distinction entre le « Museum », consacré principalement à l'étude des antiquités et la « Gallery » dédiée aux beaux-arts (Crimp (1987) :63) est surtout importante en Grande-Bretagne (Duncan (1995) :1). Rappelons qu'à l'origine, le MBAM s'appelait l'Art Gallery (de l'Art Association of Montreal). Il est devenu le Montreal Museum of Fine Art en 1949 afin de refléter plus adéquatement le développement de ses collections encyclopédiques. Le nom a été francisé en 1959 mais le mot « Musée » en français n'a pas la même connotation que *Museum*.

³⁶ Un premier bâtiment a été construit en 1879 au Square Philips. Le Musée actuel a été relocalisé sur la rue Sherbrooke en 1912. Depuis, le bâtiment initial a fait l'objet d'agrandissement (annexe Norton (1938) et annexe Lebensold (1976), laquelle a été rebaptisée Pavillon Liliane et David M. Stewart en 2001. Le Pavillon Jean-Noël Desmarais a été érigé en 1991. À l'automne 2011, le MBAM inaugurerait le Pavillon Claire et Marc Bourgie d'art québécois et canadien. En cours d'écriture, un nouveau pavillon, le Michal et Renata Hornstein, a été annoncé pour 2017. (Danielle Champagne. 2012. « Le don exceptionnel de la collection de maîtres anciens de Michal et Renata Hornstein pour un 5^e pavillon au musée ». Dans *M*, la revue du musée des beaux-arts de Montréal, (septembre-décembre), pp. 10-11).

sa présentation. Il se démarque des autres musées par l'exposition de corpus importants des artistes James Wilson Morrice, Ozias Leduc et Alfred Pellan. C'est également un musée dynamique où, pendant notre étude, s'est opéré régulièrement des changements dans l'accrochage, tout en conservant la même cohérence dans la présentation générale.

Après un aperçu du cadre architectural et de la muséographie, puisqu'ils font partie intégrante du discours mis en place par le MBAM autour de ses œuvres, c'est par un parcours parmi ces dernières que nous rendrons compte du contenu et des spécificités du message véhiculé par le Musée sur l'art canadien et amérindien qu'il a choisi d'exposer.

1.1 Cadre architectural : un espace au diapason de son époque

Au MBAM, chaque pavillon reflète un style architectural différent de même qu'une philosophie différente, selon l'époque où il a été construit. Par exemple, le premier pavillon, construit en 1912, se présente comme l'archétype du « temple de l'art » avec son architecture dite *Beaux-Arts*³⁷ et ses escaliers monumentaux. À l'opposé, le pavillon Desmarais de 1991, se situe au niveau de la rue, et se veut plus accessible (fig.2).

Dans l'introduction, nous avons mentionné l'importance du cadre architectural puisqu'il participe au discours du Musée. En effet, en tant qu'écrin de l'exposition il sert de transition entre le Musée lui-même et l'espace dévolu à la présentation de la collection. Avant même son entrée dans la salle, le visiteur sera déjà confronté à une première impression sur le message véhiculé par les lieux. Par exemple, il pourra être intimidé ou impressionné par les escaliers qu'il doit franchir dans le pavillon Michal et Renata Hornstein (ci-après le Pavillon MRH)³⁸ afin d'accéder au pavillon Liliane et David M. Stewart (ci-après le Pavillon LDS) qui abrite la collection d'art canadien³⁹. La prochaine section s'attardera davantage sur ce dernier pavillon, construit en 1976.

³⁷ Pour plus d'informations sur ce style, nous référons au chapitre 2 de ce mémoire, consacré au MNBAQ.

³⁸ Compte tenu de l'annonce de l'ouverture d'un nouveau pavillon Michal et Renata Hornstein (voir note 36), nous présumons que l'actuel PMRH qui correspond au 1^{er} bâtiment de 1912, fera l'objet d'une nouvelle dénomination éventuellement.

³⁹ Cette salle a été fermée en novembre 2010 en prévision de son réaménagement dans le pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie.

1.1.a L'annexe Lebensold (1976) : une architecture au service de l'art?

Le Pavillon LDS expose, au niveau 1, l'Art africain, l'Art précolombien et la collection d'arts décoratifs. Au niveau 2 du PLDS, on retrouve cinq salles destinées aux expositions temporaires, une grande salle dédiée à l'art canadien et amérindien, à laquelle se greffe un espace consacré au peintre Marc-Aurèle Fortin, un autre à l'art inuit, la Salle Alfred Laliberté et une aire de repos, rebaptisée le « Lab design » au cours de l'année 2009⁴⁰. Nous pouvons entrer dans la salle d'art canadien soit en passant par l'escalier central des arts décoratifs du niveau 1 ou directement par le deuxième étage⁴¹ via une salle adjacente, soit l'Espace Marc-Aurèle Fortin⁴².

À l'intérieur, le visiteur fait face à une grande salle au plafond de béton, reflet de son architecture extérieure. Soulignons que ce pavillon est presque contemporain du Musée d'art de Joliette, qui a été érigé au début des années 1970. Nous verrons au troisième chapitre que ce musée s'inspirait des constructions en béton typiques du courant international mis de l'avant notamment par Le Corbusier. L'annexe Lebensold s'inscrit dans le même mouvement où l'on prônait une architecture dépouillée de tout ornement.

Dès son inauguration en 1976, des voix se sont élevées pour critiquer le nouvel espace d'exposition du Musée. L'architecte canadien Fred Lebensold (1917-1985) a créé un lieu à aires ouvertes qui offre peu de murs pour présenter des œuvres. Un large escalier occupe une grande partie de la zone centrale, diminuant encore les possibilités d'exposition à cet endroit. Comme le souligne Georges-Hébert Germain, l'architecture privilégiée pour cette annexe avait davantage été conçue comme une démonstration architecturale que pour mettre les œuvres à l'avant-plan. « Plutôt que de concevoir un espace répondant aux besoins de conservation et d'exposition d'un musée, l'architecte semblait s'être livré à un exercice de style; il avait créé une œuvre architecturale qui se

⁴⁰ Nous référons à l'annexe 2.

⁴¹ Au deuxième étage, il existe une porte qui mène directement à la salle d'art canadien. Cependant, cette porte est demeurée close à chacune de nos visites.

⁴² Le Musée Marc-Aurèle Fortin a été créé en 1984. Lors de sa fermeture en mars 2007, la Fondation Marc-Aurèle Fortin décida d'offrir l'ensemble de sa collection au MBAM. Site internet de la Fondation Marc-Aurèle Fortin : <http://www.museemafortin.org/fr/musee.html>. Page consultée le 3 février 2011. Ce dernier consacre, depuis, une salle entière à l'exposition des œuvres de cet artiste. Cependant, dans le nouveau pavillon Bourgie d'art canadien, si on présente encore des tableaux de cet artiste, la sélection est beaucoup plus restreinte qu'avant.

donnait à voir pour elle-même » (Germain (2007) : 150). Si le phénomène semble s'être accentué depuis les années 1990 avec la construction de musées spectaculaires comme celui du Guggenheim de Bilbao en Espagne (1997), à qui l'on reproche également de n'être d'abord qu'une démonstration architecturale au détriment de son contenu (Newhouse (2006) : 260), Andrew McClellan démontre de façon convaincante que dès le 18^e siècle, certains musées, dont le Louvre avec sa grande galerie, cherchaient davantage à impressionner les visiteurs qu'à être un lieu propice à la mise en valeur des œuvres et au confort des personnes qui venaient les admirer (McClellan (2008) : 53 et ss).

En ce qui concerne la salle d'art canadien du MBAM, malgré les contraintes engendrées par le lieu, l'ajout de cloisons a permis de moduler l'environnement en créant des zones cohérentes mais aussi d'étendre les surfaces d'exposition.

1.1.b La salle d'art canadien : une muséographie hybride

La salle réservée au panorama d'art canadien est délimitée par une partie étroite, suivie d'un espace rectangulaire plus vaste, dont un coin est occupé par l'art amérindien (fig.1 et annexe 2). L'art ancien (XVIII^e et XIX^e siècle) est disposé dans la petite partie qui est contigüe à l'Espace Marc-Aurèle Fortin. Le reste de la salle est consacré à l'art du XX^e siècle jusque vers 1945, avec quelques exceptions en fin de parcours.

Au centre, trois ouvertures sont aménagées : l'une pour les escaliers et les deux autres permettent d'avoir une vue directe sur les arts décoratifs de l'étage en dessous. Les rampes sont en verre clair, établissant la démarcation entre les trouées et les surfaces d'exposition, tout en unifiant l'espace. Contrairement aux autres salles étudiées, celle du MBAM bénéficie de deux sources de lumière, l'une naturelle et l'autre artificielle. Deux grandes baies vitrées diffusent un éclairage naturel tamisé par des toiles. Il n'y a pas d'œuvres placées à proximité. Pourtant, comme le démontre Victoria Newhouse, dans son ouvrage *Art and the Power of Placement*, certaines œuvres, dont les sculptures, peuvent être avantagées par l'apport d'un éclairage de source naturelle (Newhouse (2005) : 250 et ss). Sans doute faut-il imputer à l'étroitesse du passage entre les vitres et une rampe le fait que le MBAM n'aie pas exploité ni le lieu, ni cette source de lumière. Le MBAM s'appuie surtout sur un éclairage artificiel en provenance de rails installés au

plafond. Les œuvres reçoivent un éclairage général sans que le Musée exploite à fond les effets qui peuvent être créés par la lumière. Celle-ci aurait pu avoir un plus grand rôle en mettant davantage en valeur un objet en particulier ou en créant une ambiance particulière. Quoiqu'il en soit, nul ne peut nier son importance⁴³.

L'une des premières constatations qui surgit lorsque l'on examine la salle, c'est son aspect conventionnel. Cela se remarque déjà par le choix d'un plancher en bois franc, comme c'est le cas dans plusieurs musées, et des murs de gypses aux teintes plutôt neutres (blanc, beige pâle et gris) et qui n'ont reçu aucun traitement particulier (aucune texture ou recouvrement en bois, tissu ou autres). À cela s'ajoute la sobriété générale de la salle dans le choix du mobilier : sept bancs noirs, très simples, répartis dans des endroits stratégiques (fig.1) afin de permettre le repos des visiteurs et la contemplation des œuvres. Quant aux socles, ils sont blancs et lisses, ce qui laisse toute la place pour admirer les œuvres avec peu d'interférences puisqu'ils se fondent presque avec leur environnement. Nous verrons, dans le chapitre suivant, qu'au MNBAQ, certains d'entre eux ont une forme et des couleurs qui contribuent à l'image XIX^e siècle mise de l'avant par le Musée. Le socle, tout comme la vitrine d'ailleurs, est un élément emblématique du Musée. Il véhicule l'idée que l'objet, dans sa décontextualisation, acquiert une valeur particulière, « une valeur muséale » (Desvallées et Mairesse (2011) :145). Sa présence a une influence sur le statut de l'objet en le définissant comme étant une œuvre d'art. Au MBAM, toutes les sculptures sont placées sur des socles blancs au piètement en croix, assurant ainsi une homogénéité dans la présentation. Ces sculptures sont parfois seules sur leur socle mais elles font aussi l'objet de regroupements. De plus, à l'exception d'un bronze de Suzor-Coté (112)⁴⁴, toutes les sculptures sont présentées sous vitrine. Les vitrines ont plusieurs fonctions dans une salle d'exposition. Outre son rôle de protection contre la poussière, le vol, le vandalisme, etc., la vitrine montre les objets et les met en valeur. Il est alors question d'une vitrine-écrin (Gob/Drouguet (2006) :137) qui connote

⁴³ Au cours de l'une de nos visites en décembre 2008, nous avons pu constater cet impact de l'éclairage alors que toute une portion de la salle en fin de parcours était plongée dans le noir. Outre le fait qu'il était difficile de bien regarder les œuvres, son absence créait un effet d'abandon qui n'incitait pas les visiteurs à aller dans cette section. La situation était corrigée lors d'une visite subséquente en janvier 2009. Sur l'importance de l'éclairage et sa participation dans le discours muséographique, voir également Gob et Drouguet (2006), pp. 139-140 et 172.

⁴⁴ Sauf indication contraire, tous les numéros accolés au nom d'un artiste dans ce chapitre réfèrent à la liste des œuvres du MBAM que l'on retrouve à l'annexe 1.

la préciosité de l'objet. Mais la vitrine constitue également une mise à distance, malgré sa transparence, entre le visiteur et l'objet (Gob/Drouguet (2006) :136-137). Ces rôles s'interpénètrent.

Le MBAM a privilégié un accrochage linéaire sur les murs, qui est somme toute assez traditionnel et typique de plusieurs présentations muséales au cours du XX^e siècle. Institué au cours du XIX^e siècle afin de favoriser une approche didactique de l'art (Waterfield (1991) : 56), ce mode d'accrochage est devenu, au siècle suivant, le paradigme absolu d'une approche esthétique de l'art, renversant du même coup les raisons premières qui faisaient que l'on jugeait l'accrochage touche-à-touche inadéquat pour une meilleure connaissance de l'art. Comme le souligne avec justesse Reesa Greenberg (1996), cet accrochage permet de singulariser les œuvres en renforçant leur statut d'œuvres d'art et codifie même la façon de regarder et d'instaurer une relation entre elles et le corps du visiteur. Elle ajoute que les tableaux sont assez espacés entre eux pour être vus individuellement mais assez rapprochés pour qu'ils puissent être mis en lien les uns avec les autres (Greenberg (1996) : 56).

Au MBAM, les œuvres sont disposées sur les murs autour de la salle (sauf dans la partie qui suit le « Lab Design »), sur des cloisons et même sur les quatre faces des murs de soutien qui se trouvent dans l'espace consacré au XX^e siècle. Sur les cloisons, il n'y a généralement qu'une seule œuvre, parfois deux. Contrairement au MNBAQ, par exemple, qui exploite une approche chrono-thématique, le MBAM s'en tient principalement à un axe chronologique linéaire. Cela se vérifie également avec les sculptures, disposées selon leur date de production, dans la section correspondante. Cela n'empêche pas le Musée de faire quelques regroupements thématiques ou par peintres mais ces décisions doivent être déduites par le visiteur puisqu'aucun écrit ne vient signaler de tels rapprochements.

Tous ces éléments, que ce soit l'espace dépouillé, les socles et murs pâles conventionnels, les bancs très sobres, combinés à l'approche esthétique du MBAM, comme nous le verrons ultérieurement, confortent l'idée d'un espace moderniste. Cependant, l'ajout de cloisons de couleur crée deux principes d'aménagement de l'espace qui annulent ou se superposent à cette muséographie typique des musées des années 1930. Il est vrai que, dans cet espace particulier, la couleur participe à rendre la salle un

peu plus chaleureuse, tout en permettant de délimiter le parcours puisque les couleurs des cloisons changent en fonction des époques représentées. Le Musée a choisi des cloisons rouge foncé ou grises dans la partie consacrée à l'art ancien⁴⁵, un gris pâle pour assurer la transition avec le XX^e siècle, lequel a été repris en fin de parcours, un bleu foncé pour appuyer la modernité qui a cours dans les années 1920 à 1940 et finalement, une bande ocre a été peinte sur les murs de la section amérindienne, probablement pour évoquer le cuir et/ou la terre. Toutefois, la couleur étant utilisée seulement sur les cloisons et sur une partie de mur, l'impact est restreint puisque l'impression générale demeure celle du fameux *White cube* des musées modernistes, tel que décrit par Brian O'Doherty (1999). Dans la section suivante, nous élaborerons davantage sur les caractéristiques de ce « cube blanc » puisque l'approche qui soutenait cette muséographie a été reprise et a influencé le discours que tient le MBAM sur les œuvres présentées dans cette salle d'art canadien.

1.2 Un musée « silencieux »

Au cours du XIX^e siècle, les musées offrent des environnements opulents, chargés sur le plan architectural et des œuvres accrochées sur toutes les surfaces murales disponibles. Les musées qui privilégiaient une approche didactique, afin de démontrer l'évolution de l'art au fil des siècles, commencèrent à aligner les tableaux sur une seule rangée (Waterfield (1991) :52). Au début du XX^e siècle, particulièrement aux États-Unis, une nouvelle tendance prend place peu à peu dans les musées, qui épurent leurs salles d'exposition afin de permettre une meilleure contemplation de leurs œuvres. Elles sont perçues alors comme étant des objets esthétiques autonomes. On doit donc tout mettre en place pour favoriser des conditions de visibilité maximales⁴⁶. Cette approche esthétique a pris de plus en plus d'ampleur jusqu'à atteindre un paroxysme au cours des années 1930, au Museum of Modern Art (MOMA) de New York, alors qu'il était dirigé par Alfred Barr jr (1902-1981). La muséographie privilégiée par Barr sous-tendait un discours où l'art parlait pour lui-même. En conséquence, chaque œuvre recevait assez d'espace pour ne pas interférer avec ses voisines, on limitait les informations au minimum, et

⁴⁵ L'importance de la couleur étant plus manifeste au MNBAQ, nous élaborerons davantage sur le choix classique du rouge foncé pour les reconstitutions ou les évocations du XIX^e siècle dans le chapitre 2.

⁴⁶ C'est le cas notamment du Musée des beaux-arts de Boston lors de son ouverture en 1909.

l'environnement était « neutre » et sans ornements, caractérisé par des murs blanc ou beige, des planchers de bois poli et un éclairage artificiel en provenance du plafond, le tout afin de ne pas distraire le visiteur (McClellan (2008) :129). Le musée devenait un réceptacle pour l'art et créait ainsi une zone où le visiteur coupait provisoirement les liens avec le monde extérieur. Andrew McClellan (2008) démontre, à l'instar de Brian O'Doherty (1999)⁴⁷, que l'art moderne et son espace muséal sont inter reliés à un point tel qu'on ne peut penser l'un sans l'autre (McClellan (2008) : 129). Au MBAM, nous avons vu que plusieurs des caractéristiques de cet espace moderniste se retrouvent au sein de la salle d'art canadien, et ce malgré l'ajout de quelques cloisons de couleur. Si dans certains cas, des musées reprennent l'aménagement du *White cube* afin de répéter, au sein de leur exposition, l'accrochage des années 1930, nous croyons que le MBAM présente ainsi sa position discursive, qui privilégie l'axe esthétique plutôt que l'approche didactique pour sa collection d'art canadien. Mentionnons que c'est plutôt une approche éducative, caractérisée par l'importance des textes en salle, qui prédomine au sein des autres Musées étudiés dans ce mémoire.

1.2.1 Des textes minimalistes

Fidèle à cette approche esthétique de l'art, le MBAM s'assure que les visiteurs rencontreront le moins de distractions possibles. À part la section consacrée à l'Art Amérindien, il n'y a aucun titre sur les murs, les cartels livrent des informations réduites au strict minimum et il n'y a qu'un seul panneau didactique pour l'ensemble de l'exposition. Toutefois, nous verrons que le Musée produit tout de même un discours sur l'art. Dans un premier temps, nous aborderons la part de discours explicite du MBAM, soit les textes que l'on retrouve en salle. En seconde partie, nous verrons que le Musée se révèle aussi lorsque l'on étudie de façon plus approfondie ce discours « autre » qui s'exprime à travers le choix des œuvres, leur emplacement ou encore l'itinéraire qui est proposé aux visiteurs. Finalement, l'art amérindien sera traité à part.

⁴⁷ Brian O'Doherty a été l'un des premiers à critiquer ces espaces d'exposition des galeries et musées qu'il a qualifié de *white cube*.

a) Des étiquettes autonomes

Comme plusieurs musées d'art, le MBAM a choisi une approche esthétique. Ce choix a un impact direct sur le rapport qu'un musée entretient avec les éléments textuels qui pourraient trouver place dans une salle d'exposition puisqu'en fait, on tente d'en insérer le moins possible. Comme le mentionne Beverly Serrell (1996), l'écrit y a peu de place car il distrairait de l'attention que l'on doit réserver aux œuvres mais il peut aussi influencer les visiteurs : « Art museums are more concerned with aesthetics and have conflicts about presenting interpretations that might impose on visitors' own impressions and experiences ». (Serrell (1996): xiii). Pourtant, même en minimisant la part d'interprétation par le texte, il n'en demeure pas moins que sous des apparences objectives, le musée propose sa vision de l'art et impose ce choix aux visiteurs. En effet, Mieke Bal (1996) prend soin de mentionner que les musées qui choisissent cette option tiennent tout de même un discours; seule la « voix » énonciatrice est plus difficile à saisir: « This is obviously not a way of avoiding the expository speech act; it is simply saying something else. [...]. But what becomes ungraspable is the "voice" itself as a speaker with whom the addressee can argue » (Bal (1996): 112-113). Limitant son discours afin de laisser soi-disant « parler » les œuvres, le MBAM a choisi d'apposer des étiquettes autonomes contenant uniquement des informations de base, soient : le nom de l'artiste, le lieu et sa date de naissance, le lieu et la date de son décès, le titre du tableau, la date de production, le médium, le mode d'acquisition (don ou achat) et finalement, le numéro d'inventaire. Seuls trois tableaux, ceux de Théophile Hamel (2 et 3) et d'Antoine Plamondon (4), bénéficient d'une information supplémentaire, du fait qu'il s'agit de copies. Le Musée a ajouté la mention « D'après » suivi du nom de l'artiste original et de ses dates de naissance et de mort. Ces toiles sont accrochées les unes à la suite des autres sur le même mur. En l'absence d'explication, faut-il supposer que le MBAM, par la juxtaposition de ces œuvres, veut démontrer qu'au XIX^e siècle la copie pour les peintres, même les plus connus, comme Plamondon et Hamel, faisait partie de leur travail et était une source de revenus? À moins que le Musée ait voulu rendre compte de ce mode privilégié d'apprentissage artistique pour les peintres à une époque où il n'y avait pas encore d'écoles des beaux-arts au Québec. Est-ce significatif, le fait que ces trois copies

soient toutes des œuvres religieuses? Ces éléments peuvent passer inaperçus, et un complément d'information sur le rôle de la copie aurait pu être intéressant, d'autant plus que selon notre regard contemporain, celle-ci a moins de valeur qu'un original. Le MNBAQ, qui expose aussi des copies⁴⁸, a choisi une approche didactique, en expliquant cet usage courant au XIX^e siècle, par un panneau explicatif intitulé «La formation d'un peintre», et par une démonstration visuelle en disposant sur un même mur trois œuvres représentant chacune une Marie-Madeleine⁴⁹.

Malgré le choix du MBAM de mettre des étiquettes autonomes permettant l'identification de l'œuvre, le Musée prend tout de même une décision dans la sélection des éléments qui s'y retrouvent et révèlent certaines de ses priorités, comme par exemple le fait de mentionner s'il s'agit d'une donation ou d'une acquisition. En plus d'une marque de reconnaissance du Musée envers ses bienfaiteurs, c'est tout un discours économique qui est sous-jacent. Le numéro d'inventaire, quant à lui, n'est pas essentiel mais il pourrait témoigner de la rigueur scientifique de l'institution. Ajoutons que l'information est hiérarchisée par l'ajout de caractères gras pour souligner le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre, ces éléments étant probablement jugés les plus utiles et les plus importants pour le visiteur.

Au niveau de la forme, les étiquettes sont de petit format, blanc avec un lettrage noir. Le contenu est d'abord livré en français, suivi en-dessous de la version anglaise, accordant une « place équivalente » à chacune des langues puisque la typographie, la couleur du lettrage et la grosseur des caractères sont identiques.⁵⁰ Tous les musées de ce mémoire offrent pour leur collection permanente des textes bilingues. Cependant, nous avons remarqué que le MBAM et le MNBAQ, tous deux en milieu urbain et très touristique, accordent la même valeur aux deux langues. Par contre, le MAJ et le MBAS, situés en région, donnent la prédominance au français en utilisant une typographie différente et une police plus petite pour la langue anglaise.

⁴⁸ Elles sont exposées dans la salle 8, intitulée *Québec, l'art d'une capitale coloniale*.

⁴⁹ Ces trois copies ont été exécutées par les peintres suivants : la première a été peinte par Anicet Charles Gabriel Lemonnier (1743-1824), d'après l'original de l'un de ses tableaux (*Cléombrote ou l'amour conjugal* (fin du XVIII^e siècle)), la seconde par Théophile Hamel et la dernière par Jean-Baptiste Roy-Audi. Une reproduction du tableau original et un cartel allongé complètent l'information et signale les différences entre les trois tableaux.

⁵⁰ Cela est conforme à l'approche privilégiée par la spécialiste Beverly Serrell (1996) :103, auteure d'un manuel sur la rédaction des cartels.

Certaines étiquettes du MBAM livrent toutefois une information supplémentaire : leur coin supérieur droit est encadré de deux petites bandes noires où sont imprimés en blanc la mention « nouveau » (trois œuvres⁵¹), « acquisition récente » (six œuvres⁵²) ou « *In Memoriam* » (trois œuvres⁵³). En ce qui concerne les ajouts « acquisition récente » et « nouveau », nous pouvons déduire la fierté du Musée de posséder ou de présenter l'œuvre en question. Ils affirment également que la collection continue de s'accroître: les bandes agissent comme un marqueur, en indiquant qu'il y a du « nouveau » dans la salle et que l'accrochage n'est pas statique. Notons toutefois que cette mention « nouveau » est ambiguë : s'agit-il d'une « acquisition récente » ou s'il s'agit d'une nouveauté dans la salle d'exposition par rapport à ce qui était montré avant? Ce doute persiste notamment parce que le Musée utilise indifféremment l'un ou l'autre terme. Ainsi, on retrouve des tableaux acquis à partir de 2006 autant sous l'appellation « nouveau » que « nouvelle acquisition ». C'est le cas par exemple pour les toiles de Jean-Baptiste Roy-Audy (7) qui a la mention « acquisition récente » et de Charles Huot (51) où l'on a ajouté « nouveau », alors que toutes les deux ont été acquises en 2006. Dans le cas d'Huot (51), la mention « nouveau » était toujours en place lors de notre passage en 2010.

b) Le panneau didactique du *Groupe des Sept*

Au niveau formel, ce panneau⁵⁴ n'a fait l'objet d'aucune recherche graphique particulière. À l'image des cartels, on a choisi un panneau blanc au lettrage noir. Aucune photographie n'a été ajoutée au texte. On a d'abord mis la version française, suivie de la version anglaise. On ne retrouve pas de signature pour le texte du panneau. Le texte, anonyme, émane en fait de l'autorité institutionnelle. Dans *Double Exposure*, Mieke Bal (1996) assimile l'exposition à un acte discursif dans lequel s'insère un schéma de communication tripartite, qui comprend un narrateur (le musée), représentant un « Je »

⁵¹ Théophile Hamel (43), Charles Huot (51) et Fritz Brandtner (81).

⁵² Jean-Baptiste Roy-Audy (7), Ludger Larose (66), Franklin Carmichael (69-70), André Biéler (104) et Fritz Brandtner (110).

⁵³ Si les mentions « nouveau » et « acquisition récente » sont réparties à travers toute la salle, la mention « *In Memoriam* » se retrouve principalement en fin de parcours avec Sylvia Daoust (125), décédée en 2004 (la date de son décès n'était pas mentionnée sur l'étiquette), Jori Smith (119), décédée en 2005 et Louis Archambault (127), décédé en 2003.

⁵⁴ Voir le texte intégral à l'annexe 1.

souvent autoritaire et invisible (Bal (1996) :3-4, 87, 88), une personne à qui s'adresse le discours, soit le visiteur, et une troisième composante essentielle, les objets exposés, seuls éléments visibles quoique silencieux⁵⁵. Le musée est donc l'instigateur du discours auquel l'autorité institutionnelle confère une valeur de vérité. « The discourse surrounding the exposition, or, more precisely, the discourse that *is* the exposition, is "constative": informative and affirmative. The discourse has a truth value: the proposition it conveys is either true or false » (Bal (1996); 3. C'est l'auteure qui souligne). Bal précise que cette « première personne », le musée, reste généralement invisible. « The inevitable implication of a "first person" who "speaks" or does the showing makes the museal statement *apo-deictic* in the second sense: opining, opinionated. The "first-person" remains invisible » (Bal (1996): 4). En fait, c'est le scripteur qui reste anonyme au profit de l'institution qui apporte sa crédibilité aux propos. En conséquence, le texte du panneau du MBAM est écrit sur un mode informatif qui se veut « objectif ». Le titre est exempt de tout qualificatif; on y mentionne seulement le nom du mouvement artistique (le Groupe des Sept) et ses dates d'existence (1920-1933). Le texte lui-même se subdivise en quatre paragraphes assez brefs. Le premier paragraphe explique que le mouvement s'est formé à Toronto et que l'objectif de ses membres était de : « se soustraire à l'influence de l'académisme européen alors prépondérante », et de « créer une école nationale de peinture » à travers « des scènes typiquement canadiennes ». Le texte fait écho à la présentation visuelle en salle : cette section dédiée au Groupe des Sept arrive après la première partie de l'itinéraire consacré à l'art ancien, où le Musée montre justement de nombreux exemples de cette influence académique.

⁵⁵Roger Silverstone (1998) réfère au modèle de communication tripartite de Mieke Bal, mais il conteste le mutisme de l'objet en raison de ce que l'objet « révèle et cache », du fait que la signification de l'objet n'est jamais figée et finalement qu'il y a une remise en question de son authenticité puisque dans les salles, peuvent se voisiner des reproductions ou des technologies d'interactivité (Silverstone (1998) :175 et 180). Pour lui, le sens d'une exposition se construit dans la relation mutuelle entre le conservateur/interprète, les objets exposés et les visiteurs qui enrichissent à leur tour le sens qu'il faut donner aux expôts en s'appropriant les textes et/ou en vivant l'expérience de l'exposition. Cependant, il faut mentionner que Silverstone s'intéresse surtout au musée de sciences, où une plus grande place est faite à la technologie et à l'interactivité dans les salles d'exposition. L'approche souvent plus didactique utilisée pour les expositions de sciences suscite peut-être moins d'attente quant à l'unicité et l'authenticité des objets que lorsqu'il s'agit d'un musée des beaux-arts.

Le second paragraphe mentionne les noms des membres du groupe en ajoutant que Tom Thomson « était un de leurs amis ».⁵⁶ Dans le troisième paragraphe, il est question de l'ouverture des membres du Groupe qui souhaitent accueillir d'autres artistes « qu'ils admirent » dans le cadre de leurs expositions collectives. Ce fut le cas notamment d'Emily Carr et d'Edwin Holgate, dont les œuvres sont justement exposées à proximité des tableaux du Groupe. Le dernier paragraphe signale le fait que, malgré quelques écarts, le paysage est demeuré le genre privilégié par le Groupe. Il est également question de l'influence de cette peinture sur « les artistes canadiens des années 1920 et 1930 ». Ce dernier paragraphe pointe vers la suite de l'exposition puisque c'est justement des artistes de ces deux décennies qui sont exposés après le Groupe des Sept, faisant de cette enclave dédiée à ce groupe apparemment incontournable pour la narration de l'histoire de l'art canadien⁵⁷, un espace intermédiaire où l'on peut mesurer la modernité de ses peintres par rapport à ce qui se faisait avant eux, tout comme leur influence sur ceux qui les ont suivis.

Ce panneau attire évidemment l'attention compte tenu qu'il n'y en a qu'un seul pour l'ensemble de la salle. D'autant plus qu'un panneau occupe un espace physique et cognitif plus grand qu'un simple cartel allongé. En filigrane du texte, nous pouvons déduire certaines hypothèses qui justifient l'importance qui est accordée au Groupe des Sept. Dans une salle consacrée à l'art canadien, dont la collection a été orientée au départ par des intervenants anglophones, le texte est très rassembleur et emblématique de l'unité canadienne : le Groupe implique des membres provenant de différentes régions du Canada (l'Ontario mais aussi le Manitoba et le Québec), qui ont peint plusieurs régions du pays. De plus, ce panneau marque l'importance que l'on accorde au Groupe dans

⁵⁶Tom Thomson (1877-1917) est mort en 1917, avant la fondation officielle du Groupe. Toutefois, il a eu une influence certaine sur la nouvelle approche du paysage proposée par le Groupe des Sept, notamment en peignant la forêt sauvage du Parc Algonquin. Thomson a été une source d'inspiration déterminante avec ses paysages qui décrivent un « environnement qui se veut sans complaisance » et qui n'était « pas une vision édulcorée d'une nature idyllique ». Les peintres du Groupe de Sept partageaient avec Thomson « les mêmes idéaux nationalistes et ils cherchent à exprimer l'identité canadienne dans la représentation du paysage » et, plus particulièrement « la nature sauvage » du Canada (Cogeval et al (2001) : 89). Mentionnons qu'au début de nos visites pour faire le relevé des œuvres en décembre 2008, une œuvre de Thomson (*Dans le Nord* (1915)) était exposée sur une cloison à proximité du Groupe mais à l'extérieur de l'ilot créé par le Musée. Cette œuvre a été remplacée, au cours de 2009, par une œuvre d'Arthur Lismer, pourtant déjà représenté dans la salle.

⁵⁷ Nous verrons dans les chapitres suivants, qu'aucun autre musée de notre corpus n'accorde une telle importance au Groupe des Sept. Le Groupe est à peine évoqué au MNBAQ et au MAJ et n'est pas représenté au MBAS.

l'histoire de l'art canadien. Nous avons déjà souligné son emplacement stratégique dans la salle puisque le mouvement pictural fait le pont entre l'art académique et une peinture plus moderne. Finalement, il répond à la popularité de cette peinture auprès du public en général.

1.2.2 Un discours muséal éloquent

Pour Mieke Bal (1996), la notion de discours va au-delà des situations de langage, même si ce dernier en fait également partie (Bal (1996) :3). Pour elle, l'exposition constitue en soi une forme d'acte discursif : « exposition as display is a particular kind of speech act. It is a specific integration of constative speech acts building up a narrative discourse » (Bal (1996) :88). Ainsi, dans son analyse, Bal tient compte des écrits produits par les musées qu'elle étudie, comme les cartels ou certaines de leurs publications, mais aussi de tout ce qui contribue plus subtilement à la production de sens des objets exposés, ce qui englobe notamment l'architecture du musée, l'itinéraire proposé aux visiteurs ou la juxtaposition des œuvres. Son travail permet de faire ressortir l'impact de ces éléments implicites sur la signification des œuvres de même que certains discours sous-jacents mis en place par le musée. Mieke Bal démontre également que même sans discours écrit, il est possible de relever des traces de subjectivité, ne serait-ce qu'en raison des choix que fait l'institution lorsqu'elle présente une exposition. Par exemple, le musée s'exprime constamment sur l'usage et la définition de l'art :

It is *saying* what art is for, and saying, through the choice of exposed objects and the order in which they appear too, what art is, too. This restraint acts out, and thereby states, a confidence in the primacy and sole power of visual images, as it secures the reduction of interfering verbal "noise" to a minimum (Bal (1996):112-113; c'est l'auteure qui souligne).

Cette affirmation s'applique particulièrement aux musées, dont le MBAM, qui font le choix d'une approche esthétique. En limitant le discours explicite, le Musée n'énonce pas directement pourquoi il a fait ses choix. La séquence des œuvres exprime implicitement la vision de l'histoire de l'art retenue par le musée et chacune des œuvres en soi est présumée capable de révéler par elle-même tout son potentiel significatif.

Dans la suite de ce chapitre, il sera question de certains de ces éléments implicites qui participent au discours que tient le musée sur les œuvres qu'il présente, notamment avec l'itinéraire chronologique établi par le MBAM. Au final, nous espérons démontrer qu'à travers ses choix, le Musée impose sa propre vision de l'histoire de l'art aux visiteurs.

1.2.2.1 Itinéraire parmi les œuvres

En raison de la configuration architecturale du Pavillon LDS, déterminant les accès à la salle d'art canadien, qui se fait soit par les escaliers situés près de l'art amérindien ou par l'Espace Marc-Aurèle Fortin près du Groupe des Sept, le visiteur doit décider lui-même de l'itinéraire qu'il désire emprunter. Il existe différents circuits possibles mais un visiteur méthodique pourra tout de même suivre un ordre chronologique.

Sans que ce parcours soit démarqué explicitement par l'ajout de titres ou de panneaux explicatifs (sauf pour le Groupe des Sept), nous pouvons inférer, en raison des regroupements chronologiques, et des couleurs des cloisons, la subdivision du trajet en quatre étapes : 1- l'art de la fin du XVIII^e à la fin du XIX^e siècle, 2- les débuts du XX^e siècle, 3- le passage vers la modernité (1920-1940), 4- les années 1940 avec une incursion jusqu'au début des années 1960.

Ce n'est que peu après l'ouverture de l'Art Gallery du Square Phillips en 1879 que l'Art Association of Montreal commence à acquérir des œuvres canadiennes⁵⁸. À compter de 1880, les artistes de l'époque pouvaient exposer leurs créations récentes au Salon du Printemps⁵⁹. Certaines d'entre elles furent acquises par des mécènes qui en firent don à l'AAM. Toutefois, les collectionneurs montréalais de l'époque privilégiaient

⁵⁸ Selon Jean-Pierre Labiau, conservateur de l'art canadien au MBAM en 2001, l'art canadien se définirait ainsi : « L'appellation d'art canadien » est généralement réservée aux œuvres réalisées au Canada depuis l'arrivée des Européens. Cette production artistique commence à se manifester vers la fin du XVII^e siècle, à l'époque où le pays est une colonie française. Ainsi, traditionnellement, l'histoire de l'art canadien ne prend pas en compte les productions amérindiennes et inuites [...] » (Cogeval (c. 2001) : 172). Pourtant, le MBAM expose quand même l'art amérindien dans la même salle.

⁵⁹ Le dernier Salon du Printemps du MBAM s'est tenu en 1967 (Des Rochers (dir.) (2011) :32).

nettement l'art européen pour leur collection personnelle⁶⁰. Ce n'est qu'en 1923-24, à l'initiative de F. Cleveland Morgan, que s'est développé au sein du Musée un intérêt pour le patrimoine culturel québécois ancien. Cela a encore des répercussions aujourd'hui, comme nous pourrions le constater ci-après.

1.2.2.1.a Première partie du parcours : de la fin du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e siècle

Dans la partie dédiée à l'art ancien, le MBAM couvre un peu plus d'un siècle d'histoire de la peinture à travers la présentation d'une cinquantaine d'œuvres. Seuls les deux portraits du couple Sabrevois de Bleury (18 et 19) (fig.3), œuvre d'un peintre anonyme, sont clairement datés du XVIII^e siècle (vers 1780 pour les deux tableaux). Contrairement au MNBAQ qui a incorporé dans sa salle d'art ancien⁶¹ de l'orfèvrerie, des sculptures religieuses et du mobilier, en plus des peintures, pour étoffer sa section d'art du Régime français, le MBAM s'en est tenu à la peinture et à quelques sculptures.

Force est de constater que l'art de la période allant des débuts de la colonie jusqu'au Régime anglais n'est pas exposé et ce n'est pas parce que le Musée n'en possède pas dans ses collections⁶². Comme le mentionne Yves Michaud dans son article « Voir et ne pas savoir », une exposition est affaire de compromis et, selon nous, même dans le cas d'une collection permanente, on doit tenir compte de ce qui est disponible au sein de celle-ci.

Une exposition est un échantillonnage, une sélection ou un prélèvement : elle montre le plus représentatif, mais aussi ce qui est possible de montrer, ce qu'on a pu trouver, emprunter, déplacer. De ce point de vue, j'ai beaucoup apprécié que, dans l'exposition *Boucher* en 1987 au Grand Palais à Paris, il y ait eu indication des

⁶⁰ Voir à cet effet l'ouvrage de Janet M. Brooke. 1989. *Le goût de l'art. Les collectionneurs montréalais 1880-1920*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal. Ce livre démontre l'importance de l'art moderne européen dans les collections montréalaises de l'époque; l'auteur n'a pas tenu compte de l'engouement pour les Maîtres anciens, également très représentés au sein de celles-ci.

⁶¹ Il s'agit de la salle 8 du MNBAQ intitulée *Québec, l'art d'une capitale coloniale*.

⁶² Dans l'un des guides du MBAM (Cogeval et al (2001) : 75), le conservateur de l'époque, Jean-Pierre Labiau, mentionne que la collection a des lacunes concernant cette période mais que le Musée possède notamment de très beaux meubles du Régime Français. Des manques seraient encore bien présents concernant la collection d'art ancien canadien selon le conservateur actuel, Jacques Des Rochers (Des Rochers (dir.) (2011) :34).

tableaux qui n'avaient pu être joints à l'exposition mais qui auraient dû y figurer. Une exposition devrait trouver à indiquer, d'une manière ou d'une autre, ses failles et ses manques; cela éviterait des trous béants parfois encore plus sensibles d'être dissimulés. (Michaud (1989) : 19).

Un musée peut donc choisir de « camoufler » ou de rendre explicites les manques de sa collection. Visiblement, le MBAM a choisi d'éluder la faiblesse de cette partie de sa collection. Ce choix pourrait résulter d'un parti-pris du Musée de ne pas mélanger les arts dits « décoratifs » et les beaux-arts dans cette salle, compte tenu du déploiement des arts décoratifs à l'étage inférieur du pavillon LDS. On peut aussi penser à un manque d'espace. Afin de faire oublier cette période mal représentée, le Musée a procédé à un accrochage discret des Sabrevois (18, 19). Les deux portraits ne sont donc pas mis en valeur. Ils auraient pu être placés ensemble sur une cloison afin de souligner leur ancienneté, au lieu de quoi ils se laissent oublier à la fin d'un mur dominé par des œuvres de la deuxième moitié du XIX^e siècle (fig. 1) Le mur adjacent, au fond, a une porte. Cela crée nécessairement une distance entre ces deux portraits et la première œuvre de ce mur : un tableau de Théophile Hamel (1) qui aurait été exécuté après 1838. De plus, soulignons que même le début du XIX^e siècle est peu présent avec seulement trois à quatre œuvres pour l'ensemble. La collection est mieux représentée à partir de la fin des années 1830.

Même si c'est un ordonnancement chronologique qui prédomine dans la salle (les œuvres plus anciennes sont au fond, et on progresse vers la fin du siècle avant d'accéder au XX^e siècle proprement dit), des œuvres ont aussi été regroupées en fonction de certaines thématiques ou par peintres. Ainsi, selon ce qui est montré, le visiteur peut déduire que les premières formes d'art au Canada étaient d'abord des œuvres religieuses et des portraits. Celui qui ne s'attarde pas aux cartels et aux dates des œuvres ne percevra pas nécessairement que des périodes plus anciennes ont été omises. En se basant sur le préjugé voulant qu'il y ait une évolution de l'art à travers le temps, cela a comme effet de faire ressortir les maladresses des œuvres plus anciennes: à des œuvres moins « achevées » succèdent des tableaux à la technique plus aboutie. Par exemple, les œuvres

religieuses sculptées⁶³, presque artisanales, d'artistes anonymes et les portraits Sabrevois avec leurs factures « plus naïves », peuvent être comparés avec les portraits d'Antoine Plamondon (9) (10) et les tableaux de Théophile Hamel des années 1830 et 1840⁶⁴ qui les entourent.

Après ces regroupements thématiques liés à l'art religieux et aux portraits, quelques natures-mortes, des peintures de genre à sujets amérindiens et des paysages donnent un aperçu de la progression des thèmes choisis par les artistes au cours du XIX^e siècle.

Le mur à droite (fig. 1) bénéficie d'un accrochage linéaire chronologique allant du début du XIX^e siècle avec une nature-morte de William Berczy (6) jusqu'au début du XX^e siècle. La séparation entre les deux siècles se fait à peu près au centre avec une œuvre monumentale⁶⁵ de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (12), intitulée *Pastourelle, Vallangoujard (Seine-et-Oise)* datée de 1898. La toile est un peu plus distancée des tableaux qui la précèdent ou la suivent, lui ménageant tout l'espace dont elle a besoin. Elle reçoit également un bon éclairage. Le tableau représente une jeune paysanne idéalisée. L'œuvre se démarque par son format mais aussi par sa facture soignée, dans laquelle le paysage prend autant d'importance que l'enfant représentée. Pour Laurier Lacroix, cette *Pastourelle* est importante dans l'histoire de l'art québécois puisque cette toile offre « une première synthèse de la figure et du paysage [de même que] des notions académiques intégrées aux leçons du plein-air » (Lacroix (2002) : 98). C'est aussi l'affirmation d'une formation artistique européenne. Par contraste avec la paysanne de Suzor-Coté, le Musée a disposé, sur la cimaise qui est presque en face, un portrait de *La comtesse de Minto* (1903) (57) peint par Robert Harris⁶⁶, un peintre relié au musée au temps de l'Art Association of Montreal.

⁶³ Il s'agit de la *Mort de Saint François Xavier* (vers 1811-1816; Ateliers des Écores) (5), d'un *Saint Paul* en bois polychrome (XIX^e siècle, artiste anonyme) (38) et d'une sculpture de la vierge (1800-1810, artiste anonyme) (40).

⁶⁴ Soulignons que Plamondon et Hamel ont tous deux bénéficié d'une formation en Europe. Les tableaux d'Hamel sont trois œuvres à caractère religieux : *Les filles de Jéthro* (après 1838) (1), *L'Éducation de la vierge* (vers 1845-46) (2) et *Le Martyre de Saint-Pierre de Vérone* (vers 1845-46) (3).

⁶⁵ Le tableau, tout en hauteur, mesure 235,5 X 100,5 cm.

⁶⁶ Robert Harris a été directeur de l'école d'art de l'AAM de 1883 à 1886. Comme le spécifie un commentaire sur l'œuvre, « La pose sculpturale de la comtesse et la richesse de ses vêtements, [...], soulignent sa noblesse et son rang » (Bondil et als (2007) : 207).

Vers la fin de cette partie du parcours, des cloisons forment un îlot thématique illustrant l'hiver. S'y retrouvent notamment des œuvres d'Ozias Leduc, Maurice Cullen et James Wilson Morrice. Cette section marque aussi l'arrivée d'une nouvelle approche picturale inspirée de l'Europe : l'impressionnisme qui était une nouveauté au Québec à l'époque (les tableaux du MBAM datent du début du XX^e siècle) mais qui était déjà « dépassé » en Europe⁶⁷. Fait intéressant, le Musée expose à proximité une première œuvre (également de facture impressionniste) d'une femme artiste. Il s'agit de *À l'ombre de la tente* (1914) peint par l'artiste torontoise Helen Galloway McNicoll (53). Notons au passage que dans les quatre musées choisis pour ce mémoire, l'histoire de l'art qui est présentée offre peu de place aux femmes artistes pour cette période du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Par exemple, le MBAM expose deux œuvres, soit celles de Mary Alexander Bell Eastlake (30) et d'Helen Galloway McNicoll (53) contre une œuvre pour le MNBAQ, dans sa salle 8, où l'on expose une photographie peinte à l'huile (1890), fruit d'une collaboration entre Esther Hemming (active entre 1870 et 1910) et le photographe Jules Ernest Livernois. Quant au MAJ et au MBAS, aucune artiste féminine n'est présente avant le XX^e siècle.

Cette première partie du parcours se conclut par quelques œuvres d'Ozias Leduc et plusieurs tableaux de James Wilson Morrice (ce dernier fera l'objet d'une section particulière ci-après). Leduc est le quatrième artiste en importance dans la salle avec un corpus de cinq tableaux⁶⁸. *L'heure mauve* de 1921 est seule, sur une cloison, dans la section consacrée à la thématique hivernale. Les quatre autres tableaux⁶⁹ sont accrochés les uns après les autres, sur un mur un peu à l'extérieur de la section d'art plus ancien (fig.1). Les quatre œuvres sont encadrées à gauche par une œuvre de William Brymner de 1896 (29) et à droite, par un portrait de Frederick Simpson Coburn de 1903 (24), dont la dame habillée de noir se marie à la palette sobre de Leduc. Les toiles de Brymner (29), Eastlake (30) et surtout Morrice (31 à 37) mettent en relief leur modernisme (notamment

⁶⁷ L'impressionnisme a été baptisé ainsi par un journaliste suite à une exposition collective chez le photographe Nadar à Paris en 1874. Le groupe s'est réuni une dernière fois lors d'une exposition en 1886. Le mouvement impressionniste a des répercussions sur les artistes étrangers au cours de la décennie allant de 1880 à 1890. CARRASSAT et MARCADÉ (1999) : 75.

⁶⁸ Les autres artistes les mieux représentés étant dans l'ordre James Wilson Morrice, Alfred Pellán et Louis-Philippe Hébert.

⁶⁹ Il s'agit de *Trois pommes* (25), *Portrait d'Eugénie Goulet* (26), *Nature morte au mannequin* (27) et *Nature morte au livre ouvert* (28).

par les couleurs, les aplats, etc.) et s'opposent aux toiles plus académiques de Leduc (alors que *L'heure mauve*, où Leduc présente une composition plus « abstraite », avec des effets de matières (Lacroix (1996) : 220) est seule sur une cloison. La transition avec le XX^e siècle se manifeste plus particulièrement avec le peintre James Wilson Morrice (fig. 4), dont il sera question ci-après.

1.2.2.1.b Deuxième partie du parcours : les débuts du XXe siècle

Alors que la première partie du parcours est délimitée par plusieurs cloisons, le XX^e siècle s'ouvre sur un espace plus vaste et plus aéré. Malgré la présence de quelques œuvres qui appartiennent encore au XIX^e siècle, le début du XX^e siècle s'amorce avec d'une part plusieurs œuvres de James Wilson Morrice et, d'autre part, avec le Groupe des Sept. L'importance du nombre d'œuvres consacrées à chacun soulève des questions et c'est ce que nous explorons dans les deux sous-sections suivantes.

a) James Wilson Morrice (1865-1924) : un peintre important?

Il est difficile de ne pas remarquer l'importance que le Musée accorde au peintre James Wilson Morrice dans cette salle, d'abord quant au nombre de toiles exposées, mais aussi en raison de l'emplacement de certaines d'entre elles. En effet, Morrice est le peintre qui est le mieux représenté avec treize œuvres⁷⁰ sur un total d'environ cent trente, si on exclut toute la partie dédiée à l'art amérindien. Le Musée a également choisi les œuvres de ce peintre pour délimiter la frontière entre le XIX^e et le XX^e siècle.

Pourquoi accorder une telle place à un peintre qui, somme toute, n'est pas si connu du grand public, même encore aujourd'hui? La dernière grande rétrospective consacrée au peintre a eu lieu en 1986 au MBAM et les dernières monographies datent sensiblement de la même époque. D'ailleurs, même de son vivant, il semblerait que Morrice ait eu plus un succès d'estime de la part des critiques et des artistes qu'une véritable reconnaissance dans le grand public. Morrice fit surtout carrière en Europe.

⁷⁰ Si l'on compare le MBAM avec les autres musées de ce mémoire, mentionnons que le MNBAQ expose cinq œuvres de Morrice (dont trois pochades dans une vitrine), le MAJ en présente deux et le MBAS n'en montre aucune.

« [B]ien qu'il n'ait reçu qu'une faible reconnaissance du public, il continua d'exposer au Canada, où il était beaucoup admiré et imité par les jeunes artistes dont quelques-uns eurent la chance d'être reçus à Paris dans son atelier » (Johnston et al (1966) : 12).

De son vivant, il eut un certain succès en France. L'État français lui a acheté deux œuvres en 1904 et 1905, de même que certains musées, dont celui de Lyon. À Paris, il fréquentait surtout des artistes d'origine anglophone mais il a été en contact avec les membres du mouvement fauve, dont Matisse, avec qui l'artiste peignit lors d'un séjour à Tanger en 1912. Morrice a développé un style personnel où il intègre certains courants artistiques européens du début du siècle. Toutefois, déjà au début des années 1920, Morrice n'est plus remarqué depuis longtemps par les critiques européens. « L'art occidental a fait des pas de géant depuis le début du siècle, et Morrice, qui a choisi dès 1906 une voie secondaire du fauvisme, n'est plus concerné par les mouvements artistiques plus récents ». ⁷¹ (Dorais (1985) :21)

Les tableaux exposés au MBAM sont représentatifs des principaux thèmes abordés par Morrice (l'hiver, des paysages peints lors de ses voyages, le cirque, la figure humaine, le nu, etc.) de même que de sa manière picturale où dominent des harmonies de tons tout en douceur, des formes aux contours souvent marqués, des aplats et un aspect décoratif, où le caractère bidimensionnel de la peinture est valorisé. Il est évident que le peintre se démarque des toiles ayant des thèmes et une facture académiques qui sont exposées en début de parcours. Pour Jean-Paul Labiau, « On peut sans doute considérer J.W. Morrice (1865-1924) comme l'artiste canadien le plus original de sa génération. Avec lui, la peinture canadienne se libère des canons de l'académisme et, en ce sens, son travail rompt avec celui de ses contemporains, qui est encore marqué par une certaine timidité » (Cogeval et al (c.2001) : 92).

Il est évident que le nombre de toiles exposées dénote l'importance de la collection que possède le MBAM⁷² de même que la fierté du Musée face à un corpus d'œuvres d'un artiste intéressant mais qui n'est pas tellement exploité par d'autres

⁷¹ Par exemple, Morrice n'a jamais apprécié ni compris la démarche cubiste. Alors qu'il était co-président du Salon d'automne de Paris en 1908, le jury - composé également d'Henri Matisse et d'Albert Marquet - rejeta les paysages cubistes de Georges Braque (1882-1963). (Dorais (1985) :16).

⁷² Du vivant de l'artiste, l'AAM a acquis deux œuvres de Morrice. Depuis la mort de ce dernier, différents dons font qu'aujourd'hui, le MBAM possède l'une des plus importantes collections de ses œuvres avec celle que détient le Musée des beaux-arts du Canada.

musées. Une façon pour le MBAM de se démarquer et d'offrir aux visiteurs quelque chose de différent. Peut-être faut-il y voir également un hommage aux donateurs qui ont contribué largement à l'accroissement des collections et un désir du Musée de partager et de faire connaître davantage cet artiste. Toutefois, sans dénier l'intérêt des œuvres, nous croyons que Morrice est surreprésenté dans le Musée⁷³.

b) Le Groupe des Sept

Le Groupe des Sept est aussi particulièrement favorisé dans la muséographie de cette exposition. On a déjà vu que la section qui lui est consacrée contient l'unique panneau explicatif de la salle, soulignant ainsi l'intérêt historique de ce mouvement canadien et sa reconnaissance auprès d'un vaste public⁷⁴. Les toiles sont disposées sur deux murs en angle et des cloisons complètent l'ensemble, formant une section à part entière tout en ménageant des ouvertures qui permettent de voir ce qui est exposé autour. Un banc a été installé au centre de « l'îlot », accentuant ainsi l'importance qui est accordée à ce Groupe puisque les visiteurs peuvent prendre le temps de bien regarder les œuvres (fig.1).

De façon stratégique, les œuvres sont situées à proximité de celles de Morrice et précèdent la présentation de plusieurs tableaux des membres du Groupe de Beaver Hall. Si le Groupe des Sept a été une influence marquante pour ces derniers (Hill (1995) : 30), en retour, les Sept sont redevables à James Wilson Morrice. Comme le mentionne Charles Hill,

Jackson avait toujours soutenu que le nouveau mouvement avait pour point d'origine l'art d'Ernest Lawson, J.W. Morrice et de Tom Thomson mais son association avec (Marius) Barbeau l'amena à inclure dans cet arbre généalogique les noms de Cornelius Krieghoff et de Louis Jobin ainsi que les sculptures et mâts totémiques de la région de la rivière Skeena. (Hill (1995) : 32).

⁷³ Mentionnons qu'en 2009 deux autres œuvres de Morrice étaient exposées dans une autre salle du MBAM. On les retrouvait au pavillon Jean-Noël Desmarais, dans la salle intitulée *La tradition moderne de Monet à Picasso*. Les œuvres étaient placées bien à la vue, de chaque côté de l'ouverture qui menait à la seconde salle consacrée aux impressionnistes.

⁷⁴ Le Groupe des Sept fait encore l'objet de publication d'au moins un calendrier thématique pour l'année 2013.

Malgré son nom, le Groupe a eu jusqu'à neuf membres⁷⁵. Même si certains d'entre eux ont peint aussi des portraits ou des scènes urbaines, le MBAM a gardé intacte l'idée que les Sept ne peignaient que des paysages en ne présentant que ce type de tableaux.

Tous les membres du Groupe ne sont pas présents dans la section qui leur est consacrée. Ainsi, Frederick Varley, Alfred J. Casson et Alexander Y. Jackson sont complètement absents. Quant aux autres membres, Francis Hans Johnston (membre de la première heure), a une œuvre (114) située en-dehors du Groupe des Sept mais placée à proximité sur un mur de soutien. Edwin Holgate est représenté par deux œuvres : l'une de 1924 (115) (antérieure à son entrée dans le Groupe) et l'autre datée de 1937 (101). Finalement, le dernier membre, Lionel Lemoine Fitzgerald a une œuvre en fin de parcours (il s'agit d'une abstraction datée d'autour de 1952) (107).

Après ce panorama de paysages « canadiens » d'un groupe pivot, nous pouvons voir une présentation de l'art québécois des années 1920 à 1940. Les peintres des autres régions du Canada sont moins présents jusqu'à la fin du parcours, comme si, après le Groupe des Sept, plus rien d'intéressant sur le plan artistique ne s'était fait hors Québec.

1.2.2.1.c Troisième partie du parcours : les débuts de la modernité au Québec (1920-1940)

Cette partie est définie par un long mur, sur lequel se poursuit la dernière portion du parcours et par des cloisons amovibles (environ six) (fig. 1). À l'instar de celles du Groupe des Sept, celles-ci sont peintes de couleur bleu foncé.

C'est également dans cette section de la salle que l'on retrouve le plus de sculptures : trois larges socles sont disposés en ligne vers le centre de l'espace (fig. 1). Un mur de soutien sépare le premier socle (sur lequel est posée la sculpture de Suzor-Coté, *Femmes de Caughnawaga* (1924) (112)), qui se retrouve ainsi isolé des deux suivants : un avec vitrine, consacré au travail de Louis-Philippe Hébert, comprenant quatre petits

⁷⁵ Ces membres sont James E.H. MacDonald (1873-1932), Lawren S. Harris (1885-1970), Alexander Y. Jackson (1882-1974), Arthur Lismer (1885-1969), Franklin Carmichael (1890-1945), Frederick Varley (1881-1969) et Frank Johnston (1888-1949) (ce dernier quitte en 1920-21), lequel est remplacé par Alfred J. Casson (1898-1992) en 1926. Se joindront au Groupe : Edwin Holgate (1892-1977) de Montréal en 1929 et Le Moine Fitzgerald (1890-1956) de Winnipeg en 1932.

bronzes (120 à 122 et 124) et un plâtre (123), datés d'entre les années 1900 et 1913, et un second avec vitrine où sont exposées deux sculptures, l'une de Sylvia Daoust⁷⁶ (125) et l'autre de Florence Wyle (126), les deux artistes représentant la période de la fin des années 1920 et du début des années 1930. L'alignement des trois socles module une approche comparative, tant dans une vision d'ensemble entre les œuvres de chacun des socles, que dans une étude plus rapprochée de celles regroupées sous une même vitrine, comme par exemple dans la dernière où le travail de deux femmes sculpteuses permet d'observer les similitudes et les différences stylistiques entre elles. Le fil conducteur entre toutes les sculptures est la représentation humaine.

L'œuvre de Suzor-Coté (fig. 5) est présentée de façon à ce que le visiteur puisse en faire le tour et la voir sous tous ses angles. Exposée sans vitrine, l'œuvre semble permettre un rapport de plus grande proximité. Cette sculpture est considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de l'artiste. La présentation affirme et renforce ce statut en l'isolant tant dans l'espace physique de la salle que sur son socle. Comme le mentionne Anne Villard, un environnement particulier est ainsi créé autour de l'objet : « Le socle délimite un volume virtuel autour de l'objet (parfois avec une vitrine) en l'isolant de l'espace environnant. Un espace personnel et sacralisé lui est ainsi conféré » (Villard (2003) :3). L'approche est différente avec la vitrine dédiée à Louis-Philippe Hébert où les œuvres ne sont pas individualisées mais présentées comme un ensemble. Les sujets sont variés mais *Soupir du Lac* (122), représentant une jeune amérindienne peut être reliée aux *Femmes de Caughnawaga* de Suzor-Coté (112). La pose lascive et idéalisée de la statuette d'Hébert, de même que l'aspect lisse du matériau offrent un contraste avec le groupe de femmes de Suzor-Coté où le travail du bronze est plus texturé et où l'artiste a cherché à rendre l'effort imposé aux trois femmes qui marchent en tentant de contrer le vent et le froid.

Dans la dernière vitrine, le spectateur est invité à regarder deux œuvres en plâtre dont le traitement est différent entre elles mais également avec les bronzes lisses et patinés d'Hébert. Le regardeur peut confronter ici deux visions différentes du visage humain : le buste très texturé fait par Sylvia Daoust (125) où le matériau de l'œuvre est

⁷⁶ Le MNBAQ expose également *Mon frère* de Daoust. Alors que celle du MBAM est en plâtre peint, celle du MNBAQ, aussi de 1931, est en bronze (voir le no 63 du corpus de la salle 7 du MNBAQ, annexe 3).

mis en avant-plan, tout en conférant beaucoup d'expressivité au visage, et la délicate jeune fille aux lignes épurées, à la finition lissée de Florence Wyle (126).

Le Musée a juxtaposé le travail de plusieurs artistes du Groupe de Beaver Hall, sur le mur de même que sur une cloison qui lui fait face. Parmi la vingtaine de membres qui participaient au Groupe, neuf étaient des femmes⁷⁷ et celles-ci sont très bien représentées avec huit œuvres réalisées par sept d'entre elles. Ce faisant, le MBAM est le musée qui expose le plus de femmes artistes dans sa collection permanente avec seize œuvres en tout. Le MAJ, arrive en seconde place avec onze femmes artistes alors que le MNBAQ en présente quatre seulement. Quant au MBAS, il n'en expose que trois.

De cette partie du parcours, nous pouvons faire les constatations suivantes : au MBAM, les débuts de la modernité se passent d'abord du côté anglophone⁷⁸ avec des peintres comme James Wilson Morrice, le Groupe des Sept, les membres du Beaver Hall, John Lyman ou Marian Dale Scott. À part Adrien Hébert et André Biéler, peu de francophones sont présents; ceux-ci deviennent majoritaires dans la dernière partie de l'itinéraire. Au niveau des thématiques abordées, il est possible de voir en filigrane le débat qui s'est joué à l'époque entre les régionalistes, préconisant des valeurs conservatrices⁷⁹, et les adeptes de la modernité⁸⁰. Dans un même ordre d'idées, il est possible d'opposer un art plus traditionnel avec, par exemple, les statuettes en bronze de Louis-Philippe Hébert discutées précédemment, et une modernité naissante, avec *Les baigneuses* d'Edwin Holgate (101), l'un des rares nus de la salle. À mesure que nous approchons de la fin du parcours, nous pouvons également constater l'apport de peintres qui sont originaires d'Europe, comme Fritz Brandtner (113) ou Sam Borenstein (118) et qui sont d'immigration récente dans le Québec du premier quart du XX^e siècle. Toutes

⁷⁷ Ces neuf femmes étaient : Prudence Heward (1896-1947), Lillias Torrance Newton (1896-1980), Anne Savage (1896-1971), Ethel Seath (1879-1963), Sarah Robertson (1891-1948), Henrietta Mabel May (1884-1971), Kathleen Moir Morris (1893-1986), Nora Collyer (1898-1979) et Mabel Lockerby (1882-1976).

⁷⁸ Notons que, parmi tous les artistes présentés dans la salle d'art canadien, en excluant l'art amérindien, quarante-six artistes sont anglophones contre vingt-cinq francophones.

⁷⁹ Soulignons à titre d'exemple *La charrue* (1931-1933) d'Anne Savage (78), *Après la grand-messe, Berthier en haut* (1927) de Kathleen Moir Morris (98) ou encore, dans la même veine, une statuette en bronze de Louis-Philippe Hébert dont la figure est rattachée à l'histoire des canadiens-français : *Mlle de Verchères* (vers 1907) (124).

⁸⁰ L'exemple classique étant les deux toiles d'Adrien Hébert (99 et 100) figurant au sein de l'exposition mais mentionnons également *Au théâtre* (1928) de Prudence Heward (75). Nous verrons plus en détail les enjeux de ce débat dans le 2^{ème} chapitre puisque le MNBAQ a axé la présentation de la salle 7 « tradition et modernité » autour de cette opposition.

ces œuvres où se dévoilent les débuts de la modernité québécoise amorcent la dernière partie du parcours où l'on peut voir les premières œuvres non figuratives de l'exposition.

1.2.2.1.d Quatrième partie du parcours : Alfred Pellan comme frontière

La fin du parcours montre des artistes comme Charles Daudelin (82), Léon Bellefleur (83) ou les sculptures de Louis Archambault (108 et 127). C'est dans cette section qu'apparaissent les premières œuvres abstraites, que l'on peut opposer aux tableaux figuratifs d'Alfred Pellan. Le mur à l'extrémité de la salle lui est entièrement consacré. Avec sept tableaux, Pellan est le deuxième artiste en importance dans la salle. Le musée n'a pas accroché ses œuvres selon une chronologie stricte (par exemple, le premier tableau est de 1950 et l'on clôture par une œuvre de 1946). Le MBAM affirme ainsi l'apport de Pellan au niveau de la modernité québécoise. Le discours est implicite : aucun cartel ou panneau n'explique l'importance de Pellan pour l'histoire de l'art du Québec. Seule la quantité d'œuvres exposées confirme ce jugement du Musée.

Le MBAM dispose de salles consacrées exclusivement à l'art contemporain dans le pavillon Jean-Noël Desmarais. La politique de l'institution est d'exposer ensemble l'art canadien et l'art international à partir de 1945 : le Musée considère sans doute que le Québec avait rattrapé « son retard » artistique et pouvait se comparer avantageusement à l'art étranger. D'ailleurs, dans les quatre salles de la *Galerie d'art contemporain (après 1945)* du pavillon Desmarais, telles qu'elles se présentaient jusqu'à l'ouverture du pavillon Bourgie en 2011, les peintres québécois dominaient par rapport aux autres peintres canadiens, notamment avec deux espaces consacrés l'un à Jean-Paul Riopelle et l'autre à Paul-Émile Borduas. Dans le guide du MBAM de 2001, Stéphane Aquin, conservateur de l'art contemporain, confirme la volonté du MBAM d'inclure l'art canadien dans l'art international à partir de 1945 (Cogeval et al (2001) : 105). Le parti-pris du Musée est de faire débiter la modernité québécoise autour de Paul-Émile Borduas. Pour Aquin,

Borduas aura plus que tout influé sur le cours de l'art. Sa trajectoire artistique, qui le mène de la décoration d'église à l'abstraction monochrome, en est venue, au fil des interprétations, à symboliser l'évolution rapide et radicale de la société

québécoise, son passage de l'autorité de la tradition à la modernité. (Cogeval et al (2001) : 115).

Dans la suite du texte, il est fait mention d'Alfred Pellan. « L'importance de Borduas et de l'automatisme ne saurait nous faire oublier l'apport tout aussi significatif d'Alfred Pellan au développement de l'art moderne au Québec ». (Cogeval et al (2001) : 119). Malgré cette reconnaissance, le statut de Pellan reste secondaire dans l'espace muséal. Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle sont contemporains et se sont côtoyés à une certaine époque. Pourtant, il est révélateur de constater que Borduas et Riopelle ont chacun une petite salle dans la section d'art contemporain⁸¹ alors que Pellan clôt la collection permanente d'art canadien, d'autant plus que certaines des œuvres de Pellan qui sont exposées dans la salle d'art canadien outrepassent les limites chronologiques du 1945. Le MBAM affirme l'importance de Borduas et impose une hiérarchie entre ces trois peintres.

Faut-il en déduire que Pellan n'aurait contribué qu'au « rattrapage culturel » québécois en ramenant d'Europe un art inspiré du surréalisme⁸² alors que Borduas, et Riopelle, se seraient particulièrement démarqués à l'étranger et seraient ainsi sur un pied d'égalité avec les autres artistes internationaux de leur époque? C'est ce que pourrait laisser croire la « hiérarchie » de l'accrochage et l'absence d'explications par le musée. Pourtant, Pellan s'est aussi fait remarquer sur la scène internationale à la même époque⁸³.

Dans l'un des guides du MBAM⁸⁴, Pellan est inclus dans la section consacrée à l'art contemporain. On y a reproduit l'œuvre *Au soleil bleu* de 1946, qui est également exposée au MBAM (86). Stéphane Aquin y écrit que c'est à Pellan que l'on doit l'introduction des idées du mouvement surréalistes français au Québec (Cogeval et al

⁸¹Borduas, plus particulièrement, bénéficie, dans sa salle, de deux grands panneaux explicatifs (un en français et un autre en anglais) et les œuvres sont disposées chronologiquement, passant du figuratif à l'abstrait, représentant ainsi l'évolution « rapide » du peintre. Même si Riopelle a aussi son espace, le Musée n'a pas élaboré une scénographie aussi importante que pour Borduas.

⁸² Pellan a effectué deux séjours à Paris. Le premier, d'une durée de 14 ans, s'est échelonné de 1926 à 1940. C'est à cette époque que l'artiste a été mis en contact avec les mouvements cubiste et surréaliste. Boursier de la Société royale du Canada, Pellan est retourné vivre trois ans à Paris, de 1952 à 1955. Preuve qu'il a aussi su se démarquer sur la scène internationale, le Musée d'art moderne de Paris lui consacrait une importante exposition en février-mars 1955. (Lefebvre (2008) : 42).

⁸³Pellan a exposé notamment en France, aux États-Unis, au Brésil et en Italie, au cours de la période allant de 1943 à 1952 (Lefebvre (1986) : 121-122).

⁸⁴ Cogeval (2003) : 239.

(2003) : 239). *Au soleil bleu* fait partie des grandes compositions surréalistes faites par Pellan, au retour de son premier séjour parisien. Les années 1940 et 1950 sont l'une des grandes périodes de création de l'artiste⁸⁵ et ce sont principalement des œuvres de ces deux décennies qui ont été choisies par le Musée. L'aspect surréaliste est aussi mis en évidence avec cette autre œuvre phare de Pellan intitulée *L'amour fou (hommage à André Breton)* (88) datée de 1954. L'œuvre est avantageusement accrochée au centre du mur consacré aux œuvres de l'artiste. Si nous comparons le MBAM avec le MNBAQ, nous pouvons constater que la présence de Pellan est plus significative à Québec qu'à Montréal. Peut-être que le fait que Pellan soit natif de Québec ait pu avoir une influence. Au Musée d'art de Joliette (MAJ) et au Musée des beaux-arts de Sherbrooke (MBAS), cette tension entre Borduas et Pellan est absente. Au MAJ, on retrouve un Pellan à côté de deux Borduas : aucune de ces trois œuvres ne fait l'objet d'un commentaire particulier. Les deux œuvres de Borduas sont représentatives des périodes figurative et non figurative de l'artiste. Le Pellan, daté de 1930, est liée thématiquement avec le Borduas daté de 1941 puisque les deux œuvres représentent des natures-mortes avec des fruits. Le MBAS, quant à lui, expose une sérigraphie de Pellan datant de 1974 et aucun Borduas.

Le MBAM a fait le choix de cristalliser la modernité artistique du Québec autour de Borduas. Il reconnaît en même temps le rôle qu'a eu Pellan dans l'histoire de l'art du Québec, mais cet apport semble s'être figé autour des œuvres à caractère surréaliste du peintre. Le MBAM aurait pu, par exemple, mettre également l'accent sur l'influence du cubisme qui se retrouve dans plusieurs œuvres de cette époque. Cependant, nous sommes d'avis que le fait d'exposer l'influence cubiste chez Pellan ramène l'art québécois dans une situation de « retard », ou en décalage avec l'art international, le mouvement cubiste datant du début du XX^e siècle⁸⁶. Pellan avait fait un premier séjour à Paris de 1926 à

⁸⁵ Mentionnons que l'artiste a été très prolifique jusqu'à sa mort en 1988 et que sa production a été variée, explorant la peinture et l'estampe notamment. Si les années 1940 et 1950 sont importantes pour illustrer l'apport du surréalisme au Québec, le MBAM aurait aussi pu montrer l'évolution personnelle du peintre sur le plan plastique en choisissant d'exposer d'autres œuvres marquantes de ce dernier créées ultérieurement.

⁸⁶ Le cubisme a été marquant notamment entre 1907 et 1918 (CARRASSAT et MARCADÉ (1999) : 108-111 et 232). Cela aurait eu le même effet, d'évoquer l'influence cubiste chez Pellan que lorsque nous savons que le courant impressionniste français qui eut son apogée de 1874 à 1886 se manifeste au Québec seulement vers la fin du XIX^e -début du XX^e siècle, notamment avec des peintres comme Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Maurice Cullen ou William Brymner.

1940 où il avait déjà été en contact avec les courants de l'art contemporain parisien de l'époque, dont le surréalisme qui a eu ses principales manifestations entre 1923 et 1945 (Carrassat et Marcadé (1999) : 142). Ainsi, en mettant l'accent sur l'aspect surréaliste de l'œuvre de Pellan, on justifie tout à fait le choix de cet artiste pour clore la salle puisqu'en ayant côtoyé ce mouvement pendant ses années parisiennes et l'ayant intégré dans sa pratique dès les années 1940, Pellan est alors au diapason avec le courant français au lieu de l'intégrer à rebours. Au terme de ce parcours, le Musée met de l'avant l'idée que l'art québécois (et par extension l'art canadien) est désormais prêt à être mis sur le même pied que l'art international, ce qui advient effectivement dans les salles du Pavillon Desmarais évoquées précédemment.

1.3 La section d'art amérindien : art ou ethnographie?

Des quatre musées retenus pour ce mémoire, seul le MBAM expose de façon autonome l'art amérindien. En regardant le plan qui est distribué aux visiteurs du Musée⁸⁷, nous pouvons constater que la section d'art amérindien y est mentionnée spécifiquement. Dans les faits, celui-ci est présenté dans la même salle que le panorama de l'art canadien. L'art inuit, quant à lui, bénéficie d'une salle particulière, adjacente à l'Espace Marc-Aurèle Fortin⁸⁸. La salle consacrée à l'art inuit est de bonnes dimensions, la scénographie est recherchée et au moins deux panneaux didactiques ont été conçus pour les visiteurs. Tout y est mis en valeur et présenté avec soin dans un écrin bleu-nuit.⁸⁹ Nous n'analyserons pas cette salle mais il est permis de se demander pourquoi l'art amérindien n'a pas été incorporé avec l'art inuit afin que le Musée puisse montrer différents aspects des arts autochtones du Canada.

Dans l'un des guides publiés par le MBAM⁹⁰, on a combiné les deux types d'art, tout en accordant la priorité à l'art inuit. Sur les six pages consacrées aux arts

⁸⁷ Voir l'annexe 2.

⁸⁸ Voir l'annexe 2.

⁸⁹ On peut se demander s'il n'y a pas un lien à faire avec l'ouverture à l'automne 2006 de la collection d'art inuit Brousseau – Salle Hydro-Québec, dont le MNBAQ est très fier. Effet de mode ou saine compétition entre musées?

⁹⁰ Guy COGEVAL et al (c. 2001). « L'art inuit et amérindien ». Dans *Le Musée des Beaux-Arts, Montréal*. Paris/ Montréal : Fondation BNP Paribas/ Réunion des Musées nationaux/ Musée des beaux-arts de Montréal, pp. 98- 103.

autochtones, seul un petit paragraphe en fin de chapitre est dédié à l'art amérindien et seulement deux œuvres sont reproduites. La présentation en salle dénote également la position secondaire de l'art amérindien par rapport à l'art inuit.

La collection d'art amérindien est exposée dans l'un des coins de la salle (fig. 1 et annexe 2). L'espace est étroit, coincé entre la rampe de verre et un mur. Un banc en cuir noir a été disposé au centre. Une huile sur écorce de bouleau et une petite vitrine occupent le mur du fond; quatre vitrines et une dernière œuvre sont placées sur le mur parallèle à la rampe, suivis immédiatement du « Lab Design », une aire de repos où le public peut voir des objets de design.

Nous avons déjà expliqué dans l'introduction que le musée n'est pas un lieu neutre. Charles Saumarez-Smith (1989) démontre que l'emplacement qu'occupe l'objet dans le musée pourra avoir un impact sur la signification de celui-ci. Nous pouvons certainement dire qu'en l'occurrence, l'espace choisi par le Musée renforce notre impression d'un art moins valorisé que l'art canadien déployé dans la même salle, ou inuit, présenté dans une salle particulière. « Artefacts do not exist in a space of their own, transmitting meaning to the spectator, but, on the contrary, are susceptible to a multiform construction of meaning which is dependant on the design, the context of other objects, the visual, the whole environment »⁹¹ (Saumarez-Smith (1989) : 19). La collection est située dans un endroit peu fréquenté de la salle, à côté d'une aire de repos qui était elle aussi peu achalandée lors de nos visites⁹². À côté du « Lab Design », une grande baie vitrée prolonge encore cette partie à peu près inoccupée de la salle. L'espace à couvrir est relativement grand avant que le spectateur se retrouve devant un mur où d'autres œuvres, cette fois-ci d'art canadien, sont exposées. Dans l'itinéraire du visiteur, le détour par l'art amérindien n'est pas essentiel pour accéder à l'art canadien et peut même être complètement évité.

Cette section est la seule de la salle à bénéficier d'un titre et de quelques cartels allongés. Le titre est inscrit en lettres noires, en français d'abord, suivi de la version anglaise en-dessous. Il est directement apposé sur le mur, qui est blanc à cette hauteur. En

⁹¹ L'auteur n'oublie pas le rôle que joue le visiteur dans la construction du sens de l'objet.

⁹² Avec sa porte toujours close, le lieu est plutôt intimidant et n'incite pas nécessairement les visiteurs à y entrer, surtout que ce n'est pas une salle d'exposition « officielle » (même si des objets sont présentés en vitrine). Le nom de l'endroit « Lab Design » pourrait aussi faire l'objet d'une analyse mais cela dépasse le cadre de notre propos.

ce qui concerne le titre lui-même, « art amérindien »/» amerindian art », nous sommes confrontés à un intitulé générique. Dans son étude sur les titres d'expositions, Verena Tunger (2005) a répertorié trois domaines d'expositions dans son corpus : un qui se rattache à la « nature » (i.e. tout ce qui se rapporte aux sciences, naturelles ou autres), un deuxième lié à la « société » (généralement des expositions à caractère anthropologique ou ethnographique) et finalement, un qui se situe dans le domaine de « l'art ». Selon son corpus, les titres les plus complexes et qui ont le plus de composants se retrouvent dans le champ « art » et les plus simples, dans le champ « nature ». Toutefois, nous considérons que les implications d'un intitulé trop général sur la perception qu'en aura le public, nous semblent autant applicables dans le domaine « art » que dans celui de « nature ». Selon Tunger, les visiteurs pourraient s'attendre à voir une exposition globale sur un thème donné. « Les titres du champ *nature* citant seulement un substantif « générique » et annoncent par là des thématiques très vastes, suggèrent une présentation *intégrale* de la thématique » (Tunger (2005) : 273; c'est l'auteure qui souligne). Lorsqu'un titre est composé d'un élément principal et qu'il est suivi d'un sous-titre, comme cela se fait fréquemment en art, le sous-titre a pour effet de restreindre ou de préciser la thématique que veut présenter le musée.

Une délimitation chronologique ou thématique plus concrète du thème de l'exposition ne se traduit guère dans ces titres [l'auteur fait référence ici aux titres du champ « nature » composés d'un substantif]. Ceci est pourtant souvent le cas dans les titres des champs *société* et *art* où des indications temporelles ou stylistiques limitent d'emblée une thématique donnée (Tunger (2005) : 273-274; c'est l'auteure qui souligne).

Or, dans cette section, le MBAM n'expose que dix-huit objets. Nous pouvons alors nous poser les questions suivantes : qu'entend-t-on par « art amérindien »? De quels Amérindiens s'agit-il? Le Musée désire-t-il que l'exposition soit représentative de l'ensemble des Amérindiens du pays ou seulement d'un groupe particulier? Pourquoi ne pas avoir choisi un titre plus ciblé? En effet, au lieu d'une présentation « intégrale », le Musée nous expose ici une très petite collection formée principalement d'objets

ethnographiques du XIX^e siècle⁹³, en provenance de la Côte Ouest canadienne (Colombie-Britannique) ou des États-Unis (l'Alaska). Trois cultures amérindiennes sont représentées : Haïda, Tlingite et Tsimshiane. Les deux œuvres peintes sont de Norval Morrisseau (128 et 145). Les cartels ne précisent pas à quelle culture amérindienne l'artiste appartient. Ces derniers ont le même traitement que les autres œuvres de la salle : il s'agit d'une étiquette autonome où l'on donne des informations minimales. Il faut en conclure que le Musée considère Norval Morrisseau comme un « véritable » artiste, sans tenir compte de ses origines, et le traite comme n'importe quel autre peintre de sa collection. L'un des guides du MBAM (Cogeval et al (2003) : 251) reproduit l'une des œuvres exposées, soit *Sans titre* (1950) de Morrisseau (128)⁹⁴. Fait important, Morrisseau est le premier artiste amérindien à être reconnu sur le marché de l'art au début des années 1960. Cela permet de comprendre et de justifier la présence de deux œuvres du même artiste alors que le nombre d'objets est plutôt restreint dans cette section.

Sans remettre en question la qualité technique et la beauté indéniable des objets présentés, on peut se demander, sauf pour les deux œuvres de Morrisseau, s'ils ont réellement leur place dans une salle où est disposée une sélection de tableaux et de sculptures. Toutefois, nous verrons que lesdits objets sont présentés de façon esthétisée qui tend à les élever au rang d'œuvres d'art.

Les objets choisis pour les vitrines sont presque tous à caractère utilitaire (louche, poignards, flûte, etc.). Le Musée a jugé nécessaire d'avoir une approche plus didactique pour quelques-uns d'entre eux. Des explications laconiques sont surtout données pour des éléments reliés aux pouvoirs du chef ou du chamane.⁹⁵

Parmi les objets en vitrine, il n'y en a qu'un seul, un chapeau (129), dont la réalisation soit attribuée à un individu. Quant au cartel, il ne porte pas sur les fonctions de l'objet mais insiste sur des notions stylistiques, faisant ressortir l'aspect plus esthétique que fonctionnel du chapeau. On peut y lire que « Edenshaw a eu la quasi-exclusivité du

⁹³ Sur les dix-huit objets exposés, seize sont à caractère ethnographique (louche, cuillères, poignards, chapeau, etc.) et deux plus typiques des œuvres d'art (une huile sur broussin et une acrylique sur carton). Au niveau de la datation, deux objets sont de date incertaine et leur période chevauche les XIX^e et XX^e siècles, treize objets sont du XIX^e siècle et finalement, trois sont du XX^e siècle. Voir l'annexe 1.

⁹⁴ La date diffère puisqu'en salle, le cartel indique qu'il s'agit d'une œuvre datant de 1958-1960.

⁹⁵ Quatre objets ont un cartel comportant une explication. Il s'agit d'un chapeau (129), d'un hochet (136), d'un bandeau (137) et d'un capteur d'âme (138). Mis à part le chapeau, les cartels décrivent très brièvement l'usage qui était fait de l'objet. Les textes intégraux sont consignés dans l'annexe 1.

motif d'étoile rouge et noire à quatre branches peinte sur le cercle qui forme le sommet de ce chapeau ». Parmi les autres artefacts, la majorité est accompagnée d'un cartel qui reprend les informations d'usage sur la provenance, la culture d'appartenance, la datation, les matériaux et s'il s'agit d'un legs ou d'un don. Le silence du Musée sur l'usage qui peut être fait d'une louche en corne (135) ou d'une maquette d'un poteau intérieur de la maison du Corbeau (143) (sans préciser ce qu'est cette maison et son importance) contribue à mettre l'accent sur l'aspect esthétique des objets. De plus, la présentation dans les cinq vitrines renforce leur statut au rang d'œuvres et permet ainsi de justifier le titre de la section, « art amérindien » et son intégration dans cette salle. De la même façon que l'accrochage des œuvres d'art canadien laisse assez d'espace entre les tableaux pour bien les voir individuellement tout en les liant entre eux (Greenberg (1996) :56), il en va de même des objets mis en vitrine, les mettant davantage en évidence comme des œuvres que comme une simple accumulation d'objets. Les tiges ou supports qui les soutiennent sont souvent en plexiglas transparent avec un petit socle blanc assorti à la teinte du bas de la vitrine, ce qui met l'accent sur les objets plutôt que sur les présentoirs, lesquels ont été conçus expressément pour les « œuvres » en question (fig. 6). Les socles varient en hauteur et permettent de bien distinguer chaque élément présenté. Finalement, l'éclairage est bien orienté et les regroupements d'objets sont pensés en fonction d'une parenté thématique, (ex. le chapeau (129) et le casque (130) de la première vitrine), formelle (une maquette de format réduit d'un mâit totémique (131) et une flûte (132) dans la seconde vitrine), ou en raison des matériaux (ex. une louche avec du nacre (135) et un bandeau avec le même matériau (137) dans la troisième vitrine). Chaque vitrine est en lien avec les autres (par exemple, la quatrième vitrine se termine avec un hochet décoré de cheveux humains (142) et la cinquième débute avec la maquette d'un poteau (143) qui en contient aussi). Bref, la présentation d'ensemble, le format assez petit des objets, les matériaux, les formes et les couleurs sont liés de façon harmonieuse et se répondent les uns les autres.

La question demeure quant au choix du Musée d'intégrer dans une même salle l'art canadien et l'art amérindien. A-t-on installé l'art amérindien dans la salle d'art canadien parce que les visiteurs font nécessairement l'association entre le Canada et les Amérindiens (mais on pourrait argumenter que les Inuits sont aussi l'une des icônes

canadiennes), ou encore parce que les objets sont là pour rendre compte de la grandeur géographique canadienne et représenter la Côte Ouest, compte tenu de la provenance de ceux-ci. En examinant les noms des différents donateurs des objets, on pourrait aussi avancer l'hypothèse d'un hommage à Frederick C. Morgan⁹⁶ (et sa famille) puisque sur les dix-huit œuvres, sept proviennent de F.C. Morgan et deux autres ont été offertes par le Dr J. Douglas Morgan.

La collection amérindienne est juste assez isolée dans la salle pour former une entité autonome. Cependant, il est impossible d'extraire du regard le reste de la salle puisque la rampe en verre isole mais, par sa transparence, donne aussi un accès visuel à la collection de tableaux et de sculptures de l'art canadien. Parmi ceux-ci, nous avons vu que quelques œuvres présentent une thématique amérindienne dans la section réservée à l'art du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle.⁹⁷ Cependant, le manque de proximité entre les tableaux et les sculptures, jumelé à l'éloignement physique avec la section consacrée à l'art amérindien empêchent de les mettre vraiment en lien. C'est le cas des œuvres de Paul Kane (41 et 42) et de Joseph Légaré (50) qui sont à l'autre extrémité de la salle et sont non visibles de la section amérindienne. Quant aux sculptures de Suzor-Coté (112) et de Louis-Philippe Hébert (122), elles sont perceptibles (elles sont dans la partie centrale de la salle) mais trop petites pour faire un rapprochement efficace. Bref, le Musée a laissé une place à l'art amérindien mais au lieu de bien intégrer le tout avec le reste de la collection, il a créé un ensemble isolé et incomplet qui a presque l'air de trop dans cette grande salle.

⁹⁶ F. Cleveland Morgan a été un mécène très important au MBAM : il a fait entrer au Musée plus de 7,000 pièces sous forme de dons, d'acquisitions et de legs (Cogeval (dir.) (2001) :10) en plus d'avoir été un conservateur bénévole des objets d'art décoratif et ethnologique entre 1916 et 1960.

⁹⁷ Il s'agit de deux tableaux de Paul Kane (41 et 42), et un tableau de Joseph Légaré (50). Au début de l'année 2009, deux toiles de Cornelius Krieghoff ayant pour sujet des Amérindiens étaient exposées (*Chasseur indien et sa famille* (1856) et *Famille indienne dans la forêt* (1851)) mais les deux œuvres ont été remplacées par un paysage du même peintre en cours d'année (39). Deux sculptures connotent également le monde amérindien, soit une par Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (112) et une par Louis-Philippe Hébert (122). Emily Carr qui a beaucoup peint le monde amérindien de la Côte Ouest n'a qu'une œuvre dans la salle et le sujet est autre (*Détroit de Juan de Fuca* (1936-37) (68)). Cette œuvre aussi remplaçait un tableau au sujet amérindien (*Canot de guerre amérindien, Alert Bay* (1912)). Les œuvres de Krieghoff et de Carr ont été déplacées pour être montrées à l'exposition *Grandeur nature* en 2009 et n'ont pas été réintégrées par la suite.

Conclusion

Tout musée qui présente un panorama cherche à en rendre un portrait le plus complet possible. L'aménagement choisi au MBAM ne fait pas exception. En fonction de l'espace qui est à sa disposition et des œuvres présentes dans sa collection, le Musée a fait une sélection où il tente de montrer, selon un axe chronologique, la progression de l'art canadien depuis la fin du XVIII^e siècle jusque vers le milieu du XX^e siècle. Nous avons vu que l'approche choisie par le MBAM est davantage axée sur la contemplation que sur le mode explicatif. Cette approche esthétique, plutôt classique, se reflète également dans sa muséographie un peu surannée, tant par son cadre architectural des années 1970 que par certains éléments un peu défraîchis, comme le panneau blanc du Groupe des Sept, jauni par le temps. Cette salle avait besoin d'être renouvelée mais l'on comprend que l'exposition était en fin de parcours depuis l'achat en 2008 de l'église Erskine & American et le projet de construction du nouveau Pavillon Claire et Marc Bourgie réservé exclusivement à l'art québécois et canadien.

Malgré ce désir d'exhaustivité, chaque collection a aussi ses faiblesses. Au MBAM, sous les apparences d'une continuité chronologique, nous avons vu que la période coloniale est pratiquement exclue. De plus, en comparant avec d'autres expositions, nous pouvons constater que certains artistes ne sont pas représentés dans la salle, comme Louis Dulongpré, Robert Tow Clodd, Henri Beau ou Armand Vaillancourt, alors qu'ils ont été choisis par d'autres musées étudiés dans ce mémoire. Jean Paul Lemieux, apprécié du grand public, n'était représenté dans aucun des quatre musées pendant la période où nous avons fait le relevé du contenu des salles.

Le MBAM est également celui qui est le plus traditionnel quant aux œuvres d'art présentées puisqu'elles relèvent uniquement de la peinture et de la sculpture alors que pour le MNBAQ, le MAJ ou le MBAS, d'autres médiums sont incorporés, que ce soit des photographies, des gravures ou des objets décoratifs. Toutefois, nous avons vu que le MBAM est le seul à avoir ménagé un espace pour l'art amérindien. Dans le calme et l'ordre de la salle, la culture amérindienne semble à sa place. Pourtant, nous avons vu que sa présence soulève plusieurs questions lorsqu'elle est soumise à une analyse plus critique.

Le prochain chapitre sera consacré au Musée national des beaux-arts du Québec. Contrairement au MBAM, le MNBAQ a favorisé une approche didactique et une muséographie plus sophistiquée qui laisse entrevoir toute l'importance de sa collection. En effet, alors que le MBAM est un musée aux ambitions encyclopédiques, le mandat du MNBAQ est plus restreint et se consacre majoritairement à l'art québécois de toutes les périodes. Son histoire de l'art québécois s'en trouve nécessairement enrichie. Des recherches futures permettront de voir dans quelle mesure les collections d'art québécois et canadien du MBAM sont rehaussées maintenant qu'elles sont redéployées dans le pavillon Claire et Marc Bourgie.

DEUXIÈME CHAPITRE

Le Musée national des beaux-arts du Québec : entre tradition et contemporanéité

Introduction : un musée dédié à l'art québécois

Le Musée national des beaux-arts du Québec (ci-après le MNBAQ) est une société d'État régie par la *Loi sur les musées nationaux* (L.R.Q., chap. M-44). Le mandat du musée y est clairement défini à l'article 23. Son champ d'action principal demeure l'art québécois de toutes les périodes même s'il doit se préoccuper de l'art des autres cultures⁹⁸. La collection permanente du Musée est répartie dans plus de douze salles. À part la collection d'art inuit, toutes les expositions de la collection permanente présentent de l'art québécois. L'art européen ou d'ailleurs fait surtout l'objet d'expositions temporaires même si le Musée en possède dans ses collections⁹⁹. Avec un mandat aussi spécifique, il n'est pas étonnant que le MNBAQ présente un panorama de l'art québécois beaucoup plus complet que les autres musées de la province. À titre d'exemple, il faut visiter au moins trois salles du MNBAQ pour couvrir plus ou moins les mêmes périodes que celles choisies par le MBAM pour la salle analysée dans le chapitre précédent.

Roland Arpin, dans un texte tiré d'une conférence prononcée en 1998, met en relief les liens qui existent depuis longtemps entre les musées et la politique. Ces liens sont renforcés lorsqu'il s'agit d'un musée créé par l'état (Arpin (1999) :17 et ss) comme c'est le cas pour le MNBAQ. Cela se vérifie dès les origines de ce musée. Par exemple, le décor historié de la façade du bâtiment de 1933 exalte l'histoire nationale et économique du Québec depuis sa fondation. Ce fut aussi par volonté politique qu'un nouvel essor s'est amorcé pour le Musée dans le souffle de la Révolution tranquille des années 1960. Le gouvernement de l'époque avait compris que le Musée pouvait être utile pour façonner l'image d'une société québécoise moderne et plus ouverte. L'institution muséale favoriserait aussi l'éducation de la population. Depuis 1983, malgré son changement de

⁹⁸ L'article 23 (L.R.Q. c. M-44) stipule que « Le Musée national des beaux-arts du Québec a pour fonctions de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois de toutes les périodes, de l'art ancien à l'art actuel, et d'assurer une présence de l'art international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation ».

⁹⁹ Le Musée possède notamment une collection d'art européen héritée de l'ancien premier ministre du Québec Maurice Duplessis (1890-1959).

statut en celui de société d'État qui lui confère une certaine autonomie financière, le Musée continue de rendre des comptes au gouvernement¹⁰⁰.

Pour ce chapitre, nous avons décidé de n'étudier qu'une seule salle, soit la salle 7, intitulée « Tradition et modernité », dont le contenu recoupe partiellement les datations du MBAM, soit de la fin du XIX^e siècle jusque vers le milieu des années 1940. Après une évocation du cadre architectural du MNBAQ, nous analyserons la salle en mettant en parallèle le discours écrit du Musée avec la muséographie et les œuvres choisies par l'institution.

2.1 Un cadre architectural monumental

C'est dans le cadre imposant du musée d'origine, inauguré en 1933,¹⁰¹ que l'on retrouve les principales salles d'exposition consacrées au panorama de l'art québécois. Depuis les travaux d'agrandissement complétés en 1991, le MNBAQ a trois pavillons¹⁰² : L'ancienne prison de Québec¹⁰³, devenue le Pavillon Charles-Baillairgé, est reliée par un passage souterrain au pavillon d'accueil construit en 1991, lequel donne accès au premier bâtiment, rebaptisé Pavillon Gérard-Morisset¹⁰⁴ (fig.7).

2.1.a L'extérieur du bâtiment d'origine : une architecture à portée idéologique

Le musée ayant été fondé par le gouvernement, le bâtiment se devait de refléter l'importance que l'on accorde à un édifice public, d'abord par son emplacement mais aussi par son style architectural et son décor, tant extérieur qu'intérieur. Le choix s'est porté naturellement sur le parc des Plaines d'Abraham, lieu hautement symbolique dans

¹⁰⁰ Au Québec, seulement trois musées relèvent en partie du gouvernement provincial avec le statut de « société d'État » : le Musée national des beaux-arts du Québec, le Musée d'art contemporain de Montréal et finalement, le Musée de la civilisation à Québec.

¹⁰¹ À l'époque, le MNBAQ portait le nom de Musée de la Province de Québec. Le Musée fut renommé Musée du Québec en 1961. Le nom actuel date de 2002.

¹⁰² Un schéma du MNBAQ est reproduit à l'annexe 4.

¹⁰³ La prison a été construite par l'architecte Charles Baillairgé en 1857.

¹⁰⁴ Gérard Morisset a été engagé à titre de directeur de l'inventaire des œuvres d'art au Musée en 1937. Il a succédé à Paul Rainville à titre de conservateur de 1953 à 1965. Gérard Morisset s'est surtout consacré à la sauvegarde du patrimoine québécois.

l'histoire de la province puisque c'est à cet endroit que s'est scellé le sort de la Nouvelle-France en 1759¹⁰⁵.

Les plans du futur Musée de la Province de Québec furent confiés à l'architecte Wilfrid Lacroix (1891-1970). C'est sa première commande d'importance¹⁰⁶. Lacroix s'est inspiré d'un projet préalable conçu en 1925 par l'architecte français Maxime Roisin (1871-1960)¹⁰⁷. Roisin avait proposé un musée basé sur la hiérarchisation des arts, déterminée par son étage au sein du musée : le sous-sol était dévolu aux arts décoratifs ou lapidaires, le rez-de-chaussée abritait la sculpture et au bel étage était exposée la peinture (Noppen (1991) :16). Pour le Musée de la Province de Québec, Lacroix reprend cet étage sauf que ce sont les Archives qui sont logées au sous-sol, le rez-de-chaussée est consacré aux sculptures et aux collections de sciences naturelles et la peinture se retrouve à l'étage¹⁰⁸. À l'instar de Roisin, Lacroix concevra le bâtiment selon les idéaux promulgués par l'architecture « Beaux-Arts »¹⁰⁹. Le style, sans être uniforme, témoigne d'un attachement certain aux modèles issus du classicisme de la Rome antique et de la Renaissance italienne et française (Pepall (1986) : 88).

Le Musée de la province de Québec de Lacroix reprend les trois principes de la méthode Beaux-Arts : l'équilibre des proportions, la clarté du plan et le caractère de

¹⁰⁵ Cet événement historique trouve sa place dans le décor de la façade du Musée de la Province de Québec avec deux bas-reliefs disposés de chaque côté de l'entrée principale. L'un est consacré à la mort de Montcalm et l'autre à celle de Wolfe. De plus, un monument dédié au général Wolfe est installé au centre du rond-point qui se situe devant le MNBAQ, du côté de l'avenue de la Grande-Allée. Ce monument, mis en place en 1832, a été vandalisé en 1963. Il a été reconstruit en 1965.

¹⁰⁶ Wilfrid Lacroix avait sa pratique à Québec. Il obtint le contrat du Musée de la Province en raison de son implication au sein du Parti Libéral, alors au pouvoir (Luc Noppen (1991) : 14 et ss). Cependant, Lacroix a dû collaborer avec Sylva Frappier (1874-1951), architecte en chef du Ministère des travaux publics.

¹⁰⁷ Avant l'octroi du contrat à Wilfrid Lacroix, quelques architectes étaient intéressés par le projet de musée, dont Raoul Chênevert (1889-1951) de Québec. C'est Chênevert qui a approché Maxime Roisin. Les propos de Luc Noppen sont éclairants : « Conscient de l'attrait qu'exerce l'architecture française sur la classe politique, et peu au fait, comme tous les architectes de Québec à l'époque d'ailleurs de ce qu'est un musée, Raoul Chênevert commande des études à son confrère parisien Maxime Roisin » (Noppen (1991) : 14-15). Toutefois, Roisin ne pouvait pas soumettre son projet muséal directement (le concours du musée ne s'adressait qu'aux architectes québécois) (Bisson (1986) : 17).

¹⁰⁸ Le Musée s'est départi de sa collection de sciences naturelles en 1962-63. En raison de leur importance, les objets à caractère ethnologique furent confiés au nouveau Musée de la civilisation, créée par le gouvernement provincial en 1981. Le Musée du Québec (nom du MNBAQ à l'époque) fut alors consacré exclusivement aux arts.

¹⁰⁹ Wilfrid Lacroix a lui-même reçu un enseignement basé sur les principes du système Beaux-Arts, tel qu'il était dispensé à l'École polytechnique de Montréal. Par la suite, l'architecte s'est perfectionné à Paris pendant trois ans (Laroche (2008) : 19). Le système Beaux-Arts se décline en trois parties : c'est une méthode d'enseignement basée sur le dessin, un mode d'élaboration de la conception architecturale et un style (Pepall (1986), Giraldeau (1986) et Laberge (1986)).

l'édifice.¹¹⁰ Quoique assez sobre, il présente néanmoins plusieurs caractéristiques propres à ce style avec sa façade horizontale et symétrique, sa monumentalité marquée par un grand escalier et un fronton soutenu par quatre colonnes, de même que par son décor historié qui justifie et explicite le rôle et l'importance de l'édifice. Les grands axes sont également très présents et visent une bonne circulation dans l'édifice.¹¹¹

Le programme décoratif extérieur a été élaboré par l'architecte. Il fit appel au sculpteur Émile Brunet (1893-1977) pour la conception et la réalisation des bas-reliefs et du fronton qui ornent la façade. Ce décor est considéré comme le dernier projet d'envergure à s'inscrire dans la mouvance de l'art commémoratif qui a été mis de l'avant entre 1880 et 1930¹¹². L'art commémoratif vise l'édification mais il a aussi une fonction didactique. En ce qui concerne le Musée de la Province du Québec, le décor historié fait référence à deux thèmes, soit l'histoire nationale et la vie économique¹¹³, évoquant ainsi la destination des lieux, soit celle d'un dépôt d'archives doublé d'un musée. Outre les bas-reliefs de la façade, les noms de plusieurs personnages marquants de l'histoire canadienne sont gravés sur des pierres qui ceinturent trois côtés du bâtiment. Quant aux portes, les motifs en représentent la faune canadienne. Curieusement, aucune référence n'est faite à l'art comme tel, même si, dès le départ, il était connu que le bâtiment devait abriter des collections de peintures et de sculptures¹¹⁴.

¹¹⁰ Dans les caractéristiques communes aux édifices de style Beaux-Arts on retrouve les éléments suivants : la facilité de circulation, des proportions en référence aux ordres classiques (monumentalité, frontalité, symétrie et développement horizontal), un plan selon deux axes (longitudinal et transversal) et la notion de caractère qui implique un décor sculpté en harmonie avec les fonctions dévolues au bâtiment. (Pepall (1986) :88; Laberge (1986) :21).

¹¹¹ En 1933, Wilfrid Lacroix a joint aux plans une « description architecturale du Musée du Québec » où il décrit son parti architectural. « Dans l'axe vertical, les grandes circulations et les escaliers, dans l'axe longitudinal, les services ou différentes grandes salles » Noppen (1991) : 29-33.

¹¹² Ce mouvement voulait mettre en relief les événements marquants de l'histoire canadienne et la consécration de ses héros. Luc Noppen fait remarquer que le Musée est également « l'une des dernières grandes compositions classiques issues de ce système des beaux-arts au Québec » (Noppen (1991) : 21).

¹¹³ Cette référence aux activités économiques dénote malgré tout une position plus moderne qui marque le début de la fin du courant commémoratif (Laroche (2008) : 41).

¹¹⁴ Pour une description détaillée de ce décor, nous référons à l'ouvrage de Ginette Laroche (2008). *Le sculpteur Émile Brunet et le décor historié du Musée de la Province de Québec (1928-1932)*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

2.1.b L'intérieur du pavillon Gérard-Morisset : un décor conçu pour impressionner

La sobriété du décor extérieur se reflète également à l'intérieur du pavillon Gérard-Morisset. Suite à des travaux exécutés en 1963, pratiquement seules les rotondes des 1^{er} et 2^{ème} étages auraient gardé leur décor d'origine (Noppen (1991) : 24). Encore aujourd'hui, le MNBAQ met de l'avant la beauté de son architecture pour vanter les mérites du Musée. Dans le dépliant des expositions présentées au MNBAQ en 2011, on reproduit une photographie de la rotonde du 2^{ème} étage sous laquelle on peut lire que « Plafonds sculptés, colonnes surmontées de chapiteaux, formes élégantes : l'architecture du Musée ne manquera pas de vous impressionner. » Effectivement, tel était le but visé dès la construction du Musée : créer un lieu digne d'exposer les collections nationales. La rotonde du 2^{ème} étage sert d'espace de transition entre les salles 7 et 8, seules salles d'exposition de cet étage. La rotonde est de forme octogonale. Pour le décor, d'inspiration classique, l'architecte Wilfrid Lacroix a choisi d'appliquer sur les murs une série de doubles colonnes doriques cannelées aux chapiteaux ornementés, surmontés d'urnes décoratives. Le plafond en rosace est sculpté à l'italienne. Avec ses lignes épurées, ses couleurs pâles et son haut plafond, la rotonde est monumentale. Des fauteuils sont disposés de part et d'autre d'une colonne surmontée d'un *Ange à la trompette* réalisé par l'artiste Henri Angers en 1910¹¹⁵ qui contribue à la solennité du lieu. De grandes portes vitrées aux poignées dorées donnent accès à chacune des salles.

2.2 « Tradition et modernité au Québec » : Une thématique équivalente?

Les collections du MNBAQ sont actuellement réparties entre deux pavillons¹¹⁶. Le Pavillon Charles-Baillairgé est dédié principalement à des expositions thématiques et monographiques. On y retrouve notamment la collection d'art inuit Brousseau, l'exposition « *Je me souviens. Quand l'art imagine l'histoire* », une salle pour des

¹¹⁵ Cet *Ange à la trompette*, en bois polychrome et doré, provient d'un dépôt de la fabrique Saint-Ambroise-de-Loretteville.

¹¹⁶ La construction d'un quatrième pavillon (pavillon Pierre Lassonde) a été autorisée en 2006 (Landry (2009). L'ouverture est prévue pour 2015 (Site internet spécifique aux travaux d'agrandissement du MNABQ : <http://www.plusdespacepourart.ca/>. Page consultée le 3 mai 2013).

expositions temporaires, une autre est monographique¹¹⁷, un espace est réservé au bestiaire d'Alfred Pellan et on y montre également des pièces imposantes comme *L'arbre de la rue Durocher* d'Armand Vaillancourt.

Quant au Pavillon Gérard-Morisset, trois salles sont utilisées pour des expositions temporaires, une salle monographique présente des œuvres de Jean-Paul Riopelle et le panorama de l'art québécois est réparti dans trois autres salles : « Québec, l'art d'une capitale coloniale » (salle 8), « Tradition et modernité au Québec » (salle 7) et « Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960 » (salle 2). Tel que mentionné précédemment, notre étude portera uniquement sur la salle 7.

L'exposition « Tradition et modernité au Québec » est en cours depuis décembre 2000¹¹⁸. La salle se présente comme un grand rectangle que l'on a subdivisé en trois parties (fig. 8). Une cimaise horizontale sépare la première partie de la seconde. Dans la partie centrale, une cloison forme un « T » avec la première, séparant presque tout l'espace en deux sur le sens de la longueur. Finalement, le troisième espace est délimité par une petite alcôve. Chaque partie fait l'objet d'un accrochage, d'une couleur et d'une ambiance différente. Le MNBAQ a pris le parti d'intégrer des arts décoratifs parmi la peinture et la sculpture. C'est le seul musée qui choisit cette approche parmi ceux que nous avons retenus aux fins de ce mémoire. Nous y reviendrons.

À l'entrée, le Musée propose une version allégée des Salons de la fin du XIX^e siècle. La partie centrale illustre le thème principal opposant « Tradition et modernité » et à l'autre extrémité, dans une alcôve, on présente quelques peintures et plusieurs sculptures de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et d'Alfred Laliberté. Ces œuvres correspondent aux idéaux du courant régionaliste qui prévalait au Québec dans la première moitié du XX^e siècle. L'ensemble de cette exposition couvre la période allant de 1860 à 1945¹¹⁹. Pour la salle sept, les concepteurs ont retenu une présentation chrono-

¹¹⁷ En 2009, lors de notre relevé, on y exposait le travail de Charles Daudelin.

¹¹⁸ L'exposition devrait être en place jusqu'à l'ouverture du Pavillon Lassonde, prévue pour 2015. L'ensemble du pavillon Gérard-Morisset sera réaménagé en 2015 et sera de nouveau ouvert au public en 2016. (Source : conférence de Mme Line Ouellet, directrice du MNBAQ, à l'Université de Montréal, le 21 février 2013). Sauf indication contraire, les œuvres mentionnées font référence à la liste des œuvres du MNBAQ que l'on retrouve à l'annexe 3 de ce mémoire.

¹¹⁹ Rappelons que plusieurs musées québécois choisissent l'année 1945 pour faire entrer le Québec dans la modernité artistique. C'est le cas notamment au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée des beaux-arts de Montréal.

thématique (Vieira (2004) : 14). Au dire même du Musée, cette salle illustre l'opposition qui a eu lieu entre les tenants de la modernité et ceux qui prônaient la conservation des valeurs traditionnelles.¹²⁰ Cette polarisation idéologique a eu lieu et a été mise en lumière par plusieurs auteurs. Elle peut effectivement constituer l'une des manières d'aborder l'art de cette période. Ce choix, de la part du Musée, n'est pas arbitraire puisqu'une modernité forte s'épanouira au cours des décennies quarante à soixante, justifiant ainsi le MNBAQ de poursuivre sa présentation de l'art québécois dans une dernière salle chrono-thématique intitulée « Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960 »¹²¹. Par ses salles distinctes et ses parti-pris, le MNBAQ est le seul musée, parmi ceux analysés dans ce mémoire, à avoir cette approche de l'histoire de l'art, c'est-à-dire marquée par des thématiques binaires (l'art traditionnel opposé à l'art moderne, ou encore l'abstraction face à la figuration). Ailleurs, que ce soit à Joliette, Sherbrooke ou Montréal, la présentation des œuvres se fait surtout dans un continuum temporel même si certaines thématiques peuvent jalonner le parcours.

La chronologie choisie par le Musée, soit de 1860 à 1945, est représentative de la période où prédominait l'idéologie clérico-nationaliste¹²² qui avait cours à cette époque. Cette idéologie est centrée sur une vision passéiste du Québec. L'élite, constituée notamment du clergé, de gens de la classe politique ou intellectuelle (journalistes, artistes, etc.),¹²³ encourageait des valeurs comme l'attachement à la « mère-patrie »¹²⁴, la protection de la langue française, la foi catholique et la vie rurale et sédentaire. Cette ruralité était fortement idéalisée et présentait une image nostalgique en complète rupture

¹²⁰ Sur le feuillet remis aux visiteurs pour les guider au sein du MNBAQ, on retrouve la description suivante : « Tradition et modernité au Québec. Un voyage au temps des premiers salons des beaux-arts! Faisant écho à la naissance de l'art moderne et au désir de conserver les valeurs traditionnelles, l'exposition illustre deux réalités artistiques qui s'affrontent entre 1860 et 1945 ». (Description tirée du plan recueilli lors de notre visite du 18 juillet 2009, tel que reproduit à l'annexe 4.

¹²¹ Il s'agit de la salle 2, au rez-de-chaussée du Pavillon Gérard-Morisset.

¹²² Cette idéologie a reçu diverses appellations selon les auteurs. À titre d'exemples, certains parlent d'idéologie clérico-nationaliste alors que d'autres utilisent plutôt les expressions suivantes : mouvement régionaliste (Gagnon (1976), pensée traditionnelle, idéologie de conservation ou idéologie ultramontaine (Hamelin (1991)). Cette idéologie, née au XIX^e siècle, s'est manifestée simultanément dans différents domaines culturels et sociaux, que ce soit en littérature, en peinture, ou dans l'enseignement de l'histoire. Elle a atteint son point culminant au cours des années 1930.

¹²³ Rappelons que pendant toute cette période, l'enseignement était surtout dispensé par des religieux et qu'en conséquence, ceux-ci avaient l'ascendant nécessaire pour diffuser cette idéologie.

¹²⁴ La « mère-patrie » fait référence à la France, au temps où cette dernière régnait sur la Nouvelle-France (XVI^e au XVIII^e siècle). Il s'agit donc d'une France pré révolutionnaire, dont le modèle est teinté d'une forte dose d'idéalisation (Bouchard (1994) : 12-13).

avec la réalité. Cette idéologie prônait le repli du Québec sur lui-même afin d'assurer la survie de la « race » canadienne-française contre les dangers d'assimilation par les anglophones. Pourtant, malgré le martèlement de ce discours par l'élite (souvent citadine), le mouvement d'urbanisation et d'industrialisation était irrémédiablement enclenché dès le début du XX^e siècle¹²⁵ et, même ceux qui habitaient à la campagne, étaient déjà engagés dans un mode de vie qui laissait de plus en plus de place aux progrès de la vie moderne¹²⁶.

Les auteurs Jacques Mathieu et Jacques Lacoursière, dans un ouvrage où il est question des mythes et réalités qui ont façonné l'identité québécoise, ont pris position face aux politiques qui ont influencé l'achat des premières œuvres à être collectionnées en prévision de l'ouverture du futur Musée de la Province de Québec en 1933.

Le contexte idéologique de sauvegarde de la collectivité canadienne-française a pesé d'un poids très lourd sur la constitution des collections nationales. Dès son ouverture en 1933, le Musée de la Province, faisant écho aux préoccupations des élites civiles et cléricales, façonne la mémoire québécoise de façon particulière. Avec ses quelque 200 bronzes immortalisant les légendes, coutumes et métiers d'autrefois, ses tableaux évoquant de grandes pages de l'histoire nationale, ses scènes du terroir et ses représentations pittoresques de l'habitant, le volet artistique des collections du Musée incarne à lui seul l'image d'une société de souche française où l'on voudrait que rien ne change et dont il importe de fixer, d'enrichir et d'entretenir la mémoire. (Mathieu et Lacoursière (1991) : 346-347).¹²⁷

Jean Hamelin abonde dans le même sens que Mathieu et Lacoursière mais nuance ces propos. Selon lui, au moment de sa fondation, Athanase David, secrétaire de la province et son sous-secrétaire Charles-Joseph Simard, espéraient encourager les artistes à entrer dans la voie de la modernité mais en raison de l'idéologie conservatrice dominante, des compromis ont dû être faits. Les deux hommes acquièrent des œuvres contemporaines mais les thèmes représentés s'attachaient davantage à la tradition (Hamelin (1991) : 24-27).

¹²⁵ De 1901 à 1941, la population rurale passe de 60% à 26,6%. Voir à cet effet Jean HAMELIN et Jean PROVENCHER. 1997. *Brève histoire du Québec*. Montréal : Boréal, p. 84.

¹²⁶ Les propos du père jésuite Adélarde Dugré (1881-1970) sont éloquentes lorsqu'il s'indigne contre les atteintes faites au mode de vie rural traditionnel par l'arrivée de la modernité dans les campagnes : « Les campagnes elles-mêmes ne sont plus le refuge assuré pour nos vieilles coutumes. Depuis longtemps déjà, mais surtout depuis l'invasion de nos paisibles paroisses par la grosse presse, l'automobile et les catalogues des grosses maisons d'affaires, nos bonnes gens s'enorgueillissent d'adopter le langage, des modes et des mœurs américaines » (Adélarde DUGRÉ. 1925. *La campagne canadienne : croquis et leçons*. Montréal, Imprimerie du messager, p. 6.

¹²⁷ Les auteurs réfèrent à la série *Légendes, métiers et coutumes d'autrefois* exécutée par Alfred Laliberté entre 1928 et 1932. Plusieurs de ces bronzes sont encore exposés dans la salle 7 du MNBAQ.

Les propos de Mathieu et Lacoursière, mis en relation avec ceux d'Hamelin font ressortir le fait que la modernité est un concept aux frontières floues, plus difficile à définir avec précision et qui peut se jouer à plusieurs niveaux. Par exemple, on pourrait l'envisager en termes de rupture avec un enseignement académique ou encore par les recherches formelles et/ou stylistiques et/ou thématiques menées par un artiste, un mouvement ou une école. Jean-René Ostiguy (1982) place les débuts de la modernité au Québec dès les premières décennies du XX^e siècle. Il voit en James Wilson Morrice, Ozias Leduc, ou Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté des précurseurs. Même si dès la fin du XIX^e siècle des regroupements ou des artistes prônaient des valeurs plus « modernes » (Jean-René Ostiguy fait allusion au peintre Napoléon Bourassa), ces mouvements émergent de façon fragmentée et n'ont donc pas fait l'objet d'une action concertée comme ce fut le cas pour véhiculer les valeurs passéistes des élites¹²⁸. Ostiguy envisage la modernité en comparant certains mouvements d'avant-garde européens (nabis, fauve, post cubisme, surréalisme, etc.) par rapport à leur influence sur les peintres et certains sculpteurs québécois. Ces mouvements européens étant en rupture avec la formation académique traditionnelle, en retrouver des traces au Québec signifie également, pour les artistes qui adhèrent à ces courants avant-gardistes, une pensée plus ouverte sur le monde, contrairement à l'idéologie dominante de repli sur soi.

Malgré son titre, « Tradition et modernité au Québec », où semblent s'opposer à part égale deux courants artistiques et idéologiques de la première moitié du XX^e siècle, notre analyse mettra en lumière que c'est l'aspect tradition qui prédomine dans la salle sept, tout comme elle a dominé le courant de pensée de l'époque. Nous verrons également que si le Musée a de la facilité à circonscrire l'aspect tradition, la notion de modernité reste vague et fuyante.

Pour faciliter l'analyse de la salle sept, nous l'aborderons selon les trois sections délimitées par l'équipe du Musée, soit l'entrée, l'espace central et l'alcôve. Quant à

¹²⁸Dans le milieu littéraire, d'autres groupes cherchaient à contrer l'emprise de l'idéologie cléricalo-nationaliste, avec notamment la Tribu des Casoars (1913-1928) ou encore le journal *La Relève* (1934-1940) auquel collaborait le poète Hector de Saint-Denys Garneau. Sur le plan artistique (peinture et sculpture) l'exemple de la revue *Le Nigog*, fondée en 1918, et qui a cessé ses activités en 1919, est l'un des mieux documentés. Pour Armand Guilmette, l'héritage du *Nigog* « n'est pas dans l'édification d'un système de pensée » mais « à l'ouverture [que la revue] a permis sur la modernité ». (Guilmette (1987) : 7). Esther Trépanier estime quant à elle que les différents articles de la revue renseignent « sur la spécificité d'une des premières théorisations québécoises de l'idéologie de modernité » (Trépanier (1987) : 240).

l'espace central, nous l'avons segmenté en fonction des panneaux didactiques qui jalonnent le parcours.

2.2.1 Première section (entrée) : un « Salon » du XIX^e siècle aux accents d'aujourd'hui

Le MNBAQ a son propre service de design¹²⁹. Il en résulte un déploiement scénographique très élaboré comparativement à d'autres musées québécois qui disposent de moins de ressources. Cela se vérifie dans toutes les salles d'exposition du MNBAQ. En ce qui concerne la salle sept, trois ambiances différentes ont été conçues pour chacune des trois parties du parcours. Contrairement au MBAM qui favorise la contemplation des œuvres d'art, sans grand appareil de médiation, le MNBAQ utilise une approche éducative où plusieurs panneaux didactiques et des cartels allongés sont répartis au sein de l'exposition afin de mieux expliquer la position du Musée sur cette avancée du Québec vers la modernité picturale. Il est intéressant de noter qu'au MNBAQ, la voix muséale n'est pas « anonyme », pour reprendre le terme de Mieke Bal, contrairement au MBAM ou au MAJ, puisque, dès l'entrée de la salle, un cartel situé à côté de la porte d'entrée donne les crédits de l'exposition¹³⁰.

La première section de la salle reproduit, par son mode d'accrochage et sa scénographie, l'époque des Salons de la fin du XIX^e siècle (fig. 10). Deux panneaux didactiques ont été installés dans cette première section. Un premier panneau, intitulé « Tradition et modernité au Québec », présente d'emblée la position du Musée pour l'ensemble de la salle; on y mentionne que le visiteur apprendra tout au long de son parcours comment s'est manifesté l'opposition artistique entre les peintres régionalistes et ceux qui prônaient la modernité¹³¹. Le discours est basé sur un vocabulaire associé à la guerre (par exemple : « rude épreuve », « survie », « effet déstabilisateur », « lutte », « défenseur », « combattants », « reddition » ou « résistance »), comme si la frontière

¹²⁹ Le service de design du MNBAQ a été mis sur pied par Lyse Burgoyne-Brousseau à partir de 1977 (Vieira (2004) : 7).

¹³⁰ La rédaction des textes a été confiée à Hélène Sicotte, historienne de l'art indépendante et Paul Bourassa, alors conservateur des arts décoratifs au MNBAQ (devenu conservateur aux expositions en 2002).

¹³¹ Pour le texte intégral voir l'annexe 3.

était nette et tranchée entre les partisans des deux camps. Pourtant, s'il y a effectivement eu un débat d'idées sur ces questions pendant toute la première moitié du XX^e siècle¹³², nous sommes loin d'une guerre de tranchée entre les deux parties. Ajoutons que le Musée ne s'attarde pas dans ce panneau à définir ce qu'il entend par le mot « modernité » alors que certaines indications sont données concernant l'idéologie clérico-nationaliste. Nous avons vu précédemment que s'il est relativement aisé de circonscrire en quoi consiste l'idéologie liée à la tradition, il en va autrement du concept de modernité. La difficulté de définir la modernité se reflètera d'ailleurs dans toute cette salle. Nous verrons ultérieurement que le Musée n'en donnera jamais une définition explicite, laissant aux visiteurs le soin de tirer leurs propres conclusions.

Au centre du panneau, un plan de la salle mentionne les titres évocateurs des panneaux didactiques que le visiteur rencontrera tout au long du parcours. Sur le plan formel, le panneau reprend la même teinte que le mur pour plus d'homogénéité et de discrétion. La version française est à gauche et la version anglaise est à droite. Si les deux langues sont égales sur le plan typographique, le français prédomine en regard du sens de la lecture occidentale qui va de gauche à droite. Le deuxième panneau répond aux mêmes caractéristiques formelles.

Le second panneau¹³³ s'adresse spécifiquement au premier segment du parcours. Intitulé « Le Salon », l'information est divisée en quatre paragraphes. Le premier explique que le Musée présente la reconstitution d'un Salon d'époque à partir de la collection du MNBAQ, en se basant sur des « œuvres sélectionnées autrefois par des jurys canadiens ou étrangers ». Le visiteur devra lire tout le livret qui accompagne cette section pour connaître les œuvres prisées ou exposées dans ces Salons de même que les lieux d'exposition comme tels. Malgré ce qu'on lit sur le panneau didactique, le nombre des œuvres ayant figuré dans différents Salons est un peu décevant puisque seules 21 œuvres sur 58 (soit moins de la moitié) ont effectivement fait partie de l'une de ces expositions de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle¹³⁴. À l'occasion, une même

¹³² Cela s'est manifesté surtout par l'intermédiaire d'articles dans les journaux ou dans des revues, comme *Le Nigog* (1917-1918) qui faisait la promotion de valeurs plus modernes.

¹³³ Le texte intégral se retrouve à l'annexe 3.

¹³⁴ Ces expositions réfèrent au Salon du Printemps de l'Art Association of Montreal, le Salon d'Automne de l'Académie royale des arts du Canada, celles de l'Ontario Society of Artists ou la Société des Artistes français de Paris.

œuvre a pu être exposée dans plus d'un Salon. De plus, seul un tableau a été exposé à Paris¹³⁵. Sans être mensonger, le panneau didactique donne une impression de prestige qui doit cependant être relativisé compte tenu des informations fournies par le livret.

Le deuxième paragraphe enchaîne sur l'origine du mot « Salon » en se référant au Louvre à Paris. Le texte ajoute que le terme fut retenu d'emblée pour désigner une exposition qui regroupait des artistes vivants. Mais, dans cette section, tous les artistes (sauf un) sont décédés. Finalement, les deux derniers paragraphes mentionnent deux salons canadiens qui avaient cours en 1880, soit le « Salon du Printemps » de l'*Art Association* de Montréal et le « Salon d'automne » de l'Académie Royale des arts du Canada, ce dernier étant réservé aux membres de l'Académie. Ajoutons qu'une photo de la grande salle d'exposition de l'*Art Association* de Montréal, datée de 1879, a été ajoutée à des fins documentaires, (donc avant la création du Salon du Printemps en 1880).

Beverly Serrell explique que les panneaux didactiques servent notamment à expliquer aux visiteurs pourquoi le ou les concepteur(s) d'une exposition ont regroupé les objets exposés (Serrell (1996) :24). Pour Serrell, les deux caractéristiques principales de ces panneaux sont d'abord d'introduire l'idée principale sous-jacente à l'exposition et de permettre aux visiteurs de s'orienter dans l'espace (Serrell (1996) : 33). Le texte du premier panneau (« Tradition et modernité au Québec ») est, en ce sens, exemplaire. En ce qui concerne le second panneau consacré aux « Salons », le Musée, dans son souci éducatif, est peut-être allé dans trop de directions, perdant de vue l'idée principale qui semble être la présentation d'œuvres selon une muséographie qui évoque celle qui prévalait dans les différents Salons canadiens de l'époque.

L'aménagement retenu pour cette première section peut relever de la même logique que les *period rooms*¹³⁶, telles qu'elles ont été interprétées par Alexander Dorner¹³⁷. Ce dernier avait déployé les collections du musée d'Hanovre en recréant une ambiance particulière pour chacune des salles, comme si celles-ci constituaient un chapitre dans une encyclopédie des styles reconnus dans l'histoire de l'art occidental

¹³⁵ Il s'agit de l'œuvre de Suzor-Coté, *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé 1535* (1907), qui a figuré au Salon de la Société des artistes français à Paris en 1907.

¹³⁶ Selon André Gob et Noémie Drouguet (2006) les *period rooms* seraient « un système de présentation qui intègre les objets et les œuvres d'art dans des intérieurs reconstituants l'ambiance de l'époque » (p. 128).

¹³⁷ Alexandre Dorner (1893-1957) a été conservateur puis directeur du Musée régional de Hanovre en Allemagne, de 1922 à 1937.

(Glicenstein (2009) : 27). Jérôme Glicenstein ajoute, à propos de Dorner, que ce qui comptait pour lui se jouait au niveau de la perception du visiteur et non dans une reconstitution exacte.

Pour lui, [Alexander Dorner] ce qui importait n'était pas simplement l'exactitude des objets ou des explications fournies, mais également le « sentiment perceptif » ressenti par le visiteur. Il avait ainsi constamment cherché à recréer des « ambiances scénographiques » censées évoquer le contexte historique des œuvres (grâce à la mise en scène, aux lumières, aux teintes et aux formats des murs) (Glicenstein (2009) : 27).

Cet aspect est intéressant car il rejoint ce qui a été mis en place par le MNBAQ : on évoque l'esprit de ces Salons du XIX^e siècle sans y être allé d'une reconstitution fidèle et précise. Il semblerait de toute façon qu'une reconstitution authentique relève plutôt de l'utopie. C'est ce qui ressort d'un commentaire d'Abigail Solomon-Godeau dans lequel elle exprime que notre vision du passé est déterminée par notre présent. « Period rooms are intended to provide a simulacrum of a lost historical past. In practice, though, any re-creation of an imagined past is inevitably shaped by the terms of the present » (Solomon-Godeau (1994): 53). Nous verrons donc dans un premier temps ce qui est inspiré des Salons de l'époque. Par la suite, nous examinerons les éléments de rupture qui nous ramènent à la période actuelle.

Pour cette reconstitution d'un « Salon » d'époque, plusieurs éléments ont été choisis afin de mettre les objets en contexte : la couleur des murs, l'accrochage, l'absence de cartels à proximité des œuvres (lesquels sont remplacés par un livret), le mobilier d'exposition et, finalement, les œuvres exposées. Au premier coup d'œil, l'illusion fonctionne et on a l'impression de faire un retour dans le temps.

a) La couleur des murs

Parmi les éléments typiques nous rappelant cette époque du XIX^e siècle, on remarque d'abord la couleur des murs, directement inspirée des teintes mises à la mode

par William Morris¹³⁸. Augustine Hope et Margaret Walch, dans leur ouvrage *The Color Compendium* (1990), établissent des chartes de couleurs historiques. Elles montrent que, parmi les couleurs privilégiées par Morris, il y avait notamment un vert olive foncé et un rouge foncé, deux couleurs qui se retrouvent à chacune des extrémités de la salle sept. Pour le Salon, le Musée a choisi un rouge foncé typique des représentations d'intérieurs du XIX^e siècle de l'époque victorienne¹³⁹. Effectivement, tout ce qui se rapporte au rouge foncé, mauve ou pourpre, connut une vogue sans précédent à partir du milieu du XIX^e siècle, tant en France qu'en Angleterre, notamment en raison du développement des teintures synthétiques¹⁴⁰. Les grands bouleversements industriels du XIX^e siècle ont favorisé la production de masse et la montée d'une bourgeoisie fortunée. À l'époque, en matière de décoration, le modèle de référence était lié aux aristocrates (Massey (1991) : 7). Désireux de les imiter, ces nouveaux riches s'approprièrent également les couleurs rattachées à la royauté, dont le rouge foncé¹⁴¹. Les musées occidentaux du XIX^e siècle utilisèrent également fréquemment ce même rouge pour leurs salles d'exposition. Par exemple, en Angleterre, la Galerie Grosvenor, inaugurée en 1876, avait des murs recouverts de soie cramoisie (Waterfield (1991) : 60).¹⁴² L'auteur mentionne d'ailleurs que cette couleur rouge foncé se retrouvait dans plusieurs des musées d'art du XIX^e

¹³⁸ William Morris (1834-1896) était l'un des chefs de file du mouvement *Arts & Craft* en Angleterre. Ce mouvement, en opposition avec la fabrication industrielle, favorisait le travail des artisans. Morris a été particulièrement influencé par le Moyen Âge et la nature.

¹³⁹ À titre d'exemples, mentionnons le Grand Salon de Napoléon III au Musée du Louvre à Paris (1861) et au Québec, la reconstitution du salon des années 1860 de la maison Sir-Georges-Étienne-Cartier à Montréal. L'époque victorienne correspond à peu d'années près au règne de la reine britannique Victoria (1837-1901).

¹⁴⁰ Voir à ce sujet Philip BALL. 2005. *Histoire vivante des couleurs. 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Traduit de l'anglais par Jacques Bonnet. Paris : Hazan, notamment aux pages 198 et ss.

¹⁴¹ La couleur pourpre était déjà connue dans la République romaine de l'Antiquité et réservée par décret aux personnes de haut rang. L'usage en était codifié et hiérarchisé. Ultiment, dans la Rome impériale (IV^e siècle ap. J.-C.), seul l'empereur était autorisé à se vêtir de pourpre. Vers le VI^e siècle, à Byzance, cette couleur, avec sa symbolique royale fut transférée aux attributs du Christ. (Ball (2005). *Op. Cit.* note 140, p. 194).

¹⁴² Il semblerait que, dès cette époque, certains artistes trouvaient que cette couleur rouge foncé n'était pas appropriée pour présenter adéquatement leurs œuvres. En 1888, l'artiste Walter Crane a écrit à propos de la Grosvenor Gallery « The traditional heavy red was clung to [...] in the walls of the picture-galleries, although it is a colour really very rarely suited to set off pictures successfully, cool and neutral tones, or white, being much better » (Waterfield (1991): 60). Ces propos laissent entendre que ce rouge foncé se retrouvait dans d'autres musées anglais. Notons que la suggestion du blanc préfigure ce qui deviendra la tendance lourde de la première moitié du XX^e siècle.

siècle¹⁴³. Selon Waterfield, il a fallu attendre la fin du siècle pour que les rouges foncés deviennent démodés dans les milieux artistiques d'avant-garde, notamment dans des expositions organisées par le peintre James Whistler (Waterfield (1991) : 60). Certains musées plus conservateurs continuèrent d'arborer des salles aux murs rouge foncé traditionnel au début du XX^e siècle. Cette couleur est devenue emblématique de cette période lorsqu'il s'agit de mettre en scène une reconstitution muséale (ou un intérieur bourgeois) du XIX^e siècle ou même d'une époque plus ancienne. Les trois autres musées analysés dans ce mémoire ont aussi repris cette teinte : au MBAM, ce sont des cloisons de la section consacrée au XIX^e siècle et à Joliette, ce sont les murs servant à présenter les tableaux religieux du XIV^e au XVII^e siècle. Quant à Sherbrooke, on retrouve un manteau de cheminée peint rouge brique dans la section de la salle dédiée au XIX^e siècle.

b) Le mode d'accrochage

L'une des références classiques lorsque nous étudions la muséographie du XIX^e siècle consiste en son mode d'accrochage « touche-à-touche » qui couvre entièrement les murs. Les cadres se touchent et leur positionnement est souvent régi par le format des œuvres (Waterfield (1991) : 54), et en fonction de la hiérarchie des genres. Les tableaux placés trop haut ou trop bas étaient défavorisés par rapport à ceux qui étaient placés dans la partie centrale du mur (O'Doherty (1999) : 16). Pour Waterfield, en fait, il ne s'agit pas d'un type d'accrochage mais ce serait plutôt la résultante d'un manque d'espace et d'une absence de réflexion au sujet de l'exposition (Waterfield (1991) : 54). Il n'en demeure pas moins qu'il a été un accrochage largement utilisé dans plusieurs musées occidentaux entre le XV^e et le XIX^e siècle, et particulièrement dans les Salons qui ont inspiré la scénographie du MNBAQ. Pour Germano Celant, l'accumulation des peintures et des sculptures favorise une vue d'ensemble de l'univers artistique plutôt que l'individualité des œuvres (Celant (2000) : 374). Si Reesa Greenberg y voit aussi une perte d'individualité (Greenberg (1996) : 59), Brian O'Doherty fait intervenir le rôle des cadres

¹⁴³ Il mentionne notamment la National Gallery de Londres, la Dulwich Gallery, la Galerie nationale d'Écosse, la Royal Academy de Londres et le musée de Dresde en Allemagne. (Waterfield (1991) :59-60).

massifs pour faire de chaque tableau un monde en soi (O'Doherty (1999) : 16). Malgré tout, l'auteur rapporte avec justesse comment une telle accumulation de tableaux sur une même surface semblerait « barbare » pour l'œil d'un visiteur du XX^e siècle, habitué à un accrochage linéaire, plus espacé et à hauteur des yeux¹⁴⁴. Le MNBAQ offre une version allégée de ce type d'accrochage : seuls les murs de chaque côté présentent plusieurs tableaux (l'un des avantages de ce type d'accrochage est qu'il permet d'exposer un plus grand nombre d'œuvres), soit 22 peintures sur un côté et 17 de l'autre. Le format des œuvres varie mais un tableau de grande dimension est placé au centre de chacun de ces deux murs, complété par un arrangement plus ou moins symétrique de chaque côté. L'espace est libre en haut du mur et à une certaine distance du sol, ce qui permet la présentation d'au moins deux sculptures par côté. Sur les deux autres murs, aux surfaces fragmentées (le mur de l'entrée et celui qui lui fait face sont segmentés par des ouvertures), on retrouve des petits regroupements de trois œuvres sauf vis-à-vis la porte d'entrée où l'on a mis une grande peinture d'histoire de Suzor-Coté (30)¹⁴⁵. À l'instar de ce qui était d'usage dans les Salons du XIX^e siècle, le MNBAQ donne tout de même une impression d'accumulation tout en ménageant le regard des visiteurs d'aujourd'hui, ce qui leur permet autant d'avoir une vue d'ensemble que d'observer chaque œuvre individuellement.

c) Le livret d'exposition

Dès l'entrée de la salle, les visiteurs peuvent se procurer un livret qui décrit les œuvres exposées. C'était une pratique courante au XIX^e siècle. Les études faites sur les Salons qui se tinrent au Louvre entre 1791 et 1848¹⁴⁶, démontrent l'abondance des œuvres qui y étaient exposées¹⁴⁷. Avec un tel nombre de tableaux, ceux-ci étaient identifiés par un simple numéro. Il va de soi qu'il était impossible d'apposer un cartel

¹⁴⁴ Signalons que la présentation touche-à-touche a refait surface dans différents musées au cours des années 1980-1990 pour leurs collections d'œuvres du XIX^e siècle. Quoique plus tardive, la démarche du MNBAQ s'inscrit dans ce courant. Ce mode d'accrochage a également été choisi par des artistes au cours des années 1970. (Reesa Greenberg (1996) : 59-60).

¹⁴⁵ Les numéros accolés aux œuvres réfèrent à la liste des œuvres du MNBAQ à l'annexe 3.

¹⁴⁶ À partir de 1849, les Salons se passèrent « hors-Louvre », dans différents lieux. (Chaudonneret (2007) : 13).

¹⁴⁷ Par exemple, lors du Salon de 1833, plus de 3,000 œuvres étaient exposées (Chaudonneret (2007) :8).

pour chacun d'entre eux¹⁴⁸. Pour suppléer, la direction des Musées, en charge de l'organisation des Salons du Louvre, publiait un livret qui fournissait aux visiteurs le nom de l'artiste et le sujet de son œuvre (Bouillo (2010) :25). D'ailleurs, au-delà de la formule « Salon », plusieurs musées européens du XIX^e siècle éditaient un livret de leurs collections, que les visiteurs pouvaient se procurer à coûts modiques ou emprunter au concierge du Musée¹⁴⁹. Julia Noordegraaf mentionne que ces livrets ou catalogues étaient le plus souvent rédigés sous forme d'inventaire des œuvres du musée et ne visaient pas à guider les gens lors de leur visite muséale. En conséquence ceux-ci étaient souvent plus utiles aux érudits qu'aux visiteurs non-initiés (Noordegraaf (2004) : 56). Ce n'est certainement pas le cas du livret conçu par le MNBAQ. Le Musée y a inclus des schémas reproduisant la disposition des œuvres sur chacun des murs. Ce faisant, le Musée détermine l'ordre de la visite. Plusieurs tableaux ou sculptures sont reproduits en noir et blanc et l'on y retrouve, outre les informations d'usage (nom de l'artiste, lieu et date de naissance, lieu et date de décès, le titre du tableau, l'année de production, la provenance et le numéro d'inventaire), si l'œuvre en question a été restaurée ou si elle a été exposée lors d'un Salon canadien ou étranger. Quatre artistes bénéficient d'un cartel allongé, plutôt bref mais pertinent par rapport à l'œuvre¹⁵⁰.

d) Le mobilier

Le mobilier d'exposition choisi pour cette première section contribue à l'atmosphère XIX^e siècle. Dès l'entrée, on peut voir un siège qui rappelle les bornes de style éclectique en usage dans certains salons bourgeois de l'époque victorienne. Il s'agit

¹⁴⁸ Il est possible que certains tableaux aient été encadrés avec une plaque indiquant le nom de l'artiste et le titre. L'identification des œuvres n'était pas une nouveauté à l'époque. Dès le XV^e siècle, il était possible de retrouver sur certains cadres le nom de l'artiste et le sujet de son tableau. Par la suite, on retrouve ces éléments en trompe-l'œil au sein même du tableau. Cette pratique, quand même rare, s'est perpétuée jusqu'au XVI^e siècle. À partir du XVIII^e siècle, l'identification des tableaux devient plus systématique, notamment au Louvre où, dès 1795, des cartons sont préparés pour l'identification des œuvres et apposés sur les rebords du cadre. Des plaques en fer blanc doré sont mises au point pour le Louvre entre 1838 et 1843. Les cartels placés à côté des œuvres apparaissent notamment en France dans le dernier quart du XIX^e siècle (CAHN (1994) : 225-229).

¹⁴⁹ Le MNBAQ n'a pas retenu cette formule : si le livret est accessible pendant la visite, il n'a pas jugé opportun de le mettre en vente dans sa boutique.

¹⁵⁰ Il s'agit de Napoléon Bourassa (1), William Brymner (19), Louis-Philippe Hébert (22) et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (30).

d'un siège circulaire, sans dossier, avec une élévation au centre. Au MNBAQ, le siège est en tissu rouge foncé et beige, avec un motif de feuillages (typique du style créé par William Morris), le tout assorti aux murs et aux moulures de cette section. Dans la mesure où le Musée a choisi une muséographie d'évocation sans s'en tenir à une reconstitution précise, nous pouvons constater que si la borne est bien un siège en usage au XIX^e siècle, il ne s'agit pas nécessairement du mobilier que l'on retrouvait dans les salles d'expositions de l'époque. En effet, plusieurs photographies anciennes du Musée des beaux-arts de Montréal ou de musées européens montrent que, le plus souvent, ce sont des bancs en bois qui sont mis à la disposition des visiteurs et non des sièges rembourrés et confortables¹⁵¹.

Quant aux sculptures, celles-ci sont présentées au centre (formant un carré qui entoure la borne) et le long des murs. Elles sont toutes montées sur des socles sans vitrine. Une sculpture de Louis-Philippe Hébert (60) a été placée au centre de la borne, donnant ainsi deux fonctions au siège: une aire de repos (sa forme permet de se déplacer pour contempler toutes les œuvres de la section) et un socle. En choisissant d'y exposer une œuvre, le message pourrait être confus : si c'est un socle, on hésitera à s'y asseoir.

Au moins deux socles sont directement inspirés des selles que l'on retrouvait dans les ateliers de sculptures du XIX^e siècle¹⁵². Ils sont répartis le long d'un mur où l'accrochage est plus dense.

e) Les œuvres

Les œuvres présentées dans cette section sont représentatives des années 1860 à 1928. Tous les genres académiques s'y retrouvent. La figure humaine prédomine avec des autoportraits, des portraits, un nu et des représentations de types de personnages, dont un cinghalais peint par Charles Huot (40)¹⁵³. Au deuxième rang viennent des paysages¹⁵⁴. Finalement, nous pouvons voir une peinture d'histoire, une peinture religieuse, une

¹⁵¹ Faisant exception à la règle, nous pouvons voir sur des photographies et des gravures des salles du Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam vers 1909, deux types de bancs rembourrés, dont l'un ressemble à une borne de forme oblongue (Noordegraaf (2004) : 70, 71 et 76).

¹⁵² Le même type de socle avait été choisi dans le cadre de l'exposition *Rodin à Québec*, qui avait eu lieu au MNBAQ du 4 juin au 13 septembre 1998 (Vieira (2004) : 19 et 22-23).

¹⁵³ 22 tableaux et 9 sculptures peuvent être regroupés sous l'égide de la figure humaine.

¹⁵⁴ Environ 17 tableaux.

marine, quelques scènes de genre et des natures-mortes. Le tableau d'histoire, *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé 1534* (1907), exécuté par Suzor-Coté (30), reçoit une place de choix puisqu'il fait face à la porte d'entrée et qu'il est seul sur sa cimaise. Compte tenu des grandes portes vitrées, il est visible dès la rotonde. Un élément scénographique intéressant consiste en une « extension » spatiale de ce tableau de Suzor-Coté grâce aux sculptures de Louis-Philippe Hébert et d'Alfred Laliberté. Celles-ci représentent des Amérindiens que le musée a disposés devant et sur les côtés du tableau¹⁵⁵.

f) Un Salon d'époque aux accents contemporains

Ce « Salon », tel que décrit précédemment, réussirait presque à créer l'illusion d'une autre époque si quelques éléments n'entraient pas en contradiction avec cette évocation du passé. Ces derniers vont de simples détails à des aspects plus importants. Dans ces éléments mineurs qui nous rappellent que la muséographie a été créée dans une époque plus contemporaine, mentionnons d'abord les deux présentoirs pour les livrets. Au lieu d'avoir choisi un matériau existant au XIX^e siècle, comme le bois ou le cuivre, ou de les avoir placés sur une petite table, le Musée a plutôt choisi un matériau apparenté au plexiglas¹⁵⁶. Ces présentoirs sont apposés directement sur les murs, à côté de chacun des panneaux didactiques. Leur transparence se voulait sans doute discrète. Un autre détail consiste en l'accrochage plus espacé, tel que décrit précédemment. Quant aux socles entourant la borne et ceux disposés le long de l'un des murs de côté, ils trahissent leur contemporanéité avec leur forme épurée, très géométrique, dont les couleurs rouge foncé ou beige se fondent avec celles des murs. Finalement, mentionnons le cartel sur lequel figurent les crédits de l'exposition. Au lieu de lui donner une apparence « rétro », le Musée a plutôt choisi de le mettre en évidence avec une couleur argentée et des lettres noires dans un design actuel, contrairement aux deux panneaux didactiques assortis à la teinte des murs.

¹⁵⁵ Nous référons aux numéros 8 et 58 à 60 de la liste des œuvres du MNBAQ à l'annexe 3.

¹⁵⁶ Si le Plexiglas a été inventé en 1924 par les chimistes Barker et Skinner, il n'a été commercialisé qu'en 1934. Site internet : <http://eurekaweb.free.fr/sh1-plexiglas.htm>. Page consultée le 19 juillet 2011.

Là où l'effet XIX^e siècle bascule complètement, c'est dans la présence d'une œuvre contemporaine de l'artiste Adad Hannah (né en 1971), mise en place dans cette salle du MNBAQ depuis le 24 avril 2008 à l'occasion de l'exposition *Intrus*¹⁵⁷ où l'on a accroché en face-à-face deux vidéogrammes en couleur intitulées *Mirroring the Musée* (2008) (14 et 44) (fig. 10). Leur particularité est qu'ils ont été tournés *in situ*. On peut voir s'y refléter dans des miroirs les œuvres que l'on peut observer directement sur les murs (la vidéo d'un mur montre les œuvres qui lui font face et vice-versa). Les deux vidéos sont insérées parmi les œuvres anciennes, sur les murs où l'accrochage est en touche-à-touche. De plus, les deux œuvres font l'objet d'un cartel allongé directement apposé sur le mur, au lieu d'être dans le livret. Le cartel allongé est le même pour les deux éléments de l'installation. Les vidéogrammes se présentent dans des cadres noirs et sont sur écran plat comme le veut la tendance des dernières années¹⁵⁸. Malgré la nouveauté du support, nous pouvons l'associer à la forme paradigmatique du tableau encadré. Pourtant, l'effet de cette installation est saisissant et met en opposition des moyens artistiques et techniques complètement différents par rapport aux œuvres qui les entourent. Selon la commissaire d'*Intrus*, Mélanie Boucher, le visiteur serait amené à réfléchir sur son propre rôle au sein du musée.

Le contraste ainsi obtenu provoque une réflexion sur l'importance du visiteur dans l'histoire de l'art et de la muséologie. *Mirroring the Musée* fait appel non seulement à l'art du passé, mais aussi au musée en tant qu'institution, responsable de la conservation de la culture matérielle et de la mémoire des collectivités (Boucher (2008) : 17).

Cependant, le cartel allongé donne surtout une description de l'œuvre et mentionne les longs temps de pose requis pour les photographies et peintures exécutées au XIX^e siècle. Le commentaire ne permet pas de pousser la réflexion jusqu'au rôle du spectateur à travers le temps. Après la fin de l'exposition *Intrus*, l'œuvre est demeurée en place simplement parce qu'elle avait été créée spécifiquement pour cet espace.

¹⁵⁷ Cette exposition du MNBAQ s'est tenue du 24 avril au 12 octobre 2008. Vingt-cinq œuvres d'art contemporaines étaient disséminées dans les sept salles du Musée consacrées à leur exposition permanente.

¹⁵⁸ Nous pensons notamment aux œuvres de la série *The Passions* entreprise à partir de l'an 2000 par l'artiste vidéaste Bill Viola (1951-).

Ainsi, dès l'entrée de la salle, la scénographie reflète déjà, tant au niveau de sa forme que de son contenu, les polarités du titre opposant la tradition et la modernité.

2.2.2 Deuxième section (au centre) : une arène plutôt sage

La section centrale de l'exposition est accessible par deux ouvertures aménagées dans une cloison horizontale qui va d'un mur à l'autre. Alors qu'au MBAM le visiteur pouvait véritablement choisir son itinéraire en raison de la configuration de la salle, au MNBAQ le choix est plus illusoire. Le promeneur consciencieux se rendra à la porte de gauche afin de suivre un circuit chronologique allant de la pré-modernité aux années quarante. Comme ce sera le cas au Musée de Sherbrooke, le parcours induit une circularité puisque le visiteur devra nécessairement repasser par le « Salon » pour sortir de la salle. Pour des fins de clarté, nous emprunterons le même itinéraire.

En arrivant dans la partie centrale, le visiteur aborde littéralement le cœur même de l'exposition. C'est là que se joue le débat entre la « tradition » et la « modernité ». Le musée y a prévu une ambiance totalement différente de l'espace « Salon » (fig. 11). La mise en espace est plus dégagée, conformément aux modes d'accrochages en vigueur dans la plupart des musées occidentaux depuis le XX^e siècle. Les toiles sont disposées autour des murs en une seule rangée, parfois intercalées par des sculptures ou des panneaux didactiques, plus nombreux dans cette partie. L'aire d'exposition est séparée au centre, sur le sens de la longueur, par une cloison beige foncé. Les murs sont d'un beige plus clair, plus « neutre ». Tous les cartels apparents sont assortis aux couleurs de la section, soit beige foncé avec un lettrage beige clair près de la cloison et des cartels beige plus clair aux lettrages bruns sur les murs¹⁵⁹.

En ce qui concerne le mobilier d'exposition, nous retrouvons dans la partie consacrée aux débuts de la modernité quatre éléments. D'abord une vitrine surélevée, dont la base beige (assortie à la couleur des murs) est constituée de cinq tiroirs en bois blond avec une longue poignée métallique¹⁶⁰. Le plan horizontal intérieur de la vitrine ainsi que les petits socles de l'encrier d'Alfred Laliberté (61) et d'un portrait en plâtre par

¹⁵⁹ Les détails sont soignés au MNBAQ; nous verrons qu'au Musée d'art de Joliette, les couleurs ne sont pas toujours aussi bien assorties entre celle des murs et celle des cartels.

¹⁶⁰ Dans les tiroirs, les cartels sont blancs avec un lettrage noir.

Ozias Leduc (62), reprennent la couleur rouge foncé du « Salon » décrit précédemment. En second lieu, une vitrine encastrée a été prévue sur le mur à gauche de l'entrée (fig. 8 et 11). Finalement, deux socles ont été créés spécifiquement pour les deux sculptures d'Henri Hébert exposées à proximité. *Ad Astra (Vers les astres)* (1930) (78), un marbre en haut-relief de style Art déco a été placé sur un long socle qui semble propulser la sculpture vers le ciel.¹⁶¹ Son emplacement marque visuellement la séparation entre les précurseurs de la modernité et la section suivante où lentement, certains artistes commencent à se démarquer des thématiques rurales. Il en va de même pour la seconde sculpture d'Hébert, placée le long de la cimaise et qui sert également d'œuvre de transition entre la première et la deuxième partie de la section centrale. Cette sculpture en plâtre, *Mlle A.C., danseuse d'Oslo* (1929) (97), a été mise sous vitrine sur un socle en « L » inversé. Cette sculpture d'Hébert, seul nu dans cette partie de la salle, est disposée devant l'une des deux ouvertures ménagées dans la cloison centrale. L'emplacement est intéressant puisque la sculpture peut être vue autant de face que de dos sans qu'on ait à en faire le tour et la rend visible des deux côtés de la salle. D'ailleurs, sa datation aurait permis de l'exposer autant d'un côté que de l'autre puisque les meubles de Robert Blatter (115-116), qui longent la cimaise vers la fin du parcours, sont produits vers 1930 et que la sculpture de Sylvia Daoust (113), disposée à côté de ces meubles, date de 1931.

À l'extrémité de la longue cimaise centrale on a joint dos-à-dos deux vitrines, chacune soutenue par un meuble à tiroirs. Ceux-ci permettent de présenter des objets et des œuvres sur papier. À l'instar du meuble placé à l'entrée de cette section, les tiroirs sont également en bois blond avec de longues poignées métalliques. Les vitrines reçoivent leur éclairage de l'intérieur. Sur l'un des côtés de la cloison, face au mur illustrant la fin du parcours (fig. 8), une plate-forme beige foncé sert à la présentation de meubles, mais sans que soit reconstituée une pièce particulière. En face, on a installé un simple banc en bois avec un bac où des livres pourraient être placés¹⁶². Ce type de banc

¹⁶¹ À la fin des années vingt, Henri Hébert a reçu la commande de réaliser un monument en mémoire de l'aviateur Jacques de Lesseps (1883-1927). Ce monument, l'un des plus modernistes jamais exécuté par Hébert, a été inauguré à Gaspé en 1932. Pour une raison inconnue, Hébert fit une réplique autographe, grandeur réelle, du motif central du monument de Gaspé. C'est cette réplique qui a été acquise par le Musée entre 1930 et 1934. (Brooke (2000) :170-171).

¹⁶² Le même type de banc a été installé dans la salle huit du MNBAQ où des livres publiés par le musée y avaient été placés. Dans la salle sept, il n'y avait aucun livre lors de nos visites.

permet généralement aux visiteurs de pouvoir prendre une pause éducative et contemplative.

L'une des premières choses que l'on constate en entrant dans cette section, c'est le parti-pris du MNBAQ d'exposer ensemble ce que l'on qualifie de « beaux-arts » (peintures, œuvres sur papier, sculptures) et des objets relevant des arts décoratifs ou des arts appliqués (meubles, céramiques, encrier, argenterie, etc.). De l'avis même de Line Ouellet, alors directrice des expositions¹⁶³, cette approche permet d'aborder une thématique de façon complémentaire. « Nos salles croisent peintures, sculptures, arts décoratifs et œuvres sur papier pour mieux éclairer un thème donné pour une période précise » (Boucher ((2008) :11). L'ancien directeur du MNBAQ, John R. Porter, dans un texte publié dans la revue *Muse* en 2002, défend l'idée que le musée n'est jamais un lieu neutre (Porter (2002) :34-36). C'est le choix de l'institution, par exemple, d'exposer côte-à-côte les arts décoratifs et les beaux-arts.¹⁶⁴ Ce faisant, le Musée propose une hiérarchie différente entre les arts qu'il présente. C'est ainsi que des chopes en faïence de Marcel Choquette (99-100) côtoient dans la même salle un tableau de Marc-Aurèle Fortin (85). Malgré une position muséale qui est apparemment égalitaire, la salle sept est quand même nettement dominée par la peinture et la sculpture.

L'espace central expose plus de 78 œuvres réparties, comme nous l'avons vu précédemment, sur les murs, dans des vitrines, sur une plate-forme et dans une quinzaine de tiroirs. Le parcours est scandé par cinq panneaux didactiques intitulés « Un tournant vers la modernité », « Être de son temps », « Préoccupations sociales » et « Pour l'art vivant ». Le cinquième panneau qui accompagne la présentation de mobilier le long de la cloison centrale n'est pas titré.¹⁶⁵ Sur le plan formel, tous les panneaux sont homogènes

¹⁶³ Lyne Ouellet est devenue la directrice du MNBAQ en 2011.

¹⁶⁴ Dans la salle huit consacrée à l'art colonial (1608-1900), (située en vis-à-vis de la salle 7), la même politique a été retenue : tout au long du parcours, on retrouve de l'argenterie, du mobilier, des photographies et même des objets (bonnet et palette de peinture ayant appartenu au peintre Théophile Hamel) ou encore une camera *lucida*. On retrouve même une association entre un objet et sa représentation : dans la toile de Théophile Hamel (1817-1870) intitulée *René-Édouard Caron et Madame René-Édouard Caron, née Joséphine de Blois, et sa fille Ozine* (1846-1847), le peintre a reproduit une épèrgne honorifique (il s'agit d'une pièce d'argenterie assez haute qui pouvait être utilisée comme centre de table). L'épèrgne originale, offerte à M. Caron en 1847, est exposée à proximité du tableau.

¹⁶⁵ Les titres des quatre autres panneaux sont d'abord donnés dans celui qui est situé dans « Le Salon » (« Tradition et modernité au Québec ») et qui explique la salle en général. Lorsque nous sommes dans la section centrale, nous pouvons repérer les titres par la typographie. En effet, ceux-ci ne chapeautent pas les

au niveau de la couleur (beige clair avec un lettrage brun) et au niveau de la disposition : le français est à gauche et l'anglais est à droite, sur le même plan. Souvent les deux textes sont entrecoupés par une reproduction photographique. De plus, la première lettre de chaque paragraphe est soulignée en étant cursive et plus accentuée.

Pour suivre le parcours mis en place par le MNBAQ, nous avons segmenté ce qui suit en fonction des panneaux didactiques. Nous examinerons dans un premier temps le contenu de ces panneaux didactiques, lesquels seront ensuite mis en relation avec les œuvres qui les entourent.

a) Premier panneau: « Un tournant vers la modernité »

Cette première partie du parcours, dans la section centrale, sert de transition entre le « Salon » (avec ses œuvres à caractère académique) et les débuts de la modernité proprement dits. Le texte du premier panneau nous situe temporellement entre 1890 et 1915. Le texte est relativement bref (deux paragraphes)¹⁶⁶ et la photographie qui apparaît sur le panneau représente une vue d'une exposition d'art japonais à l'*Arts Club* de Montréal en 1913. Ce qui est mis de l'avant dans l'écrit, c'est la perspective, pour des artistes canadiens, d'être de plus en plus confrontés aux courants artistiques européens. On souligne ensuite que les artistes explorent de nouveaux sujets et que l'on commence à percevoir qu'une plus grande place est faite à l'expression personnelle tout en gardant un certain conformisme académique. Le deuxième paragraphe mentionne la création de nouveaux lieux d'expositions canadiens comme le *Canadian Art Club*¹⁶⁷. Les auteurs n'ont pas cherché à établir une relation entre leur texte et les artistes qui sont exposés dans la salle. À titre d'exemples, on aurait pu mentionner qu'Ozias Leduc est l'un des rares peintres québécois à avoir été influencé par le symbolisme¹⁶⁸ ; que James Wilson

textes mais s'inscrivent dans le corps de ce dernier par une mise en évidence typographique : les caractères utilisés sont fortement accentués : les caractères sont plus gras et plus gros.

¹⁶⁶ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 3.

¹⁶⁷ Le *Canadian Art Club* a été fondé à Toronto en 1907, notamment par Edmund M. Morris (1871-1913) et Curtis Albert Williamson (1867-1944). Les expositions eurent lieu à Toronto et à Montréal. Les activités du Club prirent fin en 1915.

¹⁶⁸ L'aspect symboliste de l'œuvre de Leduc est bien analysé dans l'ouvrage de Laurier LACROIX (dir.). 1996. *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*. Montréal/Québec : Musée des beaux-arts de Montréal et Musée du Québec. Parmi les autres artistes québécois qui ont aussi été inspirés par le symbolisme européen

Morrice, Suzor-Coté et Clarence Gagnon ont tous les trois été invités à participer aux expositions du *Canadian Art Club* ou que John Lyman a été fortement influencé par le fauvisme, tel qu'en fait foi son autoportrait de 1918 (76), accroché à proximité. On aurait pu sans doute insister un peu plus sur le fait qu'à compter du dernier quart du XIX^e siècle, les artistes québécois et canadiens ont été de plus en plus nombreux à pouvoir être formés artistiquement en Europe (particulièrement à Paris).

Les œuvres déployées autour du panneau illustrent bien les influences que des peintres français ont eues sur la production du Québec (même si les œuvres à caractère impressionniste ou fauve sont exécutées bien après que le mouvement ait eu lieu en Europe). Les artistes qui figurent au rang de précurseurs, selon Jean-René Ostiguy (1982), soit Ozias Leduc, Suzor-Coté, Maurice Cullen et James Wilson Morrice, sont tous représentés dans cette section.¹⁶⁹ La vitrine située à gauche de la porte d'entrée (fig. 8) présente sept pochades faites en extérieur et réalisées par Suzor-Coté (86,91), Clarence Gagnon (88-89) et James Wilson Morrice (87,90,92). Un cartel allongé explique le sens du mot « pochade » et le lien avec la modernité : « Exposées telles quelles, avec leur aspect inachevé, elles offraient ce trait d'instantanéité tant recherché par les « modernes ». Si la modernité y est évoquée pour la première fois dans un cartel, aucune explication n'est avancée sur le concept même de modernité. Suivent deux œuvres de Morrice exécutées à Tanger (93-94) puis deux portraits par Ozias Leduc (95-96) dont celui du poète et psychiatre Guy Delahaye (1888-1969)¹⁷⁰. Sur les murs opposés se trouvent trois paysages (73-75) ainsi que l'autoportrait de John Lyman (76), tous datés entre 1912 et 1918, suivi d'un paysage de Suzor-Coté, *Après-midi d'avril* de 1920 (77) où

mentionnons Adrien Hébert (surtout entre 1916 et 1919) et Rodolphe Duguay (Ostiguy (1982) :28). Les œuvres typiquement symbolistes demeurent toutefois marginales au Québec.

¹⁶⁹ Mentionnons que les artistes Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Clarence Gagnon, Alfred Laliberté et Maurice Cullen ont des œuvres dans les trois parties de la salle sept du MNBAQ. James Wilson Morrice et Ozias Leduc sont dans « Le Salon » et dans la première section de l'espace central.

¹⁷⁰ Delahaye, de son vrai nom François-Guillaume Lahaise, a très peu publié mais sa poésie se voulait résolument du côté des modernistes (on le qualifiait même « d'exotiste »). Il a aussi été très influencé par Émile Nelligan, qu'il a pu rencontrer à l'asile plusieurs fois en 1906-1907 (Lacroix (1996) :178-179) et au Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe. Site internet du Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe : http://www.archivessh.qc.ca/culture/litterature/guy_delahaye.html. Page consultée le 23 juillet 2011. Rappelons qu'Ozias Leduc est l'un de ces peintres qui fut autant apprécié des « modernes » (en témoignent notamment son implication dans la revue *Le Nigog*, dont il fit la page couverture, ou ses liens avec Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle) que des plus conservateurs, en raison de sa production religieuse dans plusieurs églises du Québec, certains de ses tableaux à la thématique rurale et son mode de vie qui le rattachait au monde agricole.

l'on constate tout l'héritage impressionniste par l'exploration de la lumière. Les œuvres entourant ce premier panneau sont complétées par la vitrine à caisson au centre où l'on peut voir notamment un hommage au poète Émile Nelligan (1879-1941) : s'y trouve un encrier (1910) créé par Alfred Laliberté (61), inspiré du célèbre poème *Le vaisseau d'or* de 1899, lequel est reproduit au moyen de lettres apposées directement sur le plan horizontal, entre les deux objets de la vitrine. Dans le premier tiroir, le visiteur curieux¹⁷¹ pourra voir un fac-similé d'une photographie du poète à 19 ans (64) de même que le premier des huit carnets qu'il a rédigé à l'asile entre 1929 et 1938, ouvert à la page où Nelligan a retranscrit *Le vaisseau d'or* (63). Les quatre autres tiroirs montrent des œuvres sur papier, en l'occurrence huit gravures, exécutées par l'artiste Clarence Gagnon. Si les thèmes des tableaux accrochés sur les murs sont somme toute assez traditionnels (paysages et portraits), le visiteur pourra observer certains changements, comme des audaces chromatiques ou picturales, par rapport aux toiles plus académiques du « Salon » situé à proximité. L'émergence de la modernité est bien mise en place sur le plan visuel mais semble moins soutenue au niveau textuel.

Sur les vingt-sept œuvres ou objets reliés au panneau « Un tournant vers la modernité », seulement quatre bénéficient d'un cartel allongé. Il s'agit de l'*Autoportrait* de John Lyman (1918) (76) où l'on indique l'influence de Matisse sur le travail du peintre ainsi que la réception critique (surtout négative) des œuvres de Lyman à cette époque. Un autre est joint à l'encrier d'Alfred Laliberté (61) où l'on explique les corrélations entre l'objet et le poème d'Émile Nelligan. Un troisième accompagne le cahier manuscrit du poète (63). Il est alors question du contenu matériel de ce carnet et on évoque également le poème *Le vaisseau d'or*. Finalement, un dernier cartel est lié aux gravures de Clarence Gagnon (66). Les informations livrées par ceux-ci sont pertinentes mais aucune étiquette, sauf pour l'autoportrait de Lyman (à la limite, cette œuvre parle d'elle-même avec sa palette de couleur non conformiste), n'indique explicitement en quoi ces œuvres s'apparentent avec la production académique ou en quoi elles en diffèrent. Le visiteur ne sait pas non plus en quoi ces peintres ont innové par rapport à leurs

¹⁷¹ Malheureusement, il y a trop peu de ces visiteurs qui osaient ouvrir les tiroirs pendant que nous étions au musée. Certains venaient y jeter un coup d'œil parce que nous en faisons l'inventaire.

prédécesseurs, ce qui les démarque et amène « un tournant vers la modernité ». Nous pourrions faire le même constat à propos du panneau suivant.

b) Second panneau : « Être de son temps »

Dans ce deuxième panneau, le Musée présente la période allant de 1918 à 1939 (avec une petite extension dans les années quarante si on compte les œuvres présentées dans la vitrine située en face du panneau), soit entre la fin de la première guerre mondiale et la création de la Société d'art contemporain fondée par John Lyman¹⁷². L'année 1918 fait également référence à la fondation de la revue *Le Nigog* à laquelle participaient les frères Adrien et Henri Hébert, dont les quelques œuvres exposées illustrent la modernité qui commence à émerger au début du XX^e siècle. Henri Hébert représente le style Art déco, typique des années 1930, avec *Ad Astra* (78). Adrien Hébert, peintre de facture plutôt classique, était « moderne » en raison de ses thématiques urbaines positives mais, plutôt marginales à l'époque (Trépanier (1992): 10-11) comme l'illustrent les deux tableaux présentés par le MNBAQ : *Le port de Montréal* (1924) (79) et *Rue Saint-Denis* (1927) (98). Sous le panneau didactique « Être de son temps », le Musée a installé un module où l'on a inséré un petit écran, lequel diffuse un extrait d'un film de 1934 intitulé *Rhapsody in Two Languages*¹⁷³. Immédiatement après l'écran, on a mis sous vitrine deux livres illustrés par Edwin Holgate (1892-1977) opposant également les deux thèmes de la salle puisque le premier livre présente un poème de Robert Choquette sur le Metropolitan Museum (81) alors que le second porte le titre *Other Days, Other Ways* (une traduction du livre de Georges Bouchard, *Vieilles Choses, Vieilles Gens*, publié en 1928) (82).

¹⁷² Même si ces dates apparaissent dans le panneau même « Être de son temps », il ne sera question véritablement de la SAC de John Lyman que dans le dernier panneau intitulé « Pour l'art vivant ».

¹⁷³ Cet extrait présente notamment des danseuses de Music-hall. Ce film, d'une durée de moins de 11 minutes présente 24 heures dans la vie montréalaise, du lever des travailleurs jusqu'à la vie nocturne avec ses spectacles de cabaret. Il aurait été intéressant que le Musée présente le court-métrage au complet. L'opposition entre la « modernité » et la « tradition » est fortement mise en évidence (par exemple, alors que l'on voit les voitures et la modernité des buildings, on y voit aussi des voitures à chevaux, dont celle du laitier). Il est possible de visionner le film au complet sur internet sur le site de la Cinémathèque québécoise :

<http://www.cinemaparlantquebec.ca/Cinema1930-52/pages/films/Films.jsp?filmId=105&catgId=20>. Page consultée le 22 juillet 2011.

En ce qui a trait au discours écrit, le Musée présente un texte plutôt vague dont seul le deuxième paragraphe semble un peu plus pertinent pour comprendre la peinture qui l'entoure¹⁷⁴. En effet, le premier paragraphe nous indique que « les artistes explorèrent bien des pistes comme autant de réactions face aux bouleversements qui avaient transformé le Québec, avant et après la guerre » sans préciser davantage ce qu'on entend par « pistes », « réactions » ou « bouleversements ». Encore une fois, le Musée évite de mettre en lien le contenu présenté dans la salle et ce qu'il veut faire passer comme message sur l'art de cette époque. Le deuxième paragraphe explique brièvement l'exploration thématique et formelle de cette période (1918 à 1939) sans distinguer les notions de paysage urbain et de paysage rural. Les études sur la modernité depuis les années 1980 ont pourtant bien démontré qu'au Québec, l'une des nouveautés et l'un des enjeux dans la première moitié du XX^e siècle se jouaient autour de cette représentation urbaine¹⁷⁵. Le dernier paragraphe revient à nouveau sur le fait qu'il s'agit d'une « période troublée » (en parlant de l'entre-deux-guerres), pour finalement convoquer l'idée de la présence de la nature dans plusieurs œuvres mais en jouant cette fois-ci la carte de la symbolisation de la nature comme lieu protecteur. À notre avis, cela aurait dû faire l'objet d'un cartel allongé où l'on aurait pu expliquer plus longuement cette notion de « Grande Nature ». Nous constatons que le Musée n'essaie pas, dans ce panneau, de définir ce qu'il entend par la modernité et encore moins ce que signifie « être de son temps ». Les enjeux de la modernité naissante n'y sont pas clairement exprimés. Pourtant, les œuvres en place permettent déjà de voir des changements au niveau des thématiques abordées par les peintres (la ville opposée à la campagne et aux légendes), tout en maintenant la prédominance des thématiques régionalistes. On peut voir l'influence de nouveaux styles comme l'art déco mais aussi des audaces formelles, même du côté des régionalistes. Le Musée en fait seulement brièvement mention dans le cartel allongé qui accompagne *L'orme à Pont-Viau* (entre 1925 et 1930) (85) de Marc-Aurèle Fortin.

C'est également dans cette section que le Musée présente deux œuvres produites par le Groupe des Sept. Alors que le MBAM y avait consacré son seul panneau didactique et plusieurs tableaux, le MNBAQ est beaucoup plus modeste avec deux petites

¹⁷⁴ Pour le texte intégral, voir l'annexe 3.

¹⁷⁵ Voir notamment Esther Trépanier (1989) et (1992) dans la bibliographie.

toiles qui, au lieu de montrer les grandeurs de la nature sauvage canadienne, représentent des paysages bien québécois, les titres indiquant *Saint-Hilarion* (par Arthur Lismer) (84) et *Saint-Tite-des-Caps* (par Alexander Y. Jackson) (83). Un cartel allongé¹⁷⁶ à côté de la toile de Jackson nous apprend que celui-ci est d'origine montréalaise et qu'il délaissa la nature sauvage pour se consacrer aux « champs et villages » de la région de Charlevoix entre 1925 et 1947. À part la mention que Jackson est l'un des fondateurs du Groupe des Sept, aucun détail n'est donné sur le Groupe comme tel ou sur les buts poursuivis par ces artistes. Arthur Lismer, exposé sous Jackson, n'est mentionné dans le cartel qu'à titre d'ami de ce dernier.

Une vitrine et cinq tiroirs complètent cette section. Aucun cartel allongé ne vient mettre en contexte la production de faïence exposée dans la vitrine (no 99-103). Les titres des œuvres nous ramènent une fois de plus à des thèmes chers aux tenants des valeurs conservatrices comme c'est le cas pour un *Vase au décor de « Scènes de la vie des chantiers en Mauricie »* (v. 1940) de Jean-Jacques Spénard (102) ou un *Christ en croix* (1942) de Pierre-Aimé Normandeau (103). Dans les tiroirs, le Musée présente sept œuvres sur papier (104-110) où la thématique principale relève du paysage (Maurice Cullen, Rodolphe Duguay et Marc-Aurèle Fortin) et du folklore québécois (Henri Beaulac); la ville est représentée une seule fois par Adrien Hébert avec une *Vue du port de Montréal et de l'élévateur no 2* (1925) (107).

Les œuvres exposées dans cette section illustrent bien la marginalité dans laquelle se trouvaient les artistes de cette époque qui prônaient la modernité, puisque parmi les 18 œuvres incluses dans ce thème « Être de son temps », seuls deux artistes (les frères Hébert) sont clairement du côté des modernes, face à onze peintres plus en accord avec l'idéologie clérico-nationaliste, relativement aux thématiques abordées dans leurs tableaux. Nous croyons qu'il aurait été plus avantageux d'appuyer ce discours visuel (d'où émergent de nouvelles façons de faire et de nouveaux sujets) par un panneau didactique qui aurait mieux rendu compte des débats qui avaient cours au sein du milieu artistique de l'époque, où les idées sur la modernité commençaient à poindre, tout en apportant certaines nuances sur les innovations plastiques que pouvait développer un artiste même si ses valeurs le rattachait à l'idéologie dominante. Pensons notamment à

¹⁷⁶ Pour le texte intégral du cartel nous référons à l'annexe 3.

Marc-Aurèle Fortin qui, tout en privilégiant le terroir québécois, faisait preuve d'audace en appliquant ses couleurs sur des fonds noirs ou gris.

c) Troisième panneau : l'École du meuble

Le long de la cloison centrale (fig. 8), une plate-forme a été installée pour présenter quelques pièces de mobilier issues d'une production artisanale. On retrouve également à son extrémité une vitrine et cinq tiroirs où l'on peut découvrir des œuvres sur papier qui, comme nous pourrions le constater, sont en lien avec les tableaux accrochés sur le mur qui lui fait face. Sur la cimaise, on peut observer quelques toiles de la même époque que les meubles exposés au-dessous. Rappelons que deux ouvertures permettent d'avoir un accès visuel vers l'autre moitié de la salle sept. Un panneau didactique est installé sur un plan incliné directement sur la plate-forme. Son format étant plus réduit, on a placé le texte français au niveau supérieur, suivi de la version anglaise. Sous le texte, on a reproduit une photographie. Ici, le discours muséal est en harmonie tant sur le plan de l'écrit qu'au niveau de la présentation visuelle. De façon succincte, le panneau décrit l'origine des ateliers-écoles artisanaux de meuble au cours des années 1930, au Québec, de même que l'existence des deux tendances stylistiques de l'époque : régionaliste et internationale. Finalement, le texte se conclut en permettant au visiteur de faire le lien entre ce qu'il lit et ce qu'il voit. En fait foi cette dernière phrase : « La filiation avec l'Art déco, se reconnaît par des jeux de volumes, de textures et de motifs géométriques, comme en témoignent notamment les œuvres de l'orfèvre Gilles Beaugrand et de l'architecte Robert Blatter »¹⁷⁷. Et effectivement, le visiteur peut d'abord voir la photographie du panneau qui représente la *résidence Bourdon* située à Québec, conçue par l'architecte en question¹⁷⁸ mais également, face à lui, un *Fauteuil* (1930) (116) et un *Cabinet à boisson* (vers 1930) (115) créés par ce dernier. Pour illustrer le travail de Gilles Beaugrand, le Musée a choisi d'exposer un *Service à thé et à café* (vers 1945) (121) en argent et ébène.

¹⁷⁷ Le texte intégral de ce panneau se retrouve à l'annexe 3.

¹⁷⁸ Robert Blatter (1899-1968) est un architecte-décorateur autodidacte d'origine suisse. Il a pratiqué surtout dans la ville de Québec. Le MBAQ est dépositaire de plusieurs plans et dessins dont on peut voir quelques exemplaires dans les tiroirs sous la vitrine adjacente.

La crise économique est évoquée par le Musée dans la section « Des préoccupations sociales » qui fait face à cette cimaise. En lien également avec ce thème, une œuvre sur papier, placée dans l'un des tiroirs, nous révèle *Un chômeur couché à Fletcher's Field* (1932 ou 1933) de Louis Muhlstock (126).

Ce panneau sur l'École du meuble est d'autant plus important que, sur les quelques 17 pièces exposées dans cette section, aucune n'a de cartel allongé. Cependant, ces derniers auraient probablement été superflus puisque, selon nous, le Musée a créé une section très cohérente sur un plan interne et qui, de surcroît, réussit à entrer en dialogue avec les œuvres des deux dernières parties du parcours : autant avec les propos et les œuvres liés aux « préoccupations sociales » des années 1930 qui lui font face, (puisque nous avons vu qu'au moins un dessin dans les tiroirs y fait référence), qu'aux œuvres de la fin du parcours, dominé par le genre du portrait. En effet, parmi les autres œuvres accrochées et/ou présentées sur la cimaise, ce sont également des portraits qui ont été privilégiés, en l'occurrence un buste exécuté par Sylvia Daoust (113), *Mon frère*¹⁷⁹ (1931), un portrait peint par Harry Mayerovitch (114) représentant une *Jeune fille mexicaine* (1939) et finalement une dernière toile de Liliás Torrance Newton (119) intitulée *Martha* (v.1938).

d) Quatrième panneau : « Des préoccupations sociales »

Cette partie du parcours est intéressante en ce qu'elle ouvre le cénacle restreint habituel de l'art québécois (ancré dans une production francophone) vers des artistes du Québec qui sont issus des courants d'émigration de la première moitié du XX^e siècle¹⁸⁰. Si le visiteur opte pour un parcours chronologique, il accédera à cette partie de la salle après avoir vu l'alcôve consacrée uniquement au courant régionaliste. En sortant de

¹⁷⁹ Un autre exemplaire de cette œuvre est également exposé au MBAM. La différence est que l'œuvre de Montréal est en plâtre peint alors qu'au MNBAQ il s'agit d'une version en bronze. L'œuvre de Québec est placée sur un socle en L renversé relié à la plate-forme présentant les meubles. Le même type de socle a été retenu par le designer pour présenter la statuette en plâtre d'Henri Hébert de l'autre côté de la cimaise (*Mlle A.C., danseuse d'Oslo*). Cette dernière est toutefois exposée sous vitrine. Lorsque nous avons entrepris le relevé des œuvres pour le MBAM en décembre 2008, une autre version de *Mlle A.C. danseuse d'Oslo* (1929) d'Henri Hébert y était également exposée jusque vers l'automne 2009. La sculpture était également en plâtre mais peinte comme si elle était en bronze alors qu'au MNBAQ, l'œuvre est de couleur beige.

¹⁸⁰ C'est le cas notamment de Louis Muhlstock et Fritz Brandtner qui sont nés en Pologne (selon la géographie en cours après la seconde guerre mondiale).

l'alcôve, le visiteur reste en continuité avec des œuvres aux thématiques traditionnelles, soit religieuse (une sculpture par Sylvia Daoust (139), *Sainte Jeanne d'Arc* (1943)¹⁸¹) ou soit rurale (Maurice Raymond (140) et son célèbre *Poème de la terre* (1940), André Biéler (137) avec un tableautin intitulé *Les berlins, Québec* (1928) accroché au-dessus de celui de Jean Pallardy (138), *La récolte des pommes de terre* (1936)) avant d'arriver au panneau didactique lié aux artistes ayant des « préoccupations sociales ». Le texte du panneau mentionne d'abord une certaine scission chez les peintres régionalistes au sens où tout en privilégiant de part et d'autre des sujets puisés dans le monde rural, une génération émergente de peintres s'engage dans de nouvelles recherches formelles; mais cela, sans que le Musée précise lesquelles¹⁸². Seul l'artiste Jean Pallardy est expressément mentionné parce qu'il a travaillé à la « sauvegarde du patrimoine ». Ainsi, au lieu d'expliquer au visiteur quelles furent ces innovations « plastiques », le Musée fait pencher la balance du côté de l'idéologie dominante :

Chez Jean Pallardy, cette démarche fut menée conjointement à une entreprise de sauvegarde du patrimoine. Au même moment, et dans la foulée des recherches effectuées par l'ethnologue Marius Barbeau, toute une classe d'intellectuels en grande partie liée aux milieux officiels s'engageait sur ce plan.

Le texte ajoute que les Écoles des beaux-arts du Québec de l'époque ont appuyé cette démarche. Le paragraphe se termine toutefois par une ouverture face à l'émergence d'artistes qui expriment des « préoccupations sociales » résultant de la crise économique qui sévit au cours des années 1930. Le texte mentionne alors le nom de trois artistes – tous d'origine européenne- (Fritz Brandtner, Harry Mayerovitch et Louis Muhlstock) qui peignent ces sujets à caractère social. Les quatre œuvres exposées à la suite du panneau (133-136) illustrent à merveille chacun des sous-thèmes que sont la misère (Harry

¹⁸¹ Nous ne nous attardons pas à une étude stylistique de chacune des œuvres, cela dépasserait le cadre de ce travail mais en ce qui concerne le travail de Sylvia Daoust, nous devons constater que cette sculpture à caractère religieux présente un modernisme formel : épuration des formes et éloignement des représentations traditionnelles de Sainte Jeanne d'Arc. En effet, au lieu de voir l'image d'une jeune femme en armure, nous avons plutôt l'impression d'être en présence d'une jeune Amérindienne, pleine de ferveur, dont le bûcher viendrait d'être allumé. Malheureusement, nous constatons une fois de plus que, dans le discours que nous offre le Musée, cette tension entre la « modernité » formelle, thématique et/ou relevant de l'expression individuelle *versus* le conservatisme thématique omniprésent au cours des années 1930 n'est pas assez mis de l'avant par le MNBAQ.

¹⁸² Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 3.

Mayervitch, *L'œuvre de la soupe* (v. 1935)), la valorisation du travail d'usine (Louis Muhlstock, *Soudeur sur échafaudage* (1943)) et la deuxième guerre mondiale (Harry Mayerovitch, *Front intérieur* v. 1940 et Jean Soucy, *Les recrues* (1944)¹⁸³). Ces artistes différents, mais maintenant intégrés à part entière dans l'histoire de l'art québécois¹⁸⁴, de même que l'œuvre de Jean Soucy et ses parentés formelles avec le travail de Fernand Leduc, proposent vraiment un art distinct par rapport aux autres artistes présentés dans cette salle. Le Musée aurait pu en profiter pour montrer avec plus d'éclat la montée de plus en plus forte de la modernité vers la fin des années 1930 et la perte de vitesse lente mais irrémédiable du courant régionaliste. La sélection des tableaux est beaucoup plus éloquente que le discours textuel.

e) Dernier panneau : « Pour l'art vivant »

C'est dans cette dernière partie du parcours que sont présentées le plus petit nombre d'œuvres (cinq tableaux, dont deux qui bénéficient d'un cartel allongé). La majorité des œuvres sont des portraits. Le panneau didactique « Pour l'art vivant » prépare le visiteur qui désirera poursuivre son itinéraire dans la salle dédiée au travail artistique des années 1940 à 1960¹⁸⁵. Le visuel a été mis en place en référence aux personnes citées dans le texte, soit qu'il s'agisse de la personne portraiturée ou que les artistes exposés soient cités. Le panneau met à l'avant-plan des éléments marquants qui amorcent le déclin de l'idéologie clérico-nationaliste et ce, dès les années 1930 : d'abord la fondation de la S.A.C. (Société d'art contemporain) en 1931 par John Lyman, ainsi qu'une plus large diffusion d'idées prônant un « art vivant » parmi la critique d'art de

¹⁸³ Cette œuvre est la seule de cette section à bénéficier d'un cartel allongé. On y résume l'inspiration première de ce tableau et, fait intéressant, le texte guide le spectateur vers des aspects formels et compositionnels particuliers à cette toile. Ce genre de cartel est plutôt rare selon nos observations dans les quatre musées québécois retenus aux fins de ce mémoire. C'est dommage puisque même de façon succincte, nous croyons qu'à force d'y être confronté, ils permettraient une réelle éducation du regard. Ce cartel particulier nous semble bien répondre aux critères d'écriture élaborés par Beverly Serrell (1996) en ce qu'il informe sur l'objet et qu'il existe un lien réel entre ce que le Musée montre et ce qu'il dit. (Serrell (1996) :147-148).

¹⁸⁴ Esther Trépanier a aidé à la reconnaissance de ces artistes grâce à ses nombreuses recherches, ses publications et une exposition – *Les peintres juifs de Montréal*- présentée au MNBAQ en 2008. Mme Trépanier a été directrice du MNBAQ de 2008 jusqu'en mars 2011.

¹⁸⁵ Il s'agit de la salle deux du Pavillon Gérard-Morisset intitulée *Figuration et Abstraction au Québec, 1940-1960*.

l'époque. (Le texte mentionne alors les noms de Robert Ayre, Maurice Gagnon et Henri Girard dont on peut entendre des extraits de ce qu'ils ont écrit, à l'aide d'écouteurs mis à la disposition des visiteurs, juste au-dessous du panneau). Le texte nous explique ensuite l'impact qu'a eu le père Alain Couturier, un français émigré au Canada pendant la seconde guerre qui, en 1941, organisa une exposition des *Indépendants* regroupant des œuvres de Paul-Émile Borduas, Louise Gadbois et Goodridge Roberts. Le texte conclut par un retour sur la S.A.C. (où Borduas est mentionné comme co-fondateur), laquelle sera dissoute en 1948. On ne va pas jusqu'à parler de *Refus Global*. Si l'historien de l'art y pense, le visiteur devra attendre la suite de sa visite du Musée pour voir le lien de rupture que la doxa a voulu donner à ce manifeste et que pendant longtemps l'histoire de l'art québécoise a jugé comme le seul élément ayant permis, enfin, l'accession à la modernité artistique. Le Musée a inclus sur le panneau la reproduction de la première page du catalogue édité à l'occasion de cette *Première exposition des Indépendants* de 1941.

Jouxant le panneau, le visiteur voit d'abord le portrait du Père Couturier peint par Louise Gadbois en 1941 (132). Goodridge Roberts (131) et Paul-Émile Borduas (130), présents lors de cette exposition des *Indépendants*, ont chacun une œuvre datée respectivement de 1937 et 1941. Un cartel allongé a été placé près du tableau de Borduas mentionnant qu'à l'époque, Borduas a peint plusieurs portraits féminins, dont *Portrait de Simone Aubry*, (1941) (130), qui faisaient l'objet d' « expérimentations figuratives ». Borduas n'a pas encore amorcé sa période automatiste, aussi aucune mention n'en est faite dans le cartel. Finalement, sont exposés un *Autoportrait* de Jean Dallaire (112) et la figuration d'un personnage de colporteur par René Chicoine (111) qui se trouve en fait être l'une des dernières œuvres que l'on aperçoit en sortant de la salle¹⁸⁶. Le tableau de

¹⁸⁶ Entre décembre 2008 et avril 2009, le visiteur pouvait voir à la place de l'œuvre de Chicoine (*Le colporteur* (1939)) un tableau de Marian Scott intitulé *Escalier de secours* (1939). Outre le fait qu'il s'agissait de l'œuvre de l'une des rares artistes féminines dans cette salle, le visiteur en ressortait avec l'image d'une toile résolument urbaine, moderne et audacieuse comparativement au *Colporteur* de Chicoine qui relève encore d'une thématique chère aux tenants de l'idéologie clérico-nationaliste. Les raisons du retrait de l'œuvre de Scott sont très valables (elle faisait partie de l'exposition *Femmes artistes. La conquête d'un espace, 1900-1965* qui s'est tenue au MNBAQ du 7 mai au 16 août 2009) mais il aurait été plus judicieux pour le Musée de choisir une œuvre aussi forte sur le plan de la modernité pour faire le contrepois à la prédominance de l'idéologie clérico-nationaliste qui, nous l'avons vu, est aussi fortement présente dans la salle sept. Mentionnons cependant que lors d'une visite dans la salle sept en juin 2011,

Jean Dallaire est également accompagné d'un cartel allongé. Malheureusement, cet autoportrait, énigmatique en raison d'un côté du visage à l'œil fermé, ne bénéficie d'aucune explication. Le tableau sert plutôt de prétexte pour rappeler que, dans l'entre-deux-guerres, les peintres québécois privilégiaient encore la figuration. Selon les propos du Musée, les peintres figuratifs empruntaient deux voies : soit que les peintres intégraient « leurs figures dans un environnement naturel » questionnant ainsi le « rapport à la nature », soit qu'ils suivaient les traces de Matisse et Picasso et qu'ils se préoccupaient alors de « l'organisation formelle et décorative des surfaces plutôt que la vérité psychologique des personnages ou leur mise en contexte réaliste ». Le lecteur peut alors déduire que Dallaire s'inscrit dans la seconde voie.

2.2.3: Troisième section (l'alcôve) : Une salle entièrement consacrée à l'idéologie clérico-nationaliste

L'alcôve se situe à l'extrémité de l'enfilade (fig. 8). Idéalement, le visiteur qui suit un parcours chronologique (et même logique, s'il ne veut pas revenir sur ses pas) passera par cette alcôve avant de retourner dans l'aire d'exposition centrale. L'espace y est plus petit et dégage une impression d'homogénéité. La muséographie reproduit une ambiance rustique avec sa grande armoire vitrée en chêne, la tablette, également en chêne, qui ceinture le haut des trois murs et les quatre fauteuils en rotin placés au centre. Certains pourraient se croire dans une maison de campagne. D'autres, comme Mélanie Boucher, commissaire de l'exposition *Intrus*, y voyait plutôt (en raison du mobilier et de la couleur des murs) une bibliothèque, un salon, ou un fumoir (Boucher (2008) :21) (fig. 12).

En conformité avec le parti-pris esthétique retenu pour l'aménagement de la salle sept, le panneau didactique et les cartels apposés près des œuvres sont assortis à la couleur de la pièce, en l'occurrence, le même vert foncé que les murs, avec un lettrage blanc. Le panneau a aussi la même structure formelle, soit le texte français à gauche, une reproduction photographique au centre (il s'agit de Suzor-Coté modelant les *Femmes de Caughnawaga* dans son atelier), suivi de la version anglaise. Le texte du panneau,

l'œuvre de Chicoine avait été remplacée par un tableau de Philip Surrey (1910-1990) dont le travail est plus audacieux et plus ancré dans la modernité de l'époque avec son style expressionniste.

intitulé « Le bon vieux temps », est divisé en trois paragraphes. Le premier explique d'abord que plusieurs pays occidentaux ayant vécu les bouleversements de la première guerre mondiale, ont connu une montée de « conservatisme politique » et de « nationalisme »¹⁸⁷. Si le début du texte s'inscrit dans la chronologie de l'exposition (on peut voir l'alcôve comme une extension de la section « Être de son temps » qui couvre également la période 1918-1939), nous avons vu précédemment qu'historiquement, cette mouvance de repli sur soi et de conservatisme dans divers domaines artistiques et autres (peinture, littérature, histoire) s'est manifestée dès le XIX^e siècle en ce qui concerne le Québec. Dans les deuxième et troisième paragraphes, le musée attire l'attention sur trois des artistes importants rattachés au courant régionaliste qui sont exposés dans la pièce, soit Clarence Gagnon, Alfred Laliberté et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté. Au second paragraphe, il est question uniquement de Clarence Gagnon, lequel a été un ardent défenseur du régionalisme en art. Selon le musée, Gagnon a développé « le concept d'art national » qu'il a associé « aux vallons cultivés de Charlevoix », contrairement au Groupe des Sept qui préférait peindre les forêts de l'Ontario. La fin du paragraphe relate la rupture qui s'est opérée entre les idées modernes prônées par Clarence Gagnon au début de sa carrière et son rejet de celles-ci, exprimées notamment dans les conférences qu'il donne à compter de 1937¹⁸⁸. Ces deux aspects de la carrière de Gagnon sont d'ailleurs illustrés dans la salle sept. Dans la vitrine située au début du parcours de la section centrale, le musée expose dans des tiroirs plusieurs gravures de Clarence Gagnon, datées de 1907 à 1908. Un cartel allongé¹⁸⁹ mentionne alors qu'il a travaillé au « renouveau de l'estampe ». À l'opposé, dans l'alcôve, le panneau nous fait part du rejet des idées modernes par Gagnon, et le musée illustre son propos par l'intermédiaire de deux œuvres conformes à l'esprit régionaliste qui valorisait la ruralité, soit le célèbre tableau *Village laurentien* (1927) (170) qui dénote l'engouement de l'artiste pour la région de Charlevoix et une gravure tirée du roman du terroir de Louis Hémon *Maria Chapdelaine* (édition de 1933) (152). Devant le livre illustré par Gagnon, le MNBAQ a mis une autre version du roman, dont les images, cette fois-ci, ont été créées par Marc-

¹⁸⁷ Pour le texte intégral nous référons à l'annexe 3.

¹⁸⁸ La conférence à laquelle le texte du panneau fait allusion est celle que Gagnon a prononcée à Montréal le 28 avril 1939 au Pen and Pencil Club et qui était intitulée le *Grand bluff de l'art moderniste* (Sicotte et Grandbois (2006) :339).

¹⁸⁹ Pour le texte intégral nous référons à l'annexe 3.

Aurèle de Foy Suzor-Coté (édition de 1916) (151). Le cartel allongé¹⁹⁰ (unique pour les deux livres) compare les gravures de Gagnon au travail fait par Suzor-Coté. Le texte insiste sur les qualités compositionnelles du travail de Gagnon. On y mentionne notamment le caractère figé des personnages de Suzor-Coté alors que Gagnon présente « une image plus dynamique de la vie paysanne ». Toutefois, le visiteur ne peut véritablement vérifier cette assertion puisque le musée nous montre la page frontispice du livre où l'on ne voit qu'une toute petite gravure qui ne rend pas justice aux véritables illustrations et qui ne permet pas aux lecteurs de faire le lien entre ce qui est dit et ce qui est montré par le MNBAQ.

Le dernier paragraphe du panneau « Le bon vieux temps » est consacré à Alfred Laliberté (1878-1953) et Suzor-Coté, les principaux artistes représentés dans la salle. Sur les 32 œuvres exposées, 26 ont été exécutées par Laliberté ou Suzor-Coté. Le texte explique principalement que ces deux artistes ont contribué à perpétuer l'image de métiers et de personnages typés rattachés à la ruralité canadienne-française. Effectivement, au travers des nombreuses sculptures de ces deux artistes, le musée rend bien compte de leur attachement au terroir québécois. Elles représentent soit l'idéalisation des métiers d'antan (ex. Suzor-Coté, *Le trappeur* (1907) (145) et Laliberté, *Le colporteur*¹⁹¹ (entre 1928 et 1932) (156)), des légendes (ex. Laliberté, *La Chasse-galerie* (entre 1928 et 1932) (159)) ou encore des figurations reliées au terroir (ex. Suzor-Coté, *Les époux Chapdelaine* (1922) (148)). Comme l'écrit Mélanie Boucher, cette salle témoigne du désir de préservation du passé et du patrimoine qui animait les artistes rattachés à l'art régionaliste : « Le sujet et le traitement de ces œuvres historiques mettent en valeur la tradition avec la volonté explicite de préserver les acquis du passé » (Boucher (2008) : 21). Cela s'applique à l'ensemble des œuvres présentées dans l'alcôve puisque, outre ces sculptures, les tableaux d'Adam Sheriff Scott (172), Maurice Cullen (141), Rodolphe Duguay (142) et d'Horatio Walker (171) sont tous liés d'une façon ou d'une autre au monde de la campagne, de la forêt ou des traditions paysannes. Quant au placement des œuvres, il est intéressant de constater que le visiteur qui prend une pause

¹⁹⁰ *Ibid.* note 189.

¹⁹¹ Peut-être aurait-il été plus intéressant de mettre en relation *Le colporteur* (1939) de René Chicoine avec ce *Colporteur* (entre 1928 et 1932) de Laliberté, qui sommes toutes ne sont pas si éloignés dans le temps, afin d'en faire une confrontation qui aurait peut-être pu faire ressortir un aspect plus « moderne » de l'œuvre de Chicoine, (surtout qu'elle a été placée à la fin du parcours de la section centrale).

dans l'un des fauteuils en rotin et qui observe la toile de Walker, *Noce canadienne* (1930) (171), pourra également voir un autre tableau d'Horatio Walker, *La traite du matin* (1925) (54), exposé dans la première partie consacrée au « Salon » et qui relève de cette même thématique paysanne.

Conclusion

Le MNBAQ a choisi un titre fort et porteur de l'un des enjeux majeurs de l'art québécois de la première moitié du XX^e siècle pour la présentation des œuvres de cette salle. La brièveté du titre a un effet choc mais manque de nuance. L'éclosion de la modernité artistique québécoise a résulté d'un processus de lente maturation qui s'est enrichi des innovations apportées par plusieurs générations de peintres. En ce sens, nous sommes d'accord avec les positions de Jean-René Ostiguy qui, dès les années 1980, a démontré que l'apparition de la modernité ne résulte pas d'un acte spontané apparu dans les années 1940, comme on l'a cru longtemps, en raison des changements formels et picturaux marqués et drastiques apportés notamment par l'abstraction (Ostiguy (1982) : 15). En conséquence, malgré ce titre ou le « et » semble mettre les deux positions idéologiques sur un pied d'égalité, nous espérons avoir démontré que c'est l'aspect « tradition » qui prédomine dans la salle. Cela se vérifie d'abord dans la structure même de la scénographie et de l'agencement en enfilade des trois sections de la salle : une première section, évocatrice des Salons de la fin du XIX^e – début XX^e siècle, présente des œuvres conformes aux canons académiques de l'époque,¹⁹² donc penchant davantage du côté de la tradition, une seconde section plutôt sage, en beige, où plusieurs tableaux et/ou objets d'art décoratif épousent l'idéologie clérico-nationaliste et finalement, une alcôve à l'autre extrémité du « Salon » entièrement dévolue à l'art régionaliste prônant également des valeurs artistiques conventionnelles. Malgré le découpage par sections que nous avons fait afin de faciliter l'analyse de chacune des trois aires d'exposition, la salle entière peut être abordée globalement par le visiteur qui, à tout moment, peut être en lien avec le « Salon » ou l'alcôve et même des deux côtés de la zone centrale, puisque malgré

¹⁹² Ceci dit, cela n'enlève rien à la qualité intrinsèque des œuvres choisies, qu'elles soient académiques, régionalistes ou modernes.

la longue cimaise qui la sépare par la moitié, deux ouvertures au sein de celle-ci donne au regard, un accès à l'autre côté de la salle. Cette vue d'ensemble renforce visuellement ce poids de la tradition, qui a effectivement dominé la première moitié du XX^e siècle.

De plus, le discours textuel, par l'intermédiaire des cartels et des panneaux, est toujours plus explicite en ce qui a trait à l'idéologie dominante que pour ce qui est de la modernité. Le Musée n'a pas cherché à définir ce qu'il entendait par ce concept et, à l'image de cette absence, celui-ci est fuyant à travers l'exposition. Le visiteur peut déduire certains aspects de la modernité sur le plan formel, stylistique, ou thématique par exemple, en confrontant les œuvres mais il est surtout laissé à lui-même pour en explorer les différentes facettes, malgré tous les textes mis à sa disposition par le Musée¹⁹³. Par contre, en ce qui concerne la tradition, le visiteur reçoit davantage de soutien, ne serait-ce que par cette immersion complète dans le « Salon » ou dans l'alcôve dédiée « au bon vieux temps ».

Il existe donc une certaine dichotomie entre ce qui est présenté et ce que le Musée écrit au point où nous croyons que l'accession de la modernité au Québec semble davantage véhiculée par les titres des panneaux que par les textes eux-mêmes, ainsi que par la succession des œuvres. Comme nous l'avons souligné en cours de chapitre, le musée aurait pu, au moyen de cartels prédictifs ou de panneaux didactiques plus explicites, définir davantage les concepts de « tradition » et de « modernité », et évoquer le fait que les artistes ne sont pas toujours entièrement dans un camp plutôt que dans l'autre. L'exemple classique étant Adrien Hébert qui peint des thématiques urbaines « modernes » mais avec une facture académique et Marc-Aurèle Fortin, qui choisit de peindre la campagne et qui adhère à l'idéologie cléric-nationaliste, tout en faisant preuve d'audace formelle et chromatique¹⁹⁴.

¹⁹³ Cela pourrait faire l'objet d'une réflexion sur les avantages et inconvénients reliés à l'approche didactique du MNBAQ par rapport à l'approche contemplative privilégiée par le MBAM mais cela déborderait le cadre de ce travail.

¹⁹⁴ Voir à ce sujet Trépanier (1992) dans la bibliographie.

TROISIÈME CHAPITRE

Le Musée d'art de Joliette : un musée qui voit grand

Introduction : Musées urbains, musées régionaux : des enjeux et des défis semblables

Dans les deux premiers chapitres, notre analyse était consacrée à deux musées québécois urbains, le MBAM et le MNBAQ, lesquels bénéficient chacun d'une longue histoire et de moyens importants (tant sur le plan du budget que des ressources humaines ou des collections). Nous avons vu, par exemple, que le MBAM a une salle entière consacrée à l'art canadien de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle. Quant au MNBAQ, l'importance de ses collections lui permet d'offrir aux visiteurs un panorama encore plus complet qu'au MBAM, réparti dans plusieurs salles, chacune abordant des thématiques précises et opérant un découpage chronologique plus segmenté.

Dans la suite de ce mémoire, il sera question de deux musées régionaux, soit le Musée d'art de Joliette (ci-après le MAJ) et le Musée des beaux-arts de Sherbrooke (ci-après le MBAS). Ces musées sont de plus petite envergure que le MBAM ou le MNBAQ et sont beaucoup moins documentés. Cependant, tant le MAJ que le MBAS sont bien implantés dans leur milieu respectif et participent activement à la vie culturelle de leur communauté. Malgré leur taille réduite, ces deux musées ont des enjeux et des défis très similaires aux autres institutions muséales, que ce soit pour l'obtention de financement, pour attirer des publics diversifiés, pour offrir un espace adéquat qui réponde tant à leurs besoins d'expositions qu'aux normes muséales et à l'accroissement de leurs collections. Parmi les points communs entre le MAJ et le MBAS, soulignons qu'une seule salle est consacrée à leur collection permanente et que leur panorama de l'art québécois est moins circonscrit qu'au MBAM ou au MNBAQ puisque leurs salles englobent autant de l'art plus ancien que de l'art contemporain et l'on y retrouve également quelques œuvres d'art européennes et américaines. Nous pourrions constater, dans les deux prochains chapitres, que là s'arrêtent les similitudes puisque chacun a des particularités et des différences qui confèrent au MAJ et au MBAS une identité qui leur est propre.

Le Musée d'art de Joliette a été fondé en 1967 par un comité où siégeait notamment le père Wilfrid Corbeil (1893-1979) de la Communauté des Clercs de Saint-Viateur. Cependant, ses origines remontent aux années 1940, à l'époque où le Père Corbeil était professeur d'art au Séminaire de Joliette¹⁹⁵. À partir de 1942, il organisa annuellement des expositions en invitant des artistes québécois à montrer leurs productions récentes¹⁹⁶. Ils étaient alors conviés à donner une de leurs œuvres, créant ainsi le noyau de la collection des Clercs de Saint-Viateur (Mirandette (1992) :47). Dès ses débuts, la collection du MAJ s'articule autour de l'art contemporain. Cela se reflète encore aujourd'hui. Toutefois, le Père Corbeil ayant des goûts éclectiques, le mandat du MAJ est devenu et est encore aujourd'hui très diversifié. Les secteurs suivants se retrouvent au sein de l'institution : l'art canadien de toutes les périodes, l'art sacré au Canada et en Europe (à partir du Moyen Âge), l'art européen du XII^e au XVII^e siècle, l'art contemporain international, les arts décoratifs et l'archéologie. Nous verrons que plusieurs de ces secteurs se trouvent réunis dans la salle réservée à la collection permanente.

3.1 Cadre architectural : un musée plus « moderne »

Le MAJ offre une image très différente des architectures imposantes de style beaux-arts du MBAM et du MNBAQ. Le MAJ a des proportions plus modestes et se situe davantage à l'échelle humaine (fig. 13).

C'est le Père Corbeil qui a conçu les plans du Musée et qui en a fait la maquette¹⁹⁷, dans l'esprit de l'architecture développée par Le Corbusier (1887-1965). À part les lettres capitales qui indiquent le nom de l'institution au-dessus de la porte

¹⁹⁵ Le père Corbeil a enseigné au Séminaire pendant une trentaine d'années. Le Séminaire a été cédé à la fin des années 1960 au Ministère de l'Éducation. L'institution porte maintenant le nom d'Académie Antoine-Manseau.

¹⁹⁶ La première exposition fut organisée par le Père Corbeil le 11 janvier 1942. On pouvait y voir les œuvres de Paul-Émile Borduas, Alfred Pellan, John Lyman, Goodridge Roberts, Louise Gadbois et Marc-Aurèle Fortin. Le Père Alain Couturier était présent lors du vernissage. (Pageau (1983) :89/ Huard (1990) : 164).

¹⁹⁷ Le Père Corbeil a toutefois été assisté pour les plans. Ils ont été dessinés par les architectes Jacques et Julien Perreault et signés par l'architecte joliettain Jean Dubeau. Site internet du MAJ : <http://www.museejoliette.org/fr/musee/hist>. Page consultée le 26 septembre 2011.

d'entrée, aucune ornementation n'a été incorporée à la façade du bâtiment¹⁹⁸. Cette simplicité est probablement l'une des dernières traces de ce qu'a voulu faire le Père Corbeil puisque, depuis le projet initial, le musée a subi différentes transformations. L'intérieur du MAJ est également sobre. Nous ferons d'abord quelques observations concernant l'architecture extérieure du Musée, puis nous nous tournerons vers l'intérieur de l'édifice afin de mettre en contexte la place qu'occupe la salle dédiée à la collection permanente qui fait l'objet de ce chapitre.

3.1.a Une architecture extérieure conçue comme un écrin

La maquette (fig. 14) conçue par le Père Corbeil donne à voir un bâtiment moderne, dont on peut établir une filiation formelle inspirée de l'architecture de Le Corbusier (Mirandette (1992) :48). Le Corbusier était l'une des figures de proue du style international. Ce style a été très influent et se distingue par son minimalisme architectural où sont rejetées toutes formes d'ornements ou de références aux styles du passé. Les architectes privilégient la fonctionnalité des bâtiments et l'usage de matériaux comme le béton, l'acier et le verre. (Watkin (2001) :371). Bien que son musée soit de conception beaucoup plus modeste que le Museum of Modern Art (MOMA)¹⁹⁹ de New York, le Père Corbeil s'inscrit dans une mouvance moderniste, ancrée dans son époque, plutôt que d'avoir choisi ses modèles parmi les architectures muséales plus classiques comme celles que l'on retrouvait alors au Québec.

Le MAJ a subi diverses modifications depuis son ouverture en 1976. On constate déjà des différences entre la maquette et l'édifice qui a été construit. D'un bâtiment complètement aveugle, le produit bâti a maintenant des portes vitrées. Le résultat sur le terrain est moins compact et homogène, mais aussi moins monumental que ces formes closes où semblent s'emboîter des rectangles, tel que le musée se présente sur la maquette. Laurier Lacroix, dans un article paru en 1989, donne une description du MAJ, avant les premiers travaux de réfection de 1983 :

¹⁹⁸ Toutefois, depuis plusieurs années, le MAJ accroche une grande bannière sur le mur adjacent à l'entrée pour annoncer ses expositions temporaires.

¹⁹⁹ L'architecture du MOMA actuel a été conçue selon le style international en 1939 par les architectes Philip L. Goodwin (1885-1958) et Edward Durell Stone (1902-1978). Site internet du MOMA : <http://www.moma.org/about/architecture>. Page consultée le 25 janvier 2012.

L'édifice en béton, avec coffrage apparent, se présente comme une agglomération de formes rectangulaires. Il est complètement aveugle, sauf pour le majestueux hall d'entrée. Aucune des salles ne permet de profiter de l'emplacement, somme toute assez beau, en bordure d'un parc et de la rivière L'Assomption. Construit de façon rudimentaire, le musée ne reçut son revêtement de briques que plusieurs années plus tard » (Lacroix (1989) : 17).

Le Père Corbeil a sûrement donné son aval en ce qui concerne les portes vitrées mais, dans son discours inaugural, ce dernier semblait encore concevoir « son » musée comme un vase clos, où la beauté et l'art sont protégés et isolés du monde extérieur :

Aujourd'hui, l'entreprise a pris corps dans l'édification d'un immeuble en béton, sévère sans doute, clos de toutes parts contre le soleil et le vagabondage; il ne faudrait pas cependant que le béton nous empêche de voir le Musée! Formé de cubes qui s'harmonisent selon les lois rigoureuses du Nombre d'Or, il apparaît dans l'agencement de ses volumes d'une proportion incontestable, alors que les ombres portées mettent en relief ces derniers, aux jours de grand soleil. Sa beauté formelle, soit dit sans équivoque, est donc tout juste intérieure (Huard (1990) :162).

C'est comme si le Père Corbeil savait que l'aspect extérieur du Musée risquait la désapprobation du public en raison de son aspect brut²⁰⁰, « inachevé ». Il tente donc de convaincre de la beauté formelle du bâtiment, en s'appuyant d'une part sur les notions d'harmonie et de proportion, telles que prônées par l'art grec de l'Antiquité mais, surtout, sur l'idée que tout réside dans ce qui est exposé à l'intérieur du Musée.

Plusieurs des édifices en béton des architectes du style international ont présenté différents problèmes de construction. À l'époque où le MAJ a été érigé, le Père Corbeil et les architectes qui l'ont assisté auraient dû connaître ces vices de conception qui affectaient notamment les toits-terrasses. Le MAJ n'a pas été épargné et il a également

²⁰⁰ L'usage, par Le Corbusier, du béton comme revêtement extérieur donna naissance à un mouvement architectural où ce fini de « béton brut » a été imité. Ce style a reçu l'appellation de « brutalisme ». (Watkin (2001) : 372).

subi différentes avaries, dont un toit où la pluie peut s'infiltrer. En 2009, lors d'un « bilan de santé », on a constaté l'urgence d'effectuer des travaux²⁰¹.

Le musée est situé au cœur de la ville de Joliette. Le MAJ se présente comme un lieu accueillant, accessible et tourné vers l'art contemporain. Une longue allée mène de la rue à la porte d'entrée. Un panneau didactique retraçant l'historique du musée est situé près du trottoir, contribuant ainsi à intégrer davantage l'institution dans son milieu, en la faisant participer au circuit touristique et patrimonial de la ville. Le terrain est parsemé de quelques sculptures résolument contemporaines²⁰² donnant l'image d'une institution toujours actuelle et qui continue de s'inscrire directement dans la foulée des premières œuvres collectionnées par le Père Corbeil.

3.1.b La configuration intérieure : un musée à l'échelle humaine

À l'intérieur, le visiteur entre dans un grand hall lumineux, dû à l'éclairage naturel en provenance des portes vitrées. Le tout est renforcé par le blanc des murs. Un comptoir sert de billetterie. La boutique du musée se présente de façon informelle, à même le hall, sans qu'elle soit enserrée entre quatre murs. Le musée se déploie sur trois étages. Le sous-sol est utilisé pour la réserve et parfois on y expose quelques œuvres. Cinq salles sont disponibles au rez-de-chaussée (niveau du hall) où l'on présente principalement des expositions temporaires d'art contemporain²⁰³. Le musée fait un usage intéressant du mur longeant l'escalier menant au 1^{er} étage : chaque année, un artiste est

²⁰¹ Les problèmes, dont ceux d'infiltration d'eau par le toit, sont encore présents, notamment dans la salle consacrée à l'exposition de la collection permanente que nous analysons. En effet, des marques d'humidité et de rouille sont visibles et des chaudières en plastique, soutenues par des chaînes au plafond, sont installées à quelques endroits dans la longue partie réservée à l'art contemporain. Il y a effectivement lieu de s'inquiéter pour la conservation des œuvres. Une subvention de 10 millions de dollars a été octroyée par le gouvernement provincial. Les travaux ont débuté en 2013.

²⁰² Cinq sculptures sont réparties sur le terrain, devant l'institution, soit *Trois oiseaux* (1964) d'Ivanhoë Fortier (1931-), *Au repos* (1987-1989) de Charles Daudelin (1920-2001), *Mur fermé ou ouvert* (1970) d'Yves Trudeau (1930-), *En attendant Godot* (1986) de Zoya Niedermann (1954-) et la plus récente est située dans un arbre. Il s'agit de *Wild fire (Feu de friches)* (2009) de Shayne Dark (1952-). À noter que cette dernière œuvre bénéficie d'un cartel allongé bilingue où l'on explique que cette sculpture a été créée pour le MAJ et qu'elle a été installée dans un érable déjà présent sur les lieux lors de la construction du musée en 1975.

²⁰³ Une des salles du rez-de-chaussée était consacrée à l'importante collection d'art religieux du MAJ lors de notre relevé des œuvres en 2009. L'art religieux a été relégué dans les réserves et depuis, cette salle est utilisée pour des expositions temporaires.

invité à investir cet espace afin de créer une murale²⁰⁴. Au premier étage, dans la salle 6, nous retrouvons l'espace dévolu à la collection permanente du musée. Finalement, au deuxième étage, une dernière salle est utilisée pour des expositions temporaires. En tout, le MAJ dispose de huit salles ou espaces d'exposition. La collection permanente n'est pas nécessairement celle qui est mise « à l'avant-plan »²⁰⁵ mais elle est située avantageusement au cœur du MAJ.

3.2 La collection permanente : une salle au programme ambitieux

Une seule salle est consacrée à la collection permanente du MAJ. Ce sont près d'une centaine d'œuvres qui sont réunies dans un grand espace rectangulaire, segmenté par plusieurs cloisons afin de circonscrire des lieux différents pour chacune des périodes historiques retenues par le musée (fig. 15). De plus, afin de délimiter davantage l'évolution chronologique et thématique de chaque étape du parcours, le MAJ a mis sur la couleur, l'ajout d'un titre et d'un panneau didactique pour faire la transition d'une période à l'autre. Dès l'entrée, le visiteur peut déterminer son itinéraire en accédant directement aux œuvres du XX^e siècle ou en suivant l'ordre chronologique proposé de prime abord par le panneau didactique placé en face de la porte d'entrée.

Depuis 2002, le MAJ présente une exposition qu'il a intitulée « Les Siècles de l'image. La Collection Permanente du XV^e siècle à nos jours »²⁰⁶. Le titre démontre déjà le vaste champ des collections du musée mais suggère également un programme ambitieux en voulant présenter une histoire qui s'étale sur plus de cinq cent ans, avec moins d'une centaine d'œuvres. Il ressort de notre analyse que le projet est trop vaste et

²⁰⁴ En 2009, lors du relevé des œuvres de la collection permanente, le MAJ présentait du 21 septembre 2008 au 21 juin 2009 l'œuvre *Posez vos culs là* de l'artiste Adrian Norvid (1959-). Cette œuvre a initié le projet du MAJ de faire appel à un nouvel artiste à chaque année pour créer une œuvre *in situ*. (MAJ (été 2009), brochure gratuite offerte aux visiteurs, faisant part des expositions et des informations sur le Musée, p. 6).

²⁰⁵ Mentionnons toutefois qu'elle est parfois incluse dans la brochure gratuite produite par le MAJ pour présenter les expositions en cours (MAJ, Hiver 2011, *Programmation*, pp. 10-11). L'exposition est également annoncée sur le site internet du MAJ.

²⁰⁶ L'exposition est en place au MAJ depuis le 26 mai 2002 et devait cesser le 31 décembre 2012. Site internet du MAJ : http://www.museejoliette.org/fr/expositions/en_cours_au_maj/exposition_permanente. Page consultée le 17 juillet 2012. Cependant, l'exposition est demeurée en place après le 31 décembre 2012 mais avec un accès restreint, compte tenu des travaux de rénovation du musée en 2013. (Site internet du MAJ; page consultée le 25 février 2013).

qu'il y manque une véritable ligne directrice pour offrir un parcours global plus cohérent. Cela se reflète particulièrement dans les trois premières parties du parcours où le discours textuel n'est pas toujours bien arrimé avec le contenu visuel. Les thématiques choisies sont larges et sans liens les unes avec les autres. Elles ne rendent pas nécessairement compte de la progression de l'art occidental au cours des siècles. Le musée ayant opté pour une présentation chronologique, le visiteur est plus à même de constater des lacunes au niveau de la collection que d'y voir un panorama général de l'histoire de l'art. En ce qui concerne la dernière partie de l'itinéraire (axée sur l'art contemporain), nous verrons que celle-ci est mieux réussie. Le musée offre une section plus homogène, d'abord parce que le texte introductif est davantage en lien avec les œuvres exposées mais aussi parce que le visiteur voit les différentes tendances stylistiques qui se sont côtoyées dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Projet vaste, également, puisque le MAJ veut montrer des œuvres aux techniques variées et provenant de « disciplines ayant traversé l'histoire de l'art » (panneau introductif). C'est ainsi que dans une même salle se côtoient des peintures, des sculptures, de la photographie, de la gravure, etc. Malgré l'ensemble qui peut sembler hétéroclite à première vue, la salle reflète les principaux axes de collection du musée et les différents intérêts du Père Corbeil puisqu'on y retrouve de l'art religieux, de l'art québécois et canadien et de l'art international, tant ancien que contemporain. Un commentaire a déjà été fait en ce sens, mais pour l'ensemble du musée : « Les diverses tangentes que regroupe le mandat de ce musée peuvent parfois sembler trop diversifiées pour une institution de cette taille. Ils sont pourtant à la source même du musée, tel qu'il fut perçu et conçu par son fondateur » (Mirandette (1992) :47). Finalement, nous pourrions constater à la fin de ce chapitre que malgré des moyens relativement modestes, le MAJ est un musée ambitieux qui désire se placer avantageusement sur la scène culturelle québécoise, au même titre que les grands musées québécois et même internationaux. Pourtant, malgré un idéal et des ambitions que le MAJ est en droit de poursuivre, la comparaison avec les autres salles analysées dans ce mémoire, du moins en 2009-2010, révèle plutôt les manques actuels de l'institution. Ces lacunes se reflètent notamment au plan de l'espace physique (nous avons déjà évoqué les traces d'humidité au plafond de la

salle consacrée à l'exposition permanente)²⁰⁷, de même qu'à une scénographie somme toute assez simple et de facture plutôt conventionnelle. D'autre part, sur le plan muséographique, la qualité n'est pas à la hauteur de ce que l'on retrouve au MNBAQ ou au MBAS. Par exemple, les cartels ne sont pas tous uniformes, tant au niveau du contenu (les cartels allongés sont tous unilingues français sauf un qui est bilingue) qu'au niveau de leur format et de leur rendu visuel. Ainsi, on a choisi de les faire de la même couleur que celle du mur où ils sont installés. Le résultat n'est pas toujours probant. Comme les teintes des cartels ne sont pas toujours tout à fait identiques à celles des murs, on voit davantage une démarcation entre les deux qu'une homogénéisation de l'environnement. Quoiqu'il en soit, malgré ces faiblesses, la qualité des collections ne laisse aucun doute.

3.2.1 : Un itinéraire en quatre temps

Le MAJ offre à ses visiteurs un parcours divisé en quatre étapes, qui les mènera du XIV^e siècle à la fin du XX^e siècle. À l'exception du premier segment de l'exposition consacré à l'art ancien, chaque partie est chapeautée d'un titre et d'un panneau didactique. Tous les titres encadrant le parcours sont construits sur un même modèle, soit une première phrase nominale qui délimite la thématique choisie par le musée suivie d'une seconde phrase nominale pour circonscrire la période historique illustrée par l'exposition. Selon nous, malgré son approche thématique et chronologique, le musée a conçu un parcours dont le liant principal demeure la progression dans le temps puisque nous verrons que les quatre thèmes forment davantage des îlots indépendants au sein de l'ensemble de l'exposition, et que ceux-ci ont peu de liens, si ce n'est aucun, avec l'intitulé « Les siècles de l'image ». Afin de faciliter l'exposé, nous examinerons chacune des quatre parties suivant l'ordre de présentation établi par le musée.

²⁰⁷ Nous référons à la note 201 de ce chapitre.

3.2.1.a Première partie du parcours : le panneau didactique introductif suivi de la section « Du sacré au profane: (1400-1600) »

Le panneau introductif fait face à l'entrée. C'est l'un des premiers contacts visuels du visiteur avec l'exposition. Contrairement au MNBAQ où un cartel donnait les crédits de l'exposition²⁰⁸, le MAJ a choisi de se poser en instance productrice sous le couvert de l'anonymat²⁰⁹. Le texte est appliqué à même le mur, en donnant la prédominance au français. Le texte anglais est présent mais le musée lui accorde une place secondaire en réduisant la hauteur des caractères et en choisissant une calligraphie en italique²¹⁰ (Serrell (1996) : 101-103). Les logos et les noms de trois partenaires importants pour l'institution apparaissent au bas du mur, sous le texte²¹¹. Parmi les quatre musées étudiés dans ce mémoire, seuls les deux musées régionaux de Joliette et de Sherbrooke publicisent ainsi leurs commanditaires institutionnels. Sans doute faut-il y voir l'apport important de ces sources de revenus. Cela permet également de souligner l'implication du milieu régional envers « son » musée. Rappelons qu'au MBAM, le financement provient surtout du domaine privé et se manifeste dans les salles mêmes (chacune porte le nom d'un mécène). Quant au MNBAQ, il s'affiche davantage comme un musée d'État et met donc moins en évidence son financement privé²¹².

Les cloisons sont peintes de couleur rouille et ont été disposées de manière à créer un petit vestibule. Quelques œuvres, la plupart à caractère religieux, entourent ce panneau introductif. Examinons d'abord le titre qui définit l'ensemble de l'exposition : « Les siècles de l'image. La collection permanente du XV^e siècle à nos jours ». La première phrase détermine le sujet ou la thématique qui est abordé par l'exposition. La deuxième partie du titre agit à titre informatif pour le visiteur en nommant d'une part la provenance

²⁰⁸ Nous verrons au chapitre suivant que le MBAS a également prévu un tel cartel pour l'exposition de sa collection permanente.

²⁰⁹ Nous référerons au chapitre 1 sur le MBAM où nous avons déjà traité cette question.

²¹⁰ Tous les panneaux didactiques qui jalonnent le parcours (il y en a quatre en tout) sont apposés à même le mur. L'agencement du texte français suivi du texte anglais en lettres plus petites et en italiques, se retrouve également pour les autres panneaux. La seule différence réside dans la couleur des lettres qui est assortie à la couleur propre à chaque section du parcours.

²¹¹ Il s'agit du Ministère de la culture et des communications, du Conseil des arts du Canada et de la ville de Joliette.

²¹² Toutefois, le nouveau pavillon du MNBAQ portera le nom de son mécène principal, Pierre Lassonde, au lieu d'un nom en lien avec l'histoire du Musée et/ou du bâtiment comme c'est le cas actuellement.

des œuvres et d'autre part la période historique couverte par l'ensemble de l'exposition. Pour Verena Tunger, les titres sont révélateurs et peuvent véhiculer des significations sous-jacentes : « [les titres d'expositions] renseignent non seulement sur ce qu'on peut voir dans l'exposition mais expriment également des *approches conceptuelles* et parfois même des *points de vue* des producteurs ». (Tunger (2005) : 23; c'est l'auteure qui souligne). En ce qui concerne ce titre, nous avons déjà évoqué le fait qu'il sous-entend un très vaste programme pour une seule salle. De plus, le visiteur peut s'interroger à juste titre sur ce que le musée veut signifier par « Les siècles de l'image ». Faut-il comprendre qu'avant la période déterminée par le musée, l'image n'était pas aussi importante puisqu'on veut nous montrer « *Les* siècles de l'image », ou encore, à la limite, qu'elle était inexistante avant le XV^e siècle, alors que plusieurs formes d'images existaient bien avant cette période. La première partie du titre est percutante mais, en fait, elle décrit peu de chose. Le texte, relativement bref²¹³, présente d'abord la trame narrative de l'exposition: « Ces œuvres ont été réunies afin de témoigner des grands développements qu'a connus la culture de l'image depuis son émancipation de la fonction sacrée, vers le 15^e siècle, jusqu'à notre époque ».

Le premier énoncé du panneau introductif, qui se rattache au rassemblement des œuvres est problématique en ce sens que rien n'explique, au sein de l'exposition, en quoi l'art s'est affranchi de sa fonction sacrée (et ce, dès le 15^e siècle). Ajoutons que le siècle où le MAJ situe ce délaissement de la fonction sacrée en art peut sembler arbitraire. En effet, presque toutes les œuvres représentant l'art ancien du musée (soit une quinzaine d'œuvres) sont à caractère religieux avec une fonction sacrée manifeste²¹⁴. Seules deux œuvres dans cette première partie du parcours sont « profanes » : une copie de *La Velata* de Raphaël (6)²¹⁵, datée du XIX^e siècle, et un *Homme barbu* de Jan van Scorel (13), daté vers 1550 (nous sommes déjà au XVI^e siècle). Ainsi, concernant cette transition entre l'art sacré et l'art profane, le visiteur ne pourra y acquiescer que plus tard dans sa visite de l'exposition, en constatant visuellement que la présence d'œuvres à connotations religieuses diminue dans la seconde partie du parcours puis cesse complètement dans la

²¹³ Le texte intégral se retrouve à l'annexe 5.

²¹⁴ Nous référons à la liste des œuvres du MAJ, à l'annexe 5, aux numéros 1 à 5, 7 à 12 et 14 à 16 de la première partie du parcours et finalement l'œuvre numéro 20, une sculpture de la Vierge qui est placée entre la 1^{ère} partie du parcours et la seconde.

²¹⁵ Sauf indication contraire, les numéros réfèrent à la liste des œuvres du MAJ de l'annexe 5.

troisième partie consacrée à l'art du début du XX^e siècle. La thématique générale, où l'art s'affranchit du sacré est un choix plutôt curieux dans ce musée qui détient une importante collection d'art religieux et qui, de surcroît, a été fondé par des membres d'un ordre ecclésiastique. Si l'art occidental a pu s'affranchir de sa fonction religieuse, il n'en demeure pas moins que l'Église est restée un commanditaire important bien au-delà du XV^e siècle, ne serait-ce qu'au Québec où la mainmise du clergé s'est fait ressentir jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle. Si le musée voulait démontrer l'accession des différents genres picturaux (paysage, portrait, nature-morte, etc.) à un statut autonome, il aurait fait preuve de plus de clarté en le mentionnant spécifiquement. Par exemple, en ce qui concerne le portrait, il est généralement admis que si des peintres italiens commencent à individualiser des figures dès le XIV^e siècle, le portrait est reconnu comme un genre autonome à partir du XV^e siècle²¹⁶. Le Musée s'est-il basé sur l'émergence du portrait à partir du début du XV^e siècle pour affirmer qu'à partir de ce moment-là l'art s'est affranchi de sa fonction sacrée? Si tel est le cas, pourquoi un seul portrait daté du XVI^e siècle (13) est-il exposé dans la première partie dédiée à l'art ancien? Cela constitue un faible échantillonnage pour en faire une démonstration convaincante. Il aurait sans doute fallu être plus explicite dans le texte introductif ou, encore, écrire un cartel allongé à côté du portrait peint par Jan van Scorel.

Dès que le visiteur a franchi le « vestibule », le musée met en place la première partie du parcours en modifiant la couleur des murs et des cloisons (fig. 16). Environ dix-sept œuvres sont rassemblées pour couvrir la période allant de l'an 1400 à l'an 1600. Afin de les mettre en valeur, l'environnement de couleur rouille du « vestibule » est modifié pour offrir une première section peinte en rouge foncé. Nous avons vu précédemment, avec le MNBAQ, que cette couleur rouge est souvent emblématique de l'art ancien. Le MAJ ne fait pas donc pas exception. L'une des particularités de cette section est que le musée, qui annonce pourtant dans le panneau introductif que la première partie de l'itinéraire sera intitulée « Du sacré au profane », n'a finalement mis en place aucun titre et/ou panneau didactique spécifique. Nous avons vu qu'il aurait pourtant été bien utile pour expliciter les prémices de cette exposition basées sur l'affranchissement de l'art.

²¹⁶ Nous référons notamment à la rubrique « Peinture, le portrait » sur le site internet de la Réunion des Musées nationaux : <http://www.rmn.fr/francais/decouvrir-l-histoire-de-l-art/quelques-themes/les-techniques/Peinture-le-portrait>. Page consultée le 16 janvier 2012.

L'accrochage de cette section, comme des trois autres d'ailleurs, est linéaire. Sur un mur, le musée montre une succession de huit tableaux où l'on a disposé les œuvres principalement en fonction de leur format. Les tableaux de grands formats sont placés à chaque extrémité et décroissent jusqu'à un tableautin placé au centre. Cet arrangement permet visuellement de porter une attention accrue à ce tableau qui, en raison de sa taille, aurait pu passer inaperçu, surtout qu'il s'agit de l'*Homme barbu* de Jan van Scorel (13), mentionné précédemment²¹⁷. Sur le plan des disciplines artistiques, cette première partie présente principalement des peintures, mais aussi des sculptures et deux panneaux de bois sculpté.

Une autre particularité de cette section est que le musée a choisi d'accrocher quelques copies (6,7, 8) avec des originaux. Ces copies ne font pas l'objet de commentaires particuliers de la part du MAJ, contrairement au MNBAQ²¹⁸ qui souligne la valeur de telles œuvres à l'époque : « une copie valait bien une composition originale, surtout dans le cas du tableau religieux »²¹⁹. Au MAJ, on peut présumer que pour le Père Corbeil, ces copies anciennes, parfois faites d'après des peintres reconnus par l'histoire de l'art (par exemple Raphaël), recelaient aussi une grande valeur, ne serait-ce que pédagogique, pour illustrer le développement de l'art au fil du temps.

Le mobilier d'exposition de cette section est restreint à un socle sans vitrine, en métal peint noir et gris argent, plutôt sobre, supportant une vierge du XIV^e siècle (5). Il est placé en début de parcours. Nous avons déjà évoqué un certain manque d'uniformité des éléments muséographiques. Cela se vérifie aussi avec les socles qui ne sont pas toujours assortis à la couleur de leur environnement ou qui sont de conception différente d'une œuvre à l'autre. L'œuvre de transition entre « Du sacré au profane » et « L'art des nouvelles élites » qui constitue la seconde partie de l'itinéraire, est une autre sculpture de la vierge (20), située entre le mur aux huit tableaux et le panneau introductif de la deuxième partie du parcours (fig. 17). Nous y reviendrons, mais cela est tout de même curieux pour une section qui devait nous amener du *Sacré au Profane*.

²¹⁷ Cette pièce est manifestement prisée par le musée puisque, sur son site internet en 2009 et 2010, c'était la reproduction de cette toile qui illustrait la présentation de la collection permanente.

²¹⁸ Voir nos commentaires à ce sujet dans le chap. 1 consacré au MBAM.

²¹⁹ La citation provient du panneau didactique « La formation d'un peintre » que l'on retrouve dans la salle 8 du MNBAQ intitulée : « Québec, l'art d'une capitale coloniale ». (Ce panneau est toujours en place en 2013).

3.2.1.b Deuxième partie du parcours : panneau « L'art des nouvelles élites. De la fin du 17^e à la fin du 19^e siècle »

Dans cette section consacrée à « L'art des nouvelles élites », le MAJ présente principalement une galerie de portraits, dans un environnement peint en gris foncé (fig. 17). Deux cloisons divisent la seconde et la troisième partie du parcours. De l'autre côté de l'une d'elles (fig. 15) la sélection des tableaux a changé de thématique : de l'univers du portrait, nous nous retrouvons encore face à des œuvres à connotation religieuse, suivies d'un paysage et d'un intérieur. Cette fois-ci, ce sont environ 18 œuvres qui représentent plus de deux cent ans d'histoire de l'art.

Les tableaux et sculptures à caractère religieux qui sont exposés dans la première section « Du Sacré au Profane », proviennent majoritairement de l'Europe. Le texte du panneau didactique de la seconde partie²²⁰ effectue la transition entre l'Europe et le « continent américain » (panneau didactique). Il faut probablement entendre « le Québec », puisqu'aucun artiste des États-Unis ou du Canada anglais (sauf peut-être Robert Clow Todd, mort à Toronto) n'est présenté dans cette partie de l'exposition. On a installé, de part et d'autre de cet écrit, des portraits d'aristocrates français. À droite du texte, seul sur sa cimaise, on peut voir un grand portrait d'homme d'âge mûr (peint par un artiste anonyme; le tableau, provenant de France, est daté du XVIII^e siècle (17)) puis, à gauche, deux portraits en médaillon d'un homme et d'une femme, datés du XVII^e siècle (18,19). Les deux encadrements sont de forme ovale, mais celui du portrait de femme est plus ornementé. Un visiteur qui ne lit pas les cartels ne peut faire autrement que d'associer ces portraits, comme s'ils avaient formé un couple de leur vivant (dans la tradition d'une paire de portraits créant un « pendant »). Par son accrochage, le musée induit une association qui n'a pas lieu d'être. S'ils avaient été placés de part et d'autre du texte apposé sur la cimaise, nous aurions pu en tirer des conclusions différentes.

Sur le mur, au fond de la salle, sont accrochés six portraits jumelés par paires, ce qui est justifié cette fois-ci. D'abord un couple, M. et Mme Joseph Cartier (23,24), attribué à Louis Dulongpré. L'emplacement central offre une place de choix aux portraits

²²⁰ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 5.

de Mme et M. Barthélémy Joliette (25,26), tous deux peints par Vital Desrochers en 1838. Malgré leur nom de Joliette, et à moins de connaître l'histoire de la ville où est situé le MAJ, il aurait pu être intéressant que soit juxtaposé un cartel prédicatif spécifiant que Barthélémy Joliette a été le fondateur de la ville. Ces deux tableaux sont les seules œuvres de la salle qui sont en lien direct avec l'histoire régionale du musée. Nous verrons que le mandat du MBAS, centré sur les Cantons-de-l'Est, est complètement à l'opposé de celui du MAJ, qui, nous l'avons vu, privilégie des collections très diversifiées²²¹. La séquence se termine avec deux portraits datés de 1875, représentant chacun un clerc de Saint-Viateur, soit le père Cyrille Beaudry (27) et le père Prosper Beaudry (28), tous deux peints par l'italien Ippolito Zapponi. Sans doute peut-on y voir un hommage implicite aux Clercs de Saint-Viateur, ces derniers étant à l'origine du MAJ. Les portraits des Pères Beaudry, peints en Europe, ont une facture plus achevée que les portraits qui les précèdent. Devant ces six portraits, un banc a été mis à la disposition des visiteurs (fig. 17). L'emplacement est stratégique puisque ceux-ci peuvent, d'un seul regard, avoir une vue d'ensemble sur plusieurs œuvres présentées dans les deux premières parties du parcours, dont une curieuse Vierge placée entre les portraits religieux de la première partie et le mur qui reçoit le panneau introduisant la deuxième partie du parcours. Cette *Vierge d'Ulm* (20), d'un artiste allemand anonyme et datée du XV^e siècle, est protégée par une vitrine. Il est important que cette vierge « à deux faces » soit située de façon à ce que le visiteur puisse en faire le tour. En effet, d'un côté la sculpture en bois polychrome nous montre au recto *Sainte Anne avec la Vierge et Jésus*, alors qu'au verso, il s'agit de *La Vierge couronnée portant son fils*. Peut-être est-ce en raison de sa situation intermédiaire que le musée a choisi un socle blanc, lequel nie l'appartenance autant à une section qu'à l'autre. En effet, un autre socle, intégré à la fin de cette seconde partie, a été peint en gris foncé, conformément à la teinte appliquée sur la cloison à laquelle il est adossé.

Concernant le texte du panneau didactique, il est d'abord question de l'émergence « de nouvelles formes d'expression artistique », en raison de l'essor

²²¹ Ajoutons que même si le mandat du MAJ n'a pas cette portée strictement régionale comme au MBAS, il lui arrive toutefois de privilégier un ou des artistes lanaudois dans le cadre d'expositions temporaires comme ce fut le cas avec François Lacasse (du 1^{er} février au 3 mai 2009) ou *Filiatio* qui regroupait 19 artistes de la région (25 septembre 2011 au 29 avril 2012).

économique de l'Europe au XVII^e siècle et des deux classes sociales aisées que forment les aristocrates et les bourgeois. Qu'est-ce que le musée veut nous dire par ces « nouvelles formes d'expression artistiques »? Le visiteur l'ignore : le musée ne présente rien pour appuyer son assertion, ni visuellement, ni textuellement, puisque ces propos introduisent seulement l'importance du portrait pour les gens aisés de cette époque. On ne peut donc parler de « nouvelles formes d'expression artistique » puisque le portrait existait bien avant le XVII^e siècle (d'autant plus que sur le mur d'en face, est exposé le portrait peint par van Scorel (vers 1550)). Rien non plus ne semble « nouveau » sur le plan des techniques picturales ou des poses des modèles, autant en ce qui concerne les trois portraits d'aristocrates européens que ceux de la bourgeoisie canadienne-française exposés à proximité²²². Le texte muséal enchaîne sur l'influence de l'art européen « sur le continent américain ». Le visiteur doit en déduire qu'à l'instar des riches Européens, les Américains (ou aurait-il fallu comprendre les « Canadiens »)²²³ bien nantis faisaient aussi faire leurs portraits. La facture académique des œuvres européennes exposées reçoit peu d'échos du côté des peintures canadiennes-françaises. Si ces « nouvelles formes d'expression » ont effectivement eu lieu en Europe et que « l'influence de l'art européen est considérable » en Amérique, la comparaison n'est alors pas possible faute d'un échantillonnage adéquat dans cette exposition. Le texte se conclut sur l'appréciation des paysages par le public de l'époque: « Dans le public, on apprécie aussi beaucoup les vues, souvent pittoresques que les paysages de la colonie britannique inspirent à nos peintres ». Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, le visiteur ne voit principalement que des portraits autour de lui. Dans une partie en retrait d'un mur (fig. 15), le musée a accroché un seul paysage de Robert Clow Todd intitulé *Ice Cone*

²²² Notons toutefois que certains des portraits exposés (notamment ceux de Louis Dulongpré (le couple Cartier) ou de Vital Desrochers (le couple Joliette)), présentent une facture que l'on retrouve dans les œuvres qualifiées « d'art naïf ». Rappelons que plusieurs peintres travaillant au Québec dans la première moitié du XIX^e siècle n'avaient pas nécessairement la possibilité de faire une formation académique. Quant aux trois portraits d'aristocrates européens, ceux-ci offrent une facture plutôt conventionnelle et ne révolutionnent pas ce genre pictural.

²²³ Cela fait déjà deux fois que nous faisons un commentaire restreignant la portée de ce « continent américain » pour le ramener à des dimensions territoriales plus modestes. Nous verrons ultérieurement que cela semble faire partie de l'image d'un musée d'envergure « internationale » que veut se donner le musée et qui se révèle indirectement dans les cartels de la dernière partie du parcours consacrée à l'art contemporain.

Montmorency Falls (22), daté vers 1845²²⁴. Le contenu du panneau didactique est général et essaie, en faisant trop de raccourcis, de marquer la transition entre l'Europe et ce qui se passait de ce côté-ci de l'Atlantique. Nous remarquons que le texte n'est pas assez arrimé aux œuvres présentées dans «L'art des nouvelles élites ». Ainsi, aucune information n'est donnée sur ce qu'il y a de l'autre côté de la cloison (fig. 15) où cinq œuvres, européennes (dont une sculpture de Rodin) et québécoises, sont pourtant toujours incluses dans le deuxième volet de l'itinéraire comme le confirme la couleur grise du mur. On y voit d'abord trois œuvres européennes du XIX^e siècle exploitant des thèmes à connotation religieuse (rappelons que l'exposition veut présenter l'art au moment où celui-ci s'affranchit de sa fonction religieuse au XV^e siècle). La séquence débute avec un tableau représentant un *Intérieur d'église* (non daté) attribué à Johannes Bosboom (31), suivi d'une vitrine à socle gris assorti à la cloison, protégeant un *Chef de Jean-Baptiste* (1887) (32) en bronze, par Rodin et finalement des *Moines méditant* (1870) de George von Hoesslin (33). Suivent deux tableaux d'artistes québécois, dont un paysage de Joseph Légaré (34) qu'il aurait pu être intéressant de juxtaposer à celui de Robert Clow Todd (22) puisque le titre du paysage de Légaré est *Les marches naturelles à Montmorency* (non daté)). Le tableau qui clôt cette seconde partie représente une femme dans un intérieur plutôt sombre, peint par James Wilson Morrice (35). Ces deux toiles amorcent la suite de l'exposition où l'art québécois prédominera nettement sur l'art canadien et l'art international.

3.2.1.c Troisième partie du parcours : panneau « L'échappée dans l'image. L'entrée dans le 20^e siècle »

Cette partie de l'exposition correspond à « l'époque Salon » du MBAM et du MNBAQ mais en version réduite. Sur le plan muséographique, le MAJ n'a pas privilégié l'accrochage touche-à-touche. Pas question ici de recréer une ambiance particulière ou un aperçu des Salons typiques du XIX^e siècle. Les murs et les cloisons de cette partie sont de

²²⁴ Un paysage semblable de Clow Todd est exposé au MNBAQ, dans la salle 8 intitulée « Québec, l'art d'une capitale coloniale ». La composition est très semblable et porte le titre de *Le Cône de glace de la Chute Montmorency*. Toutefois, le tableau du MNBAQ est daté de vers 1840 au lieu de vers 1845.

couleur gris pâle et les cartels, cette fois-ci, ne sont pas assortis; ils sont simplement blancs avec un lettrage noir. Quand au panneau didactique qui introduit la section, on a choisi un lettrage gris foncé. La traduction anglaise a été réduite à un petit paragraphe accolé contre le texte en français. Comme nous l'avons mentionné précédemment, malgré une volonté d'harmonisation muséographique, l'examen des détails révèle que le concept graphique n'est pas toujours respecté avec rigueur.

Le MAJ a intitulé cette section « L'échappée dans l'image. L'entrée dans le XX^e siècle ». Dans leur ouvrage sur la muséologie, André Gob et Noémie Drouguet rappellent les fonctions des titres placés au sein d'une exposition. Deux rôles principaux leurs sont attribués : soit un rôle informatif, afin de préciser la thématique abordée à ce moment précis de l'itinéraire, soit un rôle signalétique qui « permet au visiteur de s'orienter et de choisir de regarder ou non cet espace » (Gob et Drouguet (2006) :121). S'il est clair pour le visiteur qu'il poursuit une progression chronologique, il n'est pas certain qu'il saura ce que veut exprimer la thématique du musée.

En effet, la première phrase du titre, plutôt poétique de « L'échappée dans l'image » demeure sibylline. Quant à la version anglaise de celui-ci, le MAJ a retenu cette formulation : « *The elusive image* ». Que ce soit en français ou en anglais, le titre ne trouve pas d'explication dans le texte même. Ironiquement, le terme anglais « *elusive* », qui peut se traduire par « insaisissable » ou « difficile à définir »²²⁵ décrit notre incompréhension face au titre français. Le mot « échappée » fait l'objet de plusieurs définitions. Il s'agit parfois d'un mot ayant le sens d'escapade : le musée veut-il nous dire que nous ferons une incursion dans le monde des images? N'est-ce pas ce que nous faisons depuis le début du parcours? Le MAJ veut-il simplement nous signaler que nous explorerons l'art du début du XX^e siècle? Sa signification peut aussi être rattachée au milieu sportif : « échappée » fait alors référence à un cycliste qui se détache du peloton : c'est la modernité qui émerge au Québec? Ce peut aussi être un « espace libre mais resserré (ouvert à la vue, à la lumière) » : faut-il y comprendre que malgré les paramètres stricts encore en usage avec l'enseignement académique de l'époque, la modernité commence à poindre? Finalement, le terme est aussi appliqué à la peinture. Il fait alors référence à une « échappée de lumière », qui veut dire « lumière qui passe, qui filtre

²²⁵ Définition tirée du dictionnaire *Harrap's Shorter* (2006) : 286.

entre deux masses opaques »²²⁶. Bref, le message livré par le titre demeure abscons. S'il est possible de supposer qu'il s'agit de l'arrivée de la modernité ou qu'un mouvement de liberté créatrice irréversible s'offre aux artistes, il faut procéder par déduction.

Quant au texte, plutôt bref²²⁷, il semble exprimer la volonté du musée de traduire un mouvement de rupture entre le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. C'est ce qui ressort de phrases telles que « La fin du siècle marque un tournant. Les ponts se coupent », « L'artiste acquiert de plus en plus de liberté, devient plus libre ». Contrairement au MNBAQ, le MAJ ne polarise pas le débat entre les tenants de la modernité et ceux qui prônent des valeurs plus conservatrices. Quant au MBAM, on se souviendra que son accrochage chronologique permet aux visiteurs de constater les différents styles et thématiques qui ont préoccupé les artistes en ce début de XX^e siècle. Malheureusement, une fois de plus, le texte du MAJ est trop général et semble vouloir contenir un sujet trop large, qui mériterait davantage d'explications pour un public moins averti. Nous avons vu dans le chapitre sur le MNBAQ que, dès la fin du XIX^e siècle, et plus particulièrement au début du XX^e siècle, si certains artistes québécois commencent à se démarquer par rapport à l'art académique (ce fut le cas notamment de James Wilson Morrice, Ozias Leduc ou les frères Adrien et Henri Hébert), le cheminement vers la modernité a été continu même s'il a progressé lentement jusqu'au milieu du XX^e siècle. Le texte du MAJ laisse croire au contraire que l'ascension de la modernité s'est faite rapidement: « Avec une intensité remarquable, la grande aventure de l'art moderne s'amorce au début du 20^e siècle sur fond de rupture entre le public et les avant-gardes. Ces dernières exploreront à un rythme de plus en plus effréné les pouvoirs de l'image. ». C'est sans doute l'une des rares fois, sinon la seule où le mot « image » est évoqué, lien bien tenu avec le titre de l'exposition. Le Musée se garde bien de développer sur le sens qu'il faut donner à ces « pouvoirs de l'image ». De plus, de façon un peu paradoxale, le texte muséal veut démontrer la liberté plus grande des artistes sur le plan de la création mais en même temps, ces derniers semblent asservis sur le plan économique : « Les artistes se veulent de plus en plus libres et indépendants et leur cercle se referme autour des marchands, des collectionneurs et de la critique qui conservent tous un pouvoir

²²⁶ Définition tirée du dictionnaire *Le Petit Robert* (2007) : 805.

²²⁷ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 5.

important sur leur destinée ». Ce texte semblerait mieux convenir aux mouvements d'avant-garde européens (surtout français) que québécois, si on pense notamment à leur réseau de galeristes, mieux organisé, ou encore aux mouvements artistiques du début du XX^e siècle comme le fauvisme, le cubisme, l'expressionnisme ou Dada, qui ont sûrement permis aux artistes de clamer « haut et fort leur désir d'exprimer à travers l'art ce qu'ils sont », toujours selon les dires du MAJ . Cela laisse à penser que le musée a voulu relater une histoire globale de la modernité et des avant-gardes au sein de l'art occidental, ce qui est renforcé par le fait qu'aucun lieu spécifique n'est mentionné dans le texte; on pourrait être au Québec comme ailleurs. En conséquence, on se retrouve une fois de plus avec un écrit muséal qui n'est pas relié au contenu présenté, surtout qu'il appuie un visuel puisé à même des exemples provenant majoritairement du Québec, si l'on exclut une œuvre américaine de Richard Recchia (47) et deux œuvres d'artistes canadiens (Emily Carr (48) et James E. H. MacDonald (49)). Aucune mention particulière n'est faite quant au Groupe de Sept même si James E. H. MacDonald (49) et Edwin H. Holgate (50) sont exposés côte-à-côte. On se souvient de l'emphase mise par le MBAM quant à ce groupe d'artistes, avec lequel Emily Carr entretenait des liens. Soulignons également que rien, ni dans la présentation visuelle (la muséographie est plutôt conventionnelle avec ses tableaux à l'accrochage linéaire et quelques sculptures sur socle, dans un environnement gris pâle), ni dans la plupart des œuvres qui sont présentées dans cette partie de l'itinéraire, ne permet au visiteur de pénétrer dans un univers de rupture et d'avant-garde.

Vingt-et-une œuvres peintes ou sculptées ont été déployées pour figurer l'« entrée dans le XX^e siècle ». Cette partie de l'itinéraire regroupe plusieurs peintres reconnus par l'histoire de l'art québécoise et canadienne (par exemple Ozias Leduc, Suzor-Coté ou Marc-Aurèle Fortin). Les artistes « académiques » (comme Henri Beau ou Joseph-Charles Franchère) côtoient sur une même cimaise des peintres considérés plus avant-gardistes comme James Wilson Morrice.

La séquence débute avec *Nature morte, oignons* d'Ozias Leduc (36) datée de 1892 et placée juste avant le panneau didactique (fig. 15). Le tableau permet une transition en douceur entre la deuxième et la troisième section du parcours. Le Père Corbeil devait manifestement être fier d'avoir ce tableau dans sa collection puisque celui-ci fait l'objet de l'une des rares reproductions en couleur dans le guide des œuvres du

MAJ publié en 1971. Même si Leduc a entretenu des liens avec les artistes québécois plus « modernes » de son époque²²⁸, le tableau du MAJ repose sur trois principes académiques importants pour cet artiste : le dessin, la couleur et la composition (Lacroix (1996 : 93). Tout de suite après le panneau, le musée enchaîne avec une sculpture en bronze de Suzor-Coté, *L'Iroquois* (1907) (37), de facture plutôt classique, suivi d'un James Wilson Morrice (38). Ce dernier, pourtant considéré comme un peintre d'avant-garde²²⁹, est représenté par un petit paysage dont les teintes toutes en finesse se marient avec celles de l'étude d'Henri Beau (*Mère et enfant; étude pour l'Arrivée de Champlain à Québec*, (1903) (39). On peut presque scinder cette troisième section du parcours en deux. Une première partie où les œuvres sont plus conventionnelles, exécutées surtout par des peintres académiques (comme Henri Beau) ou de la pré-modernité (comme Maurice Cullen ou Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté), et une deuxième partie où la modernité picturale québécoise est franchement amorcée avec les œuvres de Marc-Aurèle Fortin, Louise Gadbois ou Adrien Hébert.

L'ensemble présente des œuvres allant de la fin du XIX^e siècle jusqu'en 1960. Comme ce sera le cas pour d'autres parties du parcours, la délimitation chronologique définie par le musée n'est pas complètement étanche. Le panorama présente différents genres (nature-morte, paysage, peinture d'histoire, nu) et une variété de thématiques, comme la vie bourgeoise (par exemple *Retour du bal* (non daté) de Joseph-Charles Franchère (46)), ou encore le monde rural, les Amérindiens ou la ville. Certaines sculptures dont celles de Laliberté (44) et de Suzor-Coté (43) portent des titres plus allégoriques comme *Vanité des Vanités* (vers 1920) ou *La démangeaison* (1925).

Sans que le musée en fasse une alcôve fermée, l'espace où sont réunis les artistes plus « académiques » ou pré-modernes du début du XX^e siècle, est tout de même clos symboliquement par une importante sculpture en plâtre d'Alfred Laliberté (*Vanité des Vanités* (44), placée sur un socle assez bas, gris pâle, que l'on a installé au centre de l'ouverture qui mène à la suite de l'exposition (fig. 18). La perspective vers le fond de la salle permet de mettre en opposition l'art figuratif et l'art abstrait. De l'autre côté de la sculpture de Laliberté, six œuvres inaugurent la seconde moitié du XX^e siècle.

²²⁸ Voir à cet effet le deuxième chapitre de ce mémoire.

²²⁹ Nous référerons au premier chapitre de ce mémoire.

Deux tableaux de Marc-Aurèle Fortin (51,52) sont placés à la fin de cette partie du parcours dédiée au début du XX^e siècle. On y retrouve le premier cartel prédicatif de l'exposition, placé à côté de *paysage à Parc Laval* (non daté) (51). Ce cartel²³⁰ est uniquement en français. Ce type de cartel, aux fonctions interprétatives selon Beverly Serrell (1996), devrait en théorie éclairer le visiteur sur ce qu'il voit. Mais celui qui est accolé au tableau de Fortin parle très peu de l'œuvre elle-même. Le texte sert d'abord de prétexte pour parler du musée. Cela s'explique peut-être par le fait que ce tableau constitue l'une des premières acquisitions à entrer dans la collection du MAJ. La seconde moitié du cartel donne ensuite un bref aperçu des études de l'artiste, suivi de la mention de deux sources d'inspiration importantes pour Fortin, soit les vues rurales encore présentes dans le Montréal de l'époque et ses grands ormes. Ces ormes sont le seul élément visuel qui lie le contenu du texte à l'œuvre, mais c'est pour conclure de façon générale sur le symbolisme important de ces derniers, « auxquels la culture canadienne-française s'est identifiée » (cartel du MAJ). Ce propos est vague et aurait dû être expliqué davantage. Malgré la popularité du motif chez Fortin, nous ne sommes pas convaincus que les ormes étaient un vecteur fort pour l'identification du peuple canadien-français, surtout si on compare ces arbres avec d'autres représentations rurales exécutées par les peintres régionalistes de la même époque.

Finalement, la fin du parcours est légèrement ambiguë avec quatre tableaux accrochés sur une cloison qui fait face aux œuvres de Fortin mais qui se retrouvent aussi devant le panneau didactique de la dernière partie de l'itinéraire. Nous pouvons naturellement les inclure dans les débuts du XX^e siècle en fonction de leur datation (entre 1927 et 1943) mais, compte tenu de leur emplacement, on a l'impression qu'ils amorcent la dernière partie de l'exposition, de la même façon que le tableau d'Ozias Leduc qui, placé au début, appartenait encore au XIX^e siècle et préluait la partie consacrée au début du XX^e siècle. Parmi ces quatre tableaux, une deuxième femme artiste (après Emily Carr), soit Louise Gadbois, inaugure une courte séquence aux thèmes ou au style plus « modernes ». On y retrouve un portrait (Gadbois) (53), des arbres en hiver mais placés dans un espace urbain (Louis Muhlstock (54)) et deux toiles d'Adrien Hébert, dont l'une,

²³⁰ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 5. Mentionnons que dans cette partie du parcours, certains cartels laissent à désirer. Par exemple, les formats ne sont pas uniformes et certains d'entre eux sont jaunis, comme c'est le cas pour celui qui accompagne le tableau de Marc-Aurèle Fortin (51).

Le port de Montréal (vers 1927), (55) fait l'objet d'un second cartel allongé²³¹. Cette fois-ci, ce dernier est plus en lien direct avec l'œuvre exposée. Le musée souligne d'abord la modernité de l'artiste puis décrit le tableau lui-même. Un troisième paragraphe, plus anecdotique, fait mention de l'existence d'une autre version de la toile. La phrase pourrait sous-entendre cependant que la version de Joliette serait supérieure à celle de l'Art Gallery of Hamilton en Ontario qui « conserve une autre version de ce tableau dont la composition, disposée dans un cadrage plus grand, et l'éclairage modifient l'aspect grandiose de l'activité portuaire ». Comme c'est le cas pour d'autres cartels allongés dans cette salle, le musée se sert de ceux-ci soit à des fins d'autopromotion, soit pour inscrire l'artiste dans l'histoire du MAJ ou de ses fondateurs. Ainsi, pour ce tableau d'Adrien Hébert, on établit la filiation avec son père Louis-Philippe, un artiste très important au XIX^e siècle, afin de souligner que celui-ci a participé au décor de la chapelle du Séminaire de Joliette. On peut se demander si ce propos est vraiment nécessaire à la lecture du tableau mais cela confère une aura de prestige aux fondateurs du musée.

Nous verrons dans la dernière partie du parcours que le MAJ réutilise cette stratégie discursive dans d'autres cartels allongés afin de se positionner comme un acteur important sur le plan culturel.

3.2.1.d Quatrième partie du parcours : panneau « Au-delà des signes. Du milieu d'un siècle à la fin d'un millénaire »

C'est dans cette dernière partie du parcours que les œuvres prennent toute leur ampleur, que ce soit par leur nombre, leur format (certaines d'entre elles sont monumentales), l'espace physique qui leur est consacré et les médiums qui sont plus variés. En effet, 39 œuvres²³² sont regroupées en fin de parcours. L'aménagement est un peu plus élaboré avec l'ajout de trois structures autoportantes, dont deux sont disposées parallèlement au centre de l'espace consacré à la seconde moitié du XX^e siècle (fig. 19). Le musée donne sa pleine mesure avec des œuvres variées et représentatives des différents courants picturaux qui ont traversé la seconde moitié du XX^e siècle,

²³¹ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 5.

²³² Rappelons que les trois premières parties du parcours établies par le musée sont segmentées de la façon suivante : l'art de 1400 à 1600 comprend 16 œuvres, l'art de 1700 à 1900 est représenté par 19 œuvres et le début du XX^e siècle regroupe 21 œuvres.

principalement au Québec, avec l'automatisme, l'art optique, l'abstraction, etc. C'est également dans cet espace que les médiums sont les plus diversifiés avec des peintures (à l'huile, à l'acrylique, à la gouache), des sculptures (en bronze, verre, résine et polyester, plexiglas, aluminium, acier, bois, pierre, etc.), du dessin, de la photographie et de la gravure (offset, eau-forte, lithographie, sérigraphie). Nous avons déjà mentionné que le MAJ était un musée résolument tourné vers l'art contemporain, ne serait-ce que par son petit jardin de sculptures extérieures et sa programmation d'expositions temporaires où il occupe une grande place au cours des dernières années. Malgré son attachement aux œuvres anciennes de sa collection, nous croyons que ce parti-pris du musée (et du Père Corbeil) envers l'art contemporain, se reflète implicitement dans la salle compte tenu de l'importance qui lui est accordé au sein de l'exposition, même si, les trois premières parties du parcours combinées montrent plus d'œuvres datant d'avant le milieu du XX^e siècle (56 œuvres en tout).

À l'instar des autres parties de l'itinéraire, cette dernière section débute par un panneau didactique à même le mur, chapeauté par un titre qui est divisé en deux phrases nominales. Un premier énoncé, « au-delà des signes », exprime la thématique retenue en cette fin de parcours. Quant au second énoncé, il s'agit de la période temporelle, qui, contrairement aux trois premières parties, n'est pas évoquée par des dates. Le musée convoque plutôt une période qui couvre la deuxième moitié du XX^e siècle. Le ton est emphatique par l'usage des mots « siècle » et « millénaire ». Afin de conclure son parcours, le musée présente globalement un panorama des différentes tendances de l'art contemporain à partir des années 1950 jusqu'à l'aube de l'an 2000. Il faut mentionner toutefois que la séquence des œuvres présentées après le panneau didactique, débute par trois tableaux datés respectivement de vers 1930 (59) suivi de deux autres datés de 1941 et 1943 (60,61). Les œuvres subséquentes entrent de plain-pied dans les années 1950 et sont présentées à peu près chronologiquement pour conclure en 1999, avec une grande toile de Jocelyn Jean (97).

Quant au texte du panneau didactique²³³, quoiqu'il soit encore assez général et qu'il n'établisse pas de lien direct entre la collection et son propos, il réussit tout de même à établir un fil conducteur plus cohérent avec les œuvres exposées. La thématique

²³³ Pour le texte intégral, voir l'annexe 5.

circonscrite par le titre « au-delà des signes », veut illustrer la diversité des œuvres et l'éclatement des genres pendant cette période. Si le titre évoque la « trace matérielle » (selon le texte du panneau), et même l'art figuratif, par l'usage du mot « signe » (qui peut faire allusion à l'écriture et/ou aux travaux de la linguistique), l'adjonction du « au-delà » permet de convoquer toutes les possibilités picturales ou créatrices, justifiant ainsi cette pluralité de médiums artistiques présentés en fin de parcours. Le texte même est axé sur la « liberté de création » qui permet enfin aux artistes de la dernière moitié du XX^e siècle de sortir du carcan académique pour explorer toutes les ressources de l'art. Le contenu du panneau ne se réduit pas à un pays donné même si en filigrane on peut y voir l'épanouissement de la modernité qui s'offre aux artistes québécois et canadiens, compte tenu de leur prédominance dans cette partie de la salle. On peut penser par exemple à Pellon ou Borduas, qui chacun à sa manière ont exploré « l'inconscient » (texte du panneau). Quant à la période historique, elle fluctue par rapport au titre puisque le musée écrit « Dans le courant du 20^e siècle, la liberté de création devient une condition inhérente à la pratique de l'art ». Le propos muséal peut s'appliquer à l'art occidental en général; si la modernité est arrivée plus tôt en Europe, nous avons évoqué au chapitre précédent qu'il a fallu un certain temps au Québec avant que les artistes soient complètement affranchis de la polarité qui a marqué la province dans la première moitié du XX^e siècle entre les tenants d'un art plus conservateur et ceux qui prônaient la modernité. L'absence de caractérisation géographique permet sans doute au musée d'exposer côte-à-côte l'art international (Europe et États-Unis) et l'art canadien et québécois.

La muséographie laisse place à un environnement par trop familier pour ceux qui sont des habitués des musées. En effet, après les teintes de rouille, bourgogne et gris utilisées jusque là, la dernière partie de l'itinéraire se poursuit avec un accrochage linéaire et un environnement moderniste qui se décline en blanc²³⁴. Les cartels sont blancs avec un lettrage noir. Le mobilier d'exposition est constitué de trois socles blancs (dont un avec vitrine, en raison de la petitesse et de la fragilité de l'œuvre qu'elle protège²³⁵) et

²³⁴ Sur ce sujet, nous référons à nos propos dans le premier chapitre.

²³⁵ Il s'agit de l'œuvre de Martha Townsend intitulée *Pierre de bois nol* (1991) (85). Le socle a été accolé contre la paroi de l'une des cloisons. L'œuvre se laisse appréhender dans son intégralité sans que l'on ait

d'un banc (il s'agit du deuxième banc pour l'ensemble de cette salle du MAJ). Une chaise (le plus souvent inoccupée) a été placée à l'encoignure d'une cloison pour le gardien de la salle. Une petite vitrine sur socle blanc a également été installée sur un mur pour protéger la statuette en résine de l'artiste française Niki de Saint Phalle (70).

Afin d'augmenter les surfaces d'exposition, deux cloisons parallèles ont été installées au milieu du grand espace alloué pour la dernière partie du parcours ainsi qu'une autre grande structure autoportante vers la fin.

Sur les murs, les œuvres se déploient de façon chronologique sans que la succession des dates soit toujours rigoureuse. Par exemple, on peut retrouver une toile des années 1950, suivie de deux autres datées des années 1960, pour revenir à une œuvre des années 1950 (62-67). À la suite du panneau didactique de cette section, la séquence des œuvres débute avec Alfred Pellan, suivi de Paul-Émile Borduas. Le MAJ n'oppose pas Pellan et Borduas, comme c'est le cas au MBAM qui présente ces artistes dans deux lieux différents : Pellan clôture la salle d'art canadien alors qu'on a aménagé un espace exclusivement dédié à Borduas dans la salle d'art contemporain du Pavillon Desmarais. Au MAJ, ils sont exposés côte-à-côte où chacun est représenté avec une nature-morte (59,60)²³⁶. Un second Borduas (61) est disposé à côté d'un tableau de Fernand Leduc (62). Leur parenté formelle permet de témoigner de la période automatiste au Québec à la fin des années 1940. Malgré son accrochage en série, le musée fait quand même un usage intéressant de ses murs en plaçant certaines œuvres au-dessus de la hauteur des yeux²³⁷, ou appuyées contre le mur²³⁸. Il s'agit probablement de prescriptions consignées dans les plans de montage établis par les artistes mais, quoiqu'il en soit, la sélection des

besoin d'en faire le tour, contrairement à la *Vierge d'Ulm* (20), placée entre la première et la deuxième partie du parcours du MAJ.

²³⁶ Les deux natures-mortes représentent des fruits. L'œuvre de Borduas a été acquise par le Musée au tout début de la constitution de la collection du Séminaire de Joliette. Elle fait l'objet d'une reproduction couleur dans le guide du Musée publié par le Père Corbeil en 1971. Ce dernier a mis la phrase suivante sous les *Raisins verts* : « Avant le départ pour la grande aventure abstraite ». (Corbeil (1971) : planche X (entre les pages 192 et 193; un commentaire est ajouté à la p. 268). Le musée ne semble pas avoir d'œuvre de Pellan dans ses collections au moment de la publication de ce livre. Le tableau de Pellan qui était exposé en 2009 a été offert au musée en 1991.

²³⁷ Nous référons à *Ovexpansible rouge* (1968) de Jean Noël (71), *Quiet Fire : Memoirs of Older Gay Men* (1989) de Micah Lexier (77), *Il ne distinguait plus les mots de sa bouche de ceux de sa tête* (1993) de Gilbert Boyer (79) et *Sans titre* (1989) de Gunter Nolte (80). Soulignons, pour cette pièce de Nolte en acier et fusain, que le visiteur pourrait croire qu'elle a été créée *in situ* puisque la partie en acier fixée sur le mur est prolongée au fusain directement sur celui-ci.

²³⁸ C'est le cas du grand triptyque de Claude Tousignant, *Bleu cobalt* (1980) (73).

œuvres produit un accrochage qui se révèle ainsi plus dynamique, d'autant plus que quelques sculptures sont placées à même le plancher et exigent du visiteur d'abaisser son regard vers le sol²³⁹.

La sélection des objets exposés recoupe des œuvres de tous formats, allant d'une petite figurine en résine de Niki de Saint-Phalle (70) au tableau monumental de Monique Mongeau, (94) installé en fin de parcours. Mentionnons également, parmi les grands formats, le *Bleu cobalt* de Claude Tousignant (73). Ce triptyque, composé de trois grandes toiles bleues monochromes, occupe presque tout le mur du fond (fig. 20). Son emplacement est d'autant plus stratégique que les toiles sont visibles dès l'entrée de l'exposition. Si l'on n'a pas encore lu le cartel, l'impression première est qu'il s'agit de peintures exécutées par Yves Klein (1928-1962), reconnu pour ses monochromes bleus.

Parmi les œuvres sélectionnées, plusieurs proviennent de la donation Maurice Forget, donation importante puisque le MAJ en a fait l'objet d'une publication en 1998. Onze œuvres²⁴⁰ (sur les trente-neuf que compte cette dernière partie de l'exposition) proviennent de la donation Forget, ce qui en fait le second donateur le plus important dans l'ensemble de la salle, après les Clercs de Saint-Viateur (environ 16 œuvres). Au MAJ, la présence des donateurs se fait discrète. Si leurs noms sont mentionnés sur les cartels, les salles d'exposition elles-mêmes n'ont pas été baptisées du nom d'un mécène comme c'est le cas pour plusieurs des salles du MBAM, nommées d'après des donateurs (corporatifs, familiaux ou individuels) importants du Musée.

Dans son ouvrage intitulé *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*, Beverly Serrell insiste sur le fait qu'un cartel allongé doit être en lien avec l'objet auquel il se réfère. « The label's words and what you are seeing and experiencing must work positively together (...) ». (Serrell (1996:148). Malgré cet énoncé, nous avons pu constater dans les différentes salles que nous avons analysées pour ce mémoire, qu'il peut arriver que le cartel allongé serve en fait de prétexte à autre chose. Si cela arrivait à l'occasion au MNBAQ²⁴¹, nous constatons que cela est presque systématique au MAJ. Si

²³⁹ Il s'agit de *Loop* (1991) d'Henry Saxe (76) et *Pagewire* (1973) de Gunter Nolte (89).

²⁴⁰ Il s'agit des œuvres de Robert Roussil (58), Fernand Leduc (62), Louis Comtois (69), Micah Lexier (77), Vikky Alexander (78), Gilbert Boyer (79), Jocelyne Allouche (84), Martha Townsend (85), Irène F. Whittome (86), Betty Goodwin (88) et Jacques Hurtubise (91).

²⁴¹ Nous référons notamment à nos propos sur l'*Autoportrait* de Jean Dallaire (deuxième chapitre, p. 83) ainsi qu'au texte intégral du cartel dans la liste des œuvres du MNBAQ, à l'annexe 5.

l'œuvre n'est pas totalement exclue, le cartel présente des signes tangibles ou parfois, plus allusifs, afin de servir l'autopromotion du MAJ qui se définit comme un acteur important de la scène culturelle québécoise. Nous avons vu que le premier cartel allongé apparaît dans la troisième partie du parcours. Nous avons déjà souligné le fait que ce cartel est utilisé davantage pour évoquer les débuts de la collection du musée que pour expliquer l'œuvre elle-même. Dans la dernière partie de l'exposition, quatre œuvres bénéficient d'un cartel allongé. Si certains de ces cartels traitent de l'œuvre à laquelle ils sont juxtaposés, la plupart d'entre eux sont davantage en lien avec l'artiste ou le musée même. Ces œuvres sont les suivantes : *Sans titre* de Jack Goldstein (75), *Sans titre* de Suzelle Levasseur (82), *Suzelle Levasseur* de Richard-Max Tremblay²⁴² (83) et *Nocturne* d'Arman (81).

Que contiennent ces cartels²⁴³? Concernant celui dédié à l'artiste Jack Goldstein (75), il s'agit tout d'abord du seul qui soit bilingue dans la salle. Très sobre, le texte constitue principalement un hommage suite au décès de l'artiste. On indique d'abord la date de sa mort, puis on explique brièvement sa démarche artistique et on retrace en quelques mots son parcours professionnel. Le tableau lui-même n'est pas mentionné mais le peu qui est dit sur la démarche de l'artiste peut donner quelques clés de compréhension de l'œuvre. Un lien formel peut être établi entre les cibles du diptyque de Claude Tousignant, *Le cirque, version 3* (68) et les multiples cercles concentriques qui recouvrent la totalité de la surface du tableau de Jack Goldstein. Les tableaux sont presque accrochés en face à face sur les murs opposés de la salle.

Dans le cartel écrit pour le *Sans titre* de Suzelle Levasseur (82), le texte est exemplaire et se rapporte directement à la toile. C'est de façon subtile que l'on comprend la fierté du Musée de posséder une œuvre de cette artiste, par la mention des lieux où l'artiste a exposé :

« Suzelle Levasseur compte plus d'une vingtaine d'expositions individuelles et plus d'une cinquantaine d'expositions collectives au Québec, mais également au Canada, aux États-Unis et en France ». On en déduit que l'artiste est renommée mais elle est présente dans les collections du MAJ! Si l'information transmise par le musée est vraie, il n'en

²⁴² Le musée a exposé le travail de Levasseur et Tremblay côte-côte sur l'un des murs autoportants.

²⁴³ Les textes intégraux figurent dans l'annexe 5.

demeure pas moins qu'elle n'est pas essentielle à la lecture du tableau. C'est avec la même logique que se conclut le cartel accompagnant la photographie prise par Richard-Max Tremblay (83). Cependant, cette fois-ci, la valorisation du MAJ est un peu plus directe : « Ses œuvres font partie de grandes collections publiques canadiennes, dont celle du Musée d'art de Joliette, qui en possède un important corpus » Le MAJ se positionne, par ce propos, encore là non indispensable, sur le même plan que les grands musées canadiens.

Le point culminant de l'exposition est probablement la sculpture *Nocturne* (1991) d'Arman (81). Située à la toute fin de l'exposition, le bronze bénéficie du cartel informatif le plus long²⁴⁴. Cette sculpture ferme la boucle en douceur : le violoncelle éclaté s'inscrit bien dans la portion de la salle réservée à l'art contemporain alors que le nu aux références plus classiques ne dépare pas l'art ancien exposé à proximité. Une fois de plus, le visiteur n'a pas d'explication sur l'œuvre elle-même mais il saura à quel point Arman est important sur la scène artistique internationale. Fort à propos, il est également question d'Yves Klein. Un regard vers le fond de la salle nous entraîne vers le triptyque monochrome *Bleu cobalt* de Claude Tousignant discuté précédemment. En fait, le cartel est un panégyrique de la carrière d'Arman. La fin du texte laisse voir en filigrane que le MAJ est un musée d'envergure : « Ses œuvres figurent dans les plus grandes collections et dans une centaine de musée dans le monde ». Et le MAJ fait partie de ce club sélect.

Conclusion

Dès ses origines, le MAJ a eu l'opportunité de bâtir une collection éclectique, dont le panorama artistique couvre plusieurs pays et une longue période historique. Les collections du musée sont bien représentées au sein de la salle que nous avons étudiée. Cependant, comme notre analyse a fait ressortir un manque d'unité et de clarté dans l'approche thématique retenue par l'institution, l'exposition se présente davantage comme une vitrine du musée pour démontrer la diversité de ses collections, au lieu d'un ensemble mis au service d'une idée maîtresse. Le musée a choisi un titre prometteur : « Les siècles de l'image ». Toutefois, celui-ci s'est révélé vide de sens puisque les œuvres présentées ne témoignent pas « des grands développements qu'a connus la culture de

²⁴⁴ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 5.

l'image depuis son émancipation de la fonction sacrée » (texte du panneau introductif). Le musée n'a pas élaboré sur cette notion « d'image » (peut-être était-ce simplement un mot fourre-tout pour englober la multiplicité des médiums artistiques exposés) et n'a pas démontré de façon convaincante quels furent ces « développements » et cet affranchissement de l'art. Il nous apparaît donc que ce projet muséal était beaucoup trop ambitieux pour une seule salle. Il aurait fallu établir, pour le visiteur, un programme plus clair et mieux explicité. Au lieu de cela, le musée nous place devant une diversité d'œuvres où se laissent voir les manques sans lesquels le tout se serait enchaîné avec plus de fluidité. Cela aurait évité d'intituler une section « Du sacré au profane » où la part du sacré prédomine nettement sur les œuvres profanes.

Dans son ouvrage, Beverly Serrell (1996) insiste sur l'interdépendance des titres dans une exposition de même que sur la proximité des liens qui doivent être établis entre les œuvres et leurs cartels allongés. À l'évidence, le MAJ n'a pas privilégié cette façon de faire. Toutefois, en ce qui concerne la dernière partie de l'exposition, davantage resserrée autour de l'art québécois et canadien de la seconde moitié du XX^e siècle, la présentation est alors plus cohérente et offre un meilleur aperçu des différents courants artistiques qui ont traversé cette époque. Malheureusement, à travers la totalité de l'itinéraire qui nous est proposé, on parcourt les siècles et les continents sans voir un cheminement de l'art continu mais surtout, sans comprendre où, quand et comment l'art s'est affranchi de sa fonction religieuse. L'effet d'ensemble donne l'impression que, même s'il y a un lien chronologique, chacune des quatre sections de l'itinéraire est autonome et refermée sur elle-même et sa thématique. C'est donc une histoire de l'art décousue qui est donnée à voir et qui, en conséquence, s'éparpille dans trop de directions. Il n'en demeure pas moins que cette diversité fait également la force et l'intérêt de la collection elle-même. Il aurait fallu une thématique plus rassembleuse.

Finalement, rappelons qu'une lecture attentive des cartels nous a permis d'y déceler un discours sous-jacent : celui d'un musée qui veut se positionner avantageusement sur la scène muséale et culturelle. Cela est renforcé d'ailleurs par le discours officiel du musée sur d'autres plates-formes, comme les brochures remises gratuitement aux visiteurs pour publiciser les expositions en cours ou comme le site internet du musée. On peut lire notamment dans la brochure de la programmation de

l'hiver 2011 que « le Musée d'art de Joliette est une institution de calibre international » ou encore qu'il « est aujourd'hui devenu un acteur important dans la diffusion des arts visuels au Québec » (page intérieure de la couverture).

Si la collection et le dynamisme de l'institution justifient cette autopromotion, il faudra voir si notre perception d'un musée en-deçà de ses prétentions, notamment en regard de son enveloppe architecturale et des signes de dégradation de la salle où avait lieu l'exposition de la collection permanente, changera lorsque le MAJ aura subi sa cure de rajeunissement. Nous verrons dans le prochain chapitre que le Musée des beaux-arts de Sherbrooke se fait plus discret et projette une force tranquille qui provient de la grande cohérence entre son mandat et les œuvres choisies pour représenter sa collection permanente.

QUATRIÈME CHAPITRE

Le Musée des beaux-arts de Sherbrooke : un musée en symbiose

Introduction : un microcosme cohérent

Fondé en 1982, le MBAS est la plus jeune institution étudiée dans ce mémoire. Encore aujourd'hui, le musée est une corporation privée sans but lucratif, accréditée en 1990 par le ministère de la Culture du Québec. Il est également soutenu par les membres du musée et divers partenaires privés. En cela, nous reconnaissons la structure financière commune à la plupart des musées québécois.

Dans ce dernier chapitre, nous examinerons d'abord le discours implicite de l'institution, tel qu'il se manifeste à travers son architecture et sa muséographie, puis il sera question du discours explicite avec une analyse des textes qui sont présentés dans la salle. Nous verrons notamment que l'une des particularités du MBAS réside en ce que les Cantons-de-l'Est sont vraiment au cœur de ses préoccupations et que cela se manifeste autant dans son mandat que dans la salle d'exposition.

4.1 Un musée des Cantons-de-l'Est ouvert sur le monde

L'une des forces du MBAS réside dans la clarté de son mandat et dans la cohérence de ses collections. Lors de la fondation du musée, l'objectif était de préserver « l'héritage artistique régional et d'organiser des expositions »²⁴⁵. Cependant, avec l'acquisition d'un lieu permanent en 1996, les objectifs du Musée ont été remaniés et précisés tout en conservant ses assises régionales.

Suzanne Pressé, alors conservatrice au MBAS, délimite ainsi le nouveau mandat du musée : « Le Musée des beaux-arts de Sherbrooke a comme mission fondamentale de promouvoir les beaux-arts et d'en faire apprécier tant la valeur universelle que la saveur régionale » (Pressé (2003) : 9). Plaçant les Cantons-de l'Est au centre de leurs préoccupations, tout en faisant preuve d'ouverture pour les œuvres venues d'ailleurs,

²⁴⁵ MBAS (2009) :1

quatre axes de collectionnement ont été définis ainsi : « les œuvres produites par les artistes des Cantons-de-l'Est historiques, les œuvres inspirées par la région, les œuvres collectionnées par ses citoyens ainsi que les œuvres d'horizons divers » (Pressé (2003) :13). Le MBAS s'est aussi intéressé, depuis sa fondation, à l'art naïf national et international. Nous verrons ultérieurement que l'exposition *Manières et matières* a su garder la même cohérence en montrant des œuvres reflétant tous les aspects privilégiés par les axes de collectionnement, contrairement au Musée d'art de Joliette où le mandat très large de l'institution entraîne un éparpillement qu'il est difficile de rassembler en un tout unifié. Dès les origines de la collection du MAJ, le père Corbeil collectionnait en fonction de ses coups de cœur et voulait constituer un large panorama de l'histoire de l'art. Il semblerait bien qu'une telle mission soit presque impossible à soutenir. C'est peut-être l'un des facteurs qui fait en sorte que la majorité de la collection d'art religieux du MAJ a été reléguée dans les réserves et que le musée a choisi de se tourner davantage vers l'art contemporain. Pour le musée de Sherbrooke, qui collectionne autour d'un pivot central plus restreint, il est toujours possible de maintenir le mandat de l'institution et de l'exposer dans toutes ses facettes.

4.2 Cadre architectural : un lieu chargé symboliquement

Des quatre musées étudiés dans ce mémoire, le MBAS est la seule institution qui n'a pas fait bâtir l'édifice qu'il occupe et qui n'a procédé à aucun agrandissement depuis. Le MBAS loge dans ce qui était à l'origine le siège social de l'Eastern Townships Bank²⁴⁶ (ci-après ETB). Cette destination première est toujours perceptible, que ce soit sur la devanture du MBAS où le nom de l'institution bancaire est gravé dans la pierre au-dessus de la porte d'entrée ou dans la salle d'exposition du rez-de-chaussée où l'on a conservé une partie du décor de l'époque. Le monogramme de la banque (ETB) en mosaïque est toujours incorporé au plancher de cette salle. Finalement, lors de

²⁴⁶ L'Eastern Township Bank a commencé ses opérations officiellement le 20 septembre 1859. Le projet a été initié en 1855 par des hommes d'affaires influents de la région de Sherbrooke. Cette banque a connu la prospérité et une forte expansion au cours de la fin du XIX^e siècle jusqu'à sa fusion avec la Banque Impériale de Commerce en 1911.

l'aménagement des lieux, une œuvre de Gérard Gendron, intégrée au plancher, près de l'ancien coffre-fort (dont le musée a gardé la porte d'origine), s'inspire des activités bancaires²⁴⁷. Ce parti-pris de conservation était déjà présent au moment de la restauration du bâtiment (Wagg (1997) : 66-67). Il est intéressant de constater que, paradoxalement, le musée, quoique logé dans un édifice historique, a une programmation souvent axée autour de l'art contemporain dans ses expositions temporaires. Il est aussi très présent dans l'exposition de la collection permanente. Le MBAS inscrit ainsi sa continuité dans le temps et dans l'espace.

4.2.a Un édifice de style Second Empire

L'immeuble historique qui loge le MBAS, inauguré en janvier 1877, a été construit dans le style Second Empire²⁴⁸ selon les plans de l'architecte montréalais James Nelson (1830-1919). La banque étant en pleine expansion, les actionnaires voulaient que leur nouveau siège social soit prestigieux²⁴⁹.

Ce style se caractérise par le toit mansardé d'inspiration française, une façade à l'architecture chargée et ornée d'un décor classique italianisant (sculptures, pilastres, etc.), l'usage de pavillons et l'ajout d'une couronne de fer forgé sur le toit. Au moment où l'ETB a été érigée, entre 1874 et 1877, le style Second Empire était alors à son apogée au Canada et dénotait la modernité (on utilisait le style en vogue à la même époque en Europe). Il n'avait déjà plus cours autour des années 1885²⁵⁰. Ce style s'est révélé parfaitement approprié pour les institutions bancaires construites au Canada à cette époque en raison de sa forte charge symbolique. « The frequent use of Second Empire for

²⁴⁷ *Contenant contenu...*(1995) a été acquise dans le cadre du Programme d'intégration des arts à l'architecture du ministère des Affaires culturelles.

²⁴⁸ Ce style est né en France sous le règne de Napoléon III dans la seconde moitié du XIX^e siècle, au moment de l'agrandissement du Louvre. Les architectes devaient marier l'ancien style à la nouvelle aile. Le prestige du lieu fit en sorte que le style connut un succès international.

²⁴⁹ On peut lire dans le rapport annuel de l'ETB en 1874 que: « The Directors feel also that in a work of this kind [...] they are justified in having a handsome as well as useful building, and they believe that the shareholders will agree with them in the opinion that while extravagance should be avoided, yet there is something due to the position of the Bank as one of the most successful institutions in the country » (Cameron et Wright (1980):104). Les actionnaires accordèrent un budget de 40,000.00\$ pour la construction du bâtiment (Wagg (1997) :60).

²⁵⁰ Après 1885, les gouvernements et les institutions ont opté pour le style Beaux-Arts. Rappelons que le premier pavillon de la rue Sherbrooke du MBAM a été construit en 1912 selon ce style de même que le premier pavillon du MNBAQ (1933).

public and institutional buildings implied that it could embody or symbolize such intangible values as permanence, stability, wealth, dignity, power - all attributes eagerly sought by commercial sector » (Cameron et Wright (1980):16). Cette dimension symbolique est tout à fait transférable aux valeurs que veut inspirer une institution muséale.

Plusieurs des caractéristiques du style Second Empire sont présentes dans l'architecture de l'ETB, même si son ornementation est plus sobre. On retrouve les éléments suivants : le toit mansardé avec une couronne en fer forgé sur le toit, placée en droite ligne avec le pavillon central. Ce pavillon servait entre autres à marquer de l'extérieur l'entrée principale et le hall de la banque et à donner du relief à la façade. L'ornementation se déploie dans des moulures, du fer forgé et les édicules triangulaires au-dessus des fenêtres. Le bâtiment, en granit gris de Stanstead, est élancé; sa façade est relativement étroite. Celle-ci est divisée en quatre étages²⁵¹, chacun recevant un traitement différent. Le sous-sol, assez haut, a un rendu brut, donnant une apparence de solidité au bâtiment. Le deuxième niveau, correspondant au hall de la banque, est celui dont les pierres sont le plus travaillées. L'influence italianisante (Renaissance et période classique) est perceptible dans la taille des pierres et les arches au-dessus des fenêtres. Le troisième niveau, réservé au directeur de la banque, est plus discret. La pierre de façade est moins travaillée mais les motifs sculptés au-dessus de la fenestration sont inspirés du répertoire des temples gréco-romains. Le dernier niveau correspond aux mansardes du toit. Seul l'escalier extérieur a été modifié; il était plus près du sol à l'origine, donnant toute son ampleur à la porte d'entrée. Aujourd'hui, il est plus massif et se déploie sur deux côtés pour former un triangle. L'enseigne du MBAS est placée devant la rampe de l'escalier (fig. 21), ce qui a pour effet de dissimuler l'entrée monumentale de l'édifice. Sinon, le bâtiment a presque entièrement conservé son apparence d'origine.

²⁵¹ Lors de sa construction, les quatre niveaux de l'édifice avaient les fonctions suivantes : le sous-sol servait de lieu d'entreposage et abritait un système de chauffage à l'eau chaude, le rez-de-chaussée était utilisé pour les opérations bancaires alors que les deuxième et troisième étages (ce dernier est situé sous les mansardes) étaient habités par le directeur de la banque (Wagg (1997) :61).

4.2.b Une configuration intérieure fonctionnelle et sobre

Le musée se déploie sur trois niveaux : le rez-de-chaussée et le premier étage ont chacun une salle consacrée à des expositions temporaires. Quant à la collection permanente, elle est logée dans l'unique salle du deuxième étage. Le MBAS présente environ une dizaine d'expositions par année. Au-dessus de la porte de chacune des trois salles, on a inscrit le nom d'un commanditaire²⁵² en lettres dorées. Ces noms rappellent avec éloquence qu'un musée, même petit, a aussi des impératifs économiques²⁵³.

Dès l'entrée, le Musée a installé sa billetterie et une petite boutique. Des portes en verre séparent cet espace de celui de la première salle d'exposition. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette dernière a gardé une partie du décor de l'ancienne banque dont un plafond avec des moulures ouvragées et dorées à certains endroits et des colonnes à chapiteaux. Six grandes fenêtres assurent un éclairage naturel abondant. Les deux autres étages sont d'une facture beaucoup plus sobre, sans ornementation particulière. En choisissant l'emplacement de la salle de la collection permanente au dernier étage, le MBAS énonce un message qui peut s'interpréter de deux manières : soit que la collection constitue l'apothéose de la visite au sein du musée, ou soit la position contraire, à l'effet qu'il y a un déploiement de la collection (il le faut bien, puisque c'est un musée) mais qu'elle n'est pas assez mise en valeur. On privilégie surtout sur les expositions temporaires pour attirer les visiteurs. Certains indices nous incitent à privilégier la deuxième hypothèse. Il s'agit d'une exposition modeste quant à son nombre d'œuvres, il n'y a pas de publicité interne au sein du musée pour l'annoncer et la salle n'est pas éclairée en tout temps²⁵⁴. Malgré ses moyens limités et la jeunesse de sa collection, le MBAS a créé une exposition intéressante.

²⁵² Il s'agit de la salle Fondation J. Armand Bombardier (rez-de-chaussée), la salle Ruth et Gérard Laroche (1^{er} étage) et la salle L'Industrielle Alliance (2^{ème} étage où se trouve la collection permanente).

²⁵³ Le MBAM et le MNBAQ donnent un accès gratuit à leurs collections permanentes, contrairement au MAJ et au MBAS où un prix d'entrée est demandé pour visiter l'ensemble du musée. Cependant, la configuration intérieure des deux musées en région, plus petits, et le manque de ressources humaines, permettent difficilement d'avoir accès à certaines des salles du musée et pas à d'autres.

²⁵⁴ Lors de l'une de nos visites, on a allumé la salle exprès parce que nous avons manifesté à l'entrée notre intérêt pour la collection permanente.

4.3 Une collection permanente bien encadrée

Dès l'entrée de la salle, le musée met en place un environnement où toutes les informations nécessaires sont fournies pour favoriser la visite. À gauche de la porte (fig. 22), deux présentoirs en plexiglas transparent ont été disposés l'un au-dessus de l'autre. Dans ceux-ci, deux publications du MBAS sont mises à la disposition des visiteurs, soit le catalogue de l'exposition permanente²⁵⁵ et le livre consacré à la donation de Luc LaRoche,²⁵⁶ dont plusieurs œuvres sont présentées dans la salle. Ces publications permettent d'une part d'offrir des renseignements complémentaires sur les œuvres exposées mais elles offrent aussi un souvenir concret si on a aimé l'exposition, sans oublier une fonction publicitaire puisque ces ouvrages sont disponibles à la boutique du Musée.

4.3.a : « Ceci est une exposition muséale »

Tout comme le MNBAQ, le MBAS affiche une signature à cette exposition. Un panneau spécifique a été placé près de la porte d'entrée (fig. 22). Toutefois, alors qu'au MBAS ce sont tous les intervenants principaux qui travaillent au Musée qui sont mentionnés, sans préciser spécifiquement le rôle de chacun au sein de l'exposition (excepté pour le designer et le traducteur), le MNBAQ démontre plutôt l'ampleur de ses moyens en nommant uniquement les personnes qui ont travaillé à l'exposition en tant que telle²⁵⁷.

Fait original dans cette exposition, le MBAS a installé, juste au-dessus des deux présentoirs, une affiche informant les visiteurs des règles de conduite à observer auprès

²⁵⁵ Suzanne PRESSÉ. 2003. *Manières et matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke*. Sherbrooke : Musée des beaux-arts de Sherbrooke.

²⁵⁶ Suzanne PRESSÉ (dir.). 2000. *Passion et tourment. La collection Luc LaRoche*. Sherbrooke : Musée des beaux-arts de Sherbrooke. Le MBAS aurait peut-être pu ajouter sa publication consacrée à F. S. Coburn : Janet M. BROOKE et al. 1996. *La collection Frederick Simpson Coburn*. Sherbrooke : Musée des beaux-arts de Sherbrooke.

²⁵⁷ Concernant le cartel avec les crédits de l'exposition du MBAS, nous référons à l'annexe 6. Concernant celui du MNBAQ, nous référons à l'annexe 3.

des œuvres d'art²⁵⁸. Le propos est partagé entre des injonctions écrites en lettres majuscules : « Ne pas toucher aux œuvres d'art » ou « Fragile », entrecoupées d'explications ayant pour but de sensibiliser le visiteur sur les risques qu'il y a à les toucher, même légèrement. On y incite par exemple les gens à déposer les sacs à dos ou les parapluies au vestiaire. Nous avons alors pensé aux propos de Paul Valéry (1871-1945) qui déjà, dans le premier quart du XX^e siècle s'insurgeait contre les interdictions des musées français :

Je n'aime pas trop les musées. [...]. Au premier pas que je fais vers les belles choses, une main m'enlève ma canne, un écrit me défend de fumer. Déjà glacé par le geste autoritaire et le sentiment de la contrainte, je pénètre dans quelque salle de sculpture où règne une froide confusion (Valéry (1960) : 1290).

Cependant, à la différence du musée décrit par Valéry, qui se présente comme un lieu chaotique et même un cimetière, le MBAS a conçu un endroit plutôt dépouillé où les œuvres se laissent aisément contempler. Le texte affiché en salle se termine en exhortant les gens à aider le musée dans la préservation des objets exposés : « Nous vous prions de nous aider à protéger ce patrimoine collectif pour que les générations à venir puissent elles aussi apprécier ces œuvres en bon état ». Cette notion de musée comme un lieu de mémoire pour la postérité est importante pour le MBAS puisqu'il en est fait également mention dans l'un des panneaux didactiques situés à l'entrée.

4.3.b : Une muséographie harmonieuse

La salle choisie par le musée se présente comme un grand rectangle, sur le sens de la longueur, avec un plafond plutôt bas. Loin d'être écrasante, l'atmosphère y est plutôt calme et intimiste. L'impression générale en est une d'harmonie et d'équilibre. La sobriété et l'homogénéité de la muséographie, visible dès l'entrée, renforcent cette perception et contribue à faire de l'exposition un tout cohérent malgré la diversité des œuvres choisies. La palette de couleur est réduite au blanc (pour les murs), au bleu-vert

²⁵⁸ Pour le texte intégral voir l'annexe 6. Cette affiche n'a pas été reconduite dans la nouvelle exposition de la collection permanente qui a suivi en 2010 (*Espaces & Paysages*).

(pour certaines cloisons) avec des accents rouge brique (notamment pour les portes intérieures de la salle, les socles et les montants des cloisons) (fig. 23).

Tous les cartels (sauf un) et les panneaux ont un design identique : une écriture en noir sur fond blanc avec un motif flou vert pâle ou gris qui rappelle la cime d'un arbre ou des nuages.

Le centre de la pièce est occupé par quatre socles dont trois supportent une vitrine. Afin de marquer l'espace et d'étendre la surface d'exposition, trois cloisons et deux cimaises ont été installées (fig. 23). Les trois cloisons sont de forme rectangulaire, étroite et plutôt en hauteur. La première est placée vis-à-vis de la porte d'entrée. Exceptionnellement, le panneau est blanc, enserré par deux montants de couleur rouge brique, sur lequel on a apposé le titre de l'exposition en lettres noires. Au verso, le panneau reprend la teinte des deux autres cloisons, soit bleu-vert, retenu par deux montants rouge brique. Les deux dernières sont disposées de chaque côté, en vis-à-vis, vers le centre, entre le mur et les vitrines placées au milieu.

Deux longues cimaises blanches, dégagées au centre sont situées vers le fond de la salle (fig. 22 et 23). Elles permettent d'isoler un lieu réservé à l'art plus ancien et aux œuvres du fonds Frederick Simpson Coburn. Entre les deux murs, une vitrine sur socle a été installée. L'œuvre est en lien avec l'art ancien du fond de la salle tout en marquant une transition puisqu'il s'agit d'une sculpture d'Henri Hébert, l'un des artistes qui prônait la modernité au début du XX^e siècle²⁵⁹.

Quant au mobilier d'exposition, on a choisi des éléments sobres : deux bancs en bois sont placés en vis-à-vis presque au milieu de la salle. Leur emplacement permet d'avoir un accès visuel à la majorité des œuvres exposées. Dans la partie réservée aux œuvres du XIX^e siècle, derrière l'une des cimaises blanches, on retrouve un manteau de cheminée sans ornement particulier, en briques peintes de la même couleur rouge que les socles ou montants des cloisons. Ce manteau de cheminée est problématique en ce sens qu'il n'est accompagné d'aucune explication. Bien qu'il soit évident que l'âtre ait déjà servi, il n'est probablement pas à son emplacement d'origine. Une œuvre de Frederick

²⁵⁹ Nous en avons déjà discuté au deuxième chapitre de ce mémoire.

Simpson Coburn (41) est accrochée au-dessus²⁶⁰. On peut alors se demander si ce manteau de cheminée n'est qu'un décor, installé expressément pour créer une légère ambiance XIX^e siècle ou s'il a une réelle valeur historique parce qu'il a été récupéré de l'ancien édifice qui abrite maintenant le MBAS²⁶¹.

Les œuvres sont mises en valeur par un éclairage sur rail dont les projecteurs sont dirigés vers elles à partir du plafond. L'éclairage n'avantage pas une œuvre plus qu'une autre, chacune recevant sa part de lumière. C'est la collection dans son ensemble qui est présentée.

La circulation est fluide dans la salle. À l'instar du MNBAQ, le MBAS a pensé son parcours d'abord en fonction d'une thématique à laquelle on a adjoint un aspect chronologique. Malgré la différence de moyens financiers, de ressources humaines et techniques, deux autres éléments sont communs aux deux institutions : d'abord le souci d'une muséographie homogène, réalisée avec soin, mais également une exposition où l'écrit tient une place importante, tant pour les panneaux que pour les cartels. On se souviendra que le MAJ voulait présenter surtout une histoire de l'art chronologique sur une longue période de temps, même si quelques thématiques jalonnaient le parcours. Au MBAS, l'accent est mis davantage sur la thématique que sur la chronologie, même si on en a tenu compte. En effet, trois périodes sont représentées, soit l'art avant 1880 (une partie minime dans l'exposition), l'art moderne (1880-1945) qui se retrouve partiellement au centre de l'exposition et finalement, l'art contemporain (1945-2002), mis à l'avant-plan. Un troisième aspect dont le MBAS a tenu compte dans l'élaboration de l'exposition réside dans les quatre axes de son mandat²⁶². L'approche retenue par le MBAS donne l'image d'une collection diversifiée, sans que l'on soit surpris parce qu'il y manque telle œuvre ou tel artiste, puisque manifestement, le but n'est pas de présenter une histoire de l'art du Québec mais de montrer des œuvres choisies parmi cette jeune collection institutionnelle.

²⁶⁰ Sauf indication contraire, tous les numéros suivants un nom d'artiste réfèrent à la liste des œuvres du MBAS à l'annexe 6.

²⁶¹ Rappelons qu'à l'origine, cet étage faisait partie des appartements de fonction du directeur de la banque. Lors d'une visite au MBAS en juin 2012, nous avons constaté que le manteau de cheminée était resté en place malgré le changement d'exposition pour la collection permanente. On l'a simplement repeint en blanc. Il est toujours dans un espace dédié à Frederick Simpson Coburn. Il n'y a toujours pas d'explications écrites concernant cet élément.

²⁶² Nous référons au début de ce chapitre, p. 119.

4.3.c Un itinéraire à rebours

Une autre des spécificités du MBAS est qu'à la différence des autres musées étudiés dans ce mémoire, le circuit proposé débute par l'art contemporain. Malgré cet aspect innovateur, le MBAS oscille entre la tradition, par exemple en respectant le style architectural lors des travaux de rénovation de l'édifice, et son ancrage dans le monde actuel, par exemple en ayant une programmation davantage élaborée autour de l'art contemporain. Cela se manifeste également dans l'accrochage linéaire plutôt classique, où les œuvres bénéficient d'assez d'espace pour elles-mêmes tout en permettant une proximité qui assure de les mettre en relation (Greenberg (1996) :56).

Le parcours forme un circuit en boucle puisque le visiteur doit nécessairement débiter par l'art contemporain, puis il peut faire un arrêt au fond de la salle dans la section réservée à l'art plus ancien et revenir vers la sortie en voyant à nouveau de l'art plus récent. Cet accent sur l'art contemporain peut être significatif de l'image dynamique que veut projeter ce musée qui est encore relativement jeune. Comme l'espace n'est pas surchargé, il appert que le circuit, quoique simple, offre tout de même certaines alternatives. Le visiteur n'est pas obligé de suivre l'ordre de présentation pour comprendre le propos de l'exposition. Ainsi, il peut déterminer son itinéraire en fonction de ce qui attire d'abord son regard, débiter vers la droite ou vers la gauche, ne pas aller voir l'art plus ancien ou encore zigzaguer d'un côté à l'autre de la salle (les dimensions modestes du lieu facilitent de tels mouvements).

D'entrée de jeu, le MBAS affirme ses partis-pris pour l'art contemporain et les spécificités de son mandat. Sous la cloison qui fait face à la porte d'entrée et qui annonce le titre de l'exposition, le Musée a installé une sculpture de Michel Goulet (1) datée de 1996. Celle-ci est représentative de la collection du Musée et de son mandat puisque l'artiste est né à Asbestos, dans les Cantons-de-l'Est. La sculpture était également, au moment de l'ouverture de l'exposition en 2003, une œuvre relativement récente. Soulignons que celle-ci peut aussi servir à justifier les propos du Musée sur la valeur de ses collections en misant sur la renommée internationale dont jouit Michel Goulet.²⁶³

²⁶³ Une œuvre d'art public est notamment installée à Lyon (France) au Belvédère Abbé Larue : *Le jardin des curiosités*, 2001, acier inoxydable et bronze.

4.3.d Une exposition à l'image de sa collection

L'exposition *Manières et matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke* a été présentée au Musée d'avril 2003 jusqu'en décembre 2009. Contrairement aux autres musées que nous avons étudiés, le MBAS a fait paraître un catalogue pour accompagner son exposition permanente²⁶⁴. Celle-ci, six ans plus tard, reflétait encore presque à l'identique, le contenu de la publication²⁶⁵.

C'est au MBAS que l'on retrouve l'exposition avec le nombre d'objets le plus restreint, avec la présentation de cinquante-sept œuvres en tout. L'un des avantages certain est que chacune d'entre elles peut bénéficier de l'attention des visiteurs. Cependant, nous voulons apporter la réserve suivante : comme la salle est située au dernier étage du Musée, la personne qui aura vu les expositions des étages précédents pourra tout de même ressentir un effet de saturation avant même d'y accéder.

Malgré la quantité limitée d'œuvres proposées, le MBAS présente une exposition au contenu diversifié. La thématique « manières et matières » permet l'accrochage d'œuvres tant figuratives qu'abstraites. La diversité se manifeste également dans les différents moyens d'expression exposés (peinture, sculpture, photographie, dessin, gravure, etc.), eux-mêmes se déclinant en plusieurs matériaux (par exemple, sculptures en acier, en plâtre, en bronze; peintures à l'huile, gouache, acrylique, aquarelle; tableau en émaux sur cuivre ou en acier; sérigraphie, photolithographie, phototypie, photogravure, épreuve à la gélatine argentique, etc.). C'est aussi le travail de cinquante artistes différents (seul Frederick Simpson Coburn compte plus d'une œuvre). Plusieurs d'entre eux sont reconnus et présents dans les manuels d'histoire de l'art, qu'ils soient québécois (Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté ²⁶⁶, Marc-Aurèle Fortin, Alfred Pellan, Rita Letendre

²⁶⁴Voir la note 255.

²⁶⁵ Seule une œuvre de Frederick Simpson Coburn (46), présente dans la salle, ne figure pas dans le catalogue. On pourrait se demander d'ailleurs si cette œuvre n'a pas été rajoutée après le début de l'exposition puisque, en plus de son absence dans le catalogue, le cartel est différent des autres (ce cartel est beige uni et plastifié). De plus, lors d'une visite en juin 2012, nous nous sommes rendu compte que cette œuvre, en fait, était accrochée devant une fenêtre. Notons également que dans le catalogue, le musée a incorporé les sculptures extérieures qu'il possède. Ces dernières sont réparties dans la ville de Sherbrooke, l'espace étant limité sur le terrain même du musée. Toutefois, lors de la même visite en 2012, un immense *Coq* (2011) de Joe Fafard était en cours d'acquisition et avait été installé près de l'escalier.

²⁶⁶ Le petit tableau de Suzor-Coté (28) possédé par le MBAS est une œuvre de jeunesse de moindre qualité que celles du même peintre exposées à Montréal ou à Québec. L'œuvre a certes un intérêt historique mais

ou Claude Tousignant par exemple) ou internationaux (nous pensons notamment à Marc Chagall et, pour la photographie à Edward Steichen ou Walker Evans). Sans que le musée en ait fait une règle absolue, les œuvres d'une même catégorie ont été regroupées. C'est le cas des sculptures, réparties en deux groupes (un au centre de la salle et un autre dans la section dédiée à l'art historique) et des photographies que l'on retrouve sur l'une des grandes cimaises blanches au fond de la salle.

Le choix des œuvres reflète très bien le mandat que s'est donné le musée de même qu'il a su inclure chacun de ses axes de collectionnement. Il y a donc des œuvres créées par des artistes natifs de la région (nous y reviendrons ultérieurement), inspirées par celle-ci (ex. Frederick S. Coburn (43) ou William Henry Bartlett (55)), offert par un collectionneur des Cantons-de-l'Est (ex. Lee Friedlander (33) par Luc Larochelle), venant d'ailleurs (ex. Marc Chagall (19)) ou participant au volet d'art naïf (ex. Jenny Hellens (2)). Nous reviendrons plus en détail sur cette présence des lignes directrices du collectionnement du MBAS puisque celles-ci sont également manifestes dans les cartels et panneaux didactiques installés dans la salle.

Le discours de cette exposition n'a pas pour but d'engendrer des polémiques. Par exemple, le MBAS ne se positionne pas dans un débat sur la modernité au Québec, comme ce pouvait être le cas au MNBAQ. On se souvient qu'au MBAM, le discours est plus subtil parce qu'implicite : Alfred Pellan clôture la salle d'art canadien mais le musée de Montréal manifeste un parti-pris en faveur de Paul-Émile Borduas, à qui on a réservé un espace particulier au sein de la salle d'art contemporain. Au MBAS, seul Alfred Pellan (23) figure sur les murs, avec une sérigraphie intitulée *Voltige d'automne* (1974), accompagnée de la mention, dans le cartel allongé, de son importance pour la modernité québécoise. Borduas n'est mentionné en aucune façon dans l'étiquette et il est permis de supposer que le Musée ne possède probablement pas d'œuvres de cet artiste dans ses collections.

La chronologie des œuvres n'est pas appliquée *strictu sensu* et il nous apparaît clairement que si en filigrane le Musée montre une certaine « évolution » de l'art, surtout

peu sur le plan esthétique. Le renom du peintre a sûrement influencé la présentation en salle. D'ailleurs le cartel justifie l'importance du peintre à défaut d'avoir une meilleure œuvre de ce dernier à montrer.

québécois, son propos est clairement engagé dans la thématique qu'il a choisit, ce qui lui permet de montrer une sélection démontrant la diversité et l'intérêt de sa collection.

4.4 Le visuel et le textuel

Le MBAS, à l'instar du MNBAQ, a inséré plusieurs éléments textuels dans le parcours de l'exposition. On y retrouve les écrits suivants : un titre pour l'ensemble de la salle, un panneau avec les crédits alloués aux intervenants ayant participé à l'élaboration du projet, une affiche de mise en garde pour la protection des objets²⁶⁷, cinq panneaux didactiques et des cartels prédicatifs pour accompagner la plupart des œuvres. De façon accessoire, puisqu'ils ne font pas partie de notre analyse, mentionnons à nouveau les deux publications mises à la disposition du public²⁶⁸. Toutefois, en ce qui concerne le catalogue de l'exposition, soulignons que les textes accompagnant les œuvres reprennent en grande partie le contenu des cartels en salle; seules quelques informations supplémentaires ont parfois été rajoutées.

À part le titre de l'exposition, uniquement en français, tous les panneaux et les cartels sont bilingues. Le français est dominant, tant par son positionnement dans le texte (c'est lui qui vient en premier), que par son caractère d'imprimerie. Pour la version anglaise, le musée a choisi une police plus petite et en italique. Le titre est directement apposé sur la cloison, face à l'entrée. On a retenu une présentation classique : des lettres noires sur un fond blanc, faisant écho à la sculpture tout en noir de Michel Goulet (1) placée en-dessous. Tous les autres écrits ont comme support un cartel ou un panneau cartonnés. Dans les sous-sections subséquentes, nous élaborerons sur le contenu des textes suivants: le titre, les panneaux didactiques et les cartels prédicatifs.

4.4.a Le titre de l'exposition comme affirmation identitaire

Le titre choisi par le MBAS pour l'exposition de sa collection permanente est *Manières et matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke*. Comme

²⁶⁷ Nous avons discuté du cartel avec les crédits de l'exposition et de l'affiche de mise en garde dans une section précédente intitulée « Ceci est une exposition muséale ».

²⁶⁸ Nous référons aux notes 255 et 256.

c'est souvent le cas pour les musées d'art, le titre, de type « puzzle », selon la typologie de Verena Tunger (2005), est séparé en deux segments²⁶⁹. La première partie annonce une thématique générale, axée d'une part sur le travail du peintre, sa façon de faire, ses sources d'inspiration et/ou les sujets qu'il privilégie (« Manières ») et d'autre part sur les caractéristiques propres à chaque médium ou les effets et les jeux de texture qu'en tire l'artiste (« Matières »). Le pluriel induit nécessairement l'idée que le Musée veut nous présenter des œuvres variées. La seconde partie met l'accent sur la provenance des œuvres. Toujours selon Verena Tunger, la mention explicite du nom du musée se retrouve peu souvent dans les titres d'expositions qu'elle a analysés mais il constituerait un « élément péritextuel important » (Tunger (2005) : 41) par les informations que cela véhicule. D'une part, le musée se pose comme l'énonciateur explicite de l'exposition. D'autre part, cela reflète aussi, selon nous, la fierté de cette jeune institution face à sa collection et ancre davantage son aspect identitaire, d'abord lié à son emplacement géographique, mais qui, comme nous l'avons déjà souligné, est aussi très présent dans le mandat et les axes de collectionnement du MBAS.

On se souvient que le MAJ proposait une stratégie semblable : un titre en deux parties commençant d'abord par une thématique (« Les siècles de l'image ») suivie d'un second énoncé spécifiant qu'il s'agissait d'œuvres de la collection permanente (le nom du Musée n'était pas mentionné explicitement). La différence essentielle entre les titres du MBAS et du MAJ réside dans la dimension temporelle ajoutée par le MAJ (« La Collection Permanente du XV^e siècle à nos jours ») laquelle, comme nous l'avons vu, pouvait susciter une plus grande attente d'exhaustivité du panorama historique présenté, alors que le MAJ ne pouvait offrir un programme complet sur une aussi vaste période, en une seule salle. Le MBAS, quant à lui a choisi un titre qui ne produit pas d'expectatives sur la complétude du déroulement chronologique des œuvres même si leur accrochage se conforme plus ou moins à une progression temporelle.

D'emblée, le MBAS propose une thématique qui met de l'avant les différents médiums présents au sein de sa collection : « On retrouve en nombre presque égal peinture, sculpture, photographie et gravure. Le même traitement est accordé, sur un

²⁶⁹Par titre puzzle, il faut entendre un titre composé de « la juxtaposition de plusieurs éléments fonctionnels dont le récepteur doit reconstituer des liens pour obtenir le sens cohérent » (Tunger (2005) : 298).

mode mineur, aux dessins, croquis, fusains et aquarelles. C'est là qu'on retrouve l'argumentaire de la *manière* et de la *matière* »²⁷⁰. Celle-ci a l'avantage d'être unificatrice et de permettre d'englober des œuvres hétérogènes qui reflètent bien les différentes tendances présentes au sein de leur collection.

4.4.b Les panneaux didactiques

Cinq panneaux didactiques ont été insérés dans le parcours de l'exposition. On en dénombre deux à l'entrée, en guise d'introduction générale pour l'ensemble de la salle et trois autres, dans la partie historique, spécifique à un artiste ou à un regroupement basé sur des liens familiaux (fig. 22). Leur graphisme s'harmonise avec celui des cartels. Seuls les deux panneaux introductifs sont dûment signés par leur auteur respectif. Les trois autres sont sous l'égide de l'institution muséale avec ce que cela implique d'anonymat et de prétention à l'objectivité. Nous examinerons en détail chacun d'entre eux.

a) « *Le Musée, lieu de mémoire et de collection* »

Ce panneau²⁷¹ porte la signature de Cécile Gélinas, la directrice du MBAS. En tant que figure d'autorité au sein du Musée, cela renforce la légitimité du propos.

Déjà par le titre, *Le Musée, lieu de mémoire et de collection*, le MBAS affiche un parti-pris où ce dernier se positionne comme un endroit voué à la conservation du patrimoine pour les générations futures, fidèle en cela à l'un des rôles traditionnels que ce sont attribués les musées²⁷². Le MBAS est le seul, parmi les quatre musées étudiés, à exprimer explicitement la vision de son rôle institutionnel. Le titre évoque directement le concept de l'historien Pierre Nora, tel qu'élaboré dans la trilogie *Les lieux de mémoire*.

²⁷⁰ Site internet du MBAS : <http://www.mbas.qc.ca/inx-cms/fr/ManieresEtMatières>. Page consultée le 24 mars 2009; (en italique dans le texte).

²⁷¹ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 6.

²⁷² Rappelons que pour l'ICOM (International Council of Museum) le musée est définit ainsi : « Un musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation ». (Définition telle qu'adoptée dans les statuts de l'ICOM lors de la 21^e Conférence générale à Vienne (Autriche) en 2007. Site internet de l'ICOM : <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>. Page consultée le 7 août 2012.

En effet, pour Nora, ces lieux sont multiples puisqu'ils sont tant matériels qu'intellectuels (Nora (1984) :41), et incluent bien sûr les musées. Ce sont tous ces lieux « où la mémoire travaille » (Nora (1984) :18). L'auteur va même jusqu'à écrire que le musée fait partie des « instruments de base du travail historique et [des] objets les plus symboliques de notre mémoire », en compagnie des Archives, des bibliothèques ou des dictionnaires (Nora (1984) :28).

Malgré le titre du panneau, le propos du texte n'est pas très prolixe sur le sens qu'il accorde à cette mission mémorielle puisque seule la première phrase y est consacrée : « Un musée a pour vocation première la mémoire : celle d'un lieu, d'une époque, d'une histoire ». La formulation est péremptoire et ne semble faire place à aucune autre alternative. Par l'usage du déterminant « un », l'énoncé est généralisé à l'ensemble des institutions muséales, sans égard à leur vocation distincte. Le choix du mot « Notre » en début de phrase aurait changé l'angle d'approche et aurait personnalisé le message en se rapportant directement au MBAS. S'il est vrai que plusieurs types de musées assument une fonction mémorielle, tous ne la mettent pas nécessairement à l'avant-plan, en privilégiant l'éducation du public, ou le divertissement au même titre que d'autres institutions culturelles comme les théâtres ou les cinémas (Bernier (2002) : 25).

Le texte du panneau est divisé en cinq paragraphes succincts. Celui-ci sert essentiellement d'introduction générale à la collection du MBAS et s'inscrit dans la logique du titre de l'exposition où l'on y spécifiait qu'il s'agissait de la présentation de la collection permanente du musée.

Ce panneau se présente comme suit : rappel du mandat de l'institution, précisions sur la collection : nombre d'œuvres, périodes historiques couvertes, nombre d'artistes, noms des artistes les plus prestigieux de la région des Cantons-de-l'Est et rappel des deux dons reçus par le musée en l'an 2000 (fonds du peintre Coburn et les œuvres offertes par Luc Larochelle). On évoque ensuite les œuvres les plus anciennes qui figurent dans la collection du MBAS parce qu'elles représentent des paysages de la région. La conclusion est simple et est formulée ainsi : « une invitation à apprécier une jeune collection institutionnelle. Bonne visite ». Le ton est directement tourné vers le public. L'accent n'est pas sur l'histoire du MBAS mais plutôt sur l'intérêt que l'on doit porter au contenu collectionné.

b) « *Le Musée, lieu d'exposition* »

Ce second panneau²⁷³ est placé à proximité du premier. Cette fois-ci, il arbore la signature de la conservatrice en chef de l'époque, Suzanne Pressé, qui a dirigé l'ensemble de l'exposition. Le titre fait écho au panneau précédent tout en soulignant une autre fonction du Musée, celle de l'exposition²⁷⁴. Ce titre, une fois de plus, est générique, au lieu d'être personnalisé et n'a pas de rapport direct avec la présentation en salle. Que penser de ces deux titres de panneaux? Tous deux signés, ont-ils pour but de démontrer la légitimité et la conformité de l'institution avec les paramètres muséaux? Même s'il est en région, c'est un « vrai » musée et non un centre culturel. Le texte de Mme Pressé souligne la jeunesse de l'institution, mais tout est mis en place au niveau du discours pour marquer le sérieux de la démarche muséale.

Le texte de la conservatrice est bref. Il est divisé en quatre paragraphes. Cette fois-ci, tout en reprenant des éléments déjà présents dans le panneau précédent (par exemple en ce qui concerne les axes de collectionnement de l'institution), le texte est plutôt centré sur le contenu que le musée désire présenter au public, d'une part en mentionnant qu'il s'agit de montrer les jalons de la jeune collection, le parcours chronologique de l'exposition, tout en insistant sur le choix de débiter par l'art contemporain, mais sans motiver ce qui justifie cette approche et, finalement, son ouverture sur le monde. Suzanne Pressé conclut en expliquant le titre d'ensemble choisi pour cette présentation du MBAS :

Son titre révèle le complexe état des choses auquel donnent lieu les œuvres : les sujets, les matériaux, les styles, les ambiguïtés, les tensions structurales et psychologiques, les distorsions spatiales, les certitudes et les doutes offrent aux observateurs une expérience de vie qui ne va pas sans un certain frisson d'admiration.²⁷⁵

La subjectivité de l'auteur du texte émane particulièrement de ce dernier propos, notamment en extrapolant sur ce que devrait expérimenter le visiteur de l'exposition. Nous éprouvons toujours une certaine réserve face à un tel commentaire, qui se pose en

²⁷³ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 6.

²⁷⁴ Nous référons à nouveau à la définition de l'ICOM à la note 272.

²⁷⁵ Ce propos a aussi été repris de façon intégrale dans le catalogue publié à l'occasion de cette exposition (Pressé (2003) :13).

certitude, puisque la réaction face aux œuvres dépend d'une multitude de facteurs et est propre à chaque visiteur. De plus, ajoutons également que le titre ne « révèle » pas nécessairement ce que l'auteur en dit. Son propos explicite davantage la vision qui a inspiré le Musée en choisissant une telle thématique que ce que peut percevoir par lui-même un visiteur.

c) « *Frederick Simpson Coburn. Melbourne, 1871-1960* »

Ce panneau²⁷⁶, placé dans la partie dédiée à l'art historique, inaugure une section comprenant sept œuvres signées par Frederick Simpson Coburn (40-46). Ce texte introductif aurait été suffisant en ce qui concerne les informations biographiques que le musée souhaite nous transmettre. Pourtant, nous verrons ultérieurement que le contenu des cartels prédictifs reprend en substance les mêmes propos que ceux du panneau didactique.

Le MBAS est manifestement fier de posséder un fonds important de cet artiste qui, en plus, est originaire de la région. C'est ainsi que, dans un court texte de trois paragraphes, on insiste d'abord sur le fait que les tableaux qui ont rendu le peintre célèbre puisaient leur source d'inspiration dans les Cantons-de-l'Est : « Ce que nous connaissons surtout de l'œuvre de Frederick Simpson Coburn, ce sont les tableaux représentant les activités des bûcherons et des fermiers de la vallée de la Saint-François, dans les Cantons-de-l'Est ». Dans la même mouvance que les axes de collectionnement du MBAS, pensés d'abord vers sa région immédiate pour se tourner vers l'extérieur, le second paragraphe traite de la carrière d'illustrateur de l'artiste aux États-Unis. Finalement, le texte se termine par l'évocation de l'année 1934, alors que l'artiste fait un retour à la représentation du corps humain. À cette époque, ses connaissances anatomiques permettaient ainsi de démontrer que loin d'être un peintre amateur ou autodidacte, Coburn avait eu une formation académique. La dernière phrase nous laisse perplexe : « Lucy Van Gogh a même confié dans le Saturday Night du 17 novembre 1934, que Coburn était l'artiste le plus compétent du Canada quand elle était encore enfant et qu'elle portait des tresses ». Or, en cherchant des informations sur Lucy Van

²⁷⁶ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 6.

Gogh et cet entretien au Saturday Night, nous avons seulement pu découvrir que l'éditeur de ce journal s'appelait Bernard Keble Sandwell (1876-1954) et que lorsqu'il signait une critique pour ce journal (il s'intéressait particulièrement au théâtre torontois), il utilisait des pseudonymes, dont celui de Lucy Van Gogh²⁷⁷. L'énoncé en lui-même apporte une certaine crédibilité pour un visiteur qui s'en tient là, confirmant pour ce dernier que Coburn était un artiste canadien important. Le propos dénote un jugement de valeur : « l'artiste le plus compétent du Canada », qui ne peut que rejaillir sur le MBAS et par extension sur l'importance pour l'institution de détenir un fonds considérable. Quant à l'usage d'un attribut féminin (les tresses), l'éditeur resterait cohérent avec son pseudonyme. Nous émettons l'hypothèse que l'article de journal en question fait partie du fonds Coburn et que son propos seyait bien au traitement honorifique que voulait faire le MBAS à la donation reçue quelques années avant cette exposition.

d) « Une famille d'artistes : Louis-Philippe, Adrien et Henri Hébert »

Le quatrième panneau²⁷⁸ didactique introduit une famille d'artistes reconnue dans l'histoire de l'art canadien, soit le père, Louis-Philippe Hébert, sculpteur, et ses deux fils, Henri et Adrien, le premier étant sculpteur et le second peintre. Chacun est représenté par une œuvre disposée assez près les unes des autres. L'œuvre du père, Louis-Philippe (51), est le buste d'un politicien, celle de son fils Adrien (52) est typique avec une scène portuaire et finalement, celle d'Henri (29), est une statuette.

Contrairement au panneau écrit pour Frederick Simpson Coburn, aux propos essentiellement biographiques, celui consacré à la famille Hébert reflète davantage un type de discours associé à l'histoire de l'art, par la description d'un mouvement artistique (en l'occurrence, l'art commémoratif), et par celle de l'arrivée de la modernité au Québec. Si les cartels allongés des œuvres de Coburn n'ajoutent rien par rapport à ce qui en est dit dans le panneau, le cas est différent avec les Hébert où même si la présentation générale de chacun des trois artistes au sein du panneau revient avec plus ou moins de

²⁷⁷ Voir notamment le texte de George Man (2000). « The Sterndale Bennetts : The Masquers Years (1933-1940) » (notes 19 et 28), *Recherches théâtrales au Canada*. Vol. 21, no 2. Site internet : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/tric/article/view/12635/13522>. Page consultée le 7 août 2012.

²⁷⁸ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 6.

force dans le cartel prédicatif, ce dernier va plus loin en étant en relation plus étroite avec l'œuvre exposée.

Trois paragraphes composent le texte. Chacun d'entre eux est relié à l'un des artistes. Il est d'abord question du père. Ce dernier fournit l'occasion d'évoquer un mouvement sculptural d'importance au Québec, puisque le musée présente un buste du premier Premier ministre du Canada à l'époque de la Confédération (Sir John A. MacDonald) (51); mais les propos peuvent également s'appliquer pour celui de Sir Wilfrid Laurier (53), exécuté par Alfred Laliberté en 1929, disposé à proximité.

Le second paragraphe est consacré à Adrien Hébert et relève le fait que la modernité de cet artiste est surtout déterminée par le choix de ses sujets urbains. L'œuvre exposée par le MBAS (52) fait le pont avec ce panneau puisque la peinture représente la construction d'un navire commercial.

Cependant, le lien est plus difficile à établir entre le dernier paragraphe dédié à Henri Hébert et la sculpture choisie par le MBAS (29). Si l'on mentionne qu'Henri était également un défenseur de la modernité, on décrit sa pratique comme étant orientée vers la « sculpture décorative intégrée à l'architecture ». Si nous avons vu dans le deuxième chapitre consacré au MNBAQ que l'œuvre *Ad Astra* s'inscrit dans cette lignée, tel n'est pas le cas avec celle possédée par le MBAS qui n'est qu'une statuette de fillette, assimilable à un bibelot.

e) « *George Nakash et Yousuf Karsh* »

Le dernier panneau²⁷⁹ met aussi l'accent sur des liens familiaux. Cette fois-ci, il s'agit d'un oncle (George Nakash) et de son neveu (Yousuf Karsh), tous deux d'origine arménienne. Le texte accompagne deux photographies, une pour chaque artiste.

Le contenu du panneau est réparti en deux paragraphes. Sans doute parce que les artistes sont tous deux d'origine étrangère, le premier paragraphe fait la liaison entre l'Arménie et la ville de Sherbrooke où George Nakash dirigea un studio de photographie

²⁷⁹ Pour le texte intégral, nous référons à l'annexe 6.

de 1918 à 1934. C'est là qu'il initia son neveu Yousuf Karsh à la photo, à compter de 1924.

Selon Beverly Serrell (1996 :24) et les auteurs Claire Merleau-Ponty et Jacques Ezrati (2005 :133), les panneaux introduisant une section ou un groupe d'œuvres fournissent habituellement des informations générales sur celles-ci tout en justifiant leur regroupement. Or, en ce qui concerne les deux photographes, nous assistons à un curieux renversement : le panneau didactique assume les fonctions d'un cartel allongé en ce qu'il décrit la photographie de Nakash qui est exposée et la compare brièvement avec celle prise par Karsh. Quant aux cartels apposés auprès de chacune des deux œuvres, les textes reprennent en bonne partie les informations biographiques mentionnées dans le panneau tout en rajoutant laconiquement un élément caractérisant leur pratique photographique générale. Alors que ces cartels devraient être au plus près des œuvres, aucune mention n'est faite sur leur modèle ou leur technique, par exemple.

Dans le texte du panneau, lorsqu'il est question de Yousuf Karsh, à la fin du second paragraphe, le MBAS juge important de souligner l'importance internationale de cet artiste en mentionnant le nom de plusieurs célébrités qu'il a photographiées, comme si par extension, ce succès rejaillissait sur le musée et servait à cautionner la présence du photographe dans ses collections.

4.4.c Les cartels prédicatifs

Dans la salle d'exposition, le MBAS, à l'instar du MNBAQ, affiche une approche didactique évidente, compte tenu de l'importance des écrits qui accompagnent les œuvres. Pour les cinquante-sept œuvres que compte l'exposition, cinquante-quatre d'entre elles bénéficient d'un cartel allongé, généralement bref²⁸⁰. Dans le cadre de ce mémoire, il va de soi que nous ne pouvons pas faire une analyse exhaustive de chacun d'entre eux. Notre préoccupation première a plutôt été de faire ressortir certains types d'informations qui sont privilégiés dans leurs propos. Dans un deuxième temps, nous nous sommes également intéressée aux traces de subjectivité perceptibles à la lumière

²⁸⁰ Seules trois œuvres de Frederick Simpson Coburn n'ont pas de cartel allongé. Ces œuvres correspondent aux numéros 44, 45 et 46 de l'annexe 6.

d'une lecture plus approfondie. Ces « traces », décelables notamment dans les adjectifs retenus par le scripteur, dénotent la présence humaine même si elle tente de se cacher derrière l'image d'objectivité et de neutralité scientifique que veulent projeter plusieurs institutions muséales.

Pour chacune des étiquettes du MBAS, nous retrouvons d'abord les informations typiques des cartels autonomes rédigées par tous les musées d'art (même ceux qui ont une approche esthétique) et qui remplissent une fonction d'identification par rapport à l'œuvre exposée. On peut y lire le nom de l'artiste, le lieu et sa date de naissance, le lieu et la date de sa mort ou, s'il est toujours vivant, l'endroit où il vit et travaille, le titre de l'œuvre, l'année d'exécution, le matériau, la provenance de l'œuvre (don, acquisition), et finalement le numéro d'acquisition²⁸¹. Parmi toutes ces informations de base, le visiteur peut, s'il s'en donne la peine, voir la filiation qui s'établit entre l'artiste et la région des Cantons-de-l'Est, soit par le lieu de naissance de l'artiste (par ex. Armand Vaillancourt (Black Lake)), le lieu du décès (ex. Wayne Seese (Sherbrooke), ou encore par les donateurs dont Luc LaRoche, natif de Sherbrooke²⁸².

Anne-Sophie Grassin (2007) s'est penchée sur les cartels allongés qui, selon elle, peuvent favoriser, dépendamment de leur contenu, le « jonglage objet-cartel », qui consiste en un mouvement d'aller-retour entre l'objet exposé et la lecture de l'étiquette qui l'accompagne. Ce faisant, cela permet de maximiser la relation entre le visiteur et l'objet exposé. Son étude²⁸³ lui a permis de faire ressortir douze types d'énoncés récurrents, qui peuvent être regroupés en quatre catégories, soit des informations nominatives (dénomination, dénomination avec adjectif, dénomination matérielle sur la nature du matériau), descriptives (description détaillée), explicatives (signification, destination, techniques) et contextuelles (individuel, catégoriel, historique, géographique, autre) (Grassin (2007) :5-6). Plus la proximité était grande entre l'expôt et le texte qui l'accompagnait, plus elle a remarqué ce jonglage chez les visiteurs. Notre travail n'a pas pour but d'examiner le comportement des visiteurs en salle, toutefois, nous avons trouvé

²⁸¹ Toutes les informations autres que chiffrées, contenues dans les cartels du MBAS, sont toujours suivies de leur traduction anglaise, en italique et en caractères plus petits que la version française.

²⁸² Quatorze œuvres provenant du don LaRoche sont intégrées dans la présentation de la collection permanente.

²⁸³ L'auteure a fait son étude notamment sur les cartels de l'exposition *Xi'an, capitale éternelle* tenue au Musée de la civilisation à Québec en 2001-2002.

intéressante la nomenclature des informations que cette auteure avait retenue pour l'analyse des cartels. Nous nous en sommes inspirée afin de qualifier plus précisément les énoncés dans les cartels du MBAS. Il va de soi que les douze énoncés de Grassin ne sont pas entièrement transférables puisque les cartels qu'elle a observés étaient liés à des objets ethnographiques plutôt qu'à des œuvres d'art. Par exemple, l'usage d'un objet avant sa muséalisation est moins pertinent en ce qui nous concerne. Pour notre part, nous avons remarqué cinq informations récurrentes dans les textes des cartels du MBAS. Évidemment, plusieurs d'entre elles peuvent se retrouver au sein d'un même cartel, de même que le spectre peut s'étendre d'une seule phrase (donc un contenu minime) au cartel en entier.

Notre nomenclature comprend les cinq groupes suivants : 1- des informations biographiques (correspond à une information d'ordre contextuel chez Grassin) ; 2- un lien est fait avec l'œuvre exposée (cela touche aux catégories nominatives, descriptives et explicatives de Grassin); 3- des éléments référant directement à la thématique de l'exposition (nous n'avons pas trouvé d'équivalent chez Grassin); 4- une référence expresse aux Cantons-de-l'Est (catégorie contextuelle de Grassin); 5- finalement, des cartels sans rapport avec l'œuvre exposée (information contextuelle autre chez Grassin). Chacune de ces catégories est explicitée ci-après.

a) Groupe 1 : Informations biographiques

Des éléments biographiques sont présents dans près du tiers des cartels (vingt en tout) mais dans la majorité des cas, cela se limite à une seule phrase ou à quelques mots. Dans la typologie d'Anne-Sophie Grassin, ces derniers pourraient faire partie de l'aspect contextuel historique (Grassin (2007 : 6) en élargissant un peu sa catégorie puisque, pour l'auteure, il s'agit essentiellement d'une information datée ou liée à une période temporelle. Au MBAS, les éléments abordés peuvent faire référence à des lieux, que ce soit en raison de la nationalité d'origine de l'artiste comme dans le cas d'André Kertész (15)), d'endroits où un des créateurs a immigré (Fritz Brandtner (13)), ou encore pour souligner les écoles où un peintre a été formé (Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (28)). Parfois, cela consiste simplement en l'énumération de la pratique artistique (René

Richard (18)). Le tout est ponctué de dates afin de servir de point de repère dans la chronologie de l'artiste.

Quelques artistes ont un cartel où l'aspect biographique est nettement dominant. Il s'agit de Wayne Seese (10), Frederick Simpson Coburn (40-41), Jacques Villon (47), Charles Huot (49) et George Nakash (57). À notre avis, ce type de cartel rejoint notre dernière catégorie appelée contextuelle « autre ». En effet, nous partageons l'avis de Marie-Sylvie Poli à l'effet que le contenu d'un cartel doit être en relation avec l'objet exposé. « L'étiquette se rapporte à un objet ou à un ensemble d'objets. En ce sens, le texte de l'étiquette n'est pas un texte autonome, il se rapporte toujours à un expôt et lui donne du sens » (Poli (1992) : 92-93). Un visiteur curieux de la vie d'un artiste aura toujours la possibilité de lire une biographie alors que l'œuvre possédée par un Musée peut nécessiter une explication qui lui est propre, surtout si elle n'a pas fait l'objet d'une grande fortune critique. Parfois, nous avons remarqué qu'en filigrane de ces éléments biographiques, ce sont des marques de prestige qui sont véhiculées. Par exemple, dans le cas de Jacques Villon (47), le MBAS a cru bon d'énumérer sa fratrie, faisant ainsi l'équation avec une lignée d'artistes réputés au XX^e siècle dont l'incontournable Marcel Duchamp (1887-1968), le sculpteur Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) et leur sœur, également peintre, Suzanne Duchamp (1889-1963).

Parmi tous les artistes du MBAS qui ont un cartel à caractère biographique dominant, Frederick Simpson Coburn constitue un cas particulier. Cela est dû à plusieurs facteurs qui pourraient être les suivants : son importance dans la collection du MBAS (environ 700 œuvres), son statut d'artiste originaire de la région, reconnu en histoire de l'art canadien et qui a eu un parcours tant en Europe qu'aux États-Unis. Dans l'espace consacré à cet artiste, le musée a installé un panneau didactique, décrit précédemment, quatre cartels allongés pour accompagner les premiers tableaux du parcours et trois cartels anonymes servant uniquement d'identification. Étonnamment, les œuvres ne servent que de prétexte aux propos des cartels allongés, dont le contenu est élaboré afin de mieux faire connaître cet artiste. Dans un premier temps, il s'agit d'inscrire Coburn dans son appartenance aux Cantons-de-l'Est et d'établir sa formation artistique, tant aux États-Unis qu'en Europe (40), ce qui est tout de même impressionnant compte tenu de l'époque où il a fait ses études et de son milieu d'origine. Le second cartel (41) évoque sa

carrière d'illustrateur à New York. La série se poursuit avec les sujets abordés en fin de carrière (42) et se conclut avec le succès qu'a connu Coburn avec ses paysages hivernaux de bûcherons ou de fermiers (43), tout en faisant une boucle avec le premier cartel puisqu'il est à nouveau question de la région des Cantons-de-l'Est. En conséquence, il ressort que l'objectif n'est pas d'expliquer l'œuvre présentée puisque les cartels n'ont qu'un lien indirect avec la toile. Immanquablement, nous avons une impression de déjà-vu puisque l'on n'y apprend rien de nouveau par rapport au texte du panneau didactique. De plus, le musée a choisi de ne pas détailler les deux portraits de femme qui sont présentés dans cette section. Le manque d'information sur les modèles attise la curiosité du visiteur, sans que celle-ci puisse être satisfaite, d'autant plus que le catalogue d'exposition ne fournit pas davantage d'explications.

b) Groupe 2 : Les informations ont un rapport direct avec l'œuvre exposée

Une vingtaine de cartels du MBAS remplissent les critères de proximité avec l'œuvre exposée, tel que prescrit par Marie-Sylvie Poli (1992) ou Beverly Serrell (1996). Nous avons vu précédemment que pour Anne-Sophie Grassin, ce type de cartel permet de faire un aller-retour intéressant entre le visuel exposé et l'écrit. Ce « jonglage », selon l'étude, est inévitable et répond à différents besoins du visiteur, dont l'appropriation de l'objet exposé et le désir d'en savoir davantage. Un cartel dont les informations sont bien structurées offre une meilleure compréhension et, par extension, une plus grande réponse à l'effort didactique mis en place par le musée (Grassin 2007 :1, 9-10). Cela permet également d'accroître l'observation de l'expôt puisque le visiteur cherchera à trouver dans celui-ci les éléments qui sont détaillés dans le texte. Parmi les vingt-deux cartels du MBAS que nous avons dénombrés dans cette catégorie, plusieurs d'entre eux fournissent des pistes de lecture pour les œuvres. Nous avons remarqué que, dans ces cas-là, ils recoupent généralement les catégories dénominatives, descriptives et explicatives déterminées par Anne-Sophie Grassin (Grassin (2007) : 5-6). Évidemment, parmi ces cartels du MBAS, nous avons aussi constaté une gradation quant aux rapprochements qui sont faits entre l'œuvre et le texte. Cela peut aller d'une simple phrase à l'ensemble du texte du cartel. Tous n'ont donc pas le même impact. Ainsi, si l'on examine le texte

rédigé pour *Portrait de S.*, 3^{ème} état (1986) de Richard-Max Tremblay (5), nous pouvons remarquer que, dans son ensemble, le texte est plutôt contextuel : on y explique l'importance du motif de la tête chez l'artiste, qu'il a décliné en plusieurs médiums, tout en insistant sur l'anonymat des modèles. Ce n'est que dans le dernier énoncé, en mentionnant le titre du tableau, que la corrélation s'établit avec la toile : « Or dans *Portrait de S.*, quelque chose a changé même si l'artiste reste discret sur l'identité du personnage ». L'information est mince.

D'autres cartels ont également un lien plus ténu entre l'œuvre et l'écrit. Habituellement, c'est parce que l'œuvre possédée par le musée est représentative de la vision ou d'une pratique artistique globale de l'artiste. C'est le cas notamment de la photographie d'Edward Steichen (16) : « Dans *In Memoriam*, Steichen recherchait la beauté plus que la vérité, considérée d'ailleurs comme une entrave à la créativité. » ou encore pour Charles Daudelin (38) : « *La femme au long cou* révèle dans la richesse de la matière et l'affirmation de la masse, l'apport de Daudelin à la sculpture contemporaine ». Le même rapport peut s'établir entre l'œuvre du musée et la production dans son ensemble en ce qui concerne les artistes Adam Sheriff Scott (20), et Jean-Paul Pépin (30). En d'autres occasions, ce n'est que pour fournir quelques détails sur le sujet d'un tableau ou d'une sculpture, comme c'est le cas pour Marc-Aurèle Fortin (28) où l'on précise la localisation du paysage ou pour Alfred Laliberté (53) lorsque l'on donne l'identité du buste sculpté. Là où ce type de cartel révèle toute sa pertinence, c'est lorsque ce dernier est principalement consacré à l'œuvre, concentrant en un court texte des éléments permettant la compréhension de ce qui est exposé. C'est le cas notamment de ceux dédiés à Michel Goulet (1), Juan Geuer (32), Lee Friedlander (33), Wynn Bullock (34) ou Ozias Leduc (48). Dans tous ces cas, l'ensemble du cartel traite uniquement de l'œuvre. Leurs textes recourent les quatre catégories explicitées par Grassin (2007 :5-6) : en mentionnant le titre de l'œuvre on rejoint l'aspect dénominatif ; l'élément descriptif est satisfait lorsque les traits principaux de l'œuvre sont détaillés ; en fournissant des pistes de lecture on rejoint le côté explicatif et finalement, on retrouve le contextuel lorsque le cartel aborde de façon générale les thématiques exploitées par l'artiste ou encore lorsque l'œuvre (unique en salle) fait partie d'une série. Dans les cinq exemples de cartels précités, le titre apparaît toujours dans la première phrase du texte, établissant

dès le départ la relation de proximité avec l'œuvre exposée. Les autres éléments s'entrelacent au gré du rédacteur. Par exemple, avec Michel Goulet (1) on va du général au particulier : on aborde le motif de la table chez Goulet dans son rapport entre l'objet usuel, industrialisé et la sculpture. Puis, on décrit l'œuvre plus spécifiquement et l'on fournit au lecteur des pistes de lecture en insistant sur les talents poétiques et narratifs de l'artiste. Ainsi, on a écrit que « Michel Goulet propose une poétisation de l'objet. Cette table nous raconte son histoire de construction et instaure un ensemble de systèmes relationnels entre le vide et le plein, la masse et le volume, l'objet référentiel et l'objet sculptural ». Pour le travail de Juan Geuer (32), on insiste sur la description de l'œuvre tout en expliquant comment l'installation fonctionne et ce que l'artiste cherche à faire vivre aux visiteurs : « ces plinthes vitrées, à deux faces, affichent des petits miroirs pratiqués d'ouvertures pour les yeux qui permettent à ceux qui regardent de vivre dans le regard de l'autre ». Le cartel de Bullock (34) nous révèle ce que nous n'aurions probablement pas découvert par nous-mêmes : « Ce que nous voyons est l'écoulement du temps ». Même s'il a déjà été dit que la connaissance de l'intention de l'artiste n'est qu'une avenue parmi d'autres lorsque vient le temps d'interpréter une œuvre, cela reste néanmoins une clé de lecture qui peut être appréciée du néophyte²⁸⁴. Les propos de ces cartels de proximités sont indéniablement plus enrichissants pour ceux qui prennent la peine de les lire.

c) Groupe 3 : Informations qui renvoient directement à la thématique de l'exposition

Si la relation objet-cartel est une attente légitime, nous avons trouvé intéressant de constater l'importance du nombre de cartels qui étaient liés à la thématique principale de l'exposition telle que déterminée par le titre « *Manières et matières* ». C'est la catégorie la plus récurrente avec quarante-trois cartels sur cinquante-quatre. Les textes peuvent avoir trait uniquement à la matière de l'œuvre ou seulement à la manière de faire

²⁸⁴ Nous pensons notamment à ces propos de W.J.T. Mitchell (2005) au sujet de l'interprétation des sculptures d'Anton Gormley : « Artists' intentions never fully determine the meaning of a work, any more than critical interpretations do. If they did, we could dispense with the work and just listen to what the artist has to say ». Dans *What Do Pictures Want?* Chicago et Londres: Presse de l'université de Chicago, pp. 258-259.

de l'artiste ou combiner les deux. L'œuvre exposée par le musée devient alors emblématique du travail de l'artiste.

Une fois de plus, le degré d'importance accordé à cette information est variable. Cela peut aller de la simple mention du matériau de l'œuvre exposée (référant à « Matières »), par exemple qu'il s'agit d'un plâtre (Louis-Philippe Hébert (51)) ou d'exprimer brièvement les sources d'inspiration de l'artiste (ici, c'est la partie « Manières » du titre qui est convoquée) comme c'est le cas pour Alfred Pellan (23) : « Pellan trouva dans l'imagerie surréaliste les sources d'un langage plastique à la dérive des seuls impératifs de la raison ». Cela peut aussi n'être qu'une référence aux sujets privilégiés par l'artiste ou une mention de ses différentes pratiques artistiques. Par exemple, pour Fritz Brandtner (13) on a écrit « Tenté par les sujets urbains, Fritz Brandtner a peint la ville dans une perspective de progrès technique » (l'encre et gouache sur papier du MBAS représente un toit industriel) ou encore pour Charles Huot (49) où l'on décline ses champs d'activités.

Cependant, plusieurs cartels sont entièrement consacrés à la thématique choisie. Les cartels conçus pour Roland Poulin (8) et Rita Letendre (12) sont des exemples où l'on retrouve autant des mentions ayant trait à la « manière » qu'à la « matière ». Ainsi, peut-on lire pour Poulin : « Les œuvres dessinées et sculptées de Roland Poulin sont marquées de l'économie d'expression et de la complexité de la perception. Le poids, la gravité, la couleur, la texture, les ambiguïtés de la formes et des points de vue sont au cœur des recherches de l'artiste ». Dans ce dernier cas, c'est la « manière » qui prédomine sur la « matière ». Les caractéristiques de son travail sont effectivement mises en œuvre dans le fusain et gouache sur papier exposé par le MBAS. Pour Rita Letendre, c'est plutôt sur la « matière » qu'est mis l'accent :

Les œuvres que Rita Letendre réalisa de la moitié des années 1950 à la moitié des années 1960 [l'œuvre du musée, *Les capricornes*, date de 1961] montrent le développement de compositions régulières, structurées et réalisées avec des empâtements. Ce tableau exprime la synthèse de l'art de Rita Letendre entre la structuration contrôlée de la surface et l'expressionnisme des traits de pinceau d'une rare vivacité. Avec la pâte généreuse, l'artiste crée des intensités chromatiques.

Dans ce cartel, on peut observer une certaine répétition dans le propos avec une insistance particulière sur l'aspect structuré du travail de Letendre. On retrouvait aussi cette redondance dans le vocabulaire du cartel de la sculpture *Les pièges de l'esprit* de Michel Goulet (1) où des mots comme « objet », « table », « motif », « manquante » et « industriel » reviennent à quelques reprises et parfois même dans deux phrases successives, ou encore dans celui d'Albert Dumouchel (17). Cela est d'autant plus frappant que les textes sont courts. Dans le cas de Dumouchel, cela donne l'impression qu'on avait peu à dire sur cet artiste alors que pour Goulet, cela semble dénoter davantage une faiblesse dans l'écriture même du texte, à moins que l'on s'en tienne à la raison évoquée par Marie-Sylvie Poli (1992), et qui pourrait s'appliquer au cartel de Rita Letendre, à l'effet que cela contribue au renforcement de l'apprentissage chez le visiteur²⁸⁵. Quoiqu'il en soit, l'importance de ces cartels au sein de *Manières et matières* participe, selon nous, à la cohérence globale de cette exposition.

d) Groupe 4 : Référence expresse aux Cantons-de-l'Est

Nous avons déjà abordé le fait que l'on pouvait retrouver dans les informations de base des cartels une trace du lien qui existe entre les artistes exposés et la région des Cantons-de-l'Est, de même que des mentions explicites au sein de certains panneaux didactiques. Les textes des cartels ne font pas exception. L'information est davantage contextuelle, si l'on se réfère aux catégories d'Anne-Sophie Grassin, expliquées précédemment. Cet élément est abordé par le musée sous différents angles et est réparti entre sept cartels. Ce peut être parce que la région elle-même a servi de source d'inspiration pour le sujet peint (Allan Edson (50), William Henry Bartlett (55) ou Frederick Simpson Coburn (43)). Dans certains cas, on insiste plutôt sur l'appartenance de l'artiste aux Cantons-de-l'Est, soit parce qu'il y est né (Frédéric Simpson Coburn (40)) où parce qu'il s'y est établi pour travailler (Wayne Seese a eu son atelier à

²⁸⁵ Pour Poli, la répétition peut faire partie du processus d'écriture des cartels prédictifs : « L'objectif du scripteur s'affiche clairement : en utilisant plusieurs fois le même mot dans un énoncé à visée didactique, il cherche à mobiliser l'attention et la mémoire visuelle de son visiteur-lecteur afin que ce dernier intègre une notion ou un concept de l'exposition » (Marie-Sylvie Poli (1992) :96).

Stanstead (10), Yousuf Karsh a été rejoindre son oncle à Sherbrooke (56), George Nakash a eu son studio de photographie « au centre-ville de Sherbrooke » (57)). Jusqu'à un certain point, le MBAS redouble une information déjà présente dans la partie autonome de ses cartels ou dans les panneaux introductifs et martèle son message quant à l'adéquation entre le mandat de l'institution et l'exposition en salle.

e) Groupe 5 : Informations contextuelles autres

Anne-Sophie Grassin a choisi cette dénomination pour qualifier les textes de cartels qui ne se rapportent pas directement à l'objet exposé. En ce qui concerne le MBAS, quinze cartels peuvent être intégrés partiellement ou totalement dans cette catégorie. Différents types d'informations sont véhiculées lorsque l'aspect contextuel ne représente qu'une partie du texte. Voici une énumération, avec exemples à l'appui, des renseignements fournis par le musée.

Premièrement, ce peut être le prestige d'avoir tel artiste dans la collection. C'est le cas de David Rabinowitch (26) où le musée écrit : « David Rabinowitch est une figure marquante de la scène artistique internationale ». Deuxièmement, l'artiste sert de prétexte pour évoquer un regroupement d'artistes. Par exemple, pour Jean-Paul Pépin (30), on accorde plus de place dans le texte aux peintres de la Montée Saint-Michel qu'à l'artiste lui-même. Il en va de même pour Adam Sheriff Scott (20) où l'essentiel du cartel donne des informations vagues sur le Groupe de Beaver Hall. Troisièmement, il peut être question d'un mouvement artistique. Louis Philippe Hébert (51) fournit l'occasion de décrire brièvement l'art commémoratif. Quatrièmement, on peut élaborer davantage sur un thème. Dans le cartel consacré à George Fiske (54) il est surtout question des sujets paysagers dans la photographie du XIX^e siècle. Finalement, nous incluons également dans ces informations contextuelles le fait d'évoquer l'importance de l'artiste en histoire de l'art. Par exemple, le musée écrira au sujet d'Alfred Pellon (23) : « Alfred Pellon est l'une des figures marquantes de la modernité québécoise de l'après-guerre ». Il en va de même pour Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (28): « Quelques années plus tard, Suzor-Coté est devenu l'un des paysagistes les plus en vue au Québec et sa peinture orienta l'art moderne au Canada ».

Si nous admettons qu'il peut parfois être nécessaire d'avoir de tels énoncés à portée plus générale, nous sommes moins certaine de la pertinence qu'il y a à écrire des cartels dont le contenu est entièrement contextuel. Nous estimons que ces écrits en salle sont inutiles et font perdre le temps des visiteurs qui n'en sauront pas davantage sur l'œuvre quand ils auront quitté le musée. Quatre cartels du MBAS font partie de cette catégorie.

Dans le cas d'Armand Vaillancourt (36), l'étiquette accompagne une sculpture qui s'intitule *San Francisco* (1968). Or, presque tout le cartel se rapporte à *L'arbre de la rue Durocher* (1954-1956), une sculpture possédée par le MNBAQ. Quelle pertinence cela a-t-il pour le visiteur qui ne connaît pas cette œuvre?

Dans trois autres cas, le MBAS a conçu de brefs cartels dont le but est simplement de souligner l'apport d'un artiste dans l'évolution de sa discipline. Ainsi, le MBAS reconnaît la contribution d'André Fournelle (37) dans la fonderie, l'implication d'Yves Trudeau (39) dans la fondation de l'Association des sculpteurs du Québec et finalement l'influence qu'a eu Albert Dumouchel (17) dans le renouveau de la gravure québécoise.

De tels cartels offrent une bonne prise aux détracteurs des écrits dans les salles d'exposition auxquels on leur reproche d'être inutiles, trop nombreux, trop bavards et même non esthétiques, comme le prétendait Henri Rivière (Jacobi/Desjardins (1992) :18). Malgré ces critiques, plusieurs auteurs admettent l'importance des petits textes puisqu'ils aident notamment à l'interprétation en donnant un sens aux objets présentés. Nous sommes d'avis que lorsqu'un musée choisit de mettre de l'avant une approche didactique, les cartels sont effectivement précieux, en autant qu'il y ait un réel lien de proximité entre l'œuvre et l'écrit qui l'accompagne. Pour une contextualisation générale, il y a toujours possibilité d'ajouter des panneaux informatifs ciblés pour une section particulière de l'exposition. Les quatre cartels mentionnés précédemment ressortent d'autant plus que plusieurs des textes du MBAS, sous réserve des commentaires déjà émis, sont pertinents, soit parce qu'ils se rapportent directement à l'œuvre, soit parce qu'ils s'inscrivent dans la thématique générale mise de l'avant par le titre de l'exposition.

4.4.d Des cartels subjectifs

Dans un article où elle résume son approche linguistique quant à la lecture des cartels de musée, Marie-Sylvie Poli explique comment, dans ce type d'écrit, les auteurs cherchent à dissimuler leur présence, « du moins dans les opérations de surface du texte » (Poli (1992) :98), sous le couvert d'un discours qui se veut objectif ou scientifique, notamment par l'utilisation de pronoms dits impersonnels, comme le « il » et l'usage de verbes à l'infinitif. Mieke Bal est également sensible à cette apparence de neutralité des cartels, véhiculée par certains pronoms et temps de verbes, tout en pouvant repérer l'apport subjectif du ou des auteurs, particulièrement à travers l'utilisation des adjectifs. Toutefois, les propos de Bal ne s'érigent pas en méthode d'analyse comme c'est le cas pour Marie-Sylvie Poli²⁸⁶. Le MBAS tend aussi vers cette objectivité dans la rédaction de ses cartels. Cela peut se manifester de différentes façons : par l'usage du « il » qui instaure une certaine distance ou de verbes conjugués à la troisième personne. C'est le cas pour Charles Daudelin (38) « Pour l'artiste, le rapport entre l'art et l'art de vivre prend valeur de fondement lorsqu'il s'agit d'imaginer la cité comme lieu habitable et l'artiste comme acteur du théâtre urbain ». Cela peut également se présenter sous forme de faits vérifiables, comme lorsque l'on fait état des études de l'artiste, par exemple en ce qui concerne Frederick S. Coburn (40)) ou encore, en faisant des phrases courtes comme celles rédigées pour les artistes Léon Bellefleur et Gaston Miron (24) : « En 1949, l'artiste et poète Roland Giguère fonda les Éditions Erta ».

Toutefois, plusieurs des cartels du MBAS trahissent la présence d'un auteur, principalement lorsqu'il y est fait usage d'adjectifs. L'apparence d'objectivité est une illusion qui s'efface à la lecture attentive des marques d'énonciation qui composent le texte de l'étiquette. Comme l'écrit Marie-Sylvie Poli: « un texte sans auteur n'existe pas et les traces de la fonction poétique ou la prédilection largement répandue à raconter une histoire prouvent bien que le scripteur donne sa marque à l'énoncé » (Poli (1992) :98). L'auteur précise également que cette empreinte de la subjectivité de l'auteur peut apparaître selon « des degrés divers » (Poli (1992) : 98). L'auteur donne quatre exemples où l'on peut déceler la présence de l'énonciateur : que ce soit par la ponctuation, des mots

²⁸⁶ Nous référons plus particulièrement aux chapitres 3 et 5 dans Mieke BAL (1996). *Double exposure. The subject of cultural analysis*. New York /Londres : Routledge.

suggérant le doute (ex. usage de verbes au conditionnel, ou des adverbes comme « probablement »), l'usage de termes spécialisés ou scientifiques et finalement, l'affectif qui se traduit par l'usage d'adjectifs qualificatifs. C'est par cette dernière marque d'énonciation que se manifestent principalement les opinions du ou des auteurs qui ont collaboré à la rédaction des cartels du MBAS. Voici en rafale quelques exemples dont nous soulignons l'aspect subjectif : Jenny Hellers (2) « Cette œuvre *fait vibrer les fibres de bonheur qui habitent nos êtres trop souvent tourmentés* »; Henri Hébert (29): « La simplicité de la forme et le rythme de la ligne font de cette statuette *une œuvre d'une grande beauté* »; David Rabinowitch (26) où le musée écrit « L'art de Rabinowitch est un *art radical* »; pour René-Pierre Allain (25) on mentionne qu'il a un « *niveau d'inventivité intimidant* ». Insidieusement, l'auteur incite les visiteurs à partager ses jugements de valeur ou encore il présume du comportement ou des réactions des visiteurs, comme si ces derniers ne formaient qu'une seule entité, abstraite et idéalisée.

Conclusion

Chacun des musées étudiés dans notre mémoire présente une histoire de l'art forgée soit en fonction d'un panorama classique comme au MBAM soit selon un angle propre au choix d'un parcours chrono-thématique comme c'est le cas au MNBAQ ou au MAJ. Le MBAS a une autre approche puisqu'il présente davantage un portrait de sa collection qu'une histoire de l'art proprement dite, même si cet aspect n'est pas complètement évacué.

Au cours de ce chapitre, nous espérons avoir démontré que l'une des grandes forces du MBAS consiste en la cohérence de l'exposition, que ce soit face au mandat de l'institution, à l'homogénéité de la muséographie et au soin apporté à la présentation, notamment en ce qui concerne l'uniformité visuelle des cartels et des panneaux. S'ajoutent à cela, les propos de plusieurs cartels qui rejoignent la thématique retenue de « *Matières et manières* » ou qui évoquent de façon implicite ou explicite les Cantons-de-l'Est. Combinés, ces éléments permettent de percevoir l'exposition du MBAS comme un tout, offrant un aperçu diversifié et équilibré des collections et ce, malgré la sélection d'un petit nombre d'œuvres.

CONCLUSION

Le musée d'art: ce qu'il nous montre, ce qu'il nous « dit »

Selon Svetlana Alpers, le musée est le lieu le plus propice pour observer les différents objets exposés. Ceux-ci acquièrent de ce fait un « intérêt visuel » rendu possible par « l'effet du musée »²⁸⁷ qui permet de regarder ce qui est montré de manière différente²⁸⁸ (Alpers (1993) : 25,27). Si le musée contribue à une meilleure visibilité, il appert que ce qui y est présenté n'est pas une simple accumulation de choses²⁸⁹. Comme l'a exprimé Mieke Bal : « Il serait plus simple de croire que l'objet signifie par lui-même et que le musée ne fait que le déployer. Mais comme les choses ne sont aucunement « telles qu'elles sont », n'ont d'autre existence qu'encadrées dans une matérialité et une institutionnalité définies, on ne saurait subordonner le travail muséal à cette chimère.» (Bal (2007) : 11). Les expositions sont le résultat d'un travail de conception et de mise en espace savamment construit.

Dans ce mémoire, nous avons étudié les relations qui s'instaurent entre ce que les musées des beaux-arts nous montrent et ce qu'ils nous disent sur ce qu'ils exposent. Tous les musées sont producteurs de discours résultant de l'association entre des composantes textuelles et contextuelles. Compte tenu de cette combinaison de facteurs, nous croyons que le discours muséal ne se laisse pas appréhender sans un regard critique. Il faut un certain recul et une approche analytique pour en faire ressortir toutes les implications, contrairement à l'immédiateté de l'expérience esthétique qui peut surgir en étant simplement devant un tableau. Pour comprendre les effets du discours muséal, nous

²⁸⁷ Alpers définit cet effet comme la capacité du musée d'isoler l'objet pour mieux le voir tout en lui conférant (peu importe sa nature, artistique ou non) le statut d'œuvre d'art. (Alpers (1993) :27). Elle donne comme exemple un crabe placé dans une vitrine qu'elle décrit « comme un objet ouvré » (Alpers (1993) :25).

²⁸⁸ Pour Alpers, les manières de regarder dans le musée sont intimement reliées à la façon dont les objets sont disposés dans la salle d'exposition. « La manière dont un tableau ou un objet est accroché ou disposé – son cadre ou son support, sa position par rapport au spectateur (est-il placé en haut, en bas ou à mi-hauteur? Peut-on en faire le tour ou non? Peut-on s'asseoir pour le regarder, ou bien doit-on rester debout?), la manière dont il est éclairé (faut-il une lumière constante? Intense ou diffuse? Doit-on conserver les effets de la lumière naturelle et de l'ombre, et laisser la lumière évoluer avec les journées et les saisons?), la présence d'autres objets disposés autour de lui qui appellent nécessairement la comparaison- tout cela influe sur la manière dont nous regardons et sur ce que nous voyons. » (Alpers (1993) :32).

²⁸⁹ Stephen Bann, qui s'est intéressé aux cabinets de curiosité, démontre que même au sein de ceux-ci, un ordre de classification et des modalités d'exposition existaient. Cependant, il est clair pour l'auteur que les objets n'étaient pas simplement « accumulés » comme le prétend Louis Marin. (Bann (1995) :67).

avons analysé quatre expositions basées sur les collections permanentes d'art canadien et québécois d'autant de musées des beaux-arts du Québec. L'étude du discours d'un seul musée nous aurait permis une compréhension plus en profondeur de l'impact de celui-ci sur la signification des œuvres exposées mais l'approche comparative a l'avantage de mesurer comment l'évaluation de données analogues peut conduire à des messages différents. C'est sur cette base que nous avons modelé notre corpus à partir des références artistiques et chronologiques du MBAM. De même, nous avons pris en compte, pour chaque salle d'exposition les paramètres suivants, soit le cadre architectural, l'environnement muséographique, (lequel inclut notamment la couleur des murs, l'éclairage, le mobilier, le mode d'accrochage et la juxtaposition des œuvres, ce qui est mis en valeur ou non, les marqueurs de transition au sein des parcours proposés, les itinéraires déterminés par le musée et les approches esthétiques ou éducatives) ainsi que tout ce qui relève de l'écrit : titres, cartels et panneaux didactiques. Aucun de ces facteurs ne peut à lui seul façonner la vision de l'art transmise par les musées étudiés. Chacun d'entre eux sera plus ou moins déterminant mais ils doivent être envisagés globalement. Ajoutons qu'au-delà des discours, ce sont toujours les apparences de la neutralité muséale qui sont remises en question.

À la suite de notre analyse, le constat le plus évident est que chacun des quatre musées retrace une histoire de l'art différente, malgré des éléments communs au sein de chaque exposition. Il peut s'agir de la présence de mêmes artistes²⁹⁰, de recoupements chronologiques ou du lieu de production des œuvres, créées majoritairement au Québec, avec quelques incursions ailleurs au Canada, aux États-Unis et en Europe. Toutefois, les différences sont plus notables. Chacun des quatre musées étudiés aborde sa collection selon des approches différentes ou des thématiques particulières. Chacun met à l'avant-plan des artistes au détriment d'autres, soit parce qu'ils sont privilégiés par l'histoire de l'art prônée par leur institution ou simplement parce qu'ils sont présents ou absents de leurs collections. Nous avons vu qu'au MBAM, la collection se déploie selon un panorama chronologique où se succèdent d'abord les genres picturaux importants au XIX^e siècle, soit le portrait, l'art religieux et le paysage. L'arrivée de la modernité

²⁹⁰ Par exemple, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Ozias Leduc et Adrien Hébert sont exposés dans les quatre musées.

picturale, dans la première moitié du XX^e siècle, est affirmée par des regroupements importants d'œuvres de James Wilson Morrice, le Groupe des Sept et des membres du Beaver Hall alors que tous ces artistes reçoivent beaucoup moins d'attention de la part du MNBAQ, du MAJ et du MBAS. Nous avons vu qu'entre Montréal et Québec, peut-être en raison de leur origine institutionnelle, la modernité survient davantage du côté anglophone pour l'un et principalement du côté des francophones pour l'autre. La présence des artistes d'expression française prédomine également au MAJ et au MBAS en ce qui concerne les œuvres du XX^e siècle. Malgré les disparités chronologiques entre les quatre musées, la période phare du MBAM, située entre 1830 et 1945, se retrouve au sein des quatre expositions. Nous pourrions en déduire que, pour le musée montréalais, c'est principalement entre ces deux dates que l'art s'est développé au Canada. Avant les années 1830, l'art est de facture plus naïve. Vers la fin du XIX^e siècle, le musée met en valeur des tableaux inspirés notamment des impressionnistes français. Cependant, nous avons vu que ces productions sont en décalage de quelques décennies par rapport à la création de ce mouvement pictural en Europe. Le musée sous-entend qu'après une période de « retard », les artistes ont réussi, vers le milieu du XX^e siècle, notamment avec Alfred Pellan, à effectuer un « rattrapage » où les œuvres atteignent la même qualité que celles des grands courants de l'art international. L'histoire proposée par le MBAM semble aller de soi et correspondre à ce que l'on pourrait lire dans un manuel. On y retrouve par exemple, les grandes figures artistiques habituellement reconnues dans ces livres, que ce soit Théophile Hamel, Joseph Légaré, Louis-Philippe Hébert, Clarence Gagnon ou le Groupe des Sept pour n'en nommer que quelques-uns. Carol Doyon explique que si on peut regarder un tel panorama avec plaisir, comme un grand livre d'images, il n'en demeure pas moins qu'il résulte d'un point de vue prédéterminé :

Le mot « panorama » juxtaposé à « histoire de l'art », pointerait donc une figure à deux faces, une face ludique, visible, qui met en scène le grand paysage historique des arts, depuis les débuts jusqu'à aujourd'hui et une seconde, plus coercitive. Car pour que ce grand paysage soit contemplé dans un acte de lecture qui le reconstituerait « vraiment », il faut qu'il se soumette totalement au regard dominateur qui l'organise. (Doyon (1991) :233).

Soulignons que peu importe le mode d'exposition choisi, qu'il soit esthétique, didactique, chronologique, thématiques ou autre, la présentation en salle est toujours orientée en fonction du point de vue du ou des concepteurs, en accord avec les positions

institutionnelles. Par exemple, le MNBAQ a fait le choix de découper l'histoire de l'art du Québec entre plusieurs salles, chacune selon une approche chrono-thématique différente. En ce qui concerne la salle que nous avons étudiée, l'art du milieu du XIX^e siècle jusque vers le milieu du XX^e siècle est présenté dans les termes d'une opposition entre les tenants de la modernité et ceux de la tradition clérico-nationaliste, idéologie alors en vigueur au Québec jusque dans les années 1950. Nous avons vu que le programme annoncé par le MNBAQ, tel qu'énoncé dans les textes écrits par le musée, veut rendre compte de la « lutte » des artistes pour sortir du carcan des canons académiques et des diktats de la société traditionnelle pour pouvoir s'exprimer librement à travers leur art. Quant aux deux musées régionaux, ils ont choisi d'autres thématiques. Au MAJ, on a voulu présenter une histoire générale de l'image à partir du moment où celle-ci s'affranchit de l'art religieux. Toutefois, la liste des œuvres exposées se réduit principalement aux artistes québécois et canadiens. L'approche chrono-thématique fait en sorte que la fin du parcours exhibe un panorama des différents styles artistiques qui ont eu cours au Québec pendant le XX^e siècle. Finalement, le MBAS tout en se concentrant sur sa collection, montre également les tendances artistiques qui se sont côtoyées successivement ou concurremment au Québec.

L'histoire de l'art du Québec peut effectivement être abordée sous différents angles mais inévitablement, cela laisse dans l'ombre d'autres événements et d'autres regards sur ce qui s'est passé simultanément. Il y a toujours la possibilité pour le musée de multiplier les expositions thématiques comme cela a été le cas au MNBAQ au cours des années 2009 et 2010²⁹¹. Dans *Malaise dans la civilisation*, Sigmund Freud compare la « vie » architecturale d'une ville aux couches mémorielles d'une âme. Il évoque différentes strates de la Rome antique, composées d'édifices en ruines par-dessus lesquels d'autres ont été reconstruits en expliquant que si la visualisation des différents étagements est possible par le jeu de l'esprit, il en irait autrement si on voulait représenter cette histoire de façon concrète. La réflexion de Freud pourrait aussi s'appliquer à

²⁹¹ Au moment d'effectuer notre relevé, les femmes artistes étaient peu présentes dans les salles de la collection permanente. Cependant, le MNBAQ a présenté du 21 mai au 16 août 2009 une exposition temporaire consacrée aux femmes artistes de sa collection (*Femmes artistes. La conquête d'un espace, 1900-1965*). Afin de faire le pont entre les deux, des pastilles de couleur ont été apposées à côté des cartels des artistes féminines de l'exposition permanente. Du 17 juin au 10 octobre 2010, le MNBAQ récidivait avec *Femmes artistes. L'éclatement des frontières, 1965-2000*.

l'aménagement d'une salle d'exposition : « Si nous voulons traduire dans l'espace la succession historique, nous ne pouvons le faire qu'en plaçant spatialement les choses côte à côte; la même unité de lieu ne tolère point deux contenus différents »²⁹². Nous avons remarqué qu'effectivement, dans les collections permanentes étudiées, les musées n'adoptent généralement qu'un seul point de vue, évitant d'entrer en dialogue, de proposer des positions coexistantes ou de confronter leurs idées avec celles des visiteurs. Si l'on accepte l'analogie entre l'exposition et les principes littéraires de la narration, il est vrai que le visiteur risquerait d'y perdre en cohérence diégétique. Denis Riout rend compte de cette réalité lorsqu'il se questionne sur l'écriture de l'histoire des avant-gardes artistiques.

L'idéologie avant-gardiste conduit à glorifier l'innovation, à valoriser les précurseurs et à mépriser les suiveurs. [...]. Les précurseurs n'existent pas : ils sont toujours postulés *a posteriori*. La linéarité du discours s'adapte parfaitement aux récits d'une histoire disposée selon un modèle arborescent, et elle se prête mal à l'évocation des développements rhizomatiques. L'histoire de l'art n'échappe pas à cette emprise de la diégèse narrative. Elle distribue les œuvres tout au long d'un cours régi par l'impératif de successivité, puis elle cherche leurs sources, dégage et évalue leur influence. Dans la réalité vivante de leur émergence *ici et maintenant*, les œuvres ne se répartissent pas sur l'axe unique d'un temps universel. Elles s'organisent autour de centres multiples qui sont ici des centres d'intérêt (conceptuels) et des centres géographiques séparés les uns des autres, régis par des temporalités partiellement indépendantes. L'histoire, rétrospective par définition, connaît la tentation de l'unification par la mise en perspective, construction élaborée à partir d'un point de vue unique. De surcroît, elle ne peut restituer le polycentrisme et les complexités qui en découlent, qu'au prix d'une perte de clarté dans son exposé.²⁹³

Nous avons vu que pour trois musées (le MBAM, le MNBAQ et le MBAS), ce principe de cohérence et de clarté du « point de vue unique » est manifeste tant dans le propos que dans la mise en espace. Le MBAM défile une histoire de l'art qui évolue dans le temps. Le MNBAQ, même avec une thématique binaire, priorise les œuvres plus traditionnelles du terroir québécois. Quant au MBAS, il a opté pour une présentation centrée sur lui-même. À l'inverse, le MAJ semble être allé dans trop de directions, ce qui

²⁹² Sigmund FREUD. (1929) 1971. *Malaise dans la civilisation*. Traduit par CH. et J. Odier, pp. 9-10. Paris : PUF, pp. 9-10. Site internet de l'Université du Québec à Chicoutimi : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/malaise_civilisation/malaise_civilisation.pdf. Page consultée le 21 août 2013.

²⁹³ RIOUT, Denis. 2003. *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes : Jacqueline Chambon, p. 35. (C'est l'auteur qui souligne).

effectivement, empêche d'établir un fil conducteur dans cette sélection d'œuvres qui provient d'une collection très éclectique.

Un second constat porte sur la muséographie plutôt conventionnelle des musées étudiés. L'espace est similaire pour tous : une salle rectangulaire où les œuvres sont distribuées sur les murs et des cloisons amovibles²⁹⁴. Contrairement aux musées des sciences qui se préoccupent davantage des approches technologiques ou des dispositifs interactifs dans les salles (Silverstone (1998)), les musées des beaux-arts continuent de favoriser un rapport individuel avec les œuvres. Lorsque celles-ci sont commentées, elles le sont avec des écrits (cartels, panneaux) ou des visites guidées.²⁹⁵ Quant aux teintes utilisées pour les murs, le rouge foncé est présent dès qu'il est question d'art ancien²⁹⁶. Pour les œuvres de la première moitié du XX^e siècle, les musées privilégient les teintes de blanc, gris pâle ou beige, teintes qui, nous l'avons vu, sont l'apanage des espaces d'expositions dits modernistes. Ajoutons que les pratiques expositionnelles du MBAM témoignent d'une vision plutôt « classique » des beaux-arts, où dominant la peinture et la sculpture²⁹⁷, contrairement aux trois autres musées où les médias sont multiples, comme c'est le cas au MAJ et au MBAS. Quant au MNBAQ, il intègre dans ses salles les beaux-arts et les arts décoratifs.

²⁹⁴ En lisant Brian O'Doherty (1999), nous avons réalisé que les plafonds étaient généralement sous-utilisés dans les salles d'exposition. « We don't look at the ceiling much now. Other ages put plenty up there to look at [...]. With electric light, the ceiling became an intensely cultivated garden of fixtures, and modernism simply ignored it. The ceiling lost its role in the ensemble of the total room. » (O'Doherty (1999): 66).

²⁹⁵ Lors de notre dernière visite au MBAM en juillet 2013, le musée offrait gratuitement aux visiteurs des audio-guides musicaux et commentés afin d'enrichir les parcours dans les collections d'art européen, québécois et canadien. Il était également possible de télécharger une application pour les téléphones intelligents ou les tablettes interactives. Ce genre audio-guide n'était pas disponible au moment où nous avons fait le relevé des salles.

²⁹⁶ Peut-on échapper aux contraintes de ce stéréotype chromatique lorsque l'on veut rendre compte de la muséographie du XIX^e siècle? Nous nous sommes posé la question pendant une visite au Musée de la civilisation de Québec au cours de l'été 2013. Dans l'exposition *Paris en scène : 1889-1914*, les concepteurs ont évoqué un « Salon » selon la formule épurée choisie au MNBAQ. L'accrochage était moins chargé. Cependant, les murs avaient été peints en gris foncé, comme c'est la tendance muséographique actuelle (nous pensons notamment au Musée d'Orsay à Paris, réaménagé entre 2009 et 2011). Le résultat n'était pas probant.

²⁹⁷ Dans le premier chapitre, nous avons relevé que le MBAM possède une importante collection d'arts décoratifs. Depuis l'ouverture du Pavillon d'art québécois et canadien en 2011, le Pavillon Liliane et David M. Stewart a été réaménagé. Au deuxième étage, où était logé le panorama canadien, le musée a recréé des îlots pour présenter des meubles de différentes époques dans lesquels il a intégré des peintures et des sculptures. Cela démontre que l'intégration ou non des arts décoratifs avec les beaux-arts relève d'un parti-pris de la part du musée, la superficie de la salle étant la même qu'avant.

En troisième lieu, il ressort que l'architecture offre des contingences prédéterminées pour les conservateurs actuels. À l'origine, les architectes québécois ont été influencés par les façons de faire de la France, intégrant les règles strictes du système beaux-arts. Les principes architecturaux, dont la clarté du plan et l'étagement hiérarchisé pour la présentation des œuvres ont été adaptés au contexte plus modeste du Québec. Depuis les années 1990, les musées québécois s'agrandissent et font preuve de plus en plus d'audace. Cependant, encore aujourd'hui, nous sommes loin des édifices gigantesques, au parcours en enfilade du Louvre à Paris ou du Metropolitan Museum de New York. Des quatre musées québécois, seul le MNBAQ bénéficie d'une salle en enfilade. Cet espace qui s'ouvre sur un autre peut mener à une œuvre importante, découper les lieux pour en faire des salles plus intimes (effet de chapelles), créer des regroupements d'œuvres particuliers ou encore privilégier la succession des œuvres dans le temps (Bal (1996) : 98; Gob et Drouguet (2006) : 238). Au MNBAQ, nous avons vu que la scénographie a fait en sorte qu'à chaque extrémité de la salle, c'est l'aspect « tradition » qui domine sur l'aspect « moderne » de l'exposition. Dans les trois autres musées, c'est par l'ajout de cloisons que l'on a réussi à reconfigurer l'espace.

L'emplacement des œuvres au sein du musée a également un impact sur leur signification : celles-ci seront plus ou moins mises en valeur selon l'endroit choisi pour les exposer. Par exemple, nous avons vu qu'au MBAM, la section réservée à l'art amérindien est située dans un coin isolé de la salle. Le musée donne soit l'impression de la faiblesse de cette collection, plutôt incomplète, soit du statut inférieur accordé à l'art amérindien par rapport à l'art canadien, et même à l'art inuit auquel on a consacré une salle particulière. Ces objets seraient sans doute plus appropriés dans une autre salle de ce musée encyclopédique²⁹⁸. De plus, à part les deux tableaux de Norval Morrisseau²⁹⁹, considérés comme tout autre tableau du musée, nous avons constaté que c'est par l'usage des stratégies d'exposition caractéristiques des beaux-arts (socle, vitrine, éclairage, juxtaposition pour souligner les parentés formelles, thématiques ou chromatiques) que ce qui est exposé est haussé au rang d'œuvres d'art.

²⁹⁸ Dans le nouveau pavillon Bourgie du MBAM, le musée a installé plusieurs des objets de l'ancienne section d'art amérindien dans une vitrine de la salle intitulée « Identités fondatrices (1700-1880) ». L'art inuit, quant à lui, bénéficie encore d'une salle particulière.

²⁹⁹ Voir les numéros 128 et 145 de l'annexe 1.

En quatrième lieu, nous avons noté que, peu importe l'approche choisie, qu'elle soit didactique ou esthétique, les musées sont loin d'être « neutres », même s'ils ont recours à différents moyens pour s'en donner les apparences. Par exemple, le musée pourra concevoir l'espace selon un environnement « aseptisé » qui rappelle le « White Cube » dépeint par Brian O'Doherty (1999) ou encore apposer, près des œuvres, des cartels autonymes, croyant ainsi effacer la « voix » du narrateur (Bal (1996)). Cela correspond à peu de chose près à l'environnement du MBAM. Quant aux trois autres institutions, où l'on a un apport plus grand de l'écrit dans les salles, c'est souvent par l'usage de textes « impersonnels », rédigés à la troisième personne du singulier, que l'auteur tente de gommer sa présence. Cela se répercute non seulement dans les lieux et les textes mais également dans les récits narrés dans les salles d'exposition. Selon Hayden White, même si les historiens travaillent à partir d'événements repérables dans le temps et l'espace, lorsque vient le temps de les raconter, l'écriture laisse transparaître leur subjectivité.³⁰⁰ Georges Didi-Huberman abonde dans le même sens lorsque, dans le livre *Devant l'image*, il explique qu'il désire remettre en question les certitudes de l'histoire de l'art, à commencer par l'historien lui-même, qu'il qualifie de « *fictor* » et qu'il définit ainsi : « l'auteur et l'inventeur du passé qu'il donne à lire »³⁰¹. Ceci étant reconnu, plusieurs musées se définissent comme un lieu de recherches lié aux impératifs de la rigueur scientifique³⁰². C'est ce qui fait dire à Nathalie Heinich que cette « objectivité », quoique impossible, doit demeurer un idéal : « L'abstention professionnellement contrôlée de tout jugement de valeur n'est évidemment pas une réalité en soi, mais un objectif à atteindre. Il ne s'agit pas, autrement dit, de « croire » en un langage de neutralité, mais de le constituer, de façon aussi rigoureuse que possible »³⁰³.

Finalement, un dernier constat porte sur la difficulté d'arrimer le textuel et le visuel dans la salle d'exposition. Nous avons vu que, selon plusieurs auteurs, le but d'un cartel est la proximité par rapport à l'œuvre afin d'en éclairer la signification. Le panneau didactique, quant à lui, plus autonome, souvent contextuel, sert à justifier la

³⁰⁰ Nous référons au texte de Hayden WHITE. 2004. « The fictions of factual representation ». Dans *Grasping the World: The Idea of the Museum*, dirigé par Donald PREZIOSI et Claire FARAGO (dir.), Aldershot (Angleterre): Ashgate Publishing Ltd, pp. 22-35.

³⁰¹ George DIDI-HUBERMAN. 1990. *Devant l'image*. Paris: Les éditions de minuit, p. 10.

³⁰² La fonction de recherche des musées est clairement reconnue dans la définition de musée établie par l'ICOM. Nous référons à la note 272 du chapitre 4 de ce mémoire.

³⁰³ Nathalie HEINICH. 1997. *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*. Paris : Hachette, p. 192.

thématique ou le rassemblement des objets exposés, tout en permettant aux visiteurs de s'orienter dans le parcours de l'exposition. Les écrits en salle peuvent avoir plusieurs fonctions³⁰⁴ mais, généralement, ils ont un rôle informatif et/ou signalétique (Merleau-Ponty/Ezrati (2005) :124-130; Gob et Drouguet (2006) : 119; Poli (1992) : 92-93). Pour les trois musées où les écrits sont importants (MNBAQ, MAJ et MBAS), on retrouve dans toutes les salles des panneaux didactiques et des cartels autonomes ou prédicatifs. L'analyse démontre que certains textes, panneaux ou cartels, n'ont que peu de lien avec les œuvres auxquelles ils sont rattachés. Par exemple, au Musée national des beaux-arts du Québec, nous avons vu que l'évolution vers la modernité artistique est perceptible davantage par les œuvres exposées que par les écrits, car le Musée élude ce qu'il entend par ce concept de « modernité » alors que l'aspect « tradition » est mieux circonscrit. Au MAJ, les panneaux sont trop généraux et font en sorte que les sections semblent isolées les unes des autres. Quant au MBAS, il nous est apparu que les deux panneaux introductifs servent à présenter le musée lui-même plutôt que de guider le visiteur dans ce qu'il pourra contempler au sein de l'exposition. De plus, malgré une majorité de textes reliés à l'œuvre exposée, certains cartels ne remplissent pas leur fonction de proximité.

En nous référant aux catégories déterminées par Anne-Sophie Grassin, nous avons vu que différentes informations peuvent être véhiculées par les cartels. Celles-ci peuvent faire l'objet d'une gradation, allant d'un aspect très contextuel à celui où le texte est pleinement signifiant par rapport à l'œuvre auquel il est consacré. Généralement, le lien de proximité entre le texte et l'œuvre est facilement repérable dès la première lecture. Cependant, nous avons vu qu'un discours sous-jacent peut transparaître suite à une analyse plus approfondie. C'est ainsi que nous avons relevé, dans les cartels du MAJ, un discours récurrent visant à positionner le musée avantageusement sur la scène muséale québécoise. Pascal Lardellier, dans son étude des étiquettes du Museon Arlaten en France, a aussi constaté qu'il est possible que celles-ci aient une portée plus grande que simplement informative : « vecteurs de sens, chargés de rendre intelligibles et cohérents le parcours et le regard posé sur l'objet exposé, ils peuvent aussi endosser une fonction

³⁰⁴ Par exemple, Daniel Jacobi et Julie Desjardins relèvent au moins trois types de cartels : le « type explicatif » (rôle interprétatif du cartel), « l'attitude du chercheur » (texte donnant une hypothèse quant à la fonction ou l'origine de l'objet) et finalement un texte de nature plus subjective et/ou poétique inspiré par l'objet. (Jacobi/Desjardins (1992) : 21)

symbolique, proférant par là un discours latent qui se situe bien au-delà de leur mission première d'étiquetage, de signalisation et d'explication » (Lardellier (1999) :65). Si le musée émet un jugement sur l'art et qu'il participe à la construction de la signification des œuvres, l'exemple du MAJ démontre que le discours peut aussi être réflexif et porter sur l'institution elle-même.

L'usage des cartels dans les salles d'exposition ne fait pas l'unanimité. Selon ses détracteurs, ils nuisent à la contemplation des œuvres. Siri Hustvedt fait partie de ceux qui réclament la liberté de regarder une peinture avec un minimum de médiation muséale. Selon elle, les cartels prédicatifs renforceront le sentiment chez les gens que seul le musée détient l'expertise nécessaire lorsque vient le temps de produire un discours sur l'art : « les longues notices sous les tableaux d'une exposition sont autant de façons de rappeler au visiteur que c'est à ses risques et périls qu'il s'aventure seul en ces lieux, qu'il ne suffit pas de voir et, pis que tout sans doute, que faute de préparation les œuvres accrochées aux murs lui demeureront inintelligibles » (Hustvedt (2005) :14). Cependant, les étiquettes constituent encore la norme pour plusieurs institutions muséales. On pourrait rétorquer que le visiteur a toujours le choix de les lire ou non. Toutefois, si ce mode d'appréhension de la connaissance est facilement accessible à tous ceux qui savent lire (Jacobi et Desjardins (1992)), il faut se questionner sur la pertinence du contenu des textes. Au MBAM, nous avons vu que les cartels sont réduits aux informations minimales. Toutefois, le silence apparent du Musée n'en était pas moins éloquent quant à sa position sur l'art. À la lumière de notre analyse, nous estimons qu'un cartel sans lien de proximité avec l'œuvre n'est pas plus utile à la compréhension de l'art qu'une muséographie de type « esthétique » comme c'est le cas au MBAM³⁰⁵.

Pour chacun des musées, nous avons fait ressortir ce qui était de l'ordre de leurs discours spécifiques. Nous espérons avoir délimité les éléments clés qui permettent une meilleure compréhension des modalités de lecture du discours muséal en général. Sans être exhaustives, toutes les notions utilisées dans ce mémoire contribuent à créer une typologie constitutive de l'analyse de ce discours. D'autres recherches seront nécessaires afin d'en raffiner les composantes. Nous croyons toutefois qu'il faut éviter d'établir une

³⁰⁵ Toutefois, mentionnons qu'il existe plusieurs façons pour une institution de répondre à sa mission éducative. Les cartels en salle ne sont qu'un aspect parmi d'autres.

grille rigide puisque l'intérêt de tels critères est d'offrir une base pour comprendre la multiplicité des stratégies muséales utilisées pour faire signifier ce qui est exposé. De la même façon que l'on n'arrive pas à épuiser le sens d'une œuvre d'art, nous constatons que le discours muséal n'est jamais définitif. Avec la vague de rénovations et de projets muséaux actuellement en cours au Québec³⁰⁶, il sera toujours d'actualité de poursuivre une démarche similaire à la nôtre afin de vérifier l'évolution de ce discours et des propos sur l'art que tiennent les musées.

³⁰⁶ Rappelons qu'en 2013, le MNBAQ et le MBAM poursuivent leur expansion et que le MAJ est fermé en raison de rénovations majeures.

BIBLIOGRAPHIE

1- Ouvrages théoriques :

ALPERS, Svetlana. 1993. « Le musée : une manière de regarder ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 43 (printemps) : 24-33.

ARPIN, Roland. 1999. *La fonction politique des musées*. Montréal/Québec: Fides/Musée de la civilisation.

BAL, Mieke. 2007. « Le public n'existe pas ». Dans *L'art contemporain et son exposition (2)*, dirigé par Elisabeth CAILLET et Catherine PERRET, 9-33. Paris : L'Harmattan.

_____. 1996. *Double exposure. The Subject of Cultural Analysis*. New York & Londres, Routledge.

BANN, Stephen. 1995. «The Cabinet of Curiosity as a Model of Visual Display: a Note of the Genealogy of the Contemporary Art Museum». Dans *Définitions de la culture visuelle. Revoir la New Art History*, dirigé par Christine BERNIER, 61-70. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BERNIER, Christine. 2002. *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*. Paris : L'Harmattan, coll. «Esthétiques».

BISSON, Pierre-Richard. 1986. « Des architectes « Beaux-Arts » ». Dans *Revue Continuité* n° 31 (printemps) : 16-19.

BOUILLO, Eva. 2010. « La fréquentation du Salon de 1817 à 1827 ». Dans *Ce Salon à quoi tout se ramène*, dirigé par James KEARN et Pierre VAISSE, 23-44. Berne : Peter Lang, AG, European Academies Publishers.

CAHN, Isabelle. 1994. « Cadres et cartels ». Dans *La jeunesse des musées. Les musées en France au XIX^e siècle*, dirigé par Chantal GEORGEL, 221-229. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux.

CARRASSAT FRIDE R., Patricia et Isabelle MARCADÉ. 1999. *Les mouvements dans la peinture*. Paris : Larousse.

CELANT, GERMANO. 2000. « A visual machine. Art installation and his modern archetypes ». Dans *Thinking about Exhibitions*, dirigé par Reesa GREENBERG, 371-386. Londres & New York : Routledge.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. 2007. « Le Salon pendant la première moitié du XIX^e siècle : Musée d'art vivant ou marché de l'art? ». Site internet des *Archives HAL-*

SHS, article mis en ligne depuis le 4 octobre 2007 : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804> Page consultée le 15 juillet 2011.

CHAUMIER, Serge. 2011. « Les écritures de l'exposition ». Dans *Hermès, La revue. Les musées au prisme de la communication*, n° 61: 45-51. Paris : CNRS Éditions.

CRIMP, Douglas. 1987. « The Postmodern Museum ». Dans *Parachute*, n° 46 (mars/avril/mai): 61-69.

D'ALFONSO, Ernesto et Danilo SAMSA. 2002. *L'architecture. Les formes et les styles de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Solar.

DAMISCH, Hubert. 2000. *L'amour m'expose. Le projet «Moves»*. Paris : Yves Gevaert Éditeur.

DAVALLON, Jean. 2011. « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition? ». Dans *Hermès, La revue. Les musées au prisme de la communication*, n° 61 : 38-44. Paris : CNRS Éditions.

_____. 2003. « Pourquoi considérer l'exposition comme un média? ». Site internet de *Médiamorphoses* : 27-30. <http://hdl.handle.net/2042/23275>. Consulté le 30 mars 2012.

DELOCHE, Bernard. 2010. *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*. Paris : Le cavalier bleu.

DERRIDA, Jacques. (1978) 2010. *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, coll. Champs essais.

DESVALLÉES, André et François MAIRESSE (dir.). 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

DOYON, Carol. 1991. *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire!*. Laval: éd. Trois, coll. « Vedute ».

DUNCAN, Carol et Allan WALLACH. 2004. « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual : An Iconographic Analysis ». Dans *Grasping the World: The Idea of the Museum*, dirigé par Donald PREZIOSI et Claire FARAGO, 483-500. Aldershot (GB): Ashgate Publishing.

DUNCAN, Carol. (1995) 2006. *Civilizing Rituals, inside public art museums*. Londres & New York: Routledge.

GEORGEL, Chantal. 1994. « Petite histoire des livrets de musée ». Dans *La jeunesse des musées. Les musées en France au XIX^e siècle*, dirigé par Chantal GEORGEL, 207-214. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux.

GIRALDEAU, François. 1986. « Le système Beaux-Arts ». Dans *Revue Continuité*, n° 31 (printemps) : 10-14.

GLICENSTEIN, Jérôme. 2009. *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Lignes d'art.

GOB, André et Noémie DROUGUET. (2003) 2006. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. (2^{ème} éd.). Paris : Armand Colin.

GRASSIN, Anne-Sophie. 2007. « Le jonglage objet-cartel ». Site internet de l'OCIM. *La lettre de l'OCIM*. N° 110, 4-12 : <http://ocim.revues.org/776>. Page consultée le 10 juillet 2012.

GREENBERG, Reesa. 1996. « Rhetoric by Arrangement: Seeing is Believing ». Dans *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes – Postformalisme et pureté de la vision*, dirigé par Christine BERNIER, 55-67. Montréal : Musée d'art contemporain.

HOPE, Augustine et Margaret WALCH. 1990. *The Color Compendium*. New York: Van Nostrand Reinhold.

HUSTVEDT, Siri. 2005. *Les mystères du rectangle*. Traduit par Christine Le Bœuf. Paris : Actes Sud.

JACOBI, Daniel et Julie DESJARDINS. 1992. « Les étiquettes dans les musées et les expositions scientifiques et techniques ». Dans *Publics et Musées*, vol. 1, n° 1: 13-32.

KENDALL, Richard. 2002. « Eloquent Walls and Argumentative Spaces: Displaying Late Works of Degas ». Dans *The Two Art Histories : The Museum and the University*, dirigé par Charles HAXTHAUSEN, 63-73. Williamstown (Massachusetts): Sterling and Francine Clark Art Institute.

LABERGE, André. 1986. « Symbolisme et monumentalité » 1986. Dans *Revue Continuité*, n° 31 (printemps) : 20-21.

LARDELLIER, Pascal. 1999. « Dans le filigrane des cartels. Du contexte muséographique comme discours régionaliste: l'exemple du Musée Arlaten ». Dans *Publics et Musées*, vol. 15, n° 15: 63-79.

MAINARDI, Patricia. 2002. « Repetition and Novelty : Exhibitions Tell Tales ». Dans *The Two Art Histories : The Museum and the University*, dirigé par Charles HAXTHAUSEN, 81-86. Williamstown (Massachusetts): Sterling and Francine Clark Art Institute.

MASSEY, Anne. 1991. *La décoration intérieure au XX^e siècle*. Traduit par Michèle Hechter. Paris : Thames et Hudson, coll. Univers de l'art no 19.

McCLELLAN, Andrew. 2008. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

MERLEAU-PONTY, Claire et Jean-Jacques EZRATI. 2005. *L'exposition, théorie et pratique*. Paris: L'Harmattan.

MICHAUD, Yves. 1989. « Voir et ne pas savoir ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne. En revenant de l'expo*, n° 29 : 17-33.

MOUKARZEL, Joseph R. 2011. « Du musée-écrin au musée-objet. Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité ». Dans *Hermès, La revue. Les musées au prisme de la communication*, n° 61: 90-95. Paris : CNRS Éditions.

NEWHOUSE, Victoria. (1998) 2006. *Towards a New Museum, expanded ed.* New York: The Monacelli Press.

_____. 2005. *Art and the Power of Placement*. New York: The Monacelli Press.

NOORDEGRAFF, Julia. 2004. *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth- Century*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen & NAI Publishers.

NORA, Pierre (dir.). 1997. *Les lieux de mémoire*, vol. 1. Paris : Quarto Gallimard.

O'DOHERTY, Brian. (1976) 1999. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley & Los Angeles (Californie)/ Londres (Angleterre): University of California Press Ltd.

POLI, Marie-Sylvie. 1992. « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche sémiologique ». Dans *Publics et Musées*, vol. 1, n° 1 : 91-103.

RICHER, Angèle. 2009. *Art québécois moderne (depuis 1940) au musée : regard sur la mise en scène des collections permanentes*. (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université de Montréal.

ROSENTHAL, Mark. 2002. « Telling Stories Museum Style ». Dans *The Two Art Histories : The Museum and the University*, dirigé par Charles HAXTHAUSEN, 74-80. Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute.

SAUMAREZ-SMITH, Charles. 1989. « Museums, Artefacts and Meanings ». Dans *The New Museology*, dirigé par Peter VERGO, 6-21. Londres: Reaktion Books.

SCHUBERT, Karsten. (2000) 2002. *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. Londres: One-Off Press

SERRELL, Beverly. 1996. *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*. Walnut Creek : Altamira Press.

SILVERSTONE, Roger. 1998. « Les espaces de la performance: musée, science et rhétorique de l'objet ». Dans *Hermès*, no 22 : 175-188.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. 1994. « 'The Label Show': Contemporary Art and the Museum ». Dans *Art in America*, (octobre): 51-55.

TUNGER, Verena. 2005. *Attirer et informer. Les titres d'expositions muséales*. Paris : L'Harmattan.

VALÉRY, Paul. (1923) 1960. « Le problème des musées ». Dans *Œuvres, Pièces sur l'art*, tome 2, 1290-1293. Site internet de l'Université du Québec à Chicoutimi: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.
Page consultée le 16 avril 2012.

VILATTE, Jean-Christophe. 2007. « Le texte au Musée ». Site internet de la formation qui s'est tenue à Castres du 23 au 25 mai 2007 : www.lmac-mp.fr/telecharger.php?id_doc=112. Page consultée le 10 juillet 2012.

WATERFIELD, Giles. 1991. « Picture Hanging and Galery Decoration ». Dans *Palaces of Art : Art Galleries in Britain (1790-1990)*, dirigé par Giles Waterfield, 49-65. Londres: Dulwich Pictures Gallery.

WATKIN, David. 2001. *Histoire de l'architecture occidentale*. Cologne : Köneman.

2- Musée des beaux-arts de Montréal:

BONDIL, Nathalie et al. 2007. *Guide Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

BROOKE, Janet M. 1989. *Le goût de l'art. Les collectionneurs montréalais 1880-1920*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

COGEVAL, Guy, et al. 2003. *Guide. Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

_____. 2001. *Le Musée des Beaux-Arts, Montréal*. Paris/Montréal : Fondation BNP Paribas/ Réunion des Musées nationaux/ Musée des beaux-arts de Montréal.

DESMARAIS, Gaëtan et Richard DURAND. 1981. *Le Musée des beaux-arts de Montréal. Étude sémiotique de l'espace*. Montréal : Université de Montréal, Département de Communication.

GERMAIN, Georges-Hébert. 2007. *Un musée dans la ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

LAMARCHE, Hélène et al. 1992. *Regards sur les collections du Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

PEPALL, Rosalind M. 1986. *Construction d'un musée Beaux-Arts. Montréal 1912*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

TRUDEL, Jean. 1992. «Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal. La fondation de l'Art Association of Montreal en 1860». Dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XV, n° 1 : 31-60.

3- Musée national des beaux-arts du Québec :

BOUCHER, Mélanie et al. 2008. *Intrus/Intruders*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

HAMELIN, Jean. 1991. « Le Musée du Québec, histoire d'une institution nationale ». Dans *Cahiers de recherche*, n° 1. Québec : Musée du Québec.

LANDRY, Pierre B. 2009. *75 ans chrono. Le Musée des beaux-arts du Québec, 1933-2008*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

LAROCHE, Ginette. 2008. *Le sculpteur Émile Brunet et le décor historié du Musée de la Province de Québec (1928-1932)*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

MUSÉE DU QUÉBEC. 1978. *Le Musée du Québec. Œuvres choisies. Renseignements généraux sur les collections*. Québec : Ministère des Affaires culturelles/Musée du Québec.

NANTEL, Marie-Josée. 2010. « Musée national des beaux-arts : « contaminer les gens d'affaires » ». *Le Soleil*. Site internet de Cyberpresse : <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/expositions/201009/24/01-4326050-musee-national-des-beaux-arts-contaminer-les-gens-daffaires.php>. Page consultée le 28 septembre 2010.

NOPPEN, Luc. 1991. « Le Musée du Québec. L'architecture du Pavillon Gérard-Morisset ». Dans *Cahiers de recherche*, n° 4. Québec : Musée du Québec.

PORTER, John R. et Yves LACASSE (dir.). 2004. *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

PORTER, John R. 2002. « Le musée d'art : un lieu d'engagement ». Dans *Muse* (mars/avril) : 34-36.

VIEIRA, Emmanuelle. 2004. *Design d'exposition. Dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

4- Musée d'art de Joliette :

CORBEIL, Wilfrid. 1971. *Le musée d'art de Joliette*. Joliette : Musée d'art de Joliette.

_____. 1971. « Le musée d'art de Joliette ». Dans *Vie des Arts*, vol. XVI, n° 63 (été) : 40-43.

HUARD, Michel. 1985. « La réouverture du Musée de Joliette : du sauvetage du patrimoine au sauvetage des objets ». Dans *Vie des Arts*, vol. XXX, n° 119 : 82.

LACROIX, Laurier. 1989. « Le Musée d'art de Joliette ». Dans *Continuité*, n° 43 : 16-18.

MIRANDETTE, Marie-Claude. 1992. « Deux musées en marge des grandes institutions ». Dans *Vie des Arts*, vol. XXXVII, n° 148 : 44-53.

PAGEAU, René. 1976. *Wilfrid Corbeil*. Montréal : sans éditeur.

VERNA, GAÉTANE (dir.). 2012. *Le Musée d'art de Joliette. Catalogue des collections*. Joliette : Musée d'art de Joliette.

5- Musée des beaux-arts de Sherbrooke :

ANONYME. 26 juin 2009. *Musée des beaux-arts de Sherbrooke. Institution muséale créée en 1982*. Document interne du Musée des beaux-arts de Sherbrooke.

BOYER, Lise. 2002. « La petite histoire du Musée des beaux-arts de Sherbrooke et de sa Fondation ». Dans *Le goût d'une époque. La collection nationale à Sherbrooke, 1916 et 1918. Programme souvenir du cocktail inaugural*, par Monique NADEAU-SAUMIER et al, p. 10. Sherbrooke: sans nom d'éditeur.

CAMERON, Christina et Janet WRIGHT. 1980. « Second Empire Style in Canadian Architecture ». Dans *Canadian Historic Sites: Occasional Papers in Archaeology and History*, n° 24: 7-20. Ottawa: Minister of Supply and Services Canada.

COTÉ, Gérard et Jean-Marie DUBOIS. 2011. *La rue Bank. Eastern Townships Bank (1859-1912)*. Site internet de la ville de Sherbrooke: <http://www.ville.sherbrooke.qc.ca/webconcepteurcontent63/000023300000/upload/Toponymie/B/Bank.pdf>. Page consultée le 19 mars 2012.

HILL, Robert G. 2009. *Biographical Dictionary or Architects in Canada, 1800-1950*. Site internet: <http://dictionaryofarchitectsincanada.org/architects/view/719>. Page consultée le 19 mars 2012.

PRESSÉ, Suzanne. 2003. *Manières et matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke*. Sherbrooke: Musée des beaux-arts de Sherbrooke.

WAGG, Susan. 1997. « The Eastern Townships Bank: an Architectural History ». Dans *Revue d'études des Cantons de l'Est*, n° 10: 55-70.

6- Ouvrages monographiques

Clarence Gagnon

SICOTTE, Hélène et Michèle GRANDBOIS (avec la collaboration de Rosemarie L. Towell). 2006. *Clarence Gagnon, 1881-1942. Rêver le paysage*. Québec/Montréal : Musée du Québec /Les Éditions de l'homme.

Le Groupe des Sept

HILL, Charles C. 1995. *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*. Ottawa/Toronto : Musée des beaux-arts du Canada/McClelland & Stewart Inc.

MELLEN, Peter. 1980. *Le Groupe des Sept*. Traduit par Jacques de Roussan. La Prairie : Marcel Broquet.

Henri Hébert

BROOKE, Janet M. 2000. *Henri Hébert, 1884-1950. Un sculpteur moderne*. Québec : Musée du Québec.

Louis-Philippe Hébert

DROUIN, Daniel (dir.). 2001. *Louis-Philippe Hébert*. Québec/Montréal : Musée du Québec/ Musée des beaux-arts de Montréal.

Ozias Leduc

LACROIX, Laurier. 1996. *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*. Montréal/Québec : Musée des beaux-arts de Montréal et Musée du Québec.

James Wilson Morrice

DORAIS, Lucie. 1985. *J.W. Morrice*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada & Musées nationaux du Canada, collection : artistes canadiens.

JOHNSTON, William R.M. et al. 1966. *J.W. Morrice: James Wilson Morrice (1865-1924)*. Montréal: Museum of Fine Arts.

Alfred Pellan :

LEFEBVRE, Germain. 2008. *Alfred Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

_____. 1986. *Pellan, sa vie, son art, son temps*. La Prairie : Marcel Broquet.

7- Modernité artistique au Québec :

BOUCHARD, Gérard. 1994. « Une nation, deux cultures. Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) ». Dans *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, pp. 3-47. Sainte-Foy : PUL.

DUGRÉ, Adélar. 1929. *La Campagne canadienne : croquis et leçons*. Montréal : Imprimerie du messager.

GAGNON, François-Marc. 1976. « La peinture des années trente au Québec ». Dans *Annales d'histoire de l'art canadienne*, vol. III, n^{os} 1-2 : 2-20.

GUILMETTE, Armand. 1987. « De Paris à Montréal ». Dans *Le Nigog*, dirigé par François Gallays et al, pp. 11-82. Montréal : Fidès, coll. Archives des Lettres canadiennes, tome VII.

MATHIEU, Jacques et Jacques LACOURSIÈRE. 1991. *Les mémoires québécoises*. Sainte-Foy : P.U.L.

OSTIGUY, Jean-René. 1982. *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*. Ottawa : Galerie nationale du Canada & Musée nationaux du Canada.

TRÉPANIÉ, Esther. 1992. « L'espace urbain et l'ambiguïté idéologique des canadiens-français : Adrien Hébert et Marc-Aurèle Fortin ». Dans *Vie des Arts*, n^o 147 : 8-13.

_____. 1989. « La peinture des années trente au Québec ». Dans *Protée*, vol. 17, n^o 3 : 91-100.

_____. 1987. « Un nigog lancé dans la mare des arts plastiques ». Dans *Le Nigog*, dirigé par François Gallays et al, pp. 239-267. Montréal : Fidès, coll. Archives des Lettres canadiennes, tome VII.

VIGNEAULT, Louise. 2002. « Le nationalisme et les arts (1900-1940) ». Dans *Identité et modernité dans l'art au Québec*. Borduas, Sullivan, Riopelle, pp. 29-100. Montréal : Hurtubise HMH/Les Cahiers du Québec.

ILLUSTRATIONS

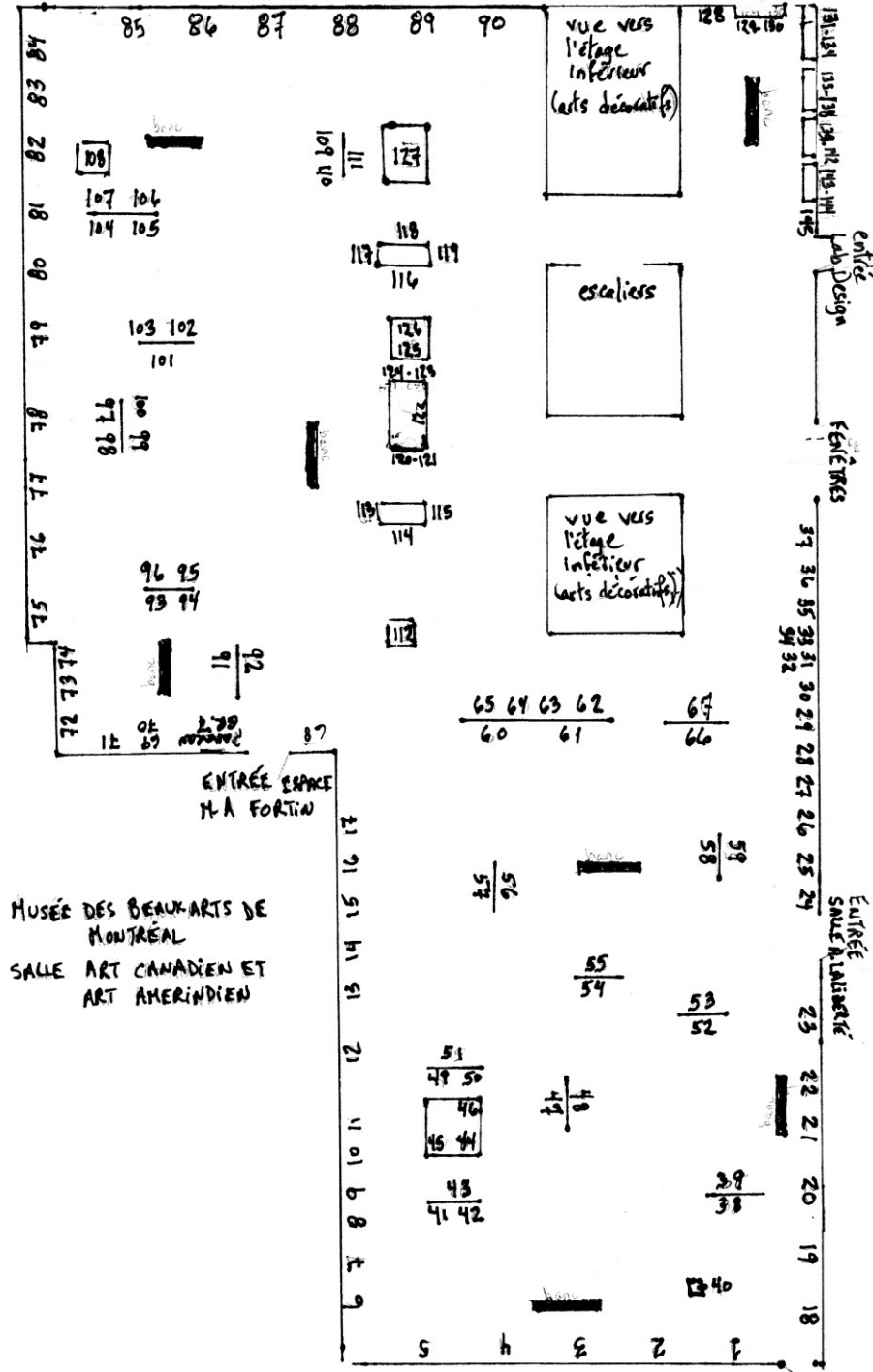


Figure 1. Schéma de l'exposition d'art canadien et d'art amérindien au Musée des beaux-arts de Montréal (2009)

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 2. Pavillons du Musée des Beaux-Arts de Montréal : Pavillon Michal et Renata Hornstein (en haut), Pavillon Liliane et David M. Stewart (au centre) et Pavillon Jean-Noël Desmarais (en bas).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 3. Vue de la salle d'art canadien du Musée des beaux-arts de Montréal, dans la partie consacrée à l'art ancien. Sur le mur, à droite, aperçu des tableaux représentant le couple Sabrevois (Anonyme, vers 1780).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 4. Vue de la salle d'art canadien du Musée des beaux-arts de Montréal, vers l'art ancien. Au premier plan, la cloison avec les quatre œuvres de William Morrice qui assure la séparation entre l'art ancien et la partie de la salle consacrée au XX^e siècle.

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 5. Vue de la salle d'art canadien du Musée des beaux-arts de Montréal, dans la partie consacrée au Groupe des Sept. On peut voir au premier-plan la sculpture de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Femmes de Caughnawaga* (1924).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 6. Vue de la section d'art amérindien du Musée des beaux-arts de Montréal.

Cette photo du MBAM est antérieure à notre relevé. Les objets ne sont pas présentés dans le même ordre que lorsque nous avons visité la salle en 2009.

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 7. Vue du Musée national des beaux-arts du Québec. En arrière-plan on voit l'ancienne prison de Québec devenue le pavillon Charles-Baillairgé.

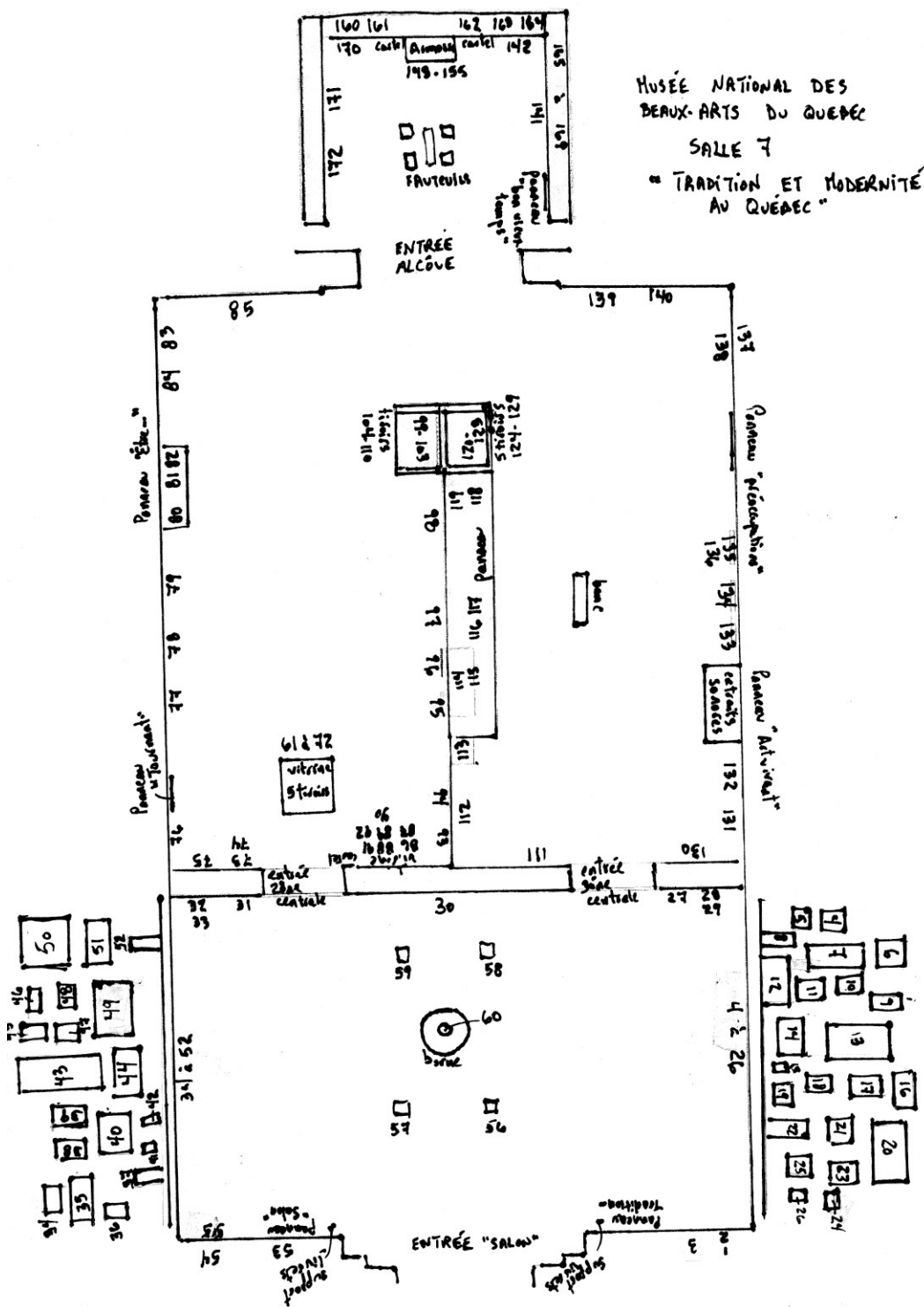


Figure 8. Schéma de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » au Musée national des beaux-arts du Québec (2009).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 9. Vue de l'entrée de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » au Musée national des beaux-arts du Québec. On y voit notamment le fauteuil de type « borne » et le tableau de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Jacques Cartier rencontre les indiens à Stadaconé 1535* (1907).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 10. Vue de l'œuvre d'Adad Hannah, *Mirroring the Musée* (2008) et d'une partie de l'accrochage en touche-à-touche dans le « Salon » de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » au Musée national des beaux-arts du Québec.

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 11. Vue de la zone centrale de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » au Musée national des beaux-arts du Québec.

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 12. Vue de l'alcôve de la salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » au Musée national des beaux-arts du Québec.

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 13 Vue du Musée d'art de Joliette (2009).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 14 Vue de la maquette du Musée d'art de Joliette réalisée par le père Wilfrid Corbeil c.s.v.

MUSÉE D'ART DE
JOLIETTE
"LES SIÈCLES DE
L'IMAGE"

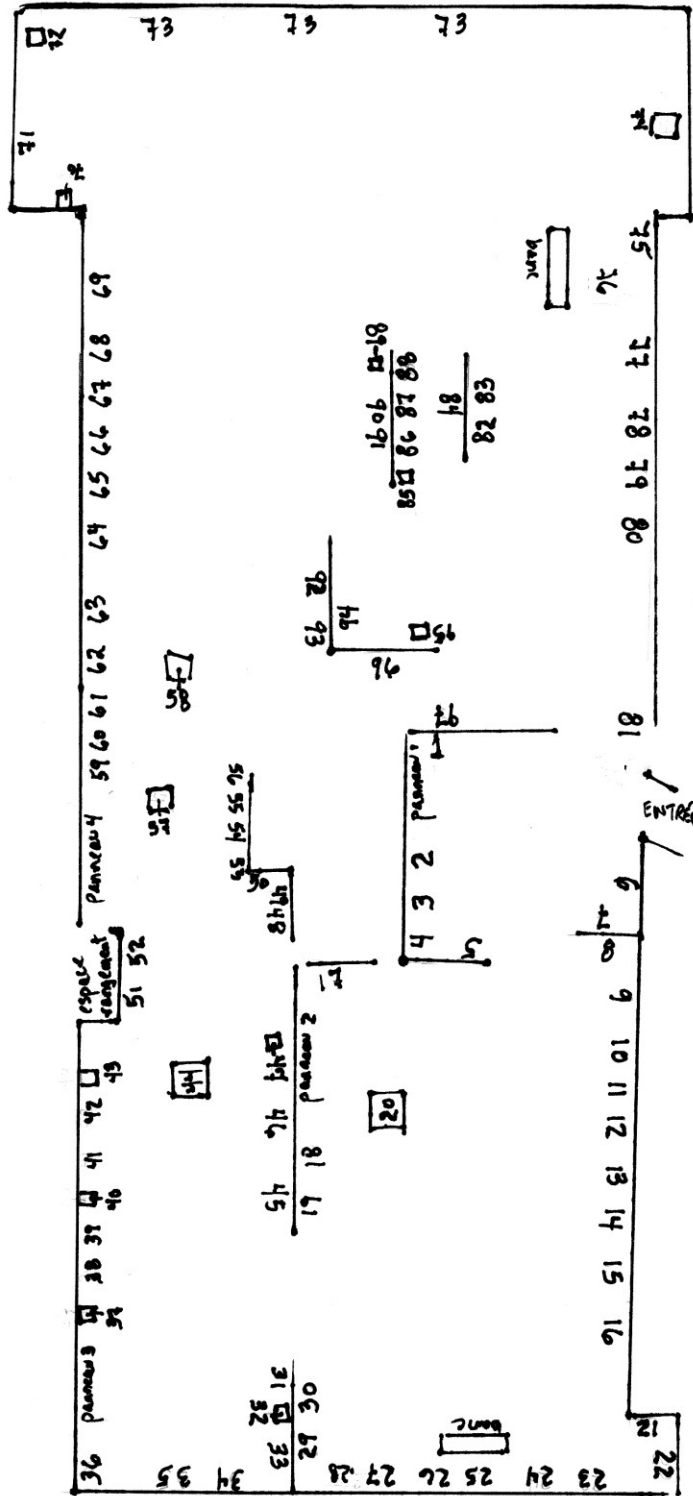


Figure 15. Schéma de la salle d'exposition « Les siècles de l'image » du Musée d'art de Joliette (2009).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 16. Vue de l'entrée et de la première partie de l'exposition « Les siècles de l'image » du Musée d'art de Joliette.

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 17. Vue de la seconde partie de l'exposition « Les siècles de l'image » du Musée d'art de Joliette. À l'avant-plan, nous voyons la *Vierge d'Ulm* (Anonyme. Allemagne, XV^e siècle). À droite, nous voyons les portraits qui sont situés à côté du panneau didactique qui introduit la deuxième partie du parcours. Au fond, nous voyons les portraits peints par Vital Desrochers (n^o 25 et 26 de l'annexe 5) et par Ippolito Zapponi (n^{os} 27 et 28 de l'annexe 5).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 18. Vue vers la troisième partie de l'exposition « Les siècles de l'image » du Musée d'art de Joliette. Au centre, nous voyons la sculpture d'Alfred Laliberté, *Vanités des vanités* (vers 1920).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 19. Vue de la dernière partie de l'exposition « Les siècles de l'image » du Musée d'art de Joliette.

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 20. Vue de l'exposition du Musée d'art de Joliette, « Les siècles de l'image ». Au fond de la salle, nous apercevons, depuis l'entrée de la salle, les toiles de Claude Tousignant, *Bleu cobalt* (1980).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 21. Vue du Musée des beaux-arts de Sherbrooke (juillet 2009).

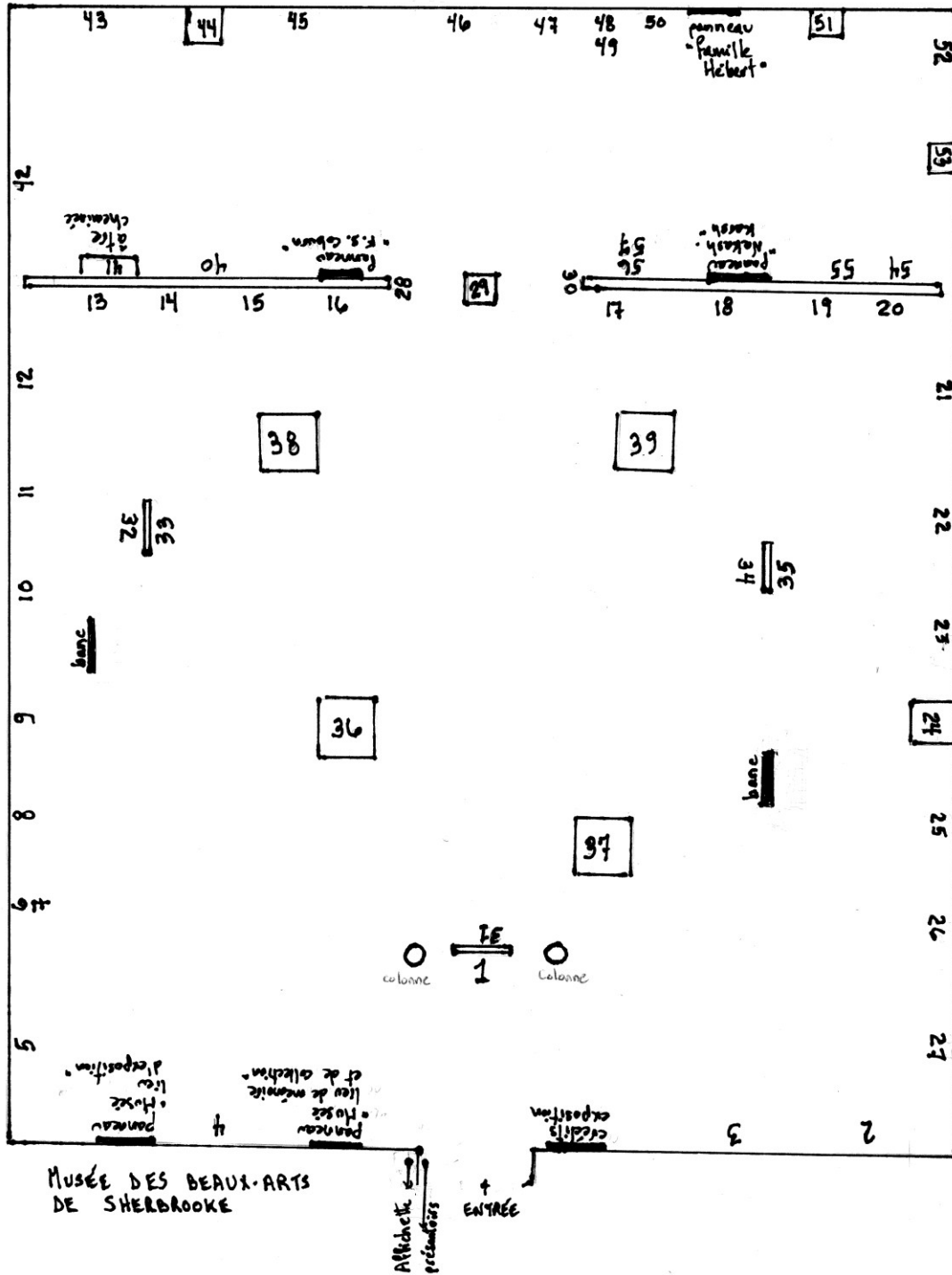


Figure 22. Schéma de la salle de l'exposition « Manières et matières » du Musée des beaux-arts de Sherbrooke (2009).

[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Figure 23. Vue de l'exposition « Matières et manières » du Musée des beaux-arts de Sherbrooke.

Note : L'œuvre d'Henri Hébert (*Sans titre*. 1916), qui représente une fillette (à gauche sur l'image), était déplacée à côté de la cimaise blanche (avec les quatre photographies) que l'on voit au fond, au moment où nous avons fait notre relevé en 2009.

ANNEXE 1
Musée des beaux-arts de Montréal
Liste des œuvres dans la salle d'art canadien et d'art amérindien
(30 octobre 2009)

Mur du fond (cinq œuvres).

1- **THÉOPHILE HAMEL.** (Sainte-Foy, 1817- Québec, 1870). *Les filles de Jéthro.* Après 1838. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1982.7.

2- **THÉOPHILE HAMEL.** (Sainte-Foy, 1817- Québec, 1870). *L'Éducation de la vierge.* D'après Pierre Paul Rubens (1577-1640). Vers 1845-46. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1982.8.

3- **THÉOPHILE HAMEL.** (Sainte-Foy, 1817- Québec, 1870). *Le Martyre de Saint-Pierre de Vérone.* D'après Titien (1485/1490- 1576). Vers 1845-46. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1982.6.

4- **ANTOINE PLAMONDON.** (L'Ancienne-Lorette, 1804- Neuville, 1895). *Jésus recouvert de la robe des fous.* D'après Jacques Stella (1596-1657). 1837. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1961.1322.

5- **ATELIERS DES ÉCORES.** (Saint-Vincent-de-Paul (Québec), 1792-1830). *Mort de Saint François Xavier.* Vers 1811-1816. Bois polychrome. Don de Samuel Breitman, 1964.Df.17.

Mur adjacent (douze œuvres).

6- **WILLIAM BERCZY.** (Wallerstein (Bavière), 1744- New York, 1813. Actif au Canada 1794-1812). *Nature morte aux fleurs.* Non daté. Huile sur carton. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1970.1647.

7- **JEAN-BAPTISTE ROY-AUDY.** (Québec, 1778- Trois-Rivières, avant 1848). *Laurent-Thomas-Brock Boucher.* Vers 1833. Huile sur toile. Achat, fonds de la Campagne du Musée 1988-1993, 2006.21. (*Note : Deux bandelettes noires perpendiculaires, au coin supérieur droit du cartel; mention « acquisition récente ».)

8- **JAMES BOWMAN.** (Allegheny County, (Pennsylvanie), États-Unis, 1793- Rochester, (New York), 1842). *Mme Pierre Pelletier, née Élisabeth Moreau.* Entre 1831-1833. Huile sur toile. Don de Maurice Corbeil, 1983.23.

9- **ANTOINE PLAMONDON.** (L'Ancienne-Lorette, 1804- Neuville, 1895). *Mme Louis de Lagrave.* 1836. Huile sur toile. Don de Juliette Courteau, 1947.988. (*Note : pendant de Plamondon (10)).

10- **ANTOINE PLAMONDON.** (L'Ancienne-Lorette, 1804- Neuville, 1895). *Louis de Lagrave*. 1836. Huile sur toile. Don de Juliette Courteau, 1947.989.

11- **JOSEPH LÉGARÉ.** (Québec, 1795- Québec, 1855). *La propriété des parents de l'artiste à Gentilly*. Vers 1853. Huile sur toile. Prêt du Musée d'art contemporain de Montréal, collection Lavalin, 166.2001.

12- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, (Québec), 1869- Daytona Beach, (Floride), 1937). *Pastourelle à Vallangoujard Seine-et-Oise*. 1898. Huile sur toile. Don de la succession Graziella Timmins Raymond, 1985.10. (*Note : Grande distance entre cette œuvre et celle de Légaré (11)).

13- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT.** (Sainte-Sophie-d'Halifax, 1850- Westmount, 1917). *La Rosée*. Vers 1900?. Terre cuite. Don de James Morgan, 1916-1922.458.

14- **CLARENCE GAGNON.** (Sainte-Rose, 1881- Montréal, 1942). *Gardiennes d'oies en Bretagne*. 1908. Huile sur toile. Don à la mémoire de Amy Wilson Southam Ker (1896-1942) par ses enfants, 1989.54.

15- **HOMER RANSFORD WATSON.** (Doon, (Ontario), 1855- Doon, 1936). *Gravière no1*. 1903. Huile sur panneau de fibres. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1960.1272.

16- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, (Québec), 1869- Daytona Beach, (Floride), 1937). *Dégel de mars, rivière Gosselin*. 1921. Huile sur toile. Don de l'artiste, 1931.628.

17- **WILLIAM HENRY CLAPP.** (Montréal, 1879- Oakland, (Californie), 1954). *Une route en Espagne*. 1907. Huile sur toile. Don de Henry Morgan & Co. Ltd, 1913.25.

Mur opposé au précédent; adjacent aux œuvres 1 à 5 (vingt œuvres) (séquence : six œuvres, une ouverture, quatorze œuvres)

(*Note : une porte est située entre l'œuvre (1) et l'œuvre (18)).

18- **ANONYME.** (Québec). *Jean-Clément de Sabrevois de Bleury*. Vers 1780. Huile sur toile. Don de Maurice Corbeil, 1975.28. (*Note : Pendant de l'œuvre no 19).

19- **ANONYME.** (Québec). *Mme de Sabrevois de Bleury*. Vers 1780. Huile sur toile. Don de Maurice Corbeil, 1975.29.

20- **CORNELIUS KRIEGHOFF.** (Amsterdam, 1815- Chicago, 1872). *Nature morte aux fleurs, aux fruits et à l'épi de maïs*. 1846. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1967.1549.

21- **HENRY SANDHAM**. (Montréal, 1842- Londres, 1910). *Soirée sur le quai au Port de Montréal*. 1868. Huile sur toile. Don de Mme J. Campbell Merrett, 1999.10.

22- **ROBERT REGINALD WHALE**. (Altarnun, Angleterre, 1805- Brantford, (Ontario), 1887). *Hamilton et le Lac Ontario vus de Dundas*. Non daté. Huile sur toile. Don de M. et Mme Neil B. Ivory, 1984.38.

23- **HOMER RANSFORD WATSON**. (Doon, (Ontario), 1855- Doon, 1936). *L'approche de l'orage dans les Adirondack*. 1879. Huile sur toile. Don de George Hague, 1887.203.

Porte menant à la Salle Alfred Laliberté.

24- **FREDERICK SIMPSON COBURN**. (Upper Melbourne, (Québec), 1871- Upper Melbourne, 1960). *Portrait de Malvina Scheepers*. 1903. Huile sur toile. Achat, legs Margaret Jean Ross et don de son fils, Colin Ross, 2003.69.

25- **OZIAS LEDUC**. (Saint-Hilaire, 1864- Saint-Hyacinthe, 1955). *Trois pommes*. 1887. Huile sur carton épais. Achat, legs Hariette J. MacDonnell, William Gilman Cheney, Dr Francis J. Sheperd et Horsley et Annie Townsend, 1988.11.

26- **OZIAS LEDUC**. (Saint-Hilaire, 1864- Saint-Hyacinthe, 1955). *Portrait d'Eugénie Goulet*. 1897. Huile sur toile. Achat, legs Harold Lawson, Marjorie Caverhill, Harry W. Thorpe et fonds Mona Prentice, 1999.34.

27- **OZIAS LEDUC**. (Saint-Hilaire, 1864- Saint-Hyacinthe, 1955). *Nature morte au mannequin*. 1898. Huile sur carton. Don de la Succession J.A. DeSève, 1984.40.

28- **OZIAS LEDUC**. (Saint-Hilaire, 1864- Saint-Hyacinthe, 1955). *Nature morte au livre ouvert*. 1894. Huile sur toile. Achat, subvention du gouvernement du Canada en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation des biens culturels et don de l'Association des bénévoles du Musée des beaux-arts de Montréal, 1985.7.

29- **WILLIAM BRYMNER**. (Greenock, (Écosse), 1855- Wallasey, (Angleterre), 1925). *Francie*. 1896. Aquarelle, détrempe et résine sur toile. Don de M. et Mme Bruce Adair, 1972.18.

30- **MARY ALEXANDER BELL EASTLAKE**. (Douglas, Ontario, 1864- Ottawa, 1951). *L'Annonciation*. 1896. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 2003.61.

31- **JAMES WILSON MORRICE**. (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Portrait de Maude*. Vers 1912-1913. Huile et mine de plomb sur panneau. Legs F. Eleanore Morrice,

1981.72. (*Note : les œuvres 31 à 34 sont disposées en carré. L'œuvre 31 au-dessus de 32, 33 au-dessus de 34.)

32- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Arabes et chameaux sur le rivage.* Vers 1912-1913. Huile sur panneau. Legs William J. Morrice, 1943.800.

33- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Étude pour «L'après-midi à Tunis».* Vers 1914. Huile et mine de plomb sur panneau. Don de Mme Alan G. Law, 1925.340b.

34- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Arabes en conversation.* Vers 1922. Huile sur panneau. Don de la succession J.W. Morrice, 1925.341a

35- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Le cirque à Santiago de Cuba.* Vers 1915. Huile sur toile. Legs William J. Morrice, 1943.789.

36- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Le cirque à Concarneau.* Vers 1909-1910. Huile sur toile. Don de la succession J.W. Morrice, 1925.336.

37- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *L'étang aux Antilles.* Vers 1921. Huile sur toile. Don de la famille Louise et Bernard Lamarre, 1998.29.

Cloisons, dans la partie consacrée à l'art ancien.

Cloison 1 en face de l'œuvre (1) (une œuvre).

38- **ANONYME.** (Région de Montréal). XIX^e siècle. *Saint Paul.* Bois polychrome. Don de Mlle Mabel Molson, 1938.Df.12.

Endos de la cloison 1 (une œuvre).

39- **CORNELIUS KRIEGHOFF.** (Amsterdam, 1815- Chicago, 1872). *Québec vu de la Pointe-Lévis.* 1863. Huile sur toile. Legs Mary Fry Dawson, 1954.1103.

Sculpture, (socle et vitrine) (en face des œuvres 1 et 2).

40- **ANONYME.** (Actif au Québec). *Vierge.* 1800-1810. Bois doré. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1982.23. (*Note : socle avec vitrine. Statuette déposée sur un socle doré superposé à un petit socle gris pâle.)

Cloison 2 en face des œuvres 4 et 5 (deux œuvres).

41- **PAUL KANE.** (Mallow, (Irlande), 1810- Toronto, 1871). *Mah-Min.* Vers 1848. Huile sur toile. Achat, legs William Gilman Cheney, 1947.992.

42- **PAUL KANE.** (Mallow, (Irlande), 1810- Toronto, 1871). *Washam.* Vers 1848. Huile sur toile. Achat, legs William Gilman Cheney, 1947.991.

Endos de la cloison 2 (une œuvre).

43- **THÉOPHILE HAMEL.** (Sainte-Foy, 1817- Québec, 1870). *Louise-Adèle Taschereau.* Entre 1849 et 1853. Huile sur toile. Achat, fonds de la Campagne du Musée 1988-1993 en l'honneur des bénévoles ayant œuvré à la Galerie Arte, 2008.171. (***Note :** Deux bandelettes noires perpendiculaires forment une encoignure au coin supérieur droit du cartel; mention « nouveau /new ».)

Trois sculptures sur socle, sous une même vitrine. (*Note : on peut circuler autour du socle).

44- **JEAN-BAPTISTE CÔTÉ.** (Québec, 1832- Québec, 1907). *Le chanteur.* Vers 1865. Bois polychrome. Prêt, collection Paul Gouin, 48.1982.

45- **JEAN-BAPTISTE CÔTÉ.** (Québec, 1832- Québec, 1907). *Le chasseur.* Vers 1865. Bois polychrome. Prêt, collection Paul Gouin, 50.1982.

46- **JEAN-BAPTISTE CÔTÉ.** (Québec, 1832- Québec, 1907). *Le pêcheur.* Vers 1865. Bois polychrome. Prêt, collection Paul Gouin, 49.1982.

Cloison 3 (une œuvre).

47- **THÉOPHILE HAMEL.** (Sainte-Foy, 1817- Québec, 1870). *Madame Charles-Hilaire Têtu et son fils Eugène.* 1841. Huile sur toile. Don anonyme, 1968.1585.

Endos de la cloison 3 (une œuvre).

48- **WYATT EATON.** (Philipsburg, (Québec), 1849- Newport, (Rhode Island), 1896). *Ève.* 1879. Huile sur toile. Don de Robert Lindsay, 1922.259. (***Note :** Seul nu dans la section d'art du XVIII^e et du XIX^e siècle).

Cloison 4 (deux œuvres).

49- **JOSEPH LÉGARÉ.** (Québec, 1795- Québec, 1855). *Québec vu de la Pointe-Lévis.* Vers 1840-1842. Huile sur toile. Achat, don de la Succession J.A. De Sève et legs Horsley et Annie Townsend, 1980.3.

50- **JOSEPH LÉGARÉ.** (Québec, 1795- Québec, 1855). *Martyre de Françoise Brunon-Gonannhatenha.* Vers 1840. Huile sur papier fort. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, Dr.1979.16.

Endos de la cloison 4 (une œuvre).

51- **CHARLES HUOT.** (Québec, 1855- Sillery, 1930). *La leçon de couture.* 1886. Huile sur toile. Prêt, famille Claude de Lorimier, 198.2006. (***Note** : Deux bandelettes noires forment une encoignure au coin supérieur droit du cartel; mention « nouveau/ new ».)

Cloison 5 (une œuvre).

52- **JAMES MacDONALD BARNESLEY.** (West Flamboro, (Ontario), 1861- Verdun, (Québec), 1929). *Marée haute à Dieppe.* 1886. Huile sur toile. Don de David Morrice, 1911.4.

Endos de la cloison 5 (une œuvre).

53- **HELEN GALLOWAY McNICOLL.** (Toronto, 1879- Swanage, (Angleterre), 1915). *À l'ombre de la tente.* 1914. Huile sur toile. Don de M. et Mme David McNicoll, 1915.122.

Cloison 6 (une œuvre).

54- **PAUL PEEL.** (London, (Ontario), 1860- Paris, 1892). *Le repos.* Vers 1890. Huile sur toile. Achat, legs Harold Lawson, 1979.16.

Endos de la cloison 6 (une œuvre).

55- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Maison de ferme québécoise.* Vers 1921. Huile sur toile. Legs William J. Morrice, 1943.787.

Cloison 7 (une œuvre).

56- **MAURICE CULLEN.** (Saint-John's, (Terre-Neuve), 1866- Chambly, 1934). *Vieilles maisons à Montréal.* Vers 1908. Huile sur toile. Don de l'Honorable Marguerite Shaughnessy à la mémoire de ses parents, 1938.674.

Endos de la cloison 7 (une œuvre).

57- **ROBERT HARRIS.** (Tyn-y-groes, (Pays de Galles), 1849- Montréal, 1919). *La comtesse de Minto.* 1903. Huile sur toile. Achat, fonds John W. Tempest, 1903.66.

Cloison 8 (une œuvre).

58- **OZIAS LEDUC.** (Saint-Hilaire, 1864- Saint-Hyacinthe, 1955). *L'heure mauve.* 1921. Huile sur papier marouflé sur toile. Don de Mme Samuel Bronfman en l'honneur du 70^e anniversaire de son mari, 1961.1320.

Endos de la cloison 8 (une œuvre).

59- **JOHN CHARLES PINHEY.** (Ottawa, 1860- Hudson Heights, (Québec), 1912). *Les Sister Arts: la musique, la poésie et la peinture.* 1892. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 2004.7.

Cloison 9 (deux œuvres).

60- **MAURICE CULLEN.** (Saint-John's, (Terre-Neuve), 1866- Chambly, 1934). *Québec vu de Lévis.* 1904. Huile sur toile. Don de James Reid Wilson, 1905.33.

61- **MAURICE CULLEN.** (Saint-John's, (Terre-Neuve), 1866- Chambly, 1934). *La coupe de la glace.* 1914. Huile sur toile. Achat, fonds A. Sidney Dawes, 1941.729.

Endos de la cloison 9 (quatre œuvres).

(*Note : cette cloison sert de frontière avec le côté de la salle réservée aux œuvres du XX^e siècle).

62- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Le parapluie bleu.* Vers 1898. Huile sur toile. Legs F. Eleanore Morrice, 1981.89.

63- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Tête de jeune fille.* Vers 1895. Huile sur toile marouflée sur panneau. Don de la succession James Wilson Morrice, 1925.339.

64- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Blanche.* Vers 1911-1912. Huile sur toile. Don du Dr G.R. McCall, 1978.32.

65- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Femme au peignoir rouge.* Vers 1912-1914. Huile sur toile. Legs F. Eleanore Morrice, 1981.65.

Cloison 10 (une œuvre).

66- **LUDGER LAROSE.** (Montréal, 1868- Montréal, 1915). *Composition de fleurs avec personnage, Serre Logan.* 1899. Huile sur toile. Achat, legs Marcel Boisvert et legs Horsley et Annie Townsend, 2007.103. (*Note : Deux bandelettes noires perpendiculaire au coin supérieur droit du cartel; mention « acquisition récente/new acquisition ». La cloison est en ligne mais séparée de la cloison 9. L'œuvre est placée en direction du fond de la salle où se trouve l'art ancien).

Endos de la cloison 10 (une œuvre).

67- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865- Tunis, 1924). *Venise, vue sur la lagune.* Vers 1904. Huile sur toile. Don de la succession James Wilson Morrice, 1925.334.

Mur adjacent aux œuvres 6 à 17 (quatre œuvres) (séquence : une œuvre; ouverture permettant l'accès à la Salle Marc-Aurèle Fortin; un panneau didactique; trois œuvres).

68- **EMILY CARR.** (Victoria, (Colombie-Britannique), 1871- 1945). *Détroit de Juan de Fuca.* 1936-37. Huile sur papier marouflé sur contreplaqué. Don en l'honneur et à la mémoire du pianiste John Newmark, 2008.77.

Entrée menant à l'espace Marc-Aurèle Fortin.

De l'autre côté de l'entrée, un panneau didactique.

« Le Groupe des Sept (1920-1933)

En 1920, à Toronto, un groupe d'artistes qui s'intéressent au paysage canadien expose collectivement sous le nom de Groupe des Sept. Ces artistes veulent se soustraire à l'influence de l'académisme européen alors prépondérante. Désireux de créer une école nationale de peinture, ils choisissent des scènes typiquement canadiennes : les rouges et les jaunes vifs des feuillages d'automne, les vastes étendues de l'Arctique, les collines enneigées de la campagne québécoise et les pins et les rochers du Bouclier canadien.

Six artistes ont fait partie du Groupe des Sept tout au long de son existence : Franklin Carmichael, Lawren Harris, Alexander Y. Jackson, Arthur Lismer, James E.H. McDonald et Frederick Varley. Tom Thomson, qui était un de leurs amis et participait activement à leurs activités, meurt subitement en 1917, avant la fondation officielle du Groupe. C'est donc Frank Johnston qui en deviendra le septième membre, mais il se retirera du groupe en 1921. A. J. Casson lui succédera en 1926.

Tout au long des années 20, le Groupe des Sept organise des expositions collectives. Souvent, les membres du groupe y intègrent des œuvres d'artistes qu'ils admirent, comme Emily Carr. En 1929, afin de s'ouvrir à des régions autres que Toronto, le Groupe invite le Montréalais Edwin Holgate à en devenir le huitième membre. Puis en 1932, un an avant sa dissolution, LeMoine FitzGerald de Winnipeg en devient le neuvième membre.

Si Frederick Varley exécutait avant tout des portraits et Lawren Harris des scènes urbaines, les membres du groupe des Sept peignent surtout des paysages, qu'ils rendent avec audace en utilisant des couleurs vives. Leur travail, qui leur vaut autant de critiques que d'éloges, a considérablement influencé les artistes canadiens des années 1920 et 1930 ».

Mur en continuité avec le panneau didactique (trois œuvres).

69- **FRANKLIN CARMICHAEL.** (Orillia, (Ontario), 1890- Toronto, 1945). *Étude d'arbres: automne.* 1920. Huile sur carton. Don de Mary F. Mastin, 2006.148. (***Note** : deux bandelettes noires perpendiculaires sont apposées au coin supérieur droit du cartel; mention « Acquisition récente ». L'œuvre est accrochée au-dessus de Carmichael (70) et à côté du panneau didactique).

70- **FRANKLIN CARMICHAEL.** (Orillia, (Ontario), 1890- Toronto, 1945). *Bois à l'automne.* 1920-1924. Huile sur carton. Don de Mary F. Mastin, 2006.149. (***Note** : Deux bandelettes noires perpendiculaires sont apposées au coin supérieur droit du cartel; mention « acquisition récente »).

71- **FRANKLIN CARMICHAEL.** (Orillia, (Ontario), 1890- Toronto, 1945). *Paysage d'hiver.* Non daté. Huile sur toile. Achat, fonds Robert Lindsay, 1959.1208.

Mur adjacent aux œuvres 69 à 71 (treize œuvres). (*Note** : le mur débute par une sortie d'urgence).**

72- **LAWREN S. HARRIS.** (Brantford, (Ontario), 1885- Vancouver, 1970). *Matin, Lac Supérieur.* Vers 1921-1923. Huile sur toile. Achat, legs William Gilman Cheney, 1939.686.

73- **LAWREN STEWART HARRIS.** (Brantford, (Ontario), 1885- Vancouver, 1970). *Le Mont Temple.* Vers 1925. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1959.1215. (***Note** : contrairement au cartel précédent, on a écrit le nom de l'artiste au complet).

74- **FRANKLIN CARMICHAEL.** (Orillia, (Ontario), 1890- Toronto, 1945). *Rive nord, lac Supérieur.* 1927. Huile sur toile. Achat, fonds Robert Lindsay, 1959.1211.

Mur se poursuit après une petite encoignure.

75- **PRUDENCE HEWARD.** (Montréal, 1896- Los Angeles, 1947). *Au théâtre.* 1928. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1967.1497.

76- **LILIAS TORRANCE NEWTON.** (Lachine, 1896- Cowansville, 1980). *Portrait d'Élise Kingsman.* 1930. Huile sur toile. Don de Margaret K. Carsley, nièce d'Élise Kingsman, 2008.180.

77- **PRUDENCE HEWARD.** (Montréal, 1896- Los Angeles, 1947). *Au café.* Huile sur toile. Don de la famille de l'artiste, 1950.1036.

78- **ANNE SAVAGE.** (Montréal, 1896- Montréal, 1971). *La charrue.* 1931-1933. Huile sur toile. Don d'Arthur B. Gill, 1970.1652.

79- **ETHEL SEATH.** (Montréal, 1879- Montréal, 1963). *Poires près d'une fenêtre.* Avant 1944. Huile sur toile. Achat, fonds Robert Lindsay, 1944.858.

80- **SARAH ROBERTSON.** (Montréal, 1891- Montréal, 1948). *Fort du séminaire des Sulpiciens.* Vers 1931. Huile sur toile. Achat, legs William Gilman Cheney, 1943.812.

81- **FRITZ BRANDTNER.** (Dantzig, (Allemagne), 1896- Montréal, 1969). *Sans titre (Forêt).* 1939. Huile sur toile. Achats, fonds de la Campagne du Musée 1988-1993, 2009.32. (*Note : deux bandelettes noires perpendiculaires apposées au coin supérieur droit du cartel; mention « Nouveau/new »).

82- **CHARLES DAUDELIN.** (Granby, 1920- Montréal, 2001). *Odalisque ou Le Sphinx.* 1948. Huile sur toile. Don de Jacques-Victor Morin, 1991.24.

83- **LEON BELLEFLEUR.** (Montréal, 1910- Montréal, 2007). *Signes dans l'espace.* 1948. Huile sur toile. Don d'Yves Bellefleur, 1996.24.

84- **ALFRED PELLAN.** (Québec, 1906- Laval, 1988). *Sujet d'ambassade.* 1950. Techniques mixtes sur panneau de fibres. Achat, legs Harold Lawson, Marjorie Caverhill, Harry W. Thorpe, fonds Mona Prentice et fonds Marie Rose Caluori Girard, à la douce mémoire de son époux Camille Girard, 1997.24.

Mur adjacent aux œuvres 72 à 84 (six œuvres).

85- **ALFRED PELLAN.** (Québec, 1906- Laval, 1988). *Nappe carrelée.* 1942. Huile sur toile. Don de Marcel Dufour, Ing., 1988.68.

86- **ALFRED PELLAN.** (Québec, 1906 - Laval, 1988). *Au soleil bleu.* 1946. Huile sur toile. Don de Power Corporation du Canada, 2002.240.

87- **ALFRED PELLAN**. (Québec, 1906 - Laval, 1988). *Feu d'artifice*. 1960. Huile sur panneau. Don de Rogers Communications Inc., 2000.131.

88- **ALFRED PELLAN**. (Québec, 1906 - Laval, 1988). *L'amour fou (hommage à André Breton)*. 1954. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1991.9.

89- **ALFRED PELLAN**. (Québec, 1906 - Laval, 1988). *Adam et Eve*. Vers 1955. Huile et matériaux divers sur toile. Don du Dr et Mme Robert Auger, 1980.7.

90- **ALFRED PELLAN**. (Québec, 1906 - Laval, 1988). *Trois personnes*. 1946. Huile sur toile. Prêt de la collection François Odermatt, 289.2008.

Cloisons dans la partie réservée au XX^e siècle.

Cloison 11 (une œuvre).

91- **ARTHUR LISMER**. (Sheffield, (Angleterre), 1885- Montréal, 1969). *Le Mont Cathedral*. 1928. Huile sur toile. Achat, fonds A. Sidney Dawes, 1959.1219.

Endos de la cloison 11 (une œuvre).

92- **JAMES EDWARD HERVEY MacDONALD**. (Durham, (Angleterre), 1873- Toronto, 1932). *Début de l'hiver*. 1928. Huile sur toile. Don du Dr et de Mme Max Stern, 1960.1229.

Cloison 12 (deux œuvres).

93- **ARTHUR LISMER**. (Sheffield, (Angleterre), 1885- Montréal, 1969). *Soleil d'après-midi à Thornhill Ontario*. 1916. Huile sur toile. Achat, fonds Sidney A. Dawes, 1956.1123.

94- **ARTHUR LISMER**. (Sheffield, (Angleterre), 1885- Montréal, 1969). *Le printemps à la ferme*. 1917. Huile sur toile. Achat, fonds Sidney A. Dawes, 1956.1124.

Endos de la cloison 12 (deux œuvres).

95- **JOHN LYMAN**. (Biddeford, (Maine), 1886- Kingsley, (La Barbade), 1967). *Fenaison près du lac*. 1933. Huile sur toile. Don de Thornton Grier, 1939.700.

96- **GORDON E. PFEIFFER**. (Québec, 1899- Rosemère, 1983). *La Ronde après la récolte*. 1939. Huile sur panneau de fibres. Don de l'artiste, 1975.3.

Cloison 13 (deux œuvres).

97- **MABEL MAY**. (Westmount, 1884- Vancouver, 1971). *Vue de mon atelier*. Vers 1921-1925. Huile sur toile. Don du Dr et de Mme Max Stern, 1959.1220.

98- **KATHLEEN MORRIS**. (Montréal, 1893- Rawdon, (Québec), 1986). *Après la grand-messe, Berthier-en-Haut*. 1927. Huile sur toile. Achat, don de William J. Morrice, 1927.479.

Endos de la cloison 13 (deux œuvres).

(*Note : les tableaux font face aux sculptures de son père Louis-Philippe Hébert (120 à 124)).

99- **ADRIEN HÉBERT**. (Paris, 1890- Montréal, 1967). *Le Port de Montréal*. Après 1924. Huile sur toile. Don du Dr Jacques Olivier, 1991.35.

100- **ADRIEN HÉBERT**. (Paris, 1890- Montréal, 1967). *Le débit de tabac Hyman*. 1937. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1975.4

Cloison 14 (une œuvre).

101- **EDWIN HOLGATE**. (Allandale, (Ontario), 1892- Montréal, 1977). *Les baigneuses*. 1937. Huile sur toile. Achat, fonds Robert Lindsay, 1937.664.

Endos de la cloison 14 (deux œuvres).

102- **MARIAN MILDRED DALE SCOTT**. (Montréal, 1906- Westmount, 1996). *L'escalier*. Vers 1940. Huile sur toile. Achat, fonds A. Sidney Dawes, 1942.749.

103- **MARIAN MILDRED DALE SCOTT**. (Montréal, 1906- Westmount, 1996). *Jacinthe*. 1934. Huile sur toile. Achat, fonds Marjorie Caverhill, 1980.4.

Cloison 15 (deux œuvres).

104- **ANDRÉ BIÉLER**. (Lausanne, 1896- Kingston, (Ontario), 1989). *Le soulier*. 1931. Huile sur toile. Achat, legs Harold Lawson, Marjorie Caverhill, Harry W. Thorpe et Mona Prentice, 2008.38. (*Note: Deux bandelettes noires perpendiculaires au coin supérieur droit du cartel; mention « acquisition récente »).

105- **JOHN LYMAN**. (Biddeford, (Maine), 1886- Kingsley, (La Barbade), 1967). *Le père de l'artiste*. 1922. Huile sur toile. Achat, fonds M. et Mme Maurice Corbeil, 1964.1449.

Endos de la cloison 15 (deux œuvres).

106- **JAMES WILLIAMSON GALLOWAY (JOCK) MacDONALD.** (Thurso, (Écosse), 1897- Toronto, 1960). *La vague.* 1939. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 2002.112.

107- **LIONEL LEMOINE FITZGERALD.** (Winnipeg, 1890- Winnipeg, 1956). *Composition.* Vers 1952. Huile sur toile. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1964.1496.

Sculpture sur socle, sous vitrine.

108- **LOUIS ARCHAMBAULT.** (Montréal, 1915- Montréal, 2003). *L'oiseau lunaire.* 1954 (fonte 1991). Bronze, 4/6. Don de l'artiste et de ses fils à la mémoire de Mariette Archambault, 1993.3.

Cloison 16 (deux œuvres).

109- **GORDON WEBBER.** (Sault-Sainte-Marie, 1909- Montréal, 1965). *Interprétation du « Boléro » de Ravel.* 1930. Huile sur panneau de fibres. Achat, legs Margaret Jean Ross et don de son fils, Colin Ross, 2003.221.

110- **FRITZ BRANDTNER.** (Dantzig, (Prusse), 1896- Montréal, 1969). *Construction.* Vers 1938. Huile sur panneau de fibres dur. Don de Gendron Beauchemin, 2007.137. (*Note : Deux bandelettes noires perpendiculaires apposées au coin supérieur droit du cartel; mention (en lettres blanches) « acquisition récente »).

Endos de la cloison 16 (une œuvre).

111- **JEAN DALLAIRE.** (Hull, (Québec), 1916- Vence, (France), 1965). *Odile.* 1957. Huile sur panneau de fibres. Achat, legs Harriette J. MacDonnell, 1957.1182.

Retour au début de la section consacrée au Groupe des 7.

Socle blanc, sans vitrine.

112- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, (Québec), 1869- Daytona Beach, (Floride), 1937). *Femmes de Caughnawaga.* 1924. Bronze. Don de MM. Southam, 1927.473.

Deux murs de soutien parallèles sont disposés dans la salle consacrée au XX^e siècle.

Mur 1 (trois œuvres).

Face vers l'espace Marc-Aurèle Fortin

113- **FRITZ BRANDTNER**. (Dantzig, (Prusse), 1896- Montréal, 1969). *Clair de lune*. 1930. Huile sur toile. Don de Marc Régnier et Claudette Picard, 2001.117.

Face vers Suzor-Coté (112).

114- **FRANCIS HANS JOHNSTON**. (Toronto, 1888- Toronto, 1949). *Pics éclatants*. Après 1926. Huile sur toile. Achat, fonds Robert Lindsay, 1959.1207.

Face vers le centre de la salle

115- **EDWIN HOLGATE**. (Allandale, (Ontario), 1892- Montréal, 1977). *Professeur de mathématiques pures*. 1924. Huile sur toile. Don de Ruth Gillson Byres de la part de la famille Gillson, 2004.90.

(La dernière face reçoit l'appareil mesurant le taux d'humidité dans la salle).

Mur 2 (quatre œuvres)

(*Note : en ligne avec le mur 1; deux vitrines entre les murs).

Face vers la vitrine avec les œuvres 125 et 126.

116- **DAVID MILNE**. (Près de Burgoyne, (Ontario), 1882- Bancroft, (Ontario), 1953). *Mare sombre, Ti Magami*. Vers 1929-1933. Huile sur toile. Achat, fonds d'acquisition d'œuvres canadiennes, 1958.1198.

Face vers les œuvres 80 et 81.

117- **PHILIP SURREY**. (Calgary, 1910- Montréal, 1990). *Nuit*. 1942. Huile sur toile. Don de Sidney A. Dawes, 1942.751.

Face vers les œuvres 85 à 90.

118- **SAM BORENSTEIN**. (Kalvarija, (Lithuanie), 1908- Montréal, 1969). *Composition avec autoportrait*. 1946. Huile sur panneau de fibres. Don anonyme, 2003.167.

Face vers le centre de la salle (où il y a les escaliers).

119- **JORI SMITH.** (Montréal, 1907- Montréal, 2005). *Portrait de Jean Palardy.* 1938. Huile sur toile. Achat, grâce au Programme d'aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada et au legs Marguerite Lalonde Trudel, 1996.172. (*Note : En haut du cartel, il y a la mention « In memoriam » en lettres blanches sur fond noir).

Socle avec vitrine, en ligne avec le mur de soutien 1 (cinq sculptures).

120- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT.** (Sainte-Sophie, 1850- Westmount, 1917). *Chandelier. La nuit.* Vers 1913. Bronze. Achat, legs William Gilman Cheney, 2001.38. (*Note : cette œuvre est à gauche de 121. Ajout d'un petit socle cubique blanc sous l'œuvre).

121- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT.** (Sainte-Sophie, 1850- Westmount, 1917). *L'Gosseux ou Le sculpteur en herbe.* Vers 1900. Bronze. Don anonyme fait à la mémoire de Mme Armand Lavergne, 1991.26. (*Note : ajout d'un petit socle cubique blanc sous l'œuvre).

122- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT.** (Sainte-Sophie, 1850- Westmount, 1917). *Soupir du Lac.* 1908. Bronze. Don de Mlle Rose Wiselberg à la mémoire de son frère David Wiselberg et de ses sœurs Mlle Fanny Wiselberg, Dr Dorothy Wiselberg et Mme Lina Wiselberg-Singer, 1986.31.

123- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT.** (Sainte-Sophie, 1850- Westmount, 1917). *Printemps.* 1909. Plâtre. Don d'Émile Colas, c.r., LL.D., 2006.27. (*Note : Les œuvres 123 et 124 n'ont pas de socles supplémentaires).

124- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT.** (Sainte-Sophie, 1850- Westmount, 1917). *Mlle de Verchères.* Vers 1907. Bronze. Don de la Succession J.A. DeSève, 1988.3.

Socle avec vitrine. En ligne avec la vitrine consacrée à Louis-Philippe Hébert (deux sculptures).

125- **SYLVIA DAOUST.** (Née à Montréal en 1902). *Mon frère.* 1931. Plâtre peint. Achat, fonds Arthur Lismer, 1989. 15. (*Note : Deux bandelettes noires perpendiculaires sont apposées au coin supérieur droit du cartel; mention en lettres blanches « In memoriam ». Le MNBAQ expose aussi un exemplaire de ce buste mais en bronze, daté également de 1931).

126- **FLORENCE WYLE.** (Trenton, (Illinois), 1881- Newmarket, (Ontario), 1968). *Étude de jeune fille.* Vers 1926. Plâtre peint. Achat, legs Marjorie Caverhill, 1983.19.

Socle avec vitrine (une œuvre).

127- **LOUIS ARCHAMBAULT**. (Montréal, 1915- Montréal, 2003). *Les dames lunes*. 1955. Terre cuite. Achat, fonds de l'Association des bénévoles du Musée des beaux-arts de Montréal, 1993.8a-c. (*Note : Ensemble de trois sculptures. Deux bandelettes noires perpendiculaires sont apposées au coin supérieur droit du cartel; mention (en lettres blanches) « In memoriam »).

SECTION ART AMÉRINDIEN

Mur du fond, sous le titre de section.

128- **NORVAL MORRISSEAU**. (Né à Fort William (Thunder Bay) en 1932). *Sans titre*. Vers 1958-1960. Huile sur écorce de bouleau. Don de Rya Levitt, 2002.15. (*Note Le cartel n'a pas été modifié après le décès de l'artiste, voir oeuvre145).

Mur du fond, vitrine à côté de l'œuvre 128 (deux œuvres).

129- **ATTRIBUÉ À CHARLES EDENSHAW**. (Skidegate, îles de la Reine-Charlotte (Colombie-Britannique), vers 1839-1920. Culture Haïda). *Chapeau*. Vers 1890. Racines d'épinière tressées. Don de lady Ames, 1949.50Abl. (*Note : **cartel allongé** : « Edenshaw a eu la quasi-exclusivité du motif d'étoile rouge et noire à quatre branches peinte sur le cercle qui forme le sommet de ce chapeau ».)

130- **CÔTE NORD-OUEST ALASKA**. Culture haïda-kaiganie ou tlingite. *Casque à cimier*. Fin XIX^e siècle ou début XX^e siècle. Bois, cuivre, clous, coton et peau de daim. Don de F. Cleveland Morgan, 1946.Ab.3.

Mur adjacent aux œuvres 128 à 130 (séquence : quatre vitrines suivies d'une peinture)

Vitrine 1 (quatre objets).

131- **CÔTE NORD-OUEST, ÎLES DE LA REINE-CHARLOTTE, COLOMBIE-BRITANNIQUE**. Culture Haïda. *Maquette de mât totémique*. Vers 1930. Argilite. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1969.Ab.3.

132- **CÔTE NORD-OUEST, ÎLES DE LA REINE-CHARLOTTE, COLOMBIE-BRITANNIQUE**. Culture Haïda. *Flûte*. Vers 1860. Argilite. Achat, legs Horsley et Annie Townsend, 1969.Ab.1.

133- **CÔTE NORD-OUEST, ÎLES DE LA REINE-CHARLOTTE, COLOMBIE-BRITANNIQUE.** Culture Haïda. *Cuillère*. XIX^e siècle. Corne, bois, cuivre. Don de Mme Marguerite Buller Allan, 1962.Ab.1.

134- **CÔTE NORD-OUEST, ÎLES DE LA REINE-CHARLOTTE, COLOMBIE-BRITANNIQUE.** Culture Haïda. *Cuillère*. XIX^e siècle. Corne, bois, cuivre. Don de la Compagnie de Jésus, 1975.Ab.20. (*Note : dans la vitrine, il n'y a qu'un cartel pour les nos 133 et 134).

Vitrine 2 (quatre objets).

135- **CÔTE NORD-OUEST, ALASKA.** Culture tlingite. *Louche*. Vers 1870. Corne de chèvre des Rocheuses, nacre d'haliotide et cuivre. Don de F. Cleveland Morgan, 1950.51.Ab.2.

136- ? **CÔTE NORD-OUEST, ALASKA.** ? Culture tlingite. *Hochet en forme de corbeau*. Vers 1870. Bois. Achat, legs William Gilman Cheney, 1962.Ab.2. (*Note : **cartel allongé** : « Ce type de hochet était utilisé presque exclusivement par les chefs de tribu, soit au cours de danses de bienvenue, soit comme symbole de pouvoir ».)

137- **CÔTE NORD-OUEST, COLOMBIE-BRITANNIQUE.** Culture tsimshiane. *Bandeau*. Vers 1880. Bois et nacre d'haliotide. Achat, fonds F. Cleveland Morgan, 1958.Ab.1. (*Note : **cartel allongé** : « Ce bandeau fait partie d'une coiffure portée par un chef tsimshiane ».)

138- **CÔTE NORD-OUEST, COLOMBIE-BRITANNIQUE.** Culture tsimshiane. *Capteur d'âme*. XIX^e siècle. Os et nacre d'haliotide. Don de F. Cleveland Morgan, 1950.51.Ab.1. (*Note : **cartel allongé** : « Si l'âme d'un malade s'échappait de son corps, le chamane cherchait à l'enfermer dans l'oscreux [sic] d'un capteur d'âme dont il obstruait les deux extrémités avec de l'écorce ».)

Vitrine 3 (quatre objets).

139- et 140- **CÔTE NORD-OUEST, ALASKA.** Culture tlingite. *Poignards*. XIX^e siècle. Fer, cuivre, nacre d'haliotide, bois et cuir. Don de F. Cleveland Morgan, 1956.Ab.1 et 1958.Ab.2. (*Note : un seul cartel pour les deux objets).

141- **CÔTE NORD-OUEST, ALASKA.** Culture tlingite. *Masque*. 1^{ère} moitié du XIX^e siècle. Bois. Don anonyme, 1984.Ab.1.

142- **CÔTE NORD-OUEST, ALASKA.** Culture tlingite. *Hochet*. XIX^e siècle. Cuivre, bois, nacre d'haliotide et cheveux. Don du Dr J. Douglas Morgan, 1950.51.Ab.13.

Vitrine 4 (deux objets).

143- **CÔTE NORD-OUEST, ALASKA, KLUKWAN.** Culture tlingite. *Maquette d'un poteau intérieur de la maison du Corbeau.* Vers 1850. Bois et cheveux humains. Don du Dr J. Douglas Morgan, 1952.Ab.1.

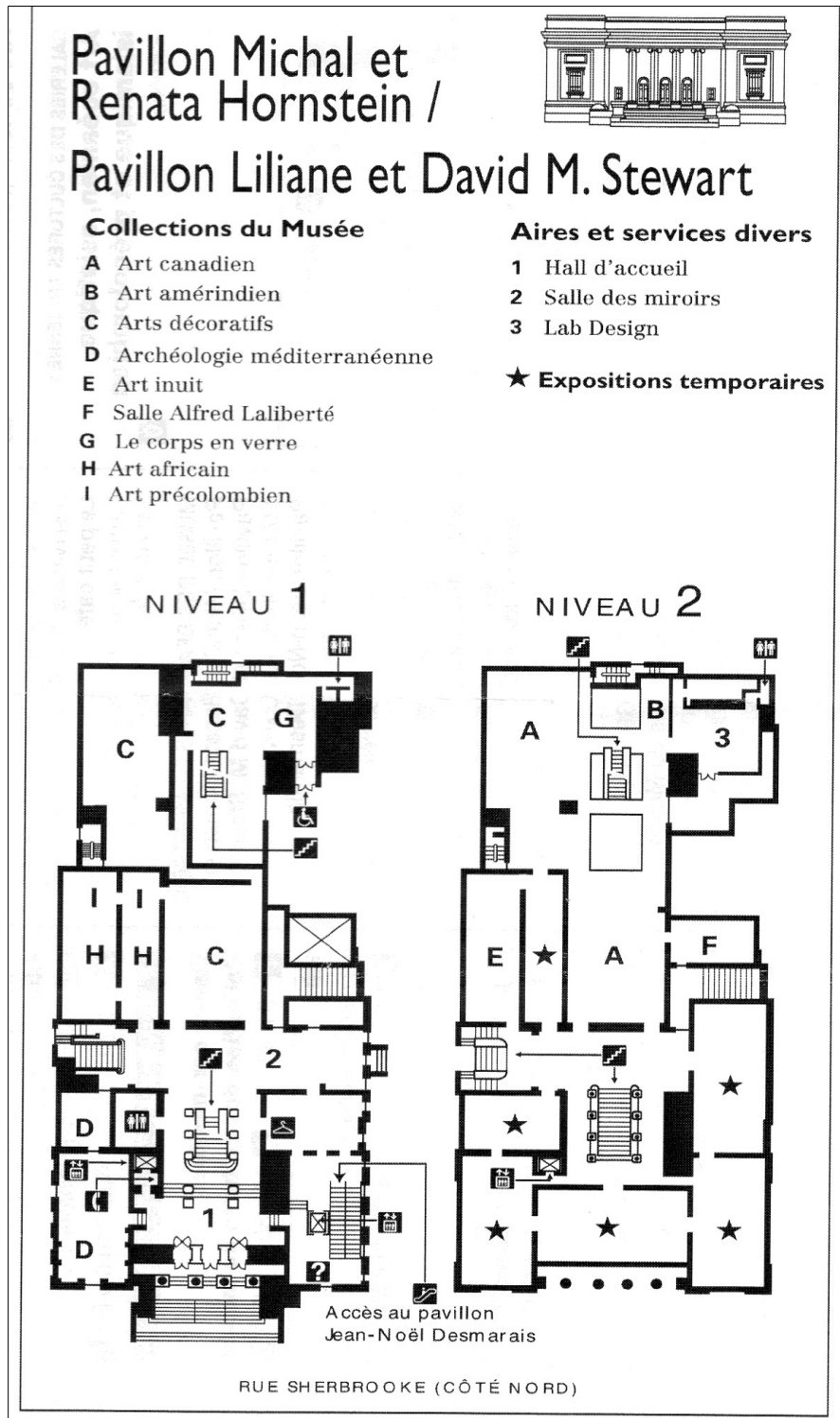
144- **CÔTE NORD-OUEST, ÎLES DE LA REINE-CHARLOTTE, COLOMBIE-BRITANNIQUE.** Culture Haïda. *Plat.* Vers 1890. Argilite. Don de F. Cleveland Morgan, 1953.Ab.4.

Entre la dernière vitrine et la porte du Lab Design

145- **NORVAL MORRISSEAU.** (Fort William, (Thunder Bay), 1932- Toronto, 2007). *Chaman Ojibwé.* 1975. Acrylique sur cardboard. Don de Freda et Irwin Browns, 2006.33.

ANNEXE 2

Plan du Pavillon Michal et Renata Hornstein et du Pavillon Liliane et David M. Stewart du Musée des beaux-arts de Montréal



Source : Plan remis aux visiteurs par le MBAM (extrait) 18 septembre 2009.

ANNEXE 3

Musée national des beaux-arts du Québec Liste des œuvres de la collection permanente Salle 7 : « Tradition et modernité au Québec » (6 septembre 2009)

Espace 1

(*Note : Cet espace correspond à l'entrée de la salle. On y retrouve sept surfaces murales. Des sculptures sont disposées au centre).

Mur à côté de la porte (séquence : un panneau didactique et trois œuvres).

Panneau didactique 1 : « Tradition et modernité au Québec »

« La salle dans laquelle vous vous trouvez est consacrée au développement des arts visuels au Québec entre 1860 et 1945. D'étape en étape, vous y verrez apparaître – le plus souvent pour s'opposer- les notions de tradition et de modernité.

Le Québec a longtemps été une société de coutumes, refermée sur elle-même. Dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, cette société s'est rapidement ouverte sur le monde, mettant à rude épreuve tout un mode de pensée traditionnel qui s'était donné la survie comme but. Les idéaux modernes étaient en grande partie importés de l'extérieur et ils eurent un effet déstabilisateur. Partagée entre le désir de s'ouvrir et le besoin de sauvegarder ses valeurs, cette société ne pouvait ni rejeter le vieil acquis ni accepter d'emblée les idées nouvelles. Une lutte était à prévoir.

Or, il faut admettre rétrospectivement, il est heureux que les défenseurs de la tradition et les partisans de l'innovation aient tous deux trouvé des combattants. Car toute reddition sans question ni résistance eut été le fait d'un corps social sans âme ni colonne vertébrale. Inversement, tout rejet catégorique de l'innovation eut démontré un esprit buté, incapable d'évolution ».

1- **NAPOLÉON BOURASSA.** (L'Acadie, 1827- Lachenaie, 1916). *La peinture mystique.* 1896-1897. Huile sur bois. Don de la succession Bourassa en 1941, 1943.55.213. Restauration effectuée par l'Institut canadien de conservation du ministère du Patrimoine canadien.

(*Note : **Cartel allongé** dans le livret qui accompagne cette partie de l'exposition : « Premier vice-président de l'Académie royale des arts du Canada, Bourassa ne participa toutefois qu'à trois de ses salons annuels. Projetant de peindre « pour tout un peuple », il visait à un art d'inspiration religieuse intégrée à l'architecture. Cet idéal, il le résuma dans ce panneau décoratif où il peignit, au milieu d'un cadre gravé aux noms de quatre peintres modèles, une figure allégorique de la peinture marquée à l'effigie de Fra Angelico, « le peintre mystique » ».)

2- **NAPOLÉON BOURASSA**. (L'Acadie, 1827 – Lachenaie, 1916). *Portrait d'Adine et Henri Bourassa, enfants de l'artiste*. Vers 1878. Huile sur toile. Don de la succession Bourassa en 1941, 1943.55.212. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec.

3- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ**. (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach (Floride), États-Unis, 1937). *L'enfant malade*. 1895. Huile sur toile. Achat, 1978.45.

Mur adjacent aux œuvres 1 à 3 (vingt-trois œuvres). (*Note : accrochage en touche-à-touche)

4- **EDMOND DYONNET**. (Crest, France, 1859- Montréal, 1954). *Jules Poivert*. 1909. Huile sur toile. Don de madame Jules Poivert, 1955.115. Exposé au Salon du printemps de 1910 de l'Art Association of Montreal.

5- **OZIAS LEDUC**. (Saint-Hilaire, 1864 – Saint-Hyacinthe, 1955). *La Bécasse*. (D'après Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté). 1899. Huile sur toile. Achat, 1998.22.

6- **OZIAS LEDUC**. (Saint-Hilaire, 1864 – Saint-Hyacinthe, 1955). *La Ferme Choquette, Beloeil*. 1901. Huile sur toile. Achat, 1978.93.

7- **HENRY IVAN NEILSON**. (Québec, 1865 – Québec, 1931). *Automne doré, rivière Jacques-Cartier, Québec*. 1914. Huile sur toile. Achat, 1934.470.

8- **ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Jeunes indiens chassant*. 1904-1905. Bronze. Don de Yvette S. Carette de la succession du docteur Joseph-Paul Carette, 1993.141.

9- **EDMOND DYONNET**. (Crest, France, 1859 – Montréal, 1954). *Charles Gill*. Vers 1900-1901. Huile sur bois. Achat, 1938.15. Exposé au Salon du printemps de 1901 de l'Art Association of Montreal et au Salon de 1901 de l'Académie royale des arts du Canada.

10- **HORATIO WALKER**. (Listowel, (Ontario), 1858 – Sainte-Pétronille, L'Île d'Orléans, 1938). *Nature-morte aux canards*. 1928. Huile sur toile. Achat en 1928 ou 1929, 1934.590.

11- **JOSEPH ST-CHARLES**. (Montréal, 1868 – Montréal, 1956). *Autoportrait*. Vers 1910. Huile sur toile. Achat, 1980.47. Exposé au Salon du printemps de 1911 de l'Art Association of Montreal et au Salon de 1912 de l'Académie royale des arts du Canada.

12- **HENRY SANDHAM**. (Montréal, 1842 – Londres, Angleterre, 1910). *Le Vieux Fort de Chambly*. 1876. Huile sur toile. Achat, 1944.40.

13- **HENRI BEAU**. (Montréal, 1863 – Paris, France, 1949). *La veuve*. 1904. Huile sur toile. Don des Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, 1972.182. Exposé au Salon du printemps de 1905 de l'Art Association of Montreal.

14- **ADAD HANNAH**. (Né à New York, 1971). *Mirroring the Musée*. 2008. Vidéogramme couleur muet, 6min.4sec. En cours d'acquisition.

(***Note 1 : cartel allongé (sur le mur)** : « Les deux vidéos d'Adad Hannah ont été tournées à l'endroit même où elles sont présentées. On y voit des figurants qui soutiennent de lourds miroirs où se reflètent d'autres personnages; tous sont apparemment figés dans leur action, tentant de rester immobiles comme si le temps s'était arrêté, mais parfois une respiration, la contraction d'un doigt ou un clignement d'yeux demeurent perceptibles et, amplifiés par la réflexion dans les miroirs, trahissent le temps de pose qui dure plusieurs minutes. Bien que *Mirroring the Musée* (2008) rappelle les photographie et les peintures des siècles derniers où les modèles devaient poser de quelques minutes à plusieurs jours, ici les personnages ne sont pas vus de face mais de profil ou de dos, quand leur visage n'est pas littéralement masqué ».) (***Note 2** : Une œuvre de même format est accrochée sur le mur en face (44). Elles faisaient partie de l'exposition *Intrus/Intruders* présentée parmi les œuvres de la collection permanente du MNBAQ, du 24 avril au 12 octobre 2008. Les deux œuvres d'Hannah sont restées en place après la fin de l'exposition temporaire)).

15- **OZIAS LEDUC**. (Saint-Hilaire, 1864 – Saint-Hyacinthe, 1955). *Nature morte aux livres*. 1892. Huile sur toile. Achat grâce à une contribution de la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec, 1998.07. Exposé au Salon du printemps de 1892 de l'Art Association of Montreal.

16- **ROBERT SCOTT DUNCANSON**. (Fayette, (New York), États-Unis, 1821- Détroit, (Michigan), États-Unis, 1872). *Le Lac Beauport*. 1865. Huile sur toile. Achat, 1957.04.

17- **JOSEPH-CHARLES FRANCHÈRE**. (Montréal, 1866 – Montréal, 1921). *Jeune fille à l'orange*. 1890. Huile sur toile. Don de Jean-Pierre Valentin, 1990.243.

18- **OTTO REINHOLD JACOBI**, (Königsberg, Allemagne, (aujourd'hui Kaliningrad, Russie), 1812- Ardoch, États-Unis 1901) et **ADOLF VOGT**, (Bad Liebenstein, Allemagne, 1843- New York, États-Unis, 1871). *Vue de la Mississipi vallée de l'Outaouais*. 1866. Huile sur bois. Achat, 1951.164. Exposé au Salon de 1880 de l'Art Association of Montreal.

19- **WILLIAM BRYMNER**. (Greenock, Écosse, 1855 – Wallasey, Angleterre, 1925). *La femme au métier*. 1885. Huile sur toile. Achat en 1929, 1934.10. Exposé en 1886 à l'Ontario Society of Artists. (***Note** : **cartel allongé** dans le livret qui accompagne cette partie de l'exposition : « Après des études européennes, William Brymner revint au pays et alla peindre à Baie Saint-Paul dès 1884. À l'instar d'un Jean-François Millet qui, lors du Salon parisien de 1848, avait annoncé une prédilection nouvelle pour le sujet paysan contemporain, Brymner puisa ses modèles dans la paysannerie. Dans cette scène de la vie

quotidienne, il ennoblit son sujet en le dépouillant de tout élément anecdotique et en ne s'attachant qu'au traitement lumineux ».)

20- **ALLAN EDSON**. (Stanbridge, 1846 – Glen Sutton, 1888). *Automne sur la rivière Yamaska, rang Sutton*. 1872. Huile sur toile. Achat, 1948.107.

21- **NAPOLÉON BOURASSA**. (L'Acadie, 1827 – Lachenaie, 1916). *La misère*. Vers 1860. Huile sur toile. Don de la succession Bourassa en 1941, 1943.55.201. Probablement exposé au Salon de 1865 de l'Art Association of Montreal.

22- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT**. (Sainte-Sophie-d'Halifax, 1850 – Westmount, 1917). *L'inspiration*. 1904. Bronze. Achat, 1994.34. (*Note : **cartel allongé** dans le livret qui accompagne cette partie de l'exposition : « Tout nouvel élu à l'Académie royale des arts du Canada devait y faire don d'une œuvre maîtresse qui accédait ainsi à la collection permanente de la Galerie nationale du Canada. Lors de son élection en 1906, Hébert proposa comme « morceau de réception » *L'Inspiration* dont un exemplaire figurait alors au Salon. Composition allégorique, le sculpteur s'y représente à l'écoute de sa muse qui lui souffle à l'oreille et le guide de la main ».)

23- **NAPOLÉON BOURASSA**. (L'Acadie, 1827 – Lachenaie, 1916). *Mme Napoléon Bourassa, née Azélie Papineau*. 1862-1863. Huile sur toile. Don de la succession Bourassa en 1941, 1943.55.195.

24- **ALBERT FITCH BELLOWS**. (Milford, (Massachusetts), États-Unis, 1829 – Auburndale, (Massachusetts), 1883). *Le Soir, sur le Lac Memphrémagog*. 1863. Huile sur toile. Don de Pierre D'Anjou, 1982.21.

25- **JAMES MacDONALD BARNESLEY**. (West Flamboro, (Ontario), 1861- Verdun, 1929). *Marine*. 1887. Huile sur toile. Achat, 1948.116.

26- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ**. (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis). *Portrait d'homme*. Vers 1911. Huile sur toile. Achat, 1975.290.

Mur qui face à la porte d'entrée; deux ouvertures mène vers la suite de l'exposition.

Mur adjacent aux œuvres 4 à 26 (trois œuvres).

27- **OZIAS LEDUC**. (Saint-Hilaire, 1864 – Saint-Hyacinthe, 1955). *Mme Ernest Lebrun, née Adélie Leduc, sœur de l'artiste*. 1899. Huile sur toile. Don de la collection Paul Gouin, 2005.2534.

28- **JAMES WILSON MORRICE**. (Montréal, 1865 –Tunis, Tunisie, 1924). *L'Entrée de Dieppe*. 1892. Huile sur toile. Don de Pierre Laberge, 1998.18. Exposé au Salon de 1893 de l'Académie royale des arts du Canada.

29- **PERCY FRANKLIN WOODCOCK.** (Athens, (Ontario), 1885- Montréal, 1936). *La jeune mère.* Entre 1878-1882. Huile sur toile. Achat, 1951.155. Exposé au Salon de 1882 de l'Académie royale des arts du Canada.

Ouverture qui mène dans la seconde partie de l'exposition.

Suite du mur devant la porte (une œuvre).

30- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), Etats-Unis, 1937). *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé 1535.* 1907. Huile sur toile. Achat en 1923, 1934.12. Exposé au Salon de 1907 de la Société des artistes français à Paris. (*Note : **cartel allongé** dans le livret qui accompagne cette partie de l'exposition : « Suzor-Coté peignit cette murale à Paris en la destinant au gouvernement de la province de Québec qui ne l'acquiesça, finalement, qu'en 1923. Bien accueillie au Salon des artistes français de 1907, l'œuvre s'inscrivait, de par le sujet et le format, dans le genre historique traditionnellement prisé par l'Académie. L'artiste dérogea toutefois aux lois du genre en utilisant une palette claire et en construisant son motif par petites touches colorées, offrant ainsi un moyen terme entre académisme et impressionnisme ».)

Ouverture qui mène à la seconde partie de l'exposition.

Suite du mur devant la porte (trois œuvres).

31- **ROBERT HARRIS.** (Vallée de Conwy, Pays de Galles, 1849 – Montréal, 1919). *Portrait de Lilius Torrance Newton en jeune fille.* Vers 1901. Huile sur toile. Achat, 1984.32.

32- **JOSEPH SAINT-CHARLES.** (Montréal, 1868 – Montréal, 1956). *Clothilde au grand collet.* 1919. Huile sur toile. Achat, 1977.435.

33- **CHARLES HUOT.** (Québec, 1855 – Sillery, 1930). *La traversée du fleuve en hiver.* Vers 1902. Huile sur toile. Achat, 1954.106. Exposé au Salon de 1902 de l'Académie royale des arts du Canada.

Mur adjacent aux œuvres 31 à 33 (dix-neuf œuvres). (*Note : œuvres accrochées en touche-à-touche).

34- **HENRI BEAU.** (Montréal, 1863 – Paris, France, 1949). *À l'ombre d'un arbre.* Probablement 1904. Huile sur toile. Achat, 1934.05.

35- **GEORGES HORNE RUSSELL.** (Banff, Écosse, 1861 – Saint-Stephens, Nouveau-Brunswick, 1933). *Après l'orage, St-Andrews.* 1918. Huile sur toile. Achat, 1940.98.

36- **EDMOND DYONNET**. (Crest, France, 1859 – Montréal, 1954). *Rodolphe Boulet, médecin*. 1900 - 1901. Huile sur bois. Achat, 1987.31. Exposé au Salon du printemps de 1901 de l'Art Association of Montreal.

37- **MARC-AURÈLE de FOY SUZOR-COTÉ**. (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Buste du Dr Rodolphe Boulet*. Bronze. 1924. Exposé au Salon du printemps de 1924 de l'Art Association of Montreal.

38- **LUDGER LAROSE**. (Montréal, 1868 – Montréal, 1915). *Jeanne au piano*. 1907. Huile sur toile. Achat, 1977.26.

39- **GEORGES DELFOSSE**. (Mascouche, 1869 – Montréal, 1939). *Portrait de Mme Delfosse, née Aline Contant*. 1910. Huile sur toile. Achat, 1978.43. Exposé au Salon du printemps de 1910 de l'Art Association of Montreal.

40- **CHARLES HUOT**. (Québec, 1855 – Sillery, 1930). *Cinghalais fumant le narguilé*. 1905 ou 1906. Huile sur toile. Achat, 1987.161. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec.

41- **JOSEPH-CHARLES FRANCHÈRE**. (Montréal, 1866-Montréal, 1921) *La Jeune Créole*. 1904. Huile sur toile. Achat, 1959.634.

42- **JOSEPH-CHARLES FRANCHÈRE**. (Montréal, 1866-Montréal, 1921). *Lecture au bord de la mer, Trois-Pistoles*. 1900. Huile sur toile. Achat, 1934.145.

43- **ÉMILE AUBRY**. (Sétif, Algérie, 1880 – Voutenay-sur-Cure, France, 1964). *La dame à la cape*. 1922. Huile sur toile. Achat, 1934.756.

44- **ADAD HANNAH**. (New York, 1971-). *Mirroring the Musée*. 2008. Vidéogramme couleur muet, 4 min.41 sec. En cours d'acquisition.

(*Note 1 : **Cartel allongé (sur le mur)** : « Les deux vidéos d'Adad Hannah ont été tournées à l'endroit même où elles sont présentées. On y voit des figurants qui soutiennent de lourds miroirs où se reflètent d'autres personnages; tous sont apparemment figés dans leur action, tentant de rester immobiles comme si le temps s'était arrêté, mais parfois une respiration, la contraction d'un doigt ou un clignement d'yeux demeurent perceptibles et, amplifiés par la réflexion dans les miroirs, trahissent le temps de pose qui dure plusieurs minutes. Bien que *Mirroring the Musée* (2008) rappelle les photographie et les peintures des siècles derniers où les modèles devaient poser de quelques minutes à plusieurs jours, ici les personnages ne sont pas vus de face mais de profil ou de dos, quand leur visage n'est pas littéralement masqué ».)

(*Note 2: le cartel est identique à l'autre œuvre d'Hannah (14) placée en vis-à-vis).

45- **HENRI BEAU**. (Montréal, 1863 – Paris, France, 1949). *Étude en rouge*. 1904. Huile sur toile. Don de madame Henri Beau, 1956.397. Exposé au Salon du printemps de 1906 de l'Art Association of Montreal.

46- **JOSEPH-CHARLES FRANCHÈRE.** (Montréal, 1866 – Montréal, 1921). *La cigarette.* 1915. Huile sur toile. Achat, 1939.40. Exposé au Salon de 1915 de l'Académie royale des arts du Canada.

47- **CHARLES MAILLARD.** (Tiaret, Algérie, 1887 – Montréal, 1973). *Nu couché.* 1928. Huile sur toile. Achat, 1979.152.

48- **WILLIAM BRYMNER.** (Greenock, Écosse, 1855 – Wallasey, Angleterre, 1925). *Jeune fille au chapeau bleu (La Breloque).* 1916. Huile sur toile. Achat, 1976.371. Exposé au Salon du printemps de 1916 de l'Art Association of Montreal.

49- **MAURICE CULLEN.** (Saint-Jean, Terre-Neuve, 1866 – Chambly, 1934). *Cap Diamant.* 1909. Huile sur toile. Legs de H.L. Rinn, 1955. Prêt du Musée des beaux-arts de Hamilton.

50- **WILLIAM BRYMNER.** (Greenock, Écosse, 1855 – Wallasey, Angleterre, 1925). *Octobre sur la rivière Beaudet.* 1914. Huile sur toile. Achat, 1941.220. Exposé au Salon du printemps de 1914 de l'Art Association of Montreal.

51- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Brise d'été à Dinard.* 1907. Huile sur toile. Achat, 1937.01. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec.

52- **ROBERT TAIT MCKENZIE.** (Almonte, Ontario, 1867 – Philadelphie, (Pennsylvanie), États-Unis, 1938). *Athlète souple.* 1906. Bronze. Achat grâce à l'appui du ministère du Patrimoine canadien en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation des biens culturels, 1995.01. (*Note : sculpture posée sur un socle brun (sans vitrine), peint de la même couleur que les moulures de cette partie de la salle; identique à celui utilisé pour Suzor-Coté (37)).

Mur adjacent aux œuvres 34 à 52; autre côté de la porte (séquence : trois tableaux; un panneau didactique (« Le Salon »); cartel avec les crédits de l'exposition).

53- **MAURICE CULLEN.** (Saint-John's, (Terre-Neuve), 1866 – Chambly, 1934). *Poudrerie rue Craig, Montréal.* 1912. Huile sur toile. Achat, 1940.276. (*Note : située à côté de Walker (54) et au-dessus du panneau « Le Salon »).

54- **HORATIO WALKER.** (Listowel, (Ontario), 1858 – Sainte-Pétronille, L'Île d'Orléans, 1938). *La traite du matin.* 1925. Huile sur toile. Achat en 1926, 1934.532.

55- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Portrait de mon vieux modèle.* 1901. Huile sur toile. Don de la succession Maurice Duplessis, 1959.600.

Panneau didactique 2 « Le Salon »

« Le Salon reconstitué ici à partir des collections du Musée, comprend plusieurs œuvres sélectionnées autrefois par des jurys canadiens ou étrangers.

Le mot «Salon» fut adopté à Paris, en 1737, lorsque l'Académie des Beaux-Arts installa ses expositions dans le Salon Carré du Louvre. Le terme devint ensuite courant pour désigner une exposition périodique d'œuvres d'artistes vivants.

Au Canada, deux salons avec jury furent inaugurés en 1880. Celui de la *Art Association of Montreal* était ouvert aux artistes professionnels canadiens ou résidents au Canada. Il avait lieu au printemps et fut donc appelé «Salon du printemps» à partir de 1883. Pendant plusieurs années, le Salon de l'Académie royale des arts du Canada fut présenté d'abord à Ottawa et subséquemment à Montréal ou à Toronto. Rebaptisé « Salon d'automne » en 1909, il était réservé aux seuls membres et associés de l'Académie.

Vitrines de l'art de leur temps pendant près d'un siècle, ces deux salons furent le théâtre de quelques vives oppositions entre les formes du goût dominant et celles de l'innovation plastique ».

***Note :** panneau illustré d'une photographie qui représente une « *Vue de la salle d'exposition principale de la Art Association of Montreal (auj. Musée des beaux-arts de Montréal)*. 1879. (Archives photographiques, Notman, Musée McCord, Montréal) ».

À gauche de ce panneau, à côté de la porte d'entrée, on retrouve un panneau mentionnant les **crédits de l'exposition**.

« Le Musée national des beaux-arts du Québec tient à remercier tous ceux et celles qui ont collaboré à l'exposition Tradition et modernité au Québec. (*Cela est suivi de la version anglaise).

Direction du projet :

Yves Lacasse, directeur des collections et de la recherche

Commissariat :

Michèle Grandbois, conservatrice de l'art moderne, avec la collaboration de Paul Bourassa, conservateur des arts décoratifs et du design

Textes :

Hélène Sicotte, historienne de l'art, avec la collaboration de Paul Bourassa, conservateur des arts décoratifs et du design

Design :

Denis Allison, chef du design

Graphisme :
Frida Franco / Concept Design »

Au centre, espace réservé aux sculptures et à un siège de type « borne ».

56- **ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Elisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *L'âme du marbre*. Vers 1927. Marbre. Achat, 1977.486. Exposé au Salon de 1927 de l'Académie royale des arts du Canada.

57- **ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Elisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Terre mourante*. Vers 1926. Marbre. Achat, 1977.485. Exposé au Salon du printemps de 1927 de l'Art Association of Montreal et au Salon de 1927 de l'Académie royale des arts du Canada.

58- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT**. (Sainte-Sophie-d'Halifax, 1850 – Westmount, 1917). *Fleur des bois*. 1897. Bronze. Achat, 1942.137. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec.

59- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT**. (Sainte-Sophie-d'Halifax, 1850 – Westmount, 1917). *Soupir du Lac*. 1902. Bronze (fonte 1908). Achat, 1942.136. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec. (*Note : Dans livret qui tient lieu de cartel, on mentionne « qu'une fonte antérieure a été exposée au Salon du Printemps de 1906 de la Art Association of Montreal ». Un exemplaire en bronze de *Soupir du lac* est également exposé au MBAM).

60- **LOUIS-PHILIPPE HÉBERT**. (Sainte-Sophie-d'Halifax, 1850 – Westmount, 1917). *Pêcheur à la nigogue*. 1916. Bronze. Achat, 1948.122. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec.

Espace 2 (correspond à la deuxième partie de l'exposition).

Meuble comprenant une vitrine et cinq tiroirs.

61- **ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Elisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Le Vaisseau d'or*. 1910-1911. Bronze. Achat, Musée national des beaux-arts du Québec, 77.208. (*Note : **cartel allongé** : « Cette œuvre allégorique, sans doute la plus célèbre du sculpteur Alfred Laliberté, rend hommage au poète Émile Nelligan (Montréal, 1879-1941). Conçu comme encrier et réalisé à Paris lors de son séjour en 1910 et 1911, *Le Vaisseau d'Or* fut acclamé par la critique lors de sa présentation à Montréal en 1912. Laliberté y a figuré la « Cyprine d'amour » à la proue du vaisseau, de même que le poète naufragé, la main sur le cœur, au moment où il « sombre dans l'abîme du rêve » ».)

Le poème d'Émile Nelligan *Le Vaisseau d'or*, est reproduit sur le fond de la vitrine. Voir texte ci-dessous.

61a- Poème *Le Vaisseau d'or* par ÉMILE NELLIGAN.

Ce fut un grand Vaisseau taillé dans l'or massif :
Ses mâts touchaient l'azur, sur des mers inconnues;
La Cyprine d'amour, cheveux épars, chairs nues,
S'étalait à sa proue, au soleil excessif.
Mais il vint une nuit frapper le grand écueil
Dans l'Océan trompeur où chantait la Sirène,
Et le naufrage horrible inclina sa carène
Aux profondeurs du Gouffre, immuable cercueil.

Ce fut un Vaisseau d'Or, dont les flans diaphanes
Révélaient des trésors que les marins profanes,
Dégoût, Haine et Névrose, entre eux ont disputés.

Que reste-t-il de lui dans la tempête brève?
Qu'est devenu mon cœur, navire déserté?
Hélas! Il a sombré dans l'abîme du Rêve!

62- **OZIAS LEDUC**. (Saint-Hilaire, 1864 – Saint-Hyacinthe, 1955). *Portrait de Fernande Clerk*. 1917. Plâtre à patine dorée. Achat grâce à la contribution du Fonds d'acquisition des employés du Musée national des beaux-arts du Québec, 2007.01. (*Note : pastille mentionnant « acquisition récente »).

Cinq tiroirs :

Tiroir 1 (un manuscrit, un cartel allongé, une photographie).

63- **ÉMILE NELLIGAN**. *Carnet (agenda Daily Reminder)*. 1929. 342 pages. Collection Pierre Lassonde.

(*Note : **Cartel allongé** : « Voici le premier de huit carnets que Nelligan rédigea entre 1929 et 1938, pendant son internement à l'asile, et qu'il intitula *Les Tristesses*. Le poète y a transcrit, souvent de mémoire, des œuvres de ses maîtres et quelques de ses propres poèmes. Trente ans après avoir créé son célèbre sonnet *Le Vaisseau d'Or*, devenu le symbole même de son destin tragique, il en donne cette version bouleversante ».)

64- *Émile Nelligan à 19 ans*. 1899. Fac-similé d'une photographie de Laprès et Lavergne, Montréal.

Tiroir 2 (deux œuvres).

65- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Tour de l'Horloge, Dinan.* Non daté, (1907-1908). Eau-forte, pointe sèche et vernis mou. Collection Jonathan L. Meakins et Jacqueline McLaran.

66- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Rue des Cordeliers.* 1907. Eau-forte et pointe sèche. Collection Jonathan L. Meakins et Jacqueline McLaran. (*Note : **Cartel allongé :** « Clarence Gagnon fut parmi les adeptes canadiens du renouveau de l'estampe originale. Ceux-ci, dès la fin des années 1870, voulaient redonner leur pleine puissance expressive à l'eau-forte et à d'autres procédés de création graphique. Comme tant d'autres de ses confrères canadiens et européens, Gagnon s'inspira des innovations techniques et plastiques mises au point par l'Américain James McNeill Whistler qui s'était établi à Paris en 1855 ».)

Tiroir 3 (deux œuvres).

67- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *L'orage.* 1907. Eau-forte et pointe sèche. Collection Jonathan L. Meakins et Jacqueline McLaran.

68- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Porte de Bourgogne, Moret-sur-Loing.* Non daté (1907-1908). Eau-forte et pointe sèche. Collection Jonathan L. Meakins et Jacqueline McLaran

Tiroir 4 (deux œuvres).

69- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Rue à Nemours.* 1907-1908. Eau-forte et pointe sèche. Collection Jonathan L. Meakins et Jacqueline McLaran.

70- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Canal du Loing, Moret.* 1907. Collection Jonathan L. Meakins et Jacqueline McLaran.

Tiroir 5 (deux œuvres).

71- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Rue des Petits Degrés, Saint-Malo.* 1907. Eau-forte. Collection Jonathan L. Meakins et Jacqueline McLaran.

72- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Mont Saint-Michel.* 1907. Eau-forte, vernis mou, pointe sèche et roulette. Collection Jonathan L. Meakins et Jacqueline McLaran.

Endos de la cloison des œuvres 31 à 33 séparant la partie «Salon» de la zone centrale (trois œuvres).

73- **JOHN LYMAN.** (Biddeford, (Maine), États-Unis, 1886 – Kingsley, Barbade, 1967). *Nature vierge 1, Dalesville.* 1912. Huile sur toile collée sur carton. Don de la succession de madame John Lyman, 70.499. (*Note : l'œuvre est accrochée au-dessus de Lyman (74)).

74- **JOHN LYMAN.** (Biddeford, (Maine), États-Unis, 1886 – Kingsley, Barbade, 1967). *Dalesville.* 1912. Huile sur toile collée sur plexiglas. Don de la succession de madame John Lyman, 70.500.

75- **JOHN LYMAN.** (Biddeford, (Maine), États-Unis, 1886 – Kingsley, Barbade, 1967). *Les Pelouses de Fairfield, Cowansville.* 1914. Huile sur toile collée sur carton. Don de la succession de madame John Lyman, 500.510.

Mur adjacent aux l'œuvres 73 à 75 (neuf œuvres); (séquence : une œuvre; un panneau didactique; trois œuvres; un panneau didactique; un écran avec projection d'un extrait de film; deux livres sous vitrine; deux tableaux).

76- **JOHN LYMAN.** (Biddeford, (Maine), États-Unis, 1886 – Kingsley, Barbade, 1967). *Autoportrait.* 1918. Huile sur toile. Achat, 44.59. (*Note **cartel allongé :** » Au retour d'études parisiennes, notamment à l'Académie Matisse, John Lyman exposa en avril 1913 au Salon du printemps de la *Art Association of Montreal*. Des critiques fustigèrent les couleurs crues et les formes stylisées des quatre toiles exposées (dont *Nature Vierge 1, Dalesville*). Ils y voyaient l'empreinte néfaste du « post-impressionnisme » (nom appliqué à l'art des Cézanne, Gauguin et van Gogh lors d'une exposition tenue à Londres en 1910). Rétorquant à cette attaque, des partisans de la liberté d'expression prirent aussitôt d'assaut les journaux montréalais.

En 1918, lorsque Lyman revint au Salon avec son *Autoportrait*, la facture nettement plus fauve de cette œuvre suscita des réactions rébarbatives, même de la part de la revue *Le Nigog*, pourtant réceptive à la nouveauté artistique ».)

Panneau didactique 3 : « Un tournant vers la modernité »

« Entre 1890 et 1914, l'art canadien effectua un tournant vers la modernité à mesure que des artistes se sensibilisaient aux nouvelles esthétiques européennes. Selon les générations, ces artistes s'imprégnèrent tantôt des leçons des impressionnistes, tantôt des propositions du symbolisme, ou encore de celles de Cézanne ou de Matisse, plus audacieuse sur le plan plastique. Sans balayer automatiquement le conformisme dicté par l'Académie, les artistes explorèrent de nouveaux sujets (locaux ou exotiques). Une tendance à valoriser l'expression, plutôt que la fidélité dans la représentation, commence à se manifester.

Sur le plan organisationnel, cette transformation des pratiques incita certains artistes à se regrouper hors des salons officiels, moins dans un but sécessionniste

toutefois que pour se doter de lieux communs d'exposition et de s'ouvrir de nouveaux débouchés sur le marché. De 1907 à 1915, le *Canadian Art Club* regroupa ainsi plusieurs artistes de Toronto et de Montréal qui avaient en commun une formation européenne. De son côté, le *Arts Club* de Montréal inaugura en mars 1913 un programme d'expositions qui fit une large place à une nouvelle génération d'artistes : les Henri Hébert, Alexander Y. Jackson, John Lyman et bien d'autres ».

Image : « *Vue d'une salle du Arts Club, Montréal, lors d'une exposition d'art japonais, vers avril 1913. Archives photographiques Notman, Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal* ».

Œuvres sur le mur (suite).

77- **MARC-AURÈLE de FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Après-midi d'avril.* 1920. Huile sur toile. Achat en 1920, 34.591. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec.

78- **HENRI HÉBERT.** (Montréal, 1884 – Montréal, 1950). *Ad Astra (Vers les astres).* 1930. Marbre. Acheté en 1930, 34.243. (*Note : il s'agit d'un relief en marbre blanc, sur un long socle blanc, sans vitrine; situé presque au centre du mur).

79- **ADRIEN HÉBERT.** (Paris, France, 1890 – Montréal, 1967). *Le Port de Montréal.* 1924. Huile sur toile. Achat, 75.289.

Panneau didactique 4 « Être de son temps »

(*Note : un écran et une vitrine sont installés sous le panneau).

« Entre 1918 et 1939 –soit entre le moment où fut lancée la revue *Le Nigog* et celui où fut créée à Montréal la Société d'art contemporain-, les artistes explorèrent bien des pistes comme autant de réactions face aux bouleversements qui avaient transformé le Québec, avant et pendant la Première Guerre Mondiale.

Fuyant les formules établies, certains d'entre eux réinvestirent le genre du paysage à partir de sujets contemporains, urbains ou ruraux. Leur attention pouvait aussi bien se porter sur le port de Montréal, une rue achalandée du centre-ville, le rythme ondoyant d'un champ ou la majestueuse frondaison d'un arbre; cependant, plutôt qu'au contenu anecdotique, c'est aux aspects formels de composition, de couleur et de forme qu'ils donnèrent priorité.

En cette période troublée où resurgit bientôt la menace d'une guerre, le désir d'être de son temps n'excluait pas l'inquiétude quant à l'aboutissement des événements en cours. Dans plusieurs œuvres, l'élément naturel (arbre, champ, forêt) exprima alors symboliquement l'idée de la Grande Nature : à la fois jardin et refuge face à un monde incertain ».

Écran encastré.

80- *Rhapsody in Two Languages*. (Canada, 1934), 10 minutes. Direction : Gordon Sparling Production : Associated Screen News Limited Canada Cameos Series. La présentation de ce film est une collaboration de la Cinémathèque québécoise. (*Note : c'est sur un petit écran encastré dans un module que l'on peut voir en boucle cet extrait de film en noir et blanc).

En vitrine (en prolongation du support de l'écran) (deux livres).

81- **EDWIN H. HOLGATE**. (Allendale, (Ontario), 1892 – Montréal, 1977). *Treize gravures sur bois illustrant Metropolitan Museum*. Poème de Robert Choquette, Montréal, 1931, 29 pages. (*Note : le cartel n'indique pas la provenance du livre).

82- **EDWIN H. HOLGATE**. (Allendale, (Ontario), 1892 – Montréal, 1977). *Vingt-sept gravures sur bois illustrant Other Days, Other Ways*. Traduction de *Vieilles Choses, Vieilles Gens*. Georges Bouchard, auteur. Montréal et New York, Louis Carrier et Co. At the Mercury, 1928, 190 pages.

Continuité des œuvres accrochées sur le mur (deux œuvres).

83- **ALEXANDER YOUNG JACKSON**. (Montréal, 1882 – Kleinburg, (Ontario), 1974). *Les Côtes de Saint-Tite-des-Caps*. 1937. Huile sur toile. Achat, 45.23. (*Note 1 : placée au-dessus de Lismer (94)). (*Note 2 : **cartel allongé** : « Seul Montréalais parmi les fondateurs du Groupe des Sept, Alexander Y. Jackson en vint tout naturellement à faire le lien, dès les années 1920, entre ces peintres attachés aux régions boréales de l'Ontario et des artistes de Montréal. Au cours de séjours annuels dans Charlevoix, entre 1925 et 1947, il délaissa toutefois la nature sauvage pour peindre –notamment avec son confrère du Groupe des Sept Arthur Lismer- les champs et villages de cette région rurale ».)

84- **ARTHUR LISMER**. (Sheffield, Angleterre, 1885 – Montréal, 1969). *Saint-Hilarion*. 1928. Huile sur toile. Achat, 45.29.

Mur adjacent (à côté de la porte menant à l'alcôve (ci-après espace 3) au fond de la salle) (une œuvre).

85- **MARC-AURÈLE FORTIN**. (Sainte-Rose, 1888 – Macamic, 1970). *L'orme à Pont-Viau*. Entre 1925 et 1930. Huile sur toile. Achat, 37.20. (*Note : **Cartel allongé** : « Dans ses représentations de la nature, Fortin prouve que la modernité n'est pas d'abord affaire de contenu mais avant tout de vision et de forme. Il le démontre ici, dans cette vue d'un orme solitaire : le saisissant en contre-plongée, il le fait se détacher, monumental, sur l'immensité d'un ciel tourmenté. Rendue minuscule à ses pieds, la figure humaine semble insoucieuse de l'orage qui menace à l'horizon »).

Retour à l'endos de la cloison de l'œuvre 30 entre « Le Salon » et la zone centrale (sept œuvres); (séquence : cartel allongé; vitrine encastrée)

Cartel allongé apposé à droite de la vitrine encastrée:

« Parmi les artistes canadiens qui avaient reçu une formation académique où l'étude préparatoire exécutée devant le paysage était au programme, plusieurs eurent recours à la pochade –du verbe pocher qui signifie « enlever rapidement une esquisse ». Ces études peintes à vif, souvent sur de petits panneaux de bois, aidaient à mémoriser les éléments qu'on voulait transposer sur la toile. Exposées telles quelles, avec leur aspect inachevé, elles offraient ce trait d'instantanéité tant recherché par les « modernes ».

Vitrine encastrée.

(*Note : Dans la partie de gauche, les œuvres 86 et 87 sont une au-dessus de l'autre; au centre, les œuvres 88 l'une au-dessus de l'autre; à droite, les œuvres 91 et 92 sont également une au-dessus de l'autre).

86- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Coucher du soleil en automne.* 1911. Huile sur panneau de bois. Achat, 66.197.

87- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865 –Tunis, Tunisie, 1924). *Le Jardin.* Vers 1915. Huile sur panneau de bois. Achat, 54.144.

88- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Dans la clairière, Charlevoix.* 1915. Huile sur panneau de bois. Don de madame Marielle Fortin, 88.113.

89- **CLARENCE GAGNON.** (Montréal, 1881 – Montréal, 1942). *Le Ruisseau, Baie Saint-Paul.* Vers 1924. Huile sur panneau de bois. Achat, 46.108.

90- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865 –Tunis, Tunisie, 1924). *Pêcheurs du dimanche.* Vers 1910. Huile sur toile marouflée sur carton. Achat, 55.513.

91- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Temps orageux, passage à Arthabaska.* 1923. Huile sur panneau de bois. Don anonyme, 89.31.

92- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865 –Tunis, Tunisie, 1924). *Scène de rue à Tanger.* 1912-1913. Huile sur panneau de bois. Achat, 53.213.

Longue cloison centrale, perpendiculaire à la cloison séparant le « Salon » de la zone centrale (dix-huit œuvres).

93- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865 –Tunis, Tunisie, 1924). *Tanger, boutique.* 1912. Huile sur toile. Acquisition en ou avant 1934, 34.579. (*Note : L'œuvre est accrochée au-dessus de Morrice (94).

94- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, 1865 –Tunis, Tunisie, 1924). *Tanger.* Vers 1912. Huile sur toile. Acquis en ou avant 1934, 34.467.

Ouverture dans la cimaise. On peut voir l'arrière du buste fait par Daoust (113), une vue sur le panneau « Pour l'art vivant » de même que les œuvres (131-133).

95- **OZIAS LEDUC.** (Saint-Hilaire, 1864 – Saint-Hyacinthe, 1955). *Portrait de Guy Delahaye, poète.* 1911. Huile sur toile. Don de monsieur Maurice Corbeil, 77.24.

96-**OZIAS LEDUC.** (Saint-Hilaire, 1864 – Saint-Hyacinthe, 1955). *Portrait de Florence Bindoff.* 1931-1935. Huile sur toile. Achat, 77.463. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec.

97- **HENRI HÉBERT.** (Montréal, 1884 – Montréal, 1950). *Mlle A.C. danseuse d'Oslo.* 1929. Plâtre. Achat, 90.52. (*Note : sculpture placée sur un socle beige en forme de «L» inversé et sous verre. Le plâtre est peint de couleur beige. La vitrine est devant une ouverture dans la cimaise).

98- **ADRIEN HÉBERT.** (Paris, France, 1890 – Montréal, 1967). *Rue St-Denis.* 1927. Huile sur toile. Achat, 74.239. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec. (*Note : **cartel allongé** : « Hébert, qui s'était rendu à Paris en 1925 et qui visita plusieurs fois la fameuse Exposition des arts décoratifs, transforma sa manière de peindre à partir de ce moment. Privilégiant des sujets plus urbains et contemporains, il leur appliqua désormais un traitement quasi photographique qui faisait ressortir leurs composantes formelles. La présente scène de la vie montréalaise, qui semble croquée sur le vif, emprunte ainsi l'aspect lustré et direct d'un cliché photographique (*snap shot*) »).

L'extrémité de la cloison se termine par un meuble avec une vitrine et cinq tiroirs.

Vitrine (cinq œuvres).

99- **MARCEL CHOQUETTE, pour la Faïencerie d'art.** (Montréal, 1913 – Montréal, 1968). *Chopes de la série « Marine ».* 1945. Faïence. Don de Monsieur Léopold L. Foulem, 2006.359 à 2006.364. (*Note : Six chopes sont présentées).

100- **MARCEL CHOQUETTE, pour la Faïencerie d'art.** (Montréal, 1913 – Montréal, 1968). *La Blanchisseuse*. 1948. Faïence. Don de la Centrale d'artisanat, 67.470.

101- **WILLIAM HUTCHINSON.** (Québec, 1915 – Prescott, (Ontario), 2004). *Figure Féminine*. Vers 1939. Faïence. Don de Monsieur Léopold L. Foulem à la mémoire de Robert L. Foulem, 99.316.

102- **JEAN-JACQUES SPÉNARD.** (Trois-Rivières, 1913 – Québec, 1996). *Vase au décor de « Scènes de la vie des chantiers en Mauricie »*. Vers 1940. Faïence. Achat, 95.40.

103- **PIERRE-AIMÉ NORMANDEAU.** (Outremont, 1906 – Montréal, 1965). *Christ en croix*. 1942. Faïence. Don de Madame Geneviève Bazin à la mémoire de son père, Jules Bazin, 2001.162. (*Note : l'œuvre est accrochée sur la paroi du côté droit de la vitrine).

Cinq tiroirs :

Tiroir 1 (une œuvre).

104- **MAURICE CULLEN.** (Saint-Jean, (Terre-Neuve), 1866 –Chambly, 1934). *Chute de neige sur la Rivière du Nord*. Vers 1929. Pastel sur papier. Don de monsieur Jack Klein, 1983.03.

Tiroir 2 (deux œuvres).

105- **RODOLPHE DUGUAY.** (Nicolet, 1891 – Nicolet, 1973). *Aurore boréale*. 1934. Fusain et craie sur papier. Achat, 1940.283.

106- **RODOLPHE DUGUAY.** (Nicolet, 1891 – Nicolet, 1973). *Aurore boréale*. 1934 ou 1935. Gravure sur bois. Achat, 1936.02.

Tiroir 3 (une œuvre).

107- **ADRIEN HÉBERT.** (Paris, France, 1890 – Montréal, 1967). *Vue du port de Montréal et de l'élevateur no 2*. 1925. Fusain sur papier Ingres. Achat, 1991.105.

Tiroir 4 (une œuvre).

108- **MARC-AURÈLE FORTIN.** (Sainte-Rose, 1888 – Macamic, 1970). *Paysage*. Entre 1920 et 1925. Aquarelle et mine de plomb sur carton. Don de la Fondation Perras-Cholette, 93.293.

Tiroir 5 (deux œuvres).

109- **HENRI BEAULAC.** (Trois-Rivières, 1914 – Montréal, 1994). *Rose Latulippe.* Vers 1938. Gravure sur linoléum, 2^e état (1/25). Achat, 1959.224.

110- **HENRI BEAULAC.** (Trois-Rivières, 1914 – Montréal, 1994). *Le Diable des Forges Saint-Maurice.* Vers 1938. Gravure sur linoléum, 2^e état (2/25). Achat, 1959.223.

Retour au début; endos de la cloison de l'œuvre 30, séparant « Le Salon » de la zone centrale (une œuvre).

111- **RENÉ CHICOINE.** (Montréal, 1910 – Montréal, 1981). *Le Colporteur.* 1939. Huile sur bois. Achat, 40.60.

Endos de la cloison centrale, perpendiculaire à la cloison séparant « Le Salon » de la zone centrale (dix-huit œuvres).

112- **JEAN DALLAIRE.** (Hull, 1916 – Vence, France, 1965). *Autoportrait.* 1938. Huile sur toile. Achat, 97.05. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec. (*Note : **Cartel allongé:** « Comme Jean Dallaire, dont cet autoportrait retient des influences cézannienne et cubiste, plusieurs artistes québécois de l'Entre-deux-guerres privilégient la figuration. Insérant volontiers leurs figures dans un environnement naturel, des peintres du groupe du *Beaver Hall*, comme Lilius Torrance Newton, signifièrent néanmoins que la question du rapport à la nature demeurait une préoccupation de l'époque. Tel ne fut pas le cas chez une nouvelle génération d'artistes qui, s'informant des travaux de Matisse et de Picasso, favorisa désormais, comme Alfred Pellan, l'organisation formelle et décorative des surfaces plutôt que la vérité psychologique des personnages ou leur mise en contexte réaliste ».)

113- **SYLVIA DAOUST.** (Née à Montréal en 1902). *Mon frère.* 1931. Bronze. Achat, 114a-S. (*Note : un autre exemplaire de cette œuvre, mais en plâtre peint est exposé au MBAM (voir Annexe 1, œuvre 121). L'artiste est décédée en 2004. Cela n'apparaît pas sur ce cartel mais on le mentionne sur celui de la sculpture (139) exposée dans la même salle. L'œuvre (113) a été disposée sur une planche de bois, posée sur un socle beige en forme de « L » renversé, relié à la plate-forme qui sert de support aux meubles présentés dans cette salle. Le buste n'est pas sous vitrine). Dans le cadre de l'exposition estivale du MNBAQ sur les *Femmes artistes*, une pastille rose foncé a été placée à côté du cartel avec la mention « femmes artistes ». Cette pastille a été retirée après la fin de ladite exposition).

114- **HARRY MAYEROVITCH.** (Montréal, 1910 – Montréal, 2004). *Jeune fille mexicaine.* 1939. Laque Duco sur contreplaqué. Achat, 94.02. (*Note L'œuvre est placée sur le mur de la cloison, au-dessus de l'œuvre 115).

115- **ROBERT BLATTER.** (Konolfingen, Suisse, 1899 – Québec, 1968). *Cabinet à boisson.* Vers 1930. Noyer et érable. Achat, 95.231. (***Note** : le meuble, de même que ceux qui suivent, sont installés sur une plate-forme beige foncé).

116- **ROBERT BLATTER.** (Konolfingen, Suisse, 1899 – Québec, 1968). *Fauteuil.* Vers 1930. Laine, érable et noyer. Achat, 95.232. (***Note** : Le fauteuil est placé devant une ouverture dans la cimaise, qui donne à voir l'œuvre de Henri Hébert (97). Une bande de plastique transparente couvre le centre du fauteuil sur le sens de la longueur, expliquant implicitement que le visiteur ne doit pas s'asseoir).

117- **JEAN-MARIE GAUVREAU.** (Rimouski, 1903 – Montréal, 1970). Avec la collaboration d'Alphonse Saint-Jacques. *Horloge de parquet.* Vers 1936. Bois, placage d'érable et de merisier. Musée de la civilisation, (Québec), 88-6684.

Panneau didactique 5 (situé à côté de l'horloge, disposé de façon inclinée sur la plate-forme de présentation; n'a pas de titre).

« Au cours des années 1930, en pleine période de crise économique, le gouvernement du Québec favorise l'établissement de petites industries artisanales qui utilisent les ressources locales. Plusieurs de ces ateliers, qui fabriquent en petite série, sont sous la gouverne de professeurs ou d'élèves gradués de l'École des beaux-arts de Montréal, de l'École du Meuble de Montréal ou de l'École des Arts domestiques de Québec. Les artisans exploiteront largement la veine traditionnelle et folklorique.

À cette tendance régionaliste se greffe un courant international qui reste par contre rattaché aux méthodes artisanales traditionnelles et refuse le recours à la production industrielle selon une conception éminemment française. Jean-Marie Gauvreau, premier directeur de l'École du Meuble, préconisait l'utilisation des bois canadiens, une fabrication manuelle et un style inspiré des modèles québécois traditionnels ou s'inscrivant dans la foulée de l'Art déco français. La filiation avec l'Art déco se reconnaît par des jeux de volumes, de textures et de motifs géométriques, comme en témoignent notamment les œuvres de l'orfèvre Gilles Beaugrand et de l'architecte Robert Blatter ».

Image sur le panneau : « *Photographie : La résidence Bourdon, 1934, Chemin Saint-Louis, Sillery, selon les plans de l'architecte Robert Blatter.*

Photographe anonyme, épreuve argentique, non datée, Collection d'études du Musée national des beaux-arts du Québec (C.E.95.23 DLT) ».

Suite des œuvres sur la plate-forme et le mur de la cloison centrale

118- **ANONYME. École du meuble.** *Tables gigognes (4)*. Vers 1945. Bois. Musée de la civilisation, Québec, 1988-6685.

119- **LILIAS TORRANCE NEWTON.** (Lachine, 1896 – Cowansville, 1980). *Martha*. Vers 1938. Huile sur toile. Achat, 40.13. (*Note : Une pastille rose foncé est apposée à côté du cartel avec la mention « Femmes artistes »).

La cloison se termine par un meuble avec vitrine et cinq tiroirs.

Vitrine (deux œuvres).

120- **CARL POUL PETERSEN.** (Copenhague, Danemark, 1895 – Montréal, 1977). *Chandeliers à quatre branches (2)*. Vers 1945. Argent. Achat, 98.34 et 98.35.

121- **GILLES BEAUGRAND.** (Montréal, 1906 – Laval, 2005). *Service à thé et à café*. Vers 1945. Argent et ébène, (plateau : métal argenté). Don de Madame Laurence Beaugrand, 2007.211.01.05.

Tiroir 1 (deux œuvres).

122- **FREDERICK BOURCHIER TAYLOR.** (Ottawa, 1906 – San Miguel de Allenden, Mexique, 1987). *Dans la cour de la fonderie*. 1936. Eau-forte (14/25). Don de monsieur Alan Klinkhoff, 2005.2568.

123- **FREDERICK BOURCHIER TAYLOR.** (Ottawa, 1906 – San Miguel de Allenden, Mexique, 1987). *Dans la cour*. 1936. Eau-forte (20/25). Don de monsieur Alan Klinkhoff, 2005.2567. (*Note : pour les deux œuvres, on a apposé une pastille rose et blanche avec la mention « Acquisition récente »).

Tiroir 2 (deux œuvres).

124- **FRITZ BRANDTNER.** (Danzig, Allemagne, (aujourd'hui Gdansk, Pologne), 1896 – Montréal, 1969). *Autoportrait*. Vers 1934. Encre sur papier. Don de monsieur Paul Kastel, 1984.37.

125- **FRITZ BRANDTNER.** (Danzig, Allemagne, (aujourd'hui Gdansk, Pologne), 1896 – Montréal, 1969). *L'Usine*. Vers 1942. Gravure sur linoléum. Achat, 1987.136.

Tiroir 3 (une œuvre).

126- **LOUIS MUHLSTOCK.** (Narajow, Galicie, (aujourd'hui Pologne), 1904–Montréal, 2001). *Un chômeur couché à Fletcher's Field*. 1932 ou 1933. Crayon feutre, craie sepia et crayon sur papier. Achat, 1990.08.

Tiroir 4 (une œuvre).

127- **ROBERT BLATTER.** (Konolfingen, Suisse, 1899 – Québec, 1968). *Dessin en perspective de la salle à manger de la maison Bélanger.* Vers 1929. Aquarelle, encre et mine de plomb sur papier Arches collé sur carton. Don de monsieur George W. Leahy, 2003.176.

Tiroir 5 (deux œuvres).

128- **ROBERT BLATTER.** (Konolfingen, Suisse, 1899 – Québec, 1968). *Dessins en perspective d'un coin bureau et d'un fauteuil avec plan au sol d'une salle de conseil.* 1937. Crayon de couleur, encre et mine de plomb sur papier. Achat, 95.223.

129- **ROBERT BLATTER.** (Konolfingen, Suisse, 1899 – Québec, 1968). *Dessin en perspective d'une salle de conseil avec dessins techniques d'un bahut et d'un bureau.* 1937. Crayon de couleur, encre et mine de plomb sur papier. Achat, 95.224.

Retour à l'endos de la cloison des œuvres 27 à 29, séparant « Le Salon » de la zone centrale (une œuvre).

130- **PAUL-ÉMILE BORDUAS.** (Saint-Hilaire, 1905 – Paris, France, 1960). *Portrait de Simone Aubry.* 1941. Huile sur toile. Acheté en 1972, 73.26. (*Note : **Cartel allongé :** « En 1941, Paul-Émile Borduas exécuta quelques beaux portraits de femmes qui offraient une nouvelle synthèse de plusieurs expérimentations figuratives. Dans ce portrait, l'articulation des volumes et les modelés sont inspirés de Cézanne, mais l'influence du peintre français Georges Rouault s'y remarque aussi là où la matière picturale l'emporte sur la précision linéaire ».)

Mur adjacent (huit œuvres) (séquence : deux œuvres; un panneau didactique au-dessus d'un module où le visiteur peut écouter des extraits sonores; quatre œuvres; un panneau didactique; deux œuvres).

131- **GOODRIDGE ROBERTS.** (Barbade, 1904 – Montréal, 1974). *Marian.* 1937. Huile sur toile. Achat, 83.34.

132- **LOUISE GADBOIS.** (Montréal, 1896 – Montréal, 1985). *Portrait du R.P. Marie-Alain Couturier.* 1941. Huile sur toile. Achat, 67.82. (*Note : pastille portant la mention « Femmes artistes ». Retirée après la fin de l'exposition temporaire sur les Femmes artistes de la collection du MNBAQ).

Panneau didactique 6 « Pour l'art vivant »

(*Note : Un module a été construit sous le panneau pour faire entendre des extraits sonores. Sur un plan incliné, de couleur beige, on retrouve deux écouteurs : un avec la mention « français » à gauche et un avec la mention « anglais » à droite; un cartel est apposé au centre. Le cartel sera reproduit après le texte du panneau didactique).

« Pour l'art vivant »

« Malgré la Dépression, les années trente furent un moment de régénération des arts visuels au Québec. Dès 1931, John Lyman entreprenait de réorganiser les forces nouvelles hors des institutions officielles, mais il ne fut pas le seul à agir. Se faisant critique d'art, il ajouta sa voix à celles des Robert Ayre, Maurice Gagnon et Henri Girard qui, par le livre ou la chronique journalistique, prenait parti pour l'art vivant.

Au cours des années de guerre, ce mouvement d'ouverture se poursuivit grâce à l'action du Père Couturier qui, réfugié au Canada depuis la capitulation française, y organisa en 1941 l'exposition des *Indépendants*. Cette exposition regroupait des œuvres de Paul-Émile Borduas, Louise Gadbois, Alfred Pellan, Goodridge Roberts et d'autres jeunes artistes. Fustigeant l'académisme véhiculé par la direction des écoles des beaux-arts, il contribua à dynamiser la relève, avec les Charles Doyon, Robert Élie et Jacques de Tonnancour.

Cette action se combina à celle de Lyman et de Borduas qui avaient fondé la Société d'art contemporain à Montréal en 1939. Regroupant des dizaines d'artistes de toutes origines, cette société fut, jusqu'à sa dissolution en 1948, un formidable moteur de l'innovation plastique ».

Image : « Page couverture du catalogue de la *Première exposition des Indépendants*, 1941 ».

Cartel accompagnant les extraits sonores :

« Extraits d'articles de presse et de publications de Marie-Alain Couturier, Maurice Gagnon, Claude Gauvreau, Henri Girard, François Hertel, Jacques de Tonnancour. Extracts from articles in the press by John Lyman, Robert Ayre ».

133- **JEAN SOUCY.** (L'Isle-Verte, 1915 – Québec, 2003). *Les Recrues*. 1944. Huile sur toile. Achat lors des concours artistiques de la province de Québec de 1945 (Premier prix), 45.34. (*Note : **cartel allongé** : « Jean Soucy, peint *Les Recrues* pendant qu'il était mobilisé dans l'armée canadienne. La composition rappelle certaines productions américaines contemporaines, tant par son sujet à connotation sociale que par son utilisation du plan rabattu pour faire voir l'intérieur et l'extérieur de la caserne. L'aspect

caoutchouteux des figures évoque la manière de Fernand Léger qui siégeait sur le jury des Concours artistiques de la Province lorsque l'œuvre y fut primée en 1945 ».)

134- **LOUIS MUHLSTOCK.** (Narajow, Galicie, (aujourd'hui Pologne), 1904 – Montréal, 2001). *Soudeur sur échafaudage.* 1943. Huile sur toile. Achat, 90.65.

135- **HARRY MAYEROVITCH.** (Montréal, 1910 – Montréal, 2004). *L'œuvre de la soupe.* Vers 1935. Huile sur panneau de fibre de bois. Don de l'artiste, 96.92. (***Note** : œuvre placée au-dessus de Mayerovitch (136)).

136- **HARRY MAYEROVITCH.** (Montréal, 1910 – Montréal, 2004). *Front intérieur.* Vers 1940. Huile sur panneau de fibre de bois. Achat, 93.04.

Panneau didactique 7 « des préoccupations sociales »

« Tandis que certains de leurs aînés répétaient des formules éculées et propageaient une vision passéiste et stéréotypée du Canada français, de plus jeunes artistes, tout en puisant eux aussi leurs sujets dans le répertoire rural traditionnel, les soumettaient à de nouvelles interprétations plastiques. Chez Jean Pallardy, cette démarche fut menée conjointement à une entreprise de sauvegarde du patrimoine. Au même moment, et dans la foulée des recherches effectuées par l'ethnologue Marius Barbeau, toute une classe d'intellectuels en grande partie liée aux milieux officiels s'engageait sur ce plan.

Ce mouvement de promotion des arts paysans et domestiques recevait l'appui des écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal (fondées respectivement en 1922 et 1923). Pendant ce temps, la crise économique des années trente éveillait d'autres groupes d'artistes à des préoccupations sociales. Critiques face aux inégalités perpétuées par le système ou simplement sensibles à la condition des plus démunis, les Fritz Brandtner, Harry Mayerovitch, Louis Muhlstock et d'autres témoignèrent du désarroi des miséreux et, une fois la guerre déclarée, participèrent à la campagne de mobilisation ou au mouvement anti-fasciste ».

Image : « Frédérick Bouchier Taylor, *Two Chippers*, 1944, Eau-forte, épreuve 8/25. Collection de la Bibliothèque nationale du Québec, 11.002.44 ».

Continuation du mur

137- **ANDRÉ BIÉLER.** (Lausanne, Suisse, 1896 – Kingston, (Ontario), 1989). *Les Berlins, Québec.* 1928. Caséine sur toile. Achat grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec, 2004.417. (***Note** : placé au-dessus de Pallardy (138).)

138- **JEAN PALLARDY**. (Fitchburg, (Massachusetts), Etats-Unis, 1905 – Montréal, 1991). *La Récolte des pommes de terre*. 1936. Huile sur toile. Achat, 37.52.

Mur adjacent à l'œuvre 138, correspondant au mur séparant la zone centrale de l'alcôve du fond de la salle (deux œuvres).

139- **SYLVIA DAOUST**. (Née à Montréal en 1902). *Sainte Jeanne d'Arc*. 1943. Pin rehaussé de couleurs. Musée de l'Oratoire-Saint-Joseph-du-Mont-Royal, Montréal, 114a-S. (*Note : On a ajouté en rose la mention suivante : « Hommage à Sylvia Daoust décédée à Montréal le 19 juillet 2004 à l'âge de 102 ans ». On a ajouté à côté du cartel une pastille avec la mention « Femmes artistes ». Mention enlevée à la fin de l'exposition *Femme artiste*).

140- **MAURICE RAYMOND**. (Montréal, 1912 – Longueuil, 2006). *Poème de la terre*. 1940. Huile sur toile. Achat, 42.73. (*Note : **cartel allongé** : « La présente murale rend hommage à la vie paysanne canadienne française. Maurice Raymond y offre une synthèse d'abord thématique, en agençant plusieurs scènes caractéristiques du monde rural en autant de motifs alternés sur le plan rabattu de la toile. Cette vaste composition synthétise également plusieurs expériences plastiques, depuis les propositions décoratives du synthétisme d'un Maurice Denis jusqu'aux applications du mouvement muraliste américain qui, dans les années 1930, avait valorisé un art régional ».)

Espace 3

(*Note : **alcôve au fond de la salle 7. Une tablette en chêne est posée en continu sur trois murs. Elle est assortie à l'armoire vitrée en chêne placée au centre du mur du fond. Au centre de cet espace, on retrouve quatre fauteuils en rotin (disposés deux par deux en vis-à-vis) avec un tapis beige au milieu des fauteuils).**

Panneau didactique 8 : « Le bon vieux temps »

« Les bouleversements engendrés par la Première Guerre mondiale et l'agitation sociale à laquelle ils donnèrent lieu provoquèrent un sentiment d'insécurité qui, dans bien des pays occidentaux, incita au repliement sur soi, au conservatisme politique et à la montée du nationalisme.

S'inspirant du projet défendu par le Groupe des Sept, Clarence Gagnon développa alors le concept d'«art national» qu'il associa non pas aux forêts boréales de l'Ontario tant représentées par les Sept, mais aux vallons cultivés du comté de Charlevoix. Révisant une position qui l'avait autrefois rattaché à la modernité, Gagnon s'éleva en 1939 contre «l'immense blague de l'art moderniste», s'en prenant à « ces enragés du style » qu'étaient, selon lui, Cézanne, Gauguin et Van Gogh.

Dans un autre registre, mais tout aussi désireux de préserver les racines campagnardes, Alfred Laliberté et Suzor-Coté proposèrent moult représentations du « bon vieux temps » : l'un en sculptant les types et métiers du terroir; l'autre en façonnant

tant de «vieux pionniers» et autres personnages qui, tel l'habitant d'Horatio Walker, se voulaient emblématiques de la « race » canadienne-française ».

Image : « Suzor-Coté à son atelier modelant les *Femmes de Caughnawaga*. Photographie : Rice, Collection particulière ».

Sur le mur à la suite du panneau didactique (une œuvre).

141- **MAURICE CULLEN.** (Saint-Jean, (Terre-Neuve), 1866 – Chambly, 1934). *Le Printemps, rivière Cachée*. 1920. Huile sur toile. Acheté en 1920, 34.115.

Sur le mur du fond (séquence : une œuvre, une liste des œuvres de l'armoire, une armoire de chêne, une liste des œuvres exposées sur les trois tablettes, une œuvre).

142- **RODOLPHE DUGUAY.** (Nicolet, 1891 – Nicolet, 1973). *La Ferme de François Roy près de Nicolet*. 1927. Huile sur toile. Acquis vers 1933, 34.123.

Armoire de chêne vitrée (douze œuvres)

(*Note : Le cartel est grand (tient davantage du format d'un panneau) et contient la description bilingue des douze œuvres. Elles sont numérotées et elles sont identifiées dans l'armoire par un petit chiffre correspondant au cartel. Le chiffre est noir sur un petit cube de plexiglas transparent et est disposé devant l'œuvre en question. Les tablettes de l'armoire sont en verre. Des œuvres sont exposées dans le bas de l'armoire (fond en bois)

Tablette 1 (deux œuvres).

143- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *La Compagne du vieux pionnier*. 1912. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.179.

144- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Le Vieux Pionnier canadien*. 1912. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.178.

Tablette 2 (trois œuvres).

145- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Le Trappeur*. 1907. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.174.

146- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Le Remmancheur*. 1922. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.183.

147- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Le Faucheur*. 1907. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.175.

Tablette 3 (trois œuvres et deux livres).

148- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Les Époux Chapdelaine*. 1922. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.182.

149- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Maria Chapdelaine*. 1925. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.198.

150- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Maria Chapdelaine*. 1925. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.197.

151- **LOUIS HÉMON.** *Maria Chapdelaine, Récit du Canada français*. (Montréal, J.A. LeFebvre éditeur, 1916), 244 pages. Illustrations de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté. (*Note : **Cartel allongé** : « Dans l'édition montréalaise de 1916 du célèbre roman de l'écrivain français Louis Hémon, Suzor-Coté concentre en vingt-cinq dessins autant de portraits qui, isolant et figeant personnages et objets, mettent l'accent sur la vie rude des colons et l'immutabilité de leur condition. Dans l'édition française de 1933, Clarence Gagnon trace en cinquante-deux gouaches une image plus dynamique de la vie paysanne. À l'instar des graveurs japonais, il recourt aux étagements verticaux de strates paysagères qui, au fil de l'arabesque d'un chemin ou d'une rivière, font circuler le regard sur toute la surface plutôt que de le focaliser ».)

152- **LOUIS HÉMON.** *Maria Chapdelaine*. (Paris, Éditions Mornay, 1933), 206 pages. Illustrations de Clarence Gagnon

Tablette du bas (trois œuvres).

153- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *L'Essoucheur*. Vers 1926. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.210.

154- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Le Défricheur*. 1925 ou 1926. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.203.

155- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ**. (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, (Floride), États-Unis, 1937). *Le Portageur*. 1922. Plâtre. Don de la succession Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, groupe B.K.M., 87.187).

Du côté gauche de l'armoire, un grand panneau-cartel, avec une flèche au coin supérieur gauche, indique qu'il s'agit des informations concernant les œuvres disposées sur les tablettes. Un tout petit chiffre noir est apposé sur le devant de l'œuvre afin de pouvoir la repérer sur le cartel qui fournit sa description.

Tablette au-dessus des œuvres (171-172) (quatre statuettes).

156- **ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Le Colporteur*. Entre 1928 et 1932. Bronze. Acheté en 1933, 34.433.

157-**ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Le Diable attelé*. Vers 1932. Bronze. Acheté en 1933, 34.296.

158-**ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Les Bœufs à la souche*. Entre 1928 et 1932. Bronze. Acheté en 1933, 34.340.

159- **ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *La Chasse-galerie*. Entre 1928 et 1932. Bronze. Acheté en 1933, 34.451.

Tablette adjacent, au-dessus de l'armoire, mur du fond (deux œuvres à gauche de l'armoire / aucune œuvre au centre / trois œuvres à droite de l'armoire).

160- **ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *La Brimbale*. Entre 1928 et 1932. Bronze. Acheté en 1933, 34.307.

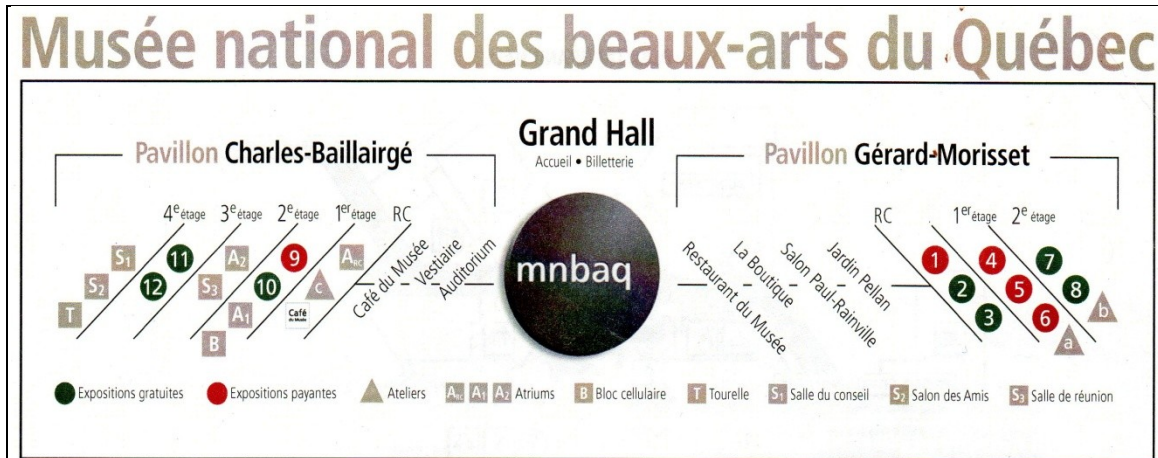
161-**ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Le Semeur de graine de mil*. Entre 1928 et 1932. Bronze. Acheté en 1933, 34.448.

162- **ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Le Forgeron*. Entre 1928 et 1932. Bronze. Acheté en 1933, 34.304. (***Note** : Les œuvres 162 à 169 figurent des têtes d'homme. Elles représentent toutes un type, ou un métier et ne sont pas rattachées à une personne particulière, même si les visages sont différenciés. Le visage se veut représentatif d'un « métier » puisqu'aucun objet relié audit métier n'est rattaché à la statuette).

163- **ALFRED LALIBERTÉ**. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Le Vieux Pêcheur de la Rivière-aux-Renards*. Entre 1928 et 1932. Bronze. Acheté en 1933, 34.437.

164-ALFRED LALIBERTÉ. (Sainte-Élisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953).
Le Ramancheur. Entre 1928 et 1932. Acheté en 1933, 34.323.

ANNEXE 4 Plan du MNBAQ



Expositions

Pavillon Gérard-Morisset

La prise de Québec, 1759-1760

Revivez, grâce à une quarantaine d'œuvres, des moments cruciaux de l'histoire de Québec, dont deux célèbres batailles : celle des plaines d'Abraham (1759) et celle de Sainte-Foy (1760). Jusqu'au 13 septembre 2009

1
RC

Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960

Voyez les œuvres des Pellan, Borduas, Dallaire, Leduc, Roussil et de plusieurs autres artistes qui ont marqué cette période effervescente de la création artistique au Québec. Exposition permanente

2
RC

Salle Riopelle – Loto-Québec

L'exposition réunit des œuvres phares de Jean-Paul Riopelle (1923-2002), dont l'imposante fresque *L'Hommage à Rosa Luxemburg* et de magnifiques tableaux des années 50 et 60. Exposition permanente

3
RC

Femmes artistes. La conquête d'un espace, 1900-1965. Œuvres de la collection du MNBAQ

Venez découvrir ces femmes qui ont revendiqué le statut d'artistes professionnelles et admirer leur contribution exceptionnelle à l'art québécois. Jusqu'au 16 août 2009

4
1^{er} étage

L'art américain, de 1850 à 1950. L'époque de la maturité

Suivez l'évolution de l'art américain de 1850 à 1950, un siècle bousculé par la modernité. Des chefs-d'œuvre du paysage en passant par l'impressionnisme et les débuts de l'abstraction. Les réalisations des plus grands artistes américains du XX^e siècle. Jusqu'au 7 septembre 2009

5 6
1^{er} étage

Tradition et modernité au Québec

Un voyage au temps des premiers salons des beaux-arts! Faisant écho à la naissance de l'art moderne et au désir de conserver les valeurs traditionnelles, l'exposition illustre deux réalités artistiques qui s'affrontent entre 1860 et 1945. Exposition permanente

7
2^e étage

Québec, l'art d'une capitale coloniale

L'exposition met en lumière le rôle important de Québec sur le plan artistique durant trois périodes marquantes : la colonie française (1608-1763), britannique (1763-1867) et la « Vieille Capitale » des débuts de la Confédération (1867-1900). Exposition permanente

8
2^e étage

Source : Plan remis aux visiteurs par le MNBAQ (18 juillet 2009) (extrait).

ANNEXE 5

Musée d'art de Joliette
Liste des œuvres de l'exposition de la collection permanente
« Les siècles de l'image. La collection permanente du XV^e siècle à nos jours »
(22 août 2009)

Entrée de la salle.

Panneau didactique 1 : « Les Siècles de l'image. La Collection Permanente du XV^e siècle à nos jours »

« Cette exposition rassemble près d'une centaine d'œuvres sélectionnées parmi les huit mille que compte la collection du Musée. Ces œuvres ont été réunies afin de témoigner des grands développements qu'a connus la culture de l'image depuis son émancipation de la fonction sacrée, vers le 15^e siècle, jusqu'à notre époque. La plupart des disciplines ayant traversé l'histoire de l'art des cinq derniers siècles y sont représentées : peinture, sculpture, estampe, installation et photographie. L'exposition propose un parcours en quatre étapes : *Du sacré au profane* (Les années 1400 à 1600), *L'art des nouvelles élites* (De la fin du 17^e à la fin du 19^e siècle), *L'échappée dans l'image* (L'entrée dans le 20^e siècle) et *Au-delà des signes* (Du milieu d'un siècle à la fin d'un millénaire) ».

Logos : Québec, Ministère de la culture et des communications. Le Conseil des arts du Canada. Joliette.

Mur face à la porte d'entrée; à droite du panneau didactique (une œuvre).

1- ANONYME. Flandres. XVII^e siècle. *La Cène*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt de la Fabrique de Saint-Lin, 1970.042.

Mur face à la porte d'entrée, à gauche du panneau didactique (trois œuvres).

2- ANONYME. France, XVI^e siècle. *Vie du Christ*. XVI^e siècle. Bois de noyer polychrome. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1971.021-1-2. (***Note :** œuvre sculptée en forme de T inversé. En face de l'œuvre (6)).

3- **CONRAD SIFER (attribué à)**. Allemagne. XV^e siècle. *La montée au Calvaire*. 1490. Haut relief en bois teint. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1961.091.

4- **ANONYME**. France, XV^e siècle. *Le Christ de douleur avec Saint Jérôme et Marie-Madeleine*. Non daté. Huile et dorure sur bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Nandor Loewenheim, 1985.026.

Mur adjacent aux œuvres 3 et 4 (une œuvre).

5- **ANONYME**. France, XIV^e siècle. *Vierge et Enfant*. Non daté. Pierre de craie avec traces de polychromie. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1961.097.

Mur à gauche de la porte d'entrée (une œuvre).

6- **ANONYME**. *La Velata*. (D'après une œuvre de Raffaello Sanzio dit Raphaël (1483-1520)). XIX^e siècle. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Renée P. Landry, 1988.017.

Mur adjacent au précédent (une œuvre).

7- **ANONYME**. *Sacrement de l'eucharistie*. (D'après une œuvre de Giuseppe-Maria Crespi (1665-1747)). Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de l'Honorable juge Michel Dumaine, 1976.020.

Endos du mur précédent (une œuvre).

8- **ANONYME**. *Madone et Enfant adorateur*. (D'après Alvisè Vivarini (vers 1445-1505)). Non daté. Huile sur bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Legs du Père Wilfrid Corbeil, c.s.v., 1975.082.

Mur adjacent au précédent (huit œuvres).

9- **DEFENDENTE FERRARI**. (Chivasso, Italie, vers 1490- après 1535). *Le flagellé*. Vers 1510. Huile sur panneau de bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1970.018.

10- **MARIOTTO ALBERTINELLI (attribué à)**. (Florence, Italie, 1474-1515). *La Vierge adorant son fils*. Non daté. Huile sur panneau de bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Legs du Père Wilfrid Corbeil, c.s.v., 1975.1485.

11- **ANONYME**. France, école du Rhône, XV^e siècle. *Christ portant sa croix et sainte Véronique*. Vers 1490. Huile sur panneau de bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Nandor Loewenheim, 1985.025.

12- **ANONYME**. Flandres, XVI^e siècle. *La Vierge et l'Enfant*. Non daté. Huile et dorure sur bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Nandor Loewenheim, 1985.026.

13- **JAN VAN SCOREL**. (Schoorl, Hollande, 1495- Utrecht, Hollande, 1562). *Homme barbu*. Vers 1550. Huile sur bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Jeanne Lynch-Staunton, 1975.003.

14- **ANONYME**. Flandres, XVI^e siècle. *Descente de croix*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt de la Fabrique de Saint-Lin, 1970.041.

15- **LORENZO PASINELLI (attribué à)**. (Bologne, Italie, 1629-1700). *Jean l'Évangéliste*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1975.353.

16- **ANONYME**. (Italie, XVII^e siècle). *Le Christ garrotté*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1961.155.

Panneau didactique 2 : « L'art des nouvelles élites. De la fin du 17^e à la fin du 19^e siècle ». (*Note : placé sur une cloison, face au mur des œuvres 9 à 16).

« En Europe, à la fin du 18^e siècle, l'essor économique, la présence de l'aristocratie et la montée de la bourgeoisie créent un ensemble de facteurs contribuant à faire émerger de nouvelles formes d'expression artistique. Les œuvres commandées par les nouvelles classes dirigeantes mettent en valeur le prestige de leurs commanditaires. Le portrait est un genre prisé. Sur le continent américain, l'influence de l'art européen est considérable. Dans la bourgeoisie canadienne, le portrait est aussi un genre très en demande et dont la vogue permet à certains artistes de vivre de leur art. Dans le public, on apprécie aussi beaucoup les vues, souvent pittoresques que les paysages de la colonie britannique inspirent à nos peintres ».

Cloison adjacente à la précédente, à droite du panneau didactique 2 (une œuvre).

17- **ANONYME**. France, XVIII^e siècle. *Portrait d'un noble*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt de l'Honorable Serge Joyal, c.p., o.c., 1979.149.

Œuvres à gauche du panneau didactique (deux œuvres).

18- **ANONYME**. France, XVII^e siècle. *Portrait d'une dame de cour*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt de l'Honorable Serge Joyal, c.p., o.c., 1979.131.

19- **ANONYME**. France, XVII^e siècle. *Portrait d'un homme*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt de l'Honorable Serge Joyal, c.p., o.c., 1979x.432.

Entre la cloison précédente et le mur des œuvres 9 à 16 (une œuvre).

20- **ANONYME**. Allemagne, 15^e siècle. *Vierge d'Ulm, (au recto, sainte Anne avec la Vierge et Jésus; au verso, la Vierge couronnée portant son fils)*. Bois polychrome. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt permanent des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, anciennement dans la collection du chanoine Wilfrid Tisdell, c.s.v., 1961.009.

Mur adjacent à celui des œuvres 9 à 16 (une œuvre).

21- **ANTOINE-SÉBASTIEN PLAMONDON**. (Ancienne Lorette, Québec, 1804-Neuveville, Québec, 1895). *Portrait de madame Falardeau*. 1830. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Mme Jacques Brière et de Me Claude Laberge, 1983.057.

Mur adjacent à l'œuvre 21 (une œuvre).

22- **ROBERT CLOW TODD**. (Berwick-upon-Tweed, Angleterre, vers 1809- Toronto, Ontario, 1866). *Ice Cone Montmorency Falls*. Vers 1845. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Roland Dubeau, 1948.092.

Mur adjacent à celui de l'œuvre 22 (six œuvres).

23- **LOUIS DULONGPRÉ (attribué à)**. (Saint-Denis, France, 1759- Saint-Hyacinthe, Québec, 1843). *Portrait de monsieur Joseph Cartier*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt de Maurice Corbeil, 1985.112.

24- **LOUIS DULONGPRÉ (attribué à)**. (Saint-Denis, France, 1759- Saint-Hyacinthe, Québec, 1843). *Portrait de madame Joseph Cartier*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt de Maurice Corbeil, 1985.111.

25- **VITAL DESROCHERS**. (Actif entre 1836 et 1846). *Madame Barthélémy Joliette, née Marie-Charlotte Tarrieu Taillant de Lanaudière*. 1838. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1972.016.

26- **VITAL DESROCHERS**. (Actif entre 1836 et 1846). *Barthélémy Joliette*. 1838. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1972.004.

27- **IPPOLITO ZAPPONI**. (Velletri, Italie, 1826- Rome, Italie, 1895). *Père Cyrille Beaudry, c.s.v.* 1875. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1975.080.

28- **IPPOLITO ZAPPONI**. (Velletri, Italie, 1826- Rome, Italie, 1895). *Père Prosper Beaudry, c.s.v.* 1875. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1975.396.

Cloison adjacente au mur précédent (deux œuvres).

29- **JEAN-BAPTISTE ROY-AUDY**. (Québec, Québec, 1778-1848). *Portrait de Pierre Beaugrand II dit Le Grand Champagne*. Vers 1800. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt de l'Honorable Serge Joyal, c.p., o.c., 1975.257.

30- **ANTOINE-SÉBASTIEN FALARDEAU**. (Petit-Bois-de-l'Ail, Québec, 1822- Florence, Italie, 1889). *Galileo* (d'après une œuvre de Justus Susterman, 1597-1681). 1878. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de l'Honorable juge Michel Dumaine, 1994.010.

Endos de la cloison des œuvres 29 et 30 (trois œuvres).

31- **JOHANNES BOSBOOM (attribué à)**. (La Haye, Hollande, 1817-1891). *Intérieur d'église*. Non daté. Huile sur bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1975.362.

32- **AUGUSTE RODIN**. (Paris, France, 1840- Meudon, France, 1917). *Chef de Jean-Baptiste*. 1887. Bronze coulé. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1961.068.

33- **GEORGE VON HOESSLIN**. (Pest, Hongrie, 1851- Munich, Allemagne, 1923). *Moines méditant*. 1870. Huile sur bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1975.184.

Mur adjacent à la cloison des œuvres 31 à 33 (deux œuvres). (*Note : c'est le dernier mur consacré à la deuxième partie du parcours « L'art des élites ».)

34- **JOSEPH LÉGARÉ**. (Québec, Québec, 1795-1855). *Les marches naturelles à Montmorency*. Non daté. Huile sur papier marouflé sur panneau. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Maurice Corbeil, 1984.081.

35- **JAMES WILSON MORRICE**. (Montréal, Québec, 1865- Tunis, Tunisie, 1924). *Interior*. Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de M. Arthur Ruddy, 1990.085.

Mur adjacent aux œuvres 34 et 35 (une œuvre).

Troisième partie du parcours : « L'échappée dans l'image »

36- **OZIAS LEDUC.** (Saint-Hilaire, 1864- Saint-Hyacinthe, Québec, 1955). *Nature morte, oignons.* 1892. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Legs du père Wilfrid Corbeil, c.s.v., 1974.015. (*Note : Œuvre placée à gauche du panneau didactique).

Panneau didactique 3 : « L'échappée dans l'image. L'entrée dans le 20^e siècle »

« La fin du 19^e siècle marque un tournant. Les ponts se coupent. Les élites abandonnent les artistes à eux-mêmes. Ces derniers clament haut et fort leur désir d'exprimer à travers l'art ce qu'ils sont, ce qu'ils ressentent et ce qu'ils comprennent du monde. Les freins à la création tombent les uns après les autres. Les artistes se veulent de plus en plus libres et indépendants et leur cercle se referme autour des marchands, des collectionneurs et de la critique qui conservent tous un pouvoir important sur leur destinée. Avec une intensité remarquable, la grande aventure de l'art moderne s'amorce au début du 20^e siècle sur fond de rupture entre le public et les avant-gardes. Ces dernières explorent à un rythme de plus en plus effréné les pouvoirs de l'image ».

Continuation du mur après le panneau didactique (sept œuvres).

37- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, Québec, 1869- Daytona Beach, États-Unis, 1937). *L'Iroquois.* 1907. Bronze. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Bertrand Baron, David Kelsey et George Mede, 1981.181. (Logo à droite du cartel avec la mention : restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec).

38- **JAMES WILSON MORRICE.** (Montréal, Québec, 1865- Tunis, Tunisie, 1924). *Landscape Brittany.* Vers 1895. Huile sur toile marouflée sur carton. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Pierre Derome, 1001.022.

39- **HENRI BEAU.** (Montréal, Québec, 1863- Paris, France, 1949). *Mère et enfant (étude pour l'Arrivée de Champlain à Québec, 1903).* 1903. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Claire et Claude Bertrand, 1999.075.

40- **JOSEPH-CHARLES FRANCHÈRE.** (Montréal, Québec, 1866- 1921). *La Moissonneuse.* 1920. Plâtre peint. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt à long terme de l'Honorable Serge Joyal, c.p.,o.c., 1975.548.

41- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, Québec, 1869- Daytona Beach, États-Unis, 1937). *Le labourage à l'aube, Arthabaska, Québec.* 1909. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don d'Arthur Ruddy, 1989.068.

42- **MAURICE G. CULLEN.** (Saint-Jean, Terre-Neuve, 1866- Chambly, Québec, 1934). *Wood Gatherers (Ramasseurs de bois).* Vers 1905. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don d'Arthur Ruddy, 1986.72.

43- **MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ.** (Arthabaska, Québec, 1869- Daytona Beach, États-Unis, 1937). *La Démangeaison.* 1925. Bronze. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de M^e Jean-Paul Cardinal, 1982.085.

Au centre de l'espace dans cette partie de la salle, entre l'œuvre de Suzor-Coté (43) et celle de MacDonald (49).

44- **ALFRED LALIBERTÉ.** (Sainte-Elisabeth-de-Warwick, Québec, 1878- Montréal, Québec, 1953). *Vanité des Vanités.* Vers 1920. Plâtre. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Jacqueline Brien et de M^e Claude Laberge, 1975.356. (Logo en bas, à droite du cartel avec la mention Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec).

Endos de la cloison des œuvres 18 et 19 (trois œuvres).

45- **WILLIAM BRYMNER.** (Greenock, Écosse, 1855- Wallasey, Angleterre, 1925). *Reclining Nude.* Non daté. Huile sur toile. . Collection du Musée d'art de Joliette. Don du D^r Harvey A. Evans, 1975.009.

46- **JOSEPH-CHARLES FRANCHÈRE.** (Montréal, Québec, 1866- 1921). *Retour du bal.* Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Pierre R. Desmarais en mémoire de Cécile D. Larue, 2002.011.

47- **RICHARD RECCHIA.** (Quincy, E.-U., 1885-1983). *Femme nue.* 1914. Bronze. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt permanent des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1968.011.

Cloison (à côté mais séparée de la cloison précédente) (deux œuvres).

48- **EMILY CARR.** (Victoria, Colombie-Britannique, 1871- 1945). *Pines Telegraph Bay.* 1938. Gouache sur papier marouflé sur bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de D^r et Mme Max Stern, 1975.004.

49- **JAMES E.H. MacDONALD.** (Durham, Angleterre, 1873- Toronto, Ontario, 1932). *Clouds over Lake O'Hara.* 1930. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt permanent des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1975.075.

Cloison adjacente à celle des œuvres 48 et 49 (une œuvre).

50- **EDWIN H. HOLGATE.** (Allendale, Ontario, 1892- Montréal, Québec, 1977). *Mont Tremblant.* Vers 1932. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Legs du père Wilfrid Corbeil, c.s.v., 1975.072.

Mur adjacent, en saillie, à celui des œuvres 36 à 43. (*Note : Derrière ce mur, il y a un espace non éclairé où sont entreposés quelques tabourets et un chevalet. Il y a aussi une porte de sortie).

51- **MARC-AURÈLE FORTIN.** (Sainte-Rose, 1888- Macamic, 1970). *Paysage à Parc Laval.* Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1943.003. (*Note : **cartel allongé :** « L'annonce de la création d'un musée d'art au Séminaire de Joliette le 10 mai 1943, fut suivie de cette première acquisition lors de l'exposition de tableaux de Marc-Aurèle Fortin, du 23 au 30 mai 1943.

Un des principaux instigateurs du projet du Musée, le docteur Roméo Boucher, ancien du Séminaire, collectionnait déjà les œuvres de cet artiste qui était représenté par la Galerie l'Art Français, à Montréal.

Fortin avait séjourné et étudié aux États-Unis (1912-1914) et en Europe (1935) et avait été nommé, en 1942, au titre d'associé de l'Académie royale du Canada.

Originaire de Sainte-Rose, l'artiste s'est inspiré des paysages ruraux de la région de Montréal. La force et le calme des grands ormes qui donnent sa mesure à l'œuvre, sont des symboles auxquels la culture canadienne-française s'est identifiée ».)

52- **MARC-AURÈLE FORTIN.** (Sainte-Rose, 1888- Macamic, 1970). *Clair de lune.* 1960. Huile sur panneau. Don de Jean Allaire, 1983.074.

Quatrième et dernière partie du parcours : « Au-delà des signes. Du milieu d'un siècle à la fin d'un millénaire »

(*Note 1 : Mur blanc, séparé des œuvres 51 et 52 par l'espace servant à entreposer des tabourets. Le mur débute par le dernier panneau didactique du parcours.

***Note 2 :** À partir de cette section, jusqu'à l'extrémité de la salle, le plafond est très haut. Dans cette dernière partie du parcours, le plafond est endommagé et l'on peut voir au moins un bac remonté avec des chaînes pour contrer des problèmes d'humidité).

Panneau didactique 4 : « Au-delà des signes. Du milieu d'un siècle à la fin d'un millénaire ».

« Dans le courant du 20^e siècle, la liberté de création devient une condition inhérente à la pratique de l'art. Non plus perçue comme simple trace matérielle, l'œuvre acquiert valeur d'expérience. Elle ouvre des territoires inconnus. Les grands genres –paysages, portraits– ont cédé la place à l'exploration du processus de création. Tout est passé au crible : l'imaginaire, l'inconscient, les interdits, la matérialité des surfaces et des plans colorés, l'étendue tentaculaire des systèmes de représentations, les inévitables surdéterminations sociales, etc. La grande marche de la déconstruction de l'art est ponctuée toutefois de divers retours aux conditions d'origine et, surtout, aux grandes questions que l'art s'est de tout temps posées : la vie, la mort, la souffrance ».

En face du mur consacré à Marc-Aurèle Fortin et devant le mur du panneau didactique « Au-delà des signes » ajout d'une cloison reliée à celle des œuvres 48 à 50. La cloison est rattachée au plafond (quatre œuvres).

53- **LOUISE GADBOIS.** (Montréal, Québec, 1896-1985). *Portrait de Pierre.* 1940. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de D^r Huguette Rémy, 1990.050.

54- **LOUIS MUHLSTOCK.** (Narajow, Pologne, 1904- Montréal, Québec, 2001). *Trees in Winter.* Non daté. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don du D^r Edward Shore, 1985.013.

55- **ADRIEN HÉBERT.** (Saint-Denis, France, 1890- Montréal, 1967). *Le port de Montréal.* Vers 1927. Huile sur toile. Dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1975.067. (***Note : cartel allongé :** « Adrien Hébert propose une vision moderne de Montréal, à la fois par des sujets qui rendent la réalité commerciale et industrielle de la vie urbaine et par un traitement plastique qui met en valeur la peinture.

La scène s'articule autour des silos à céréales découpés en formes géométriques. La matière picturale et les traits de pinceau rappellent la surface bidimensionnelle du tableau. L'effet de perspective atmosphérique est traduit par des contrastes marqués d'ombres et de lumière.

L'Art Gallery of Hamilton, en Ontario, conserve une autre version de ce tableau dont la composition, disposée dans un cadrage plus grand, et l'éclairage modifient l'aspect grandiose de l'activité portuaire.

Adrien était le fils de Louis-Philippe Hébert dont les sculptures ornaient la chapelle du Séminaire de Joliette ».)

56- **ADRIEN HÉBERT**. (Saint-Denis, France, 1890- Montréal, 1967). *Usine Angus*. Vers 1943. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Roland Dubeau, 1984.088.

Au centre, entre le panneau didactique 4 « Au-delà des signes » et la fin de la cloison consacrée aux œuvres 53 à 56 (deux sculptures).

57- **HENRY MOORE**. (Castelford, Angleterre, 1898- Much Hadham, Angleterre, 1986). *Seated Figure: Armless*. 1955. Bronze. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de George J. Rosengarten, 1987.013.

58- **ROBERT ROUSSIL**. (Né à Montréal, Québec, 1925-). *Sans titre*. 1965. Bronze. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.348. (*Note : en face du Leduc (62)).

Mur à la suite du panneau didactique 4 « Au-delà des signes. Du milieu d'un siècle à la fin d'un millénaire »; (onze œuvres). (*Note : l'espacement est plus large entre les œuvres nos 63 (Riopelle) et 64 (Jérôme)).

59- **ALFRED PELLAN**. (Québec, Québec, 1906- Laval, Québec, 1988). *Nature-morte aux fruits et au couteau*. Vers 1930. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don du D^r Jean Duckett, 1991.023.

60- **PAUL-ÉMILE BORDUAS**. (Saint-Hilaire, Québec, 1905- Paris, France, 1960). *Les raisins verts*. 1941. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Dépôt permanent des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, 1975.068.

61- **PAUL-ÉMILE BORDUAS**. (Saint-Hilaire, Québec, 1905- Paris, France, 1960). *Léda, le cygne et le serpent*. 1943. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don du D^r et Mme Max Stern, 1976.014.

62- **FERNAND LEDUC**. (Né à Viauville, Québec, 1916-). *Sans titre [de la série île de Ré]*. 1951. Gouache sur papier. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.177.

63- **JEAN-PAUL RIOPELLE**. (Montréal, Québec, 1923- Île-aux-Grues, Québec, 2002). *Survole*. 1962. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Pijoco Inc., 1997.110.

64- **JEAN-PAUL JÉRÔME**. (Né à Montréal, Québec, 1928- Montréal, Québec, 2004). *Abstraction*. 1965. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Céline Ouimet et Noël Larivière, 1987.010.

65- **LOUIS BELZILE**. (Né à Rimouski, Québec, 1929-). *Sans titre*. 1957. Huile sur panneau. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Guy Robert, 1995.348.

66- **FERNAND LEDUC**. (Né à Viauville, Québec, 1916-). *Haute fidélité*. 1958. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Hélène et Jean-Marie Roy, 1999.065.

67- **MARCEL BARBEAU**. (Né à Montréal, Québec, 1925-). *Rétine au plus coupant*. 1966. Acrylique sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don du D^r R. Daigneault, 1978.104.

68- **CLAUDE TOUSIGNANT**. (Né à Montréal, Québec, 1932-). *Le cirque, version 3 (diptyque)*. 1971. Acrylique sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Michel Lortie, 1998.084.1-2. (*Note : deux œuvres circulaires, « cibles »).

69- **LOUIS COMTOIS**. (Montréal, Québec, 1945- New York, E.-U., 1990). *Yellow with Grey and Green*. 1972. Acrylique sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.057.1-2. (*Note : deux toiles rectangulaires, même format, une par-dessus l'autre. Sans encadrement).

Mur adjacent au précédent mais en retrait (une œuvre).

70- **NIKI DE SAINT PHALLE**. (Neuilly-sur Seine, France, 1930- San Diego, E.-U., 2002). *Éléphant et Nana (de la série La Ménagerie)*. 1979. Polyester et résine peints 5/10. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Jack Greenwald, 1997.149. (*Note : Œuvre placée sous une petite vitrine et sur un petit socle blanc qui ressort du mur).

Mur adjacent au précédent (deux œuvres).

71- **JEAN NOËL**. (Né à Montréal, Québec, 1940-). *Ovexpansible rouge*. 1968. Plexiglas thermoformé. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Maxime Charrette, 1994.082. (*Note : œuvre placée assez haut sur le mur).

72- **PIERRE AYOT**. (Montréal, Québec, 1943- 1995). *Héraclès...?*. 1984. Acrylique, toile, fibre de verre et bois. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de la Galerie Graff, 1989.051. (*Note : L'œuvre est placée dans le coin du mur, directement sur le plancher).

Mur adjacent (extrémité de la salle) (une œuvre).

73- **CLAUDE TOUSIGNANT**. (Né à Montréal, Québec, 1932-). *Bleu cobalt*. 1980. Acrylique sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don du D^r Hélène Boyer et de Stéphane Saint-Onge, 1995.347.1-3. (*Note : Triptyque qui occupe presque tout le mur du fond. Les œuvres sont monochromes et de très grandes dimensions).

Mur adjacent à l'œuvre (73) (une œuvre).

74- **DAVID MOORE**. (Dublin, Irlande, 1943-). *The Unifier of Opposites III*. 1986. Bois et cuivre. Don de Michèle Thériault, 1994.033.1-4.

Mur adjacent à l'œuvre 74 (sept œuvres). (*Note : les œuvres sont assez distancées les unes des autres et sont placées à différentes hauteurs. Certaines sont sur directement le sol ou sur socle, devant le mur).

75- **JACK GOLDSTEIN**. (Montréal, Québec, 1945- San Bernardino, États-Unis, 2003). *Sans titre*. 1983. Acrylique sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Patrick et Osirys Canonne, 1996.006. (*Note 1 : **cartel allongé** : « L'artiste américain Jack Goldstein est décédé en mars 2003 à l'âge de 57 ans. Le Musée rend hommage à cet artiste dont l'art se situe à mi-chemin entre les recherches conceptuelles des années 70 et la résurgence du contenu narratif qui caractérise l'art des années 80. Peintre, il a aussi réalisé des films, des enregistrements ainsi que des performances ».)

(*Note 2 : C'est le seul cartel allongé de la salle à être bilingue).

76- **HENRY SAXE**. (Né à Montréal, Québec, 1937-). *Loop*. 1991. Aluminium. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Mark et Esperanza Schwartz, 1992.063. (*Note : œuvre posée à même le sol).

77- **MICAH LEXIER**. (Né à Winnipeg, Manitoba, 1960-). *Quiet Fire : Memoirs of Older Gay Men*. 1989. Acier inoxydable coupé au laser et tube fluorescent 1/5. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.189.1-2. (*Note : L'œuvre est placée assez haute sur le mur. Le fluorescent est rouge. On peut y lire : « I like sex, but I like it with someone who's read a book ». L'œuvre est en face de la cimaise qui reçoit les œuvres 82 et 83).

78- **VIKKY ALEXANDER**. (Née à Victoria, Colombie-Britannique, 1959-). *Glace*. 1989. Bloc de verre. 3/10. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.001.

79- **GILBERT BOYER**. (Né à Montréal, Québec, 1951-). *Il ne distinguait plus les mots de sa bouche de ceux de sa tête*. 1993. Verre gravé et peint, acier. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.035.1-2. (*Note : L'œuvre est placée assez haut et ressort du mur. On peut lire l'inscription seulement si on est en-dessous de l'œuvre).

80- **GUNTER NOLTE**. (Göttingen, Allemagne, 1938- Ottawa, Ontario, 2000). *Sans titre*. 1989. Acier et fusain. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Judith Nolte, à la mémoire de Gunter Nolte, 2002.006. (*Note : œuvre également placée assez haute sur le mur. L'œuvre se poursuit au fusain directement sur le mur. L'acier projette son ombre sur le mur. Un grand espace la sépare de l'œuvre 81).

81- **ARMAN**. (Nice, France, 1928- New York, États-Unis, 2005). *Nocturne*. 1991. Bronze. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Jack Greenwald, 2006.016.

(*Note : **cartel allongé** : « Le Musée d'art de Joliette rend hommage à Arman, décédé à l'âge de 76 ans à New York des suites d'un cancer. Figure majeure du mouvement des Nouveaux Réalistes, lancé par Pierre Restany au début des années 1960 en France, Armand Pierre Fernandez (il change son nom en 1973 en Arman) se fait connaître par des œuvres éclatées qui illustrent ses prises de position contre la consommation de masse. Découpages, destructions, accumulations, entassements ou empilements d'objets du quotidien sont autant de variations caractéristiques de son style.

1954 constitue un tournant dans la carrière artistique d'Arman. Il délaisse la peinture et crée ses premières métamorphoses d'objets. Les *Cachets* puis les *Colères* et les *Accumulations* sont les ensembles distinctifs de cette période.

L'année 1960 est marquée par la signature en avril du premier manifeste des Nouveaux Réalistes et de l'exposition *Le Plein* à Paris, où l'amoncellement des *Poubelles* d'Arman offre un contrepoint à l'exposition du *Vide* d'Yves Klein présentée quelques mois plus tôt. Les *Coupes*, les *Inclusions* dans le polyester et les *Combustions* d'objets triviaux dominent son travail des années 1960. Sa carrière a été couronnée de nombreux prix honorifiques, dont la Légion d'honneur, qui lui a été remise en 2001. Ses œuvres figurent dans les plus grandes collections et dans une centaine de musées dans le monde ».)

Cloison en face du mur où est l'œuvre (77) (deux œuvres).

82- **SUZELLE LEVASSEUR.** (Trois-Rivières, Québec, Canada, 1953. Vit et travaille à Montréal, Québec, Canada). *Sans titre.* 1978. Acrylique et pastel à l'huile sur toile. Don de Georges Curzi. [Aucun no d'inventaire sur le cartel]. (*Note : **cartel allongé** :

« L'œuvre *Sans titre* représente l'artiste et son marchand de l'époque, Gilles Corbeil, assis dos à dos sur une causeuse. Les deux personnages sont imbriqués dans un environnement pictural aux couleurs vives. Cette pièce témoigne des débuts de Suzelle Levasseur en peinture et permet d'entrevoir les indices de son cheminement vers une abstraction plus poussée, qui caractérisera sa démarche ultérieure.

En peinture comme en dessin, le travail du motif est récurrent dans l'œuvre de Suzelle Levasseur. Chargés de violence émotive, ses tableaux montrent des personnages aux allures grotesques, à la frontière entre figuration et abstraction.

Très engagée sur la scène artistique, Suzelle Levasseur compte plus d'une vingtaine d'expositions individuelles et plus d'une cinquantaine d'expositions collectives au Québec, mais également au Canada, aux États-Unis et en France ».)

83- **RICHARD-MAX TREMBLAY.** (Bromptonville, Québec, Canada, 1952. Vit et travaille à Montréal, Québec, Canada). *Suzelle Levasseur.* 1988. Épreuve argentique à la gélatine virée au sélénium. Don de Georges Curzi. [Aucun no d'inventaire sur le cartel].

(*Note : **cartel allongé** : « *Suzelle Levasseur* est le portrait en buste d'une artiste québécoise confirmée. Elle fait face à l'objectif et porte au menton son poing droit fermé. Cette prise de vue inscrit un mouvement visible du geste photographique par le dédoublement du corps de l'artiste. Celle-ci ne s'inscrit pas dans un décor, mais prend place sur un fond neutre qui répond à l'impassibilité de son visage.

Cette œuvre s'inscrit dans une série de photographies que Richard-Max Tremblay réalise avec des artistes, des marchands et des galeristes ayant marqué le milieu artistique québécois depuis les années 1980.

Parallèlement à un travail de peinture, Richard-Max Tremblay est photographe d'œuvres d'art et portraitiste. Il compte à son actif plus d'une quinzaine d'expositions individuelles et de nombreuses expositions collectives au Canada et à l'étranger. Ses œuvres font partie de grandes collections publiques canadiennes, dont celle du Musée d'art de Joliette, qui en possède un important corpus ».)

Endos de la cloison précédente (une œuvre).

84- **JOCELYNE ALLOUCHERIE.** (Née à Québec, Québec, 1947-). *Théâtre d'ombres bleues.* 1987. Encre sur papier. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.004.

Cloison qui fait face à celle de l'œuvre (84) (quatre œuvres).

85- **MARTHA TOWNSEND.** (Née à Ottawa, Ontario, 1956-). *Pierre de bois no 1.* 1991. Pierre et bois plaqué. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.278.

86- **IRÈNE F. WHITTOME.** (Née à Vancouver, Colombie-Britannique, 1942-). *White Museum no 10.* 1976. Photo offset. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.302.

87- **JULIAN SCHNABEL.** (Né à New York, États-Unis, 1951-). *Sans titre.* 1983. Lithographie. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Luc LaRochelle, 1998.025.

88- **BETTY GOODWIN.** (Montréal, Québec, 1923- 2008). *Crushed Vests.* 1971. Eau-forte. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.124.

Endos de la cloison précédente. La paroi fait face aux œuvres 66 et 67 (trois œuvres).

89- **GUNTER NOLTE.** (Göttingen, Allemagne, 1938- Ottawa, Ontario, 2000). *Pagewire.* 1973. Grillage à poulet. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Judith Nolte, à la mémoire de Gunter Nolte, 2002.005.1. (*Note : Œuvre posée au sol, au coin gauche de la cimaise si on est face à elle, en face de l'œuvre de Tousignant (68)).

90- **BILL VAZAN.** (Né à Toronto, Ontario, 1953-). *Decade.* 1973. Acrylique sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Georges Curzi, 1998.044.

91- **JACQUES HURTUBISE.** (Né à Montréal, Québec, 1939-). *Hallucinations.* 1961. Sérigraphie. Collection du Musée d'art de Joliette. Donation Maurice Forget, 1995.149.

Un espace sépare la cloison précédente (œuvres 89 à 91) de celle décrite ci-après. La cloison fait face aux œuvres 63 à 65 (deux œuvres). (*Note : au coin droit, on a disposé, en biais avec Moore (57) une chaise noire et beige, occupée occasionnellement par le gardien de la salle (les visites de ce dernier sont courtes et très sporadiques).

92- **ARMAND VAILLANCOURT.** (Né à Black Lake, Québec, 1929-). *Sans titre.* Vers 1965. Métal. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Mark et Esperanza Schwartz, 1992.062.

93- **JEAN McEWEN.** (Montréal, Québec, 1923- 1999). *Midi temps rouge.* 1960. Huile sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Canadian Industries Limited, 1980.2609.

Endos de la cloison des œuvres 92 et 93 (une œuvre).

94- **MONIQUE MONGEAU.** (Née à Saint-Hyacinthe, Québec, 1940-). *Pirus.* 1993. Huile et cire sur panneau de merisier. Collection du Musée d'art de Joliette. Œuvre achetée grâce au Programme d'aide à l'acquisition du Conseil des Arts du Canada, 2000.001.1-3. (*Note : Œuvre de couleur noire et grise. L'œuvre est très grande et occupe toute la cimaise. Elle représente deux poires; celles-ci sont au centre des trois panneaux. L'œuvre n'est pas encadrée).

Cloison adjacente à la précédente (une œuvre).

95- **JOCELYNE TREMBLAY.** (Née à Saint-Urbain, Québec, 1946-). *Bois de coffrage et cire.* 1991. Bois et cire. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de l'artiste, 1993.022. (*Note : L'œuvre est en ligne avec Nolte (80)).

Endos de la cloison précédente (une œuvre).

96- **SYLVAIN COUSINEAU.** (Né à Arvida, Québec, 1949-). *Virus; La Rage.* 1997. Huile sur toile. Collection particulière. Œuvre en cours d'acquisition, T.2002.004.

Cloison en face de la précédente (96) (une œuvre).

97- **JOCELYN JEAN.** (Né à Valleyfield, 1947-). *J'habite un caillou : Habité par la couleur.* 1999. Acrylique et fil à broder sur toile. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Jocelyn Jean, 2002.014.

ANNEXE 6

Musée des beaux-arts de Sherbrooke
Liste des œuvres de l'exposition de la collection permanente
« Manières et matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke »
(26 août 2009)

Cloison en face de la porte d'entrée. (*Note : cloison qui reçoit le titre de l'exposition. Le titre est uniquement en français) (une œuvre)).

1- MICHEL GOULET. (Né à Asbestos en 1944 – Vit et travaille à Montréal). *Mind Mines (Les pièges de l'esprit)*. 1996. Acier patiné et laiton. Œuvre en voie d'acquisition, 2006. No 50. (*Note : **Cartel allongé :** « La sculpture *Mind Mines (Les pièges de l'esprit)* est représentative de l'œuvre de Michel Goulet. Le motif de la table, un objet utilitaire est ici associé à un monde industriel de fabrication. Si le motif de la table conserve le rapport habituel d'échelle entre elle et l'individu, là est la seule comparaison entre la sculpture et l'objet utilitaire. En effet, dans cette sculpture, l'artiste fuit la standardisation de l'objet industriel. Il le trafique, le modifie, lui ajoute des éléments qui viennent participer à une histoire, une narration, une définition de l'objet. À y regarder de près, *Mind Mines* a une partie manquante. Le regard complète cette partie manquante. Michel Goulet propose une poétisation de l'objet quotidien. Cette table nous raconte son histoire de construction et instaure un ensemble de systèmes relationnels entre le vide et le plein, la masse et le volume, l'objet référentiel et l'objet sculptural ».)

Mur de la porte d'entrée. (deux œuvres du côté droit (si on est dos à la porte), les deux cartels donnant les crédits de l'exposition (un anglais, un en français), les portes, les deux présentoirs de plexiglas avec publications du MBAS, une affiche au-dessus des présentoirs concernant les règles à suivre dans la salle, un panneau didactique, une œuvre, un second panneau didactique, une sortie de secours).

2- JENNY HELLERS. (Née à Montréal en 1958 – Vit et travaille à Montréal). *À qui le petit cœur après 9 heures?*. 1991. Cuivre et émail. Don de Mme Jenny Hellers. No 56. (*Note 1 : **cartel allongé :** « C'est à l'âge de 15 ans que Jenny Hellers découvre le médium de l'émail sur cuivre. Pendant plusieurs années, elle consacra ses efforts au développement des techniques artistiques. «À qui le petit cœur après 9 heures»... ce sont-là les premiers mots du chant joyeux auquel réfère le titre de l'œuvre de Jenny Hellers. Cette œuvre fait vibrer les fibres de bonheur qui habitent nos êtres trop souvent

tourmentés ».) (***Note 2** : on aurait pu préciser que la chanson en question avait été composée par Roger Miron et qu'elle fut un grand succès en 1956).

3- SEAN RUDMAN. (Né à Cork, Irlande, en 1951 – Vit et travaille à Saint-Maurice, (Québec)). *Sans titre*. 1985. Fusain sur papier. Don anonyme. No 40. (***Note : cartel allongé** : « Dans son art, l'artiste s'intéresse aux motifs de la figure humaine. Inspirés de l'œuvre d'Alberto Giacometti, les dessins de Rudman étonnent par la qualité des traits et la densité des personnages. Son graphisme vibrant accentue le déphasage des formes et des passages de l'ombre à la lumière. Ses personnages, mis en scène dans un environnement quotidien, se révèlent à travers un foisonnement de lignes et un enchevêtrement de traits qui témoignent d'une maîtrise exceptionnelle du dessin ».)

Cartel avec les crédits de l'exposition

« L'exposition *Manières et matières*
La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke
est organisée par la Musée des beaux-arts de Sherbrooke

Directrice
Cécile Gélinas

Adjoints à la directrice
Diane-Marie Charron
Raymond Chartrand

Conservatrice
Suzanne Pressé

Designer
Normand Lacroix

Archiviste des collections
Hélène Cameron

Communications
Lise Boyer

Action culturelle et éducative
Réal Bergeron

Traducteur
Louis-C. O'Neil

Le Musée des beaux-arts de Sherbrooke
remercie les généreux donateurs
de leur contribution à l'enrichissement de la collection

M. André Bachand, Mme Marcelle S. Bélanger, M. Normand Bérubé,
Dr Ian Campbell, Mme et M. Ruby et Bruno M. Cormier,
Succession Jean-Guy Décarie, l'honorable Michel Dumaine,
Mme et M. Monique et Paul Ferron, Mme Jenny Hellers,
M. Paul Ivanier, Succession Sylvio Lacharité,
M. Richard Lacroix, M. Laurent Lamy, M. Luc LaRoche,
M. Roger Marchand, Mme et M. Clothilde et Louis Painchaud,
M. Michel Poirier, Dr Huguette Rémi,
Mme et M. Vicky et Pierre Riverin, M. Guy Robert,
Mme et M. Hélène et Jean-Marie Roy, M. Jean Thibaudeau,
M. Richard-Max Tremblay, M. Jacques Toupin
Ainsi que les donateurs qui préfèrent conserver l'anonymat.

L'exposition *Manières et matières* et le catalogue qui l'accompagne ont été réalisés
Grâce au programme *Soutien aux institutions muséales*
Renouvellement des expositions permanentes
Du ministère de la Culture et des Communications.

Logos : Culture et Communications Québec Ville de Sherbrooke »

Affiche placée au-dessus des deux présentoirs en plexiglas (située près de la porte d'entrée)

« Les œuvres d'art que vous avez le plaisir de contempler sont des objets fragiles.

NE PAS TOUCHER AUX ŒUVRES D'ART.

La plupart des dommages peuvent être causés sans qu'il y ait mauvaise intention. En fait, un geste qui peut vous paraître anodin et sans conséquence – effleurer, toucher, vous appuyer- peut facilement altérer une peinture, une sculpture, un dessin ou une photographie.

Par exemple, une sculpture vous paraît à l'épreuve du temps; détrompez-vous. L'humidité et les huiles laissées par vos doigts suffisent à abîmer la fragile patine d'un bronze; et les ongles ou les bagues peuvent creuser de profondes rainures dans le bois ou dans la pierre.

Votre sac à dos, votre parapluie ou même votre sac à main peuvent aisément entrer en contact et abîmer une œuvre d'art. Pour cette raison, nous vous prions de les déposer au vestiaire, à l'accueil, c'est gratuit.

FRAGILE

Nous vous prions de nous aider à protéger ce patrimoine collectif pour que les générations à venir puissent elles aussi apprécier ces œuvres en bon état ».

Panneau didactique : « Le Musée lieu de mémoire et de collection »

« Un musée a pour vocation première la mémoire : celle d'un lieu, d'une époque, d'une histoire. Il en est ainsi du Musée des beaux-arts de Sherbrooke qui a comme mission de promouvoir les beaux-arts et d'en faire apprécier tant la valeur universelle que la saveur régionale. À ce titre, le Musée s'intéresse aux œuvres produites par les artistes des Cantons-de-l'Est historiques, inspirées par cette région ou encore collectionnées par ses habitants, sans toutefois négliger la présentation d'œuvres venues d'ailleurs.

Le Musée des beaux-arts de Sherbrooke possède une collection riche de 4,000 œuvres des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, réalisées par 1,000 artistes. L'art des Cantons-de-l'Est y est fièrement représenté. On y trouve des œuvres des artistes Charles Daudelin, Armand Vaillancourt, Michel Goulet, Serge Lemoyne, Charles Gagnon et, bien sûr, des œuvres de Louis-Philippe Hébert et d'Allan Edson.

L'année 2000 marque un moment important dans le développement de la collection du Musée. On retient l'acquisition de la Collection Frederick Simpson Coburn rassemblant 700 œuvres de l'artiste de Melbourne, dans les Cantons-de-l'Est, et l'acquisition de la Collection Luc LaRoche comprenant aussi 700 œuvres offertes par le collectionneur sherbrookoise d'origine, Maître Luc LaRoche.

Parmi les œuvres les plus anciennes de la collection du Musée, on compte des cènes des Cantons-de-l'Est réalisés par l'artiste anglais William Henry Bartlett (1809-1854) lors de ses voyages en Amérique du Nord, en 1836-1837, et à nouveau, en 1838 et en 1841.

L'exposition *Manières et matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke* se présente comme une invitation à apprécier une jeune collection institutionnelle.

Bonne visite,

Cécile Gélinas
Directrice »

Continuation du mur, de l'autre côté de la porte

4- YVES NANTEL. (Né à Montréal en 1954 – Vit et travaille à Montréal). *Mathieu Barbier*. 1999. Épreuve à la gélatine argentique 1/25. Don anonyme. No 42. (***Note : cartel allongé :** « Le photographe Yves Nantel s'intéresse aux activités urbaines, à celles dont la répétition provoque bien souvent une banalité des sentiments et du regard qu'on y

porte. Yves Nantel a photographié Mathieu Barbier, un travailleur de la rue, un *squeegee*, comme on appelle ces jeunes gens qui offrent leur service de laveur de pare-brise aux conducteurs arrêtés aux feux de circulation. Ce qui intéresse le photographe ce n'est pas l'environnement de ces travailleurs de la rue ni leur histoire ou le contexte socio-économique d'un groupe, mais l'individu dans son unicité. L'efficacité du cliché d'Yves Nantel tient à la fois à l'épuration de l'image, au sujet et au silence mystérieux qui s'en dégage. Sans artifice technique ni mise en scène urbaine, Yves Nantel isole son sujet pour en dégager un lien direct entre la photographie et nous. Avec cette mise en image du *squeegee* face à lui-même, Yves Nantel rejoint à la fois le caractère expressif et descriptif du médium photographique ».)

Panneau didactique : « Le Musée lieu d'exposition » (Situé à droite de l'œuvre (4)).

« Construire une collection, diffuser les arts visuels, voilà quelques-uns des devoirs et des bonheurs d'un musée comme le nôtre. L'exposition *Manières et matières. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke* regroupe des œuvres qui marquent les temps forts de notre collection sur le plan historique et dans le contexte actuel.

L'exposition présente 56 œuvres réparties selon les trois périodes qui divisent la collection : l'art d'avant 1880, l'art moderne (1880-1945) et l'art contemporain et actuel depuis 1945. Le parcours de l'exposition est ainsi un voyage dans le temps, mais un voyage à rebrousse-temps, qui commence par la sculpture *Mind Mines* (Les pièges de l'esprit) du très contemporain Michel Goulet.

L'exposition révèle aussi la particularité de la collection du Musée, axée sur l'art des Cantons-de-l'Est et l'art québécois et, par ailleurs, ouverte aux tendances internationales. Elle forme un parcours d'œuvres québécoises ponctué d'œuvres canadiennes, étatsuniennes et européennes.

Le titre de l'exposition *Manières et matières* révèlent le complexe état des choses auquel donnent lieu les œuvres : les sujets, les matériaux, les styles, les ambiguïtés, les tensions structurales et psychologiques, les distorsions spatiales, les doutes et les certitudes offrent aux amateurs une expérience de vie qui ne va pas sans un certain frisson d'admiration.

Suzanne Pressé
Conservatrice »

Mur adjacent au précédent (huit œuvres)

5- RICHARD-MAX TREMBLAY. (Né à Bromptonville en 1952 – Vit et travaille à Montréal). *Portrait de S., 3^e état.* 1986. Acrylique sur toile. Don de M. Richard-Max Tremblay. No 52. (*Note : **cartel allongé** : « Depuis les *Portraits* de 1984 et la *Suite sur la légèreté* de 1985, le motif de la tête a acquis, dans l'art de Richard-Max Tremblay, une

autonomie et une importance capitale. Suivre le développement du motif des têtes dans l'œuvre de Richard-Max Tremblay, c'est porter une attention aux variantes des supports, des matériaux et des techniques : œuvres sur papier, sur toile; huile, émail, acrylique; peintures et photographies. Habituellement Richard-max Tremblay représente des êtres impersonnels. N'importe quelle tête pourrait être le titre de son entreprise. Or dans *Portrait de S.*, quelque chose a changé même si l'artiste reste discret sur l'identité du personnage peint ».)

6- CHARLES GAGNON. (Montréal, 1934 – Montréal, 2003). *Marquise de théâtre et sacs à ordures*. 1973. Épreuve à la gélatine argentique. Don de M. Luc LaRoche. No 38. (***Note 1 : cartel allongé :** « Un espace public désert mais marqué par l'intervention humaine : la marquise est illuminée, l'ouverture est bouchée et les sacs à ordures empilés attendent un regard. Le temps s'est arrêté au déclenchement de l'obturateur, l'espace s'est fixé sur la pellicule et seule l'ambiguïté des confrontations qui en résultent suggère les significations de l'image. L'artiste s'intéresse à l'architecture et à la manière dont la société moderne gère l'espace, le travail et le temps. C'est dans le contexte de la photographie de l'École américaine du paysage social que la photographie de Gagnon est le plus souvent analysée ».) (***Note 2 :** œuvre accroché au-dessus de James (7)).

7- GEOFFREY JAMES. (Né à Saint-Asaph, Pays de Galles, Royaume-Uni, en 1942 – Vit et travaille à Montréal). *The Garden of the Abbaye, Fort St-André, Villeneuve-Lès-Avignon*. 1986. Épreuve à la gélatine argentique. Don de M. Luc LaRoche. No 37. (***Note : cartel allongé :** « Depuis 1977, Geoffrey James réalise des photographies de jardins historiques en France, en Italie et en Angleterre. Ces images commémorent le passé et documentent le présent. L'artiste photographie ce qui reste de la magnificence et de la poésie des lieux abandonnés à la civilisation contemporaine ».)

8- ROLAND POULIN. (Né à Saint-Thomas, Ontario, en 1940 – Vit et travaille à Sainte-Angèle-de-Monnoir, Québec). *Sans titre #16*. 1984. Fusain et gouache sur papier. Don de M. Luc LaRoche. No 39. (***Note : cartel allongé :** « Les œuvres dessinées et sculptées de Roland Poulin sont marquées de l'économie d'expression et de la complexité de la perception. Le poids, la gravité, la couleur, la texture, les ambiguïtés de la forme et des points de vue sont au cœur des recherches de l'artiste ».)

9- DAVID SORENSEN. (Né à Vancouver en 1937 – Vit et travaille au Mexique et dans les Cantons-de-l'Est). *Double Bar Series I*. 1980. Huile sur papier. Don de la Collection Bruno M. et Ruby Cormier. No 55. (***Note : cartel allongé :** « David Sorensen a consacré sa carrière artistique au développement de l'abstraction pure. Sculpteur, peintre et dessinateur, Sorensen s'intéresse par-dessus tout à la couleur, aux formes et aux structures. Par leur composition et leur sens audacieux et purement pictural de l'espace, les œuvres de Sorensen sont vivantes ».)

10- WAYNE SEESE. (Livingston, Montana, États-Unis, 1918 – Sherbrooke, Québec, 1980). *Figures With Hats Pulled Low*. 1976. Encre et aquarelle sur papier. Don de M. Graham Cantieni. No 47. (***Note : cartel allongé :** « Wayne Seese a grandi en Floride et en Norvège, pays natal de sa mère. En 1936, il a étudié à l'École des beaux-arts de

Saratosa en Floride puis à l'*American Art School* de New York. En 1972, il installa son atelier à Stanstead dans les Cantons-de-l'Est. Dans son art, Seese évoque le monde maquillé du cirque et révèle souvent ses expériences durant la guerre ».)

11- JEAN DALLAIRE. (Hull, Québec, 1916 – Vence, France, 1965). *Le déluge*. 1962. Huile sur toile. Don de M. Jacques Toupin. No 30. (***Note : cartel allongé :** « Peintre solitaire, Jean Dallaire a suivi une démarche personnelle fondée sur une interprétation des esthétiques cubiste, expressionniste et surréaliste, qu'il assimila lors de son séjour à Paris. Doué d'une imagination exceptionnelle, il a livré dans son art haut en couleur, une vision fantaisiste, satirique et teintée d'humour de la société contemporaine ».)

12- RITA LETENDRE. (Née à Drummondville, Québec, en 1928 – Vit et travaille à Toronto. *Les capricornes*. 1961. Huile sur toile. Don de la succession Jean-Guy Décarie. No 31. (***Note : cartel allongé :** « Les œuvres que Rita Letendre réalisa de la moitié des années 1950 à la moitié des années 1960 montrent le développement de compositions régulières, structurées et réalisées avec des empâtements. Ce tableau exprime la synthèse de l'art de Rita Letendre entre la structuration contrôlée de la surface et l'expressionnisme des traits de pinceau d'une rare vivacité. Avec la pâte généreuse, l'artiste crée des intensités chromatiques ».)

Cloison adjacente (quatre photographies)

13- FRITZ (FREIDRICH WILHELM) BRANDTNER. (Danzig, Allemagne, 1886 – Montréal, Québec, 1969). *Sans titre*. 1956. Encre et gouache sur papier. Don de M. Luc LaRoche. No 25. (***Note : cartel allongé :** « En 1928, Fritz Brandtner s'installa à Winnipeg, puis à Montréal en 1934. Influencé par les mouvements artistiques de l'Allemagne du début du XX^e siècle, principalement l'expressionnisme, Brandtner a intégré ces influences à une production originale. Tenté par les sujets urbains, Fritz Brandtner a peint la ville dans une perspective de progrès technique.»)

14- WALKER EVANS. (Saint-Louis, Missouri, États-Unis, 1903 – New Haven, Connecticut, États-Unis, 1975). *Sans titre*. 1935. Épreuve à la gélatine argentique. Don de M. Luc LaRoche. No 9. (***Note : cartel allongé :** « En 1935, le directeur de l'exposition *African Negro Art* de New York, présentée au *Museum of Modern Art* de New York, retint les services de Walker Evans pour photographier les œuvres de l'exposition. Dans cette photographie, l'artiste a placé le masque devant un fond neutre. La lumière projette peu d'ombre. Le cadrage est serré. Cette photographie ne laisse entrevoir aucune intention d'effets artistiques. L'image montre, dans sa netteté, la réalité que le photographe représente. Voilà le sens que donna Walker Evans à la photographie documentaire ».)

15- ANDRÉ KERTÉSZ. (Budapest, Hongrie, 1894 – New York, New York, 1985). *Lajos Tihanyi*. 1926. Épreuve à la gélatine argentique. Don de M. Luc LaRoche. No 8. (***Note : cartel allongé :** « André Kertész a quitté sa Hongrie natale pour Paris en 1925. Rapidement, il est devenu reporter indépendant en plus de se consacrer à son art. Un style unique est apparu de son sens de l'observation et de ses habiletés techniques. À l'écart du

mouvement pictorialiste d'Edward Steichen, les recherches d'André Kertész l'ont mené à la photographie objective centrée sur l'objet. Dans son travail, l'artiste cherchait à extraire des instants lyriques de la banalité du quotidien ».)

16- EDWARD STEICHEN. (Luxembourg, Luxembourg, 1879 – West Reading, Connecticut, 1973). *In Memoriam*. 1902. Photogravure / Tirage de 1973. Don de M. Luc LaRoche. No 7. (***Note : cartel allongé :** « L'Américain d'origine européenne Edward Steichen a consacré ses efforts à la reconnaissance de la valeur artistique de l'image photographique. Il a défendu le point de vue selon lequel la photographie exigeait une maîtrise de la composition, du clair-obscur, de la véracité, de l'harmonie, de l'expression et de la puissance évocatrice. Dans *In Memoriam*, Steichen recherchait la beauté plus que la vérité, considérée d'ailleurs comme une entrave à la créativité. L'œuvre photographique de Steichen révèle l'influence des symbolistes, pour qui l'œuvre d'art devait exprimer un état d'esprit ou une sensation ».)

Cloison en ligne avec la précédente (quatre œuvres).

17- ALBERT DUMOUCHEL. (Bellerive, 1916 – Saint-Antoine-sur-Richelieu, 1971). *Fleurs*. 1950. Sérigraphie 11/43. Don de M. Laurent Lamy. No 32). (***Note : cartel allongé :** « Albert Dumouchel est l'une des personnalités qui a le plus contribué à l'essor de la gravure comme médium artistique. Par son insistance à concilier dans sa pédagogie la maîtrise des procédés techniques avec la recherche de l'expression artistique, Dumouchel a manifestement contribué à la reconnaissance de la gravure comme médium de création artistique ».)

18- RENÉ RICHARD. (La-Chaux-de-Fonds, Suisse, 1895 – Baie Saint-Paul, Québec, 1982). *Sans titre*. 1942. Crayons de couleur sur papier. Don de Mme et M. Monique et Paul Ferron. No 26. (***Note : cartel allongé :** « Peintre, dessinateur et illustrateur, René Richard installa son atelier en Charlevoix en 1942 et devint le peintre par excellence de cette magnifique région. La nature fut la principale source d'inspiration de l'artiste. Ses dessins et ses tableaux se ressentent de la vie en plein air, de la pêche, de la chasse tout autant que les habitudes des peuples autochtones ».)

19- MARC CHAGALL. (Vitebsk, Russie, 1887 – Saint-Paul-de-Vence, France, 1985). *Mort de Saül*. Non daté. Eau-forte, P.I. 65. Don de la Succession Sylvio Lacharité. No 27. (***Note : cartel allongé :** « Peintre, dessinateur, graveur et sculpteur, Marc Chagall fit preuve d'une totale liberté vis-à-vis de la figuration traditionnelle et des courants d'avant-garde en reconstruisant selon sa fantaisie, un univers dans lequel les personnages et les objets conservent leur aspect identifiable, mais sont rapprochés, sans soucis de vraisemblance, selon un processus analogue aux rêves, juxtaposant des souvenirs d'enfance du folklore de sa ville natale à d'autres motifs ».)

20- ADAM SHERIFF SCOTT. (Perth, Écosse, 1887 – Sainte-Anne-de-Bellevue, 1980). *Clochard*. Non daté. Huile sur toile. Don de M. Roger Marchand. No 24. (***Note : cartel allongé :** « En 1921, une colonie artistique extrêmement active à Montréal, à laquelle appartenait Adam Sheriff Scott, loua un atelier dans une vieille maison de la côte du

Beaver Hall, à Montréal, ce qui lui valu d'être désignée sous le nom de Groupe de Beaver Hall. Adam Sheriff Scott a peint les autochtones et des personnages pittoresques, comme ce vieil homme assis sur un banc ».)

Mur adjacent à la cloison des œuvres 17 à 20 (sept œuvres, dont un livre sous vitrine au centre du mur).

21- MARC-AURÈLE FORTIN. A.R.C. / R.C.A. (Sainte-Rose, 1888 – Saint-Jean-de-Macamic, 1970). *Paysage près de Lesage*. 1950. Caséine sur panneau de bois. Don de M. Paul Ivanier. No 28. (***Note : cartel allongé** : « Ce *Paysage près de Lesage* représente le canton de Lesage situé à trente kilomètres au sud-est de Mont-Laurier. Peintre, dessinateur et graveur, Marc-Aurèle Fortin développa, dans les années 1930, une technique particulière. Peignant sur fond noir ou sur fond gris, il appliqua les couleurs sur la surface, à même le tube, sans l'intermédiaire de la palette. Ça et là, le noir apparaissait, les formes atteignirent une profondeur et les couleurs une luminosité qui provoquèrent une vibration optique. Fortin a peint la plupart de ses œuvres à l'huile et à l'aquarelle, mais on trouve aussi des pastels, des gouaches et plusieurs caséines (sorte de détrempe à base de lait) ».)

22- LOUIS BELZILE. (Né à Rimouski, 1929 – Vit et travaille à Québec). *Sans titre*. 1958. Huile sur panneau de bois. Don de M. Guy Robert. No 34. (***Note : cartel allongé** : « Membre du groupe des Plasticiens, avec Jauran, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin, Louis Belzile construit des espaces picturaux basés sur l'ordre, la rigueur, la concision des composantes et le refus de contenu référentiel ».)

23- ALFRED PELLAN. (Québec, 1906 – Laval, 1988). *Voltige d'automne*. 1974. Sérigraphie 101/150. Don de M. Richard Lacroix. No 29. (***Note : cartel allongé** : « Alfred Pellan est l'une des figures marquantes de la modernité québécoise de l'après-guerre. Son art et son ouverture aux tendances internationales de l'art ont contribué à ce qui est devenu habituel d'appeler le *rattrapage culturel*. Son attitude envers la libération de l'imagination et des pouvoirs évocateurs de l'inconscient eut une emprise sur les artistes en quête de leurs possibilités expressives. Pellan trouva dans l'imagerie surréaliste les sources d'un langage plastique à la dérive des seuls impératifs de la raison ».)

24- LÉON BELLEFLEUR. (Né à Montréal en 1910 – Vit et travaille à Montréal) et **GASTON MIRON.** (Sainte-Agathe-des-Monts, 1928 – 1996). *La marche à l'amour*. 1977. Poèmes de Gaston Miron et 5 eaux-fortes de Léon Bellefleur sur papier Arches, 33/66. Don de Mme et M. Hélène et Jean-Marie Roy. No 33. (***Note 1 : cartel allongé** : « Depuis la fin des années 1940, la gravure et l'édition d'art entretiennent des liens étroits qui ont permis à l'art graphique de s'exprimer, à la plastique et à l'imagerie de s'affirmer et à la discipline de se redéfinir. En 1949, l'artiste et poète Roland Giguère fonda les Éditions Erta. Dans les ouvrages, des textes de Gilles Hénault, de Claude Gauvreau et de Gaston Miron sont accompagnés de planches originales de Gérard Tremblay, d'Albert

Dumouchel et de Léon Bellefleur ».) (***Note 2** : Le cartel pour Léon Bellefleur n'est pas à jour. L'artiste est décédé le 21 février 2007).

25- RENÉ PIERRE ALLAIN. (Né à Campbelton, Nouveau-Brunswick, en 1951 – Vit et travaille à New York, New York, États-Unis). *Steel Ribbon no 7*. 1993. Acier. Don de M. Luc LaRoche. No 54. (***Note : cartel allongé** : « Depuis vingt ans, René Pierre Allain travaille à constituer un corpus d'œuvres qui estompent la distinction entre peinture et sculpture. Il ne cesse d'explorer de nouvelles techniques lui permettant de transformer de façon irrévocable des matériaux aussi peu malléables que l'acier en de larges tableaux riches sur le plan des textures et des couleurs. Il réinvente l'espace graphique des surfaces d'acier par bleuissage ou par l'utilisation de scellant et de cire. René Pierre Allain consacre sa carrière artistique à faire la démonstration que l'abstraction est encore riche de développement dans sa logique et sa rigueur. Dans ses œuvres, l'artiste atteint un niveau d'inventivité intimidant par son raffinement et intransigeant par sa manière formelle ».)

26- DAVID RABINOWITCH. (Né à Toronto, Ontario, en 1943 – Vit et travaille à New York, New York, États-Unis). *Sans titre*. De la série *Templates*. 1969. Graphite sur papier. Don de M. Luc LaRoche. No 41. (***Note : cartel allongé** : « Sculpteur et dessinateur, David Rabinowitch est une figure marquante de la scène artistique internationale. Son art résolument abstrait est marqué par une recherche centrée sur l'économie d'expression et un nouvel ordre minimal. D'une gestualité contrôlée, l'artiste réfute toute idée de perspective illusionniste. La grande simplification formelle démontre une extrême rigueur de la composition. L'art de Rabinowitch est un art radical ».)

27- KITTIE BRUNEAU. (Née à Montréal en 1929 – Vit et travaille à Montréal). *Les mouches*. 1972. Acrylique sur toile. Don de M. Michel Poirier. No 48. (***Note 1 : cartel allongé** : « Depuis 1962, Kittie Bruneau produit des œuvres hautes en couleur, généreuses dans la pâte et imaginatives dans le sujet. Faisant appel aux règnes minéral, végétal et animal, Kittie Bruneau exprime une vision personnelle du monde ».) (***Note 2** : Dans cette encoignure, sur le sol, on a disposé l'appareil permettant de contrôler l'humidité dans la salle).

Sur l'épaisseur de la cloison où sont exposés les œuvres 13 à 16 (une œuvre). Fait face au no 29 et au no 30.

28- MARC-AURÈLE de FOY SUZOR-COTÉ, A.R.C./ R.C.A. (Arthabaska, Québec, 1869 – Daytona Beach, Floride, États-Unis, 1937). *Sans titre*. 1895. Huile sur panneau de bois. Don de M. André Bachand. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec. No 3. (***Note : cartel allongé** : « C'est au début de sa carrière, entre deux voyages en France, que Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté réalisa ce paysage. Durant les quelques mois qu'il passa au Québec, il peignit non seulement son village d'Arthabaska mais aussi d'autres lieux de la province. Dans ce paysage crépusculaire, au premier plan très sombre et au ciel délavé, l'artiste contrôle la lumière avec difficulté. Cependant, son travail combine déjà des éléments de sa formation académique à son intérêt pour la peinture de plein air, redéfinie par les peintres de Barbizon et les impressionnistes.

Quelques années plus tard, Suzor-Coté est devenu l'un des paysagistes les plus en vue au Québec et sa peinture orienta l'art moderne au Canada ».)

Socle avec vitrine, placée vers le fond de la salle entre les deux cloisons; (entre les œuvres 28 et 30).

29- HENRI HÉBERT, A.R.C. / R.C.A. (Montréal, 1884 – Montréal, 1950). *Sans titre*. 1916. Plâtre. Don du Dr Huguette Rémi. (Aucun numéro donné à l'œuvre). (***Note : cartel allongé** : « Henri Hébert partageait avec son frère Adrien, la conviction selon laquelle l'art devait se libérer des sujets du terroir. Sa sculpture d'une fillette est une composition solidement ancrée dans la tradition Beaux-Arts du nu féminin. Les poses mettant en valeur les formes féminines ont eu une longue vie. La simplicité de la forme et le rythme de la ligne font de cette statuette une œuvre d'une grande beauté ».)

Sur l'épaisseur de la cloison où sont exposées les œuvres 17 à 20 (une œuvre). Fait face aux numéros 28 et 29.

30- JEAN-PAUL PÉPIN. (Montréal, 1897 – Sainte-Dorothée, Laval, 1983). *La mare*. 1935. Huile sur panneau de bois. Don de l'honorable Michel Dumaine, juge. No 23. (***Note : cartel allongé** : « Jean-Paul Pépin est un des 8 peintres dits de la Montée Saint-Michel avec Élisée Martel (1881-1965), Jean-Onésime Legault (1882-1944), Narcisse Poirier (1883-1984), Joseph-Octave Proulx (1890-1965), Ernest Aubin (1892-1963), Joseph Jutras (1894-1972) et Onésime-Aimé Léger (1881-1924). La Montée Saint-Michel recoupait le Domaine Saint-Sulpice, terrain délimité par les rues Crémazie, Saint-Hubert et Papineau à Montréal. Jean-Paul Pépin entreprit tardivement sa carrière artistique. L'aspect direct et intuitif de ses représentations, tant sur le plan du dessin que celui de la couleur, est en rupture avec une conception mimétique de l'art. *La mare* traduit une vision de la nature perçue avec force et intensité ».)

Endos de la cloison -en face de la porte- où l'on a placé la sculpture de Goulet (1) (une œuvre).

31-CLAUDE TOUSIGNANT. (Né à Montréal en 1932 – Vit et travaille à Montréal). *Rodin -I*. 1990. Gouache sur papier. Don de M. Luc LaRochelle. No 53. (***Note : cartel allongé** : « Claude Tousignant partage les préoccupations des premiers Plasticiens en ce qui a trait à l'épurement des éléments plastiques. Dès 1956, il a proposé une vision radicale des structures picturales en regard de la forme et de la couleur. Dans la grande majorité de ses tableaux, l'artiste supprime toute intention figurative et toute suggestion d'un espace tridimensionnel. Or voici qu'en 1990, Claude Tousignant réalise *Rodin-I*, une œuvre figurative peinte à la gouache noire, inspirée d'une sculpture de Rodin, *Balzac*. Cette œuvre révèle une connaissance approfondie de l'anatomie et une maîtrise du dessin ».)

Cloison parallèle au mur où sont exposées les œuvres 5 à 12, vers le fond de la salle (une œuvre).

32- JUAN GEUER. (Né en Hollande en 1917 – Vit et travaille à Almonte, Ontario). *Hellot Glass #18*. 1996. Verre, miroir, aluminium et plomb. Don de M. Luc LaRochelle. No 51. (*Note : **cartel allongé** : « *Hellot Glass #18* fait partie d'un ensemble de vingt plinthes de verre. À l'échelle humaine, ces plinthes vitrées, à deux faces, affichent des petits miroirs pratiqués d'ouvertures pour les yeux qui permettent à ceux qui regardent de vivre dans le regard d'un autre. Sous les miroirs, les zones semi-transparentes de chaque côté des plinthes reflètent le corps de l'observateur depuis les pieds jusqu'à la taille environ, de façon à ce que les deux silhouettes se fondent l'une dans l'autre. De la forêt de miroirs, Geuer tentait une expérience où l'on est à la fois Soi et l'Autre, une ingénieuse démonstration de l'expression empathique. Selon le théoricien de l'art James D. Campbell, avec cette œuvre, Geuer voulait mettre à l'épreuve la proposition sartrienne « L'enfer, c'est les autres » ».)

Endos de la cloison précédente (œuvre (32)) (une œuvre).

33- LEE FRIEDLANDER. (Aberdeen, Washington, États-Unis, 1934 – Vit et travaille à New York). *Colorado*. 1963. Épreuve à la gélatine argentique. Don de M. Luc LaRochelle. No 36. (*Note : **cartel allongé** : « *Colorado* est une œuvre de la série des autoportraits de Friedlander. Mais cette affirmation mérite d'être nuancée car le reflet de l'artiste se veut plutôt une marque d'identification, quelque chose qui ressemblerait à une signature qui indiquerait que lui Friedlander, observateur digne de foi était là, et qu'il certifie l'objectivité et la précision du témoignage qu'il nous livre. Cette photographie est une scène de rue gênée par les jeux complexes des reflets. Le sujet est fragmentaire, la manière photographique est complexe dans ses cadrages, ses angles et ses confusions visuelles. Les images de Lee Friedlander sont souvent des commentaires humoristiques et ironiques sur la culture américaine ».)

Cloison vis-à-vis l'œuvre 33 (une œuvre).

34- WYNN BULLOCK. (Chicago, Illinois, États-Unis, 1902 – États-Unis, 1975). *The Pilings*. 1958. Épreuve à la gélatine argentique, tirage de 1977. Don de M. Luc LaRochelle. No 35. (*Note : **cartel allongé** : « Dans sa photographie *The Pilings*, Wynn Bullock met le spectateur au défi d'identifier ce qu'il voit. L'artiste a ici photographié, pendant un long temps d'exposition, des vagues recouvrant et découvrant des pilotis. Ce que nous voyons est l'écoulement du temps. Le passé, le présent et l'avenir sont étroitement liés dans l'art de Bullock ».)

Endos de la cloison précédente. (Une œuvre qui fait face au mur où sont exposées les œuvres 21 à 27).

35- SERGE LEMOYNE. (Acton Vale, 1931 – Montréal, 1998). *Sans titre.* 1974. Acrylique sur toile. Don de M. Jacques Toupin. No 49. (***Note : cartel allongé :** « Dans les années 1970, Serge Lemoyne a volontairement limité sa palette de couleurs au bleu, au blanc et au rouge. Il a réalisé plusieurs œuvres dont la célèbre série portant sur le Club de hockey Canadien de Montréal, équipe alors idolâtrée par toute une population. Mais si le motif des *hockeyeurs* semble justifié par les seules couleurs du chandail de l'équipe, il l'est certainement aussi par la réflexion de Lemoyne sur les modes de transmission et de commémoration des valeurs se rattachant à la culture populaire ».)

Au centre de la salle, on a disposé quatre sculptures sur socle.

36- ARMAND VAILLANCOURT. (Né à Black Lake en 1929 – Vit et travaille à Montréal). *San Francisco.* 1968. Bronze, bois, papier. Don de M. Jean Thibaudeau. No 44. (***Note 1 : cartel allongé :** « Armand Vaillancourt est un homme d'action et de revendication. Alors qu'il était étudiant à l'École des beaux-arts de Montréal, en 1955, il sculpta devant les passants et les flâneurs, une sculpture à même un arbre se dressant rue Durocher non loin de l'École. Cet arbre est aujourd'hui considéré comme le premier geste public de l'artiste en faveur d'une pratique artistique libre de toutes contraintes ».) (***Note 2 :** œuvre sous vitrine).

37- ANDRÉ FOURNELLE. (Né à Montréal en 1939 – Vit et travaille à Montréal). *Sans titre.* 1972. Bronze. Don de Mme et M. Monique et Paul Ferron. No 46. (***Note 1 : Cartel allongé :** « Au printemps 1968, André Fournelle et Marc Boisvert ont inauguré une fonderie expérimentale afin de donner aux sculpteurs la possibilité de couler eux-mêmes leurs œuvres de façon qu'ils n'aient pas à confier la reproduction de leurs maquettes à des mouleurs et fondeurs ».) (***Note 2 :** œuvre sous vitrine).

38- CHARLES DAUDELIN. (Granby, 1920 – Kirkland, 2001). *Femme au long cou.* 1965. Bronze, 65 E.A. Don de M. Jacques Toupin. No 43. (***Note 1 : cartel allongé :** « Charles Daudelin est un sculpteur réputé de l'art public. Pour l'artiste, le rapport entre l'art et l'art de vivre prend valeur de fondement lorsqu'il s'agit d'imaginer la cité comme lieu habitable et l'artiste comme acteur du théâtre urbain. Charles Daudelin a également sculpté des œuvres de collection. *La femme au long cou* révèle dans la richesse de la matière et l'affirmation de la masse, l'apport de Daudelin à la sculpture contemporaine ».) (***Note 2 :** œuvre sous vitrine).

39- YVES TRUDEAU, A.R.C. (Né à Montréal en 1930 – Vit et travaille à Montréal et dans les Cantons-de-l'Est). *Rythme oval.* 1962. Bronze et marbre. Don de Mme Marcelle S. Bélanger. No 45. (***Note 1 : cartel allongé :** « L'histoire de la sculpture est indissociable des ressources mises à la disposition des sculpteurs ou acquises à force de revendications. Membre fondateur de l'Association des sculpteurs du Québec, en 1961, Yves Trudeau a ainsi contribué à l'organisation du champ de pratique des sculpteurs visant une visibilité accrue de leur art ».) (***Note 2 :** socle sans vitrine).

Fond de la salle. Endos de la cloison (œuvres 13 à 16) (un panneau didactique suivi de deux œuvres).

Panneau didactique : « Frederick Simpson Coburn. Melbourne, 1871-1960 »

« Ce que nous connaissons surtout de l'œuvre de Frederick Simpson Coburn, ce sont les tableaux représentant les activités des bûcherons et des fermiers de la vallée de la Saint-François, dans les Cantons-de-l'Est. Ses attelages de chevaux tirant un traîneau chargé de bois dans un paysage enneigé lui ont valu sa renommée.

Mais Coburn connut ses premiers succès à titre d'illustrateur. Au tournant du XX^e siècle il a illustré *A Christmas Carol* de Charles Dickens (New York, G.P. Putnam's Son, 1900) et *The Complete Works of Edgar Allan Poe* (New York, G.P. Putnam's Son, 1902). Il a également illustré les nombreuses éditions de *The Habitants* du médecin-poète de Richmond, W.H. Drummond.

En 1934, en pleine période de maturité, l'artiste revint à son intérêt pour la représentation du corps humain. Les critiques de l'époque ont complimenté sa dextérité, ses compositions classiques et sa connaissance de l'anatomie qui révélaient sa formation académique. Lucy Van Gogh a même confié dans le *Saturday Night* du 17 novembre 1934, que Coburn était l'artiste le plus compétent du Canada quand elle était encore enfant et qu'elle portait des tresses ».

40- FREDERICK SIMPSON COBURN. A.R.C./R.C.A. (Melbourne, 1871 -1960). *Self-Portrait*. 1901. Craies blanche et noire sur papier. (***Note : cartel allongé** : « Fils de Newlands Coburn et de Laura Anne Thomas, Frederick Simpson Coburn est né le 18 mars 1871, à Upper Melbourne dans les Cantons-de-l'Est. À l'âge de 17 ans, il quitta son village pour l'Europe dans le seul but de devenir artiste. Diplômé de l'Académie de Berlin (1891), il a également fréquenté la Carl Hecker Art School de New York (1890), l'École des beaux-arts de Paris (1892), la Slade School of Art de Londres (1896-1897) et l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers, en Belgique (1897-1901) ».)

41- FREDERICK SIMPSON COBURN. A.R.C. / R.C.A. (Melbourne, 1871 -1960). *Orang-Outan*. 1901. Fusain, sanguine et craies de couleur sur papier. No 18. Inscription à l'endos « Part of an illustration for Edgar Allan Poe series / 1902 ». (***Note : cartel allongé** : « Frederick Simpson Coburn connut ses premiers succès en tant qu'illustrateur des textes de Robert Browning, d'Edgar Allan Poe, d'Oliver Goldsmith, d'Alfred Lord Tennyson et de Charles Dickens, tous publiés aux Éditions Putnam's à New York ».)

Mur adjacent à la cloison précédente (une œuvre)

42- FREDERICK SIMPSON COBURN. A.R.C. / R.C.A. (Melbourne, 1871 -1960). *Sans titre*. 1937. Huile sur toile. No 21. (***Note 1 : cartel allongé** : « La dernière période

de la carrière de l'artiste fut diversifiée au plan des sujets. On y trouve des natures mortes, des portraits et des nus. Coburn s'est même adonné à la photographie ».) (*Note 2 : il s'agit d'un grand portrait en ¾ d'une femme de la bourgeoisie, non identifiée).

Mur adjacent au précédent, à l'extrémité de la salle (onze œuvres. Séquence : une œuvre, une sur un socle avec vitrine, huit œuvres, un panneau didactique, une œuvre sur un socle avec vitrine).

43- FREDERICK SIMPSON COBURN. A.R.C. / R.C.A. (Melbourne, 1871 -1960). *Paysage d'hiver*. 1921. Huile sur toile. No 22. (*Note : **cartel allongé** : « Après un séjour en Europe, Frederick Simpson Coburn revient au Québec en 1913. Pendant les vingt années suivantes, il a peint principalement des paysages hivernaux agrémentés de chevaux tirant un traîneau. C'est par l'intermédiaire de ces tableaux représentant les activités des bûcherons et des fermiers de la vallée de la Saint-François, dans les Cantons-de-l'Est, que nous connaissons surtout l'œuvre de Frederick Simpson Coburn ».)

44- FREDERICK SIMPSON COBURN. A.R.C. / R.C.A. (Melbourne, 1871 -1960). *Homme assis*. Non daté. Graphite et crayons de couleur. Page d'un carnet d'esquisse. No 20. (*Note : L'œuvre est dans un petit carnet à dessin exposé sous vitrine).

45- FREDERICK SIMPSON COBURN. A.R.C. / R.C.A. (Melbourne, 1871 -1960). *Sans titre*. Non daté. Pastel sur papier. No 19. (*Note : L'œuvre représente une jeune fille en compagnie de deux grands chiens).

46- FREDERICK SIMPSON COBURN. A.R.C. / R.C.A. (Melbourne, 1871 -1960). *Carlotta*. Vers 1930. Huile sur toile. Collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke. Sans numéro.

47- JACQUES VILLON. (Danville, Eure, France, 1875 – Puteaux, France, 1963). *Le 14 juillet au cabaret de la baleine*. 1897. Phototypie. Tiré de l'album *Cent croquis 1894 – 1904*, France, Hermann, 1959, 59. Don de M. André Bachand. No 4. (*Note : **cartel allongé** : « Jacques Villon, né Gaston Duchamp, adopta en 1894 ce pseudonyme en hommage au poète François Villon (vers 1431 – après 1463) et au personnage du roman d'Alphonse Daudet (1840-1897), *Jack*, publié en 1876. Il était le frère du sculpteur Raymond Duchamp-Villon et des peintres Marcel Duchamp et Suzanne Duchamp. En 1894, Jacques Villon fréquenta l'atelier de Cormon aux Beaux-Arts à Paris. À cette époque, il réalisa de nombreux dessins humoristiques parus dans les hebdomadaires *l'Assiette au beurre*, *le Rire*, *Gil Blas* et *le Courrier français*. Son dessin titré *Le 14 juillet au cabaret de la baleine* est un exemple du talent de l'artiste dans la représentation des faits de l'actualité ».)

48- OZIAS LEDUC. A.R.C. / R.C.A. (Saint-Hilaire, 1864 – Saint-Hyacinthe, 1955). *Ondée au crépuscule*, de la série *Imaginations*, no 35. 1937. Fusain sur papier vélin crème. Don de la Succession Sylvio Lacharité. No 16. (*Note 1 : **cartel allongé** : « Le vocabulaire formel de *Ondée au crépuscule* combine aux lignes des formes traitées dans la masse. L'image, travaillée à l'estompe avec des rehauts de lumière, dus à l'utilisation

de la gomme, reste floue et suggestive. *Ondée au crépuscule* fait partie d'une série de cinquante-quatre dessins de la série *Imaginations*. Ces dessins condensent une vision intériorisée de la nature. De petits formats, exécutés au fusain et au crayon, titrés et datés, ils étaient destinés aux amis et aux connaissances de l'artiste. Ici, une dédicace à Gabrielle Messier, collaboratrice de l'artiste, est inscrite à l'endos du dessin ».) (*Note 2 : Œuvre accrochée au-dessus de Huot (49)).

49- CHARLES HUOT. A.R.C. / R.C.A. (Québec, 1855 – Sillery, 1930). *Sans titre*. Non daté. Crayon et aquarelle sur papier. Don de Mme et M. Vicky et Pierre Riverin. No 5. (*Note : **cartel allongé** : « Charles Huot fut portraitiste, paysagiste, copiste, décorateur, illustrateur, peintre d'histoire et de genre. Il a peint de nombreux portraits de prélats, de juges, de fonctionnaires et d'élus. Il a exposé aux Salons de la *Art Association of Montreal* en 1894, 1908 et 1909. Il fut élu membre de l'Académie royale canadienne en 1902 et y exposa de nouveau en 1903, 1908 et 1925. En 1930, le gouvernement de France le désigna Officier de l'Instruction publique ».)

50- ALLAN EDSON. A.R.C. / R.C.A.(Stanbridge, 1846 – Glen Sutton, 1888). *Sans titre*. 1883. Aquarelle et gouache. Don de l'honorable Michel Dumaine, juge. No 2. (*Note : **cartel allongé** : « Allan Edson étudia la peinture à Montréal, Londres et Paris. Il établit sa réputation en peignant de nombreux paysages des Cantons-de-l'Est et de la Nouvelle-Angleterre qui sont souvent associés au courant luministe. Ici, ce paysage empreint de tranquillité baigne dans une atmosphère sourde que soulignent les effets brumeux sur les collines de l'arrière-plan. Les bâtiments pittoresques au toit de chaume font clairement référence à l'architecture domestique européenne. De fait, c'est lors de son séjour en Europe, entre 1881 et 1884, au cours duquel il travailla à Paris avec Léon-Germain Pelouse, qu'Edson a peint cette aquarelle atypique dans laquelle il témoigne de son respect envers la nature ».)

Panneau didactique : « Une famille d'artistes : Louis-Philippe, Adrien et Henri Hébert »

« Avec l'avènement de la Confédération canadienne en 1867, la jeune nation a éprouvé le besoin de construire son histoire et de redécouvrir ses héros. L'édification des bâtiments parlementaires et le mouvement commémoratif valorisant les personnages historiques locaux furent l'occasion pour les artistes d'exprimer leur talent. Au Québec, les politiques firent appel à un jeune sculpteur des Cantons-de-l'Est, Louis-Philippe Hébert, l'un des artistes les plus liés au mouvement commémoratif au tournant du XX^e siècle.

Deux fils de Louis-Philippe Hébert, Henri et Adrien Hébert, ont mené une carrière artistique. Le peintre Adrien Hébert a privilégié au début des années 1920, un sujet urbain : la ville de Montréal et son port. Ce choix n'allait pas de soi dans le Québec de l'entre-deux-guerres, une époque où de nombreux artistes et amateurs d'art préféraient les sujets du terroir. Aussi, tout au long de sa carrière, Adrien Hébert a-t-il défendu son point

de vue selon lequel la modernité résidait dans la liberté du choix des sujets tirés de la vie contemporaine.

Le sculpteur Henri Hébert, défenseur de la modernité comme son frère Adrien, partageait cette conviction en faveur d'un art libéré du régionalisme. Les contacts qu'il a entretenus avec les architectes et son amitié pour Ernest Cormier l'ont orienté vers la sculpture décorative intégrée aux architectures. L'essentiel de son œuvre fait même partie de programmes décoratifs d'édifices ».

51- LOUIS-PHILIPPE HÉBERT. A.R.C. / R.C.A. (Sainte-Sophie-de-Mégantic, 1850 – Westmount, 1917). *Sir John Alexander MacDonald*. Non daté. Plâtre. Don de M. Normand Bérubé. No 10. (*Note : cartel allongé : « Entre 1880 et 1920, la sculpture commémorative connut ses heures de gloire dans la jeune Confédération du Canada. Louis-Philippe Hébert consacra ses efforts à la représentation des figures marquantes de l'histoire politique, cléricale et sociale. Ce plâtre représente Sir John Alexander Macdonald (Glasgow, 1815 – Ottawa, 1891), un député conservateur qui siégea à l'Assemblée législative dès 1844. Artisan de la Confédération et du Dominion du Canada, il en présida le premier cabinet de 1857 à 1873. Il fut élu plusieurs fois Premier ministre du Canada, de 1878 à sa mort en 1891. Un monument commémoratif de Sir John A. Macdonald se trouve sur la colline parlementaire à Ottawa ».)

Mur adjacent (deux œuvres)

52- ADRIEN HÉBERT. A.R.C. / R.C.A. (Paris, France, 1890 – Montréal, Québec, 1967). *Bateau Canadian Construction*. 1926. Huile sur toile. Don de Mme et M. Clothilde et Louis Painchaud. No 11. (*Note : cartel allongé : « Alors que la plupart des artistes exploraient le thème du paysage rural, Adrien Hébert s'est intéressé aux paysages urbains. Il a réalisé des œuvres dépeignant diverses scènes urbaines ayant comme théâtre les points chauds de Montréal, tels la Place Jacques-Cartier, la rue Sainte-Catherine, le Parc Lafontaine et le port de Montréal. Ces sujets n'allaient pas de soi dans le Québec de l'entre-deux-guerres, une époque où de nombreux artistes et amateurs d'art préféraient les sujets du terroir. La modernité dans l'œuvre d'Hébert est empreinte d'audaces et d'hésitations. Si ses sujets urbains sont modernes, sa technique reste cependant fidèle à certaines règles traditionnelles de la figuration ».)

53- ALFRED LALIBERTÉ. A.R.C. / R.C.A. (Sainte-Elisabeth-de-Warwick, 1878 – Montréal, 1953). *Sir Wilfrid Laurier*. 1929. Plâtre. Don de M. Normand Bérubé. No 13. (*Note : cartel allongé : « Alfred Laliberté a réalisé plusieurs sculptures représentant Sir Wilfrid Laurier (Québec, 1841 – Ottawa, 1919), le premier Canadien francophone élu Premier ministre du Canada (1896 – 1911). En 1897, Laliberté sculpta une statue grandeur nature de l'homme d'état; un monument, daté de 1922, se trouve au Musée Laurier, à Arthabaska; et enfin, une troisième sculpture, réalisée l'année suivante, est à Ottawa. Alfred Laliberté consacra ainsi ses efforts à l'art monumental et à l'art commémoratif ».)

Endos de la cloison des œuvres 17 à 20 (quatre œuvres; séquence : deux œuvres, un panneau didactique, deux œuvres).

54- GEORGE FISKE. (États-Unis, 1835 – 1918). *Paysage #311 et #379*. C. 1890. 2 épreuves à l'albumen argentique. Don de M. Luc LaRochelle. No 6. (***Note : cartel allongé** : « Les paysages, la nature et l'architecture ont fourni aux premiers photographes du XIX^e siècle des sujets accessibles, fixes et dotés d'un certain pouvoir artistique. Les photographies documentaires censées représenter fidèlement la topographie, les monuments historiques et les contrées exotiques sont vite devenues un prolongement naturel aux représentations gravées, dessinées et peintes de paysages. Le photographe américain George Fiske a vécu dans la vallée de Yosemite, aux États-Unis, dans le but de photographier les paysages ».)

55- WILLIAM HENRY BARTLETT. (Angleterre, 1809 – 1854). *Copp's Ferry (Near Georgeville)*. 1838-1842. Photolithographie de l'album N.P. Willis, *Canadian Scenery*. London, James S. Virtue, between 1838 and 1842. Don de Mme et M. Clothilde et Louis Painchaud. No 1. (***Note : cartel allongé** : « Au XIX^e siècle, William Henry Bartlett sillonna le Haut et le Bas-Canada en dessinant et peignant au crayon, à la sépia et à l'aquarelle, plus de cent vues et scènes de voyage. Ses dix-huit dessins des Cantons-de-l'Est, reproduits dans *Canadian Scenery*, ont fait connaître la région, qui est devenue un lieu de prédilection d'une pléiade d'artistes ».)

Panneau didactique: « Une famille d'artistes George Nakash et Yousuf Karsh »

« Des artistes de différentes cultures ont installé leur atelier dans les Cantons-de-l'Est. C'est le cas, par exemple, du photographe George Nakash (1892 – 1976) qui de 1918 à 1934, dirigea le *Studio Nakash – portraits artistiques*, au centre-ville de Sherbrooke. C'est le cas également de son neveu Yousuf Karsh, (1908 – 2002) qui, en 1924, accepta l'invitation de son oncle de le rejoindre à Sherbrooke. Durant les premières années du jeune Karsh en sol québécois, Nakash l'initia à la photographie.

Or, le Musée des beaux-arts de Sherbrooke a récemment acquis la photographie de Dominique Raban (1972) prise par Nakash en fin de carrière, ainsi que la photographie de Madeleine Caldwell (1936) prise par Karsh, en début de carrière. À regarder de près la photographie de Nakash, on remarque l'influence de Karsh dans la façon de photographier M. Raban au naturel, pipe à la main, dans un cadrage serré. En revanche, la photographie de Karsh rappelle le goût des commandes de l'époque pour les images estompées. Mais la suite est connue : Yousuf Karsh développa son style artistique et devint une sommité mondiale. Il a photographié des personnalités telles Pablo Picasso, Audrey Hepburn, Glenn Gould, François Mitterrand, Pierre-Elliott Trudeau, sans oublier son plus célèbre portrait, celui du Premier ministre britannique Winston Churchill, daté de 1941 ».

56- YOUSUF KARSH. (Mardin, Turquie, 1908 – Boston, Massachusetts, États-Unis, 2002). *Madeleine Caldwell*. 1936. Épreuve à la gélatine argentique. Don anonyme. No 15. (***Note 1 : cartel allongé** : « Yousuf Karsh est né de parents arméniens dans la ville de Mardin située dans l'ancienne Mésopotamie. En 1924, il accepta l'invitation de son oncle George Nakash de le joindre à Sherbrooke. Karsh devint un photographe réputé. Dans son art, il recherchait la fugace minute de vérité : «Il y a un bref instant, disait-il, où tout ce que renferme l'intelligence, l'âme et l'esprit d'un homme peut se refléter dans ses yeux, ses mains, son attitude. C'est le moment qu'il faut fixer. C'est là la fugace minute de vérité ».) (***Note 2** : photographie accrochée au-dessus du no 57).

57- GEORGE NAKASH. (Mardin, Turquie, 1892 – Montréal, Québec, 1976). *Dominique Raban*. 1972. Épreuve à la gélatine argentique /tirage de 2000. Archives nationales du Canada. Numéro de la copie négative PA 114512. No 14. (***Note : cartel allongé** : « George Nakash est né de parents arméniens, George Nakash et Shamay Setlakwe, à Mardin, dans l'ancienne Mésopotamie. En 1913, il accepta la traversée en Amérique offerte par son oncle Aziz Setlakwe, alors patriarche des Canadiens arméniens, propriétaire d'un prospère commerce d'étoffes et de costumes à Thetford Mines au Québec. De 1918 à 1934, Nakash dirigea le *Studio Nakash – portraits artistiques*, situé au centre-ville de Sherbrooke. Esprit novateur, il éclairait ses clients à la lumière artificielle, ce qui multipliait ses possibilités photographiques ».)