

Université de Montréal

**L'orfèvrerie québécoise dans le contexte muséal :
Une relecture contemporaine de la Collection Henry
Birks d'orfèvrerie canadienne**

par Marie-Pier Blain

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

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Août 2017

© Marie-Pier Blain, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
L'orfèvrerie québécoise dans le contexte muséal : Une relecture
contemporaine de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne

Présenté par :
Marie-Pier Blain

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ersy Contogouris, président-rapporteur
Christine Bernier, directrice de recherche
Bénédicte Ramade, membre du jury

Résumé

La présence de pièces d'orfèvrerie québécoise dans les musées nord-américains est redevable aux activités de collectionnement de nombreux individus qui les ont insérées dans des ensembles cohérents qu'ils ont vendus, légués et donnés à ces institutions. Ce mémoire, structuré en deux chapitres, propose l'analyse du discours muséal relatif à l'orfèvrerie québécoise, notamment au sein du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa qui détient la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne depuis 1979, la plus représentative et volumineuse de ce type au monde. D'une part, l'historique de la Collection est réalisé afin de mieux la caractériser et de montrer son incidence sur les études concernées par l'orfèvrerie canadienne entre les années 1930 et 2000. Les efforts de mise en valeur et de diffusion effectués par le collectionneur et le Musée sont ensuite comparés afin d'effectuer une lecture historique critique de la Collection et de sa représentation muséale. D'autre part, l'analyse de l'exposition permanente de l'art canadien du MBAC, en prenant appui sur les écrits et essais théoriques propres à la muséologie, permet de mettre en lumière le discours esthétique, presque « silencieux », de l'institution, son idéologie politique nationaliste ainsi que la manière dont les stratégies de mise en valeur et les outils textuels appuient son propos singulier. Il est ainsi démontré que la Collection est tributaire des circonstances entourant son acquisition et qu'un désintérêt généralisé de la communauté universitaire et institutionnelle au Canada pourrait expliquer son manque de diffusion au pays et à l'international.

Mots-clés : collection, discours muséal, Birks, Musée des beaux-arts du Canada, orfèvrerie

Abstract

The presence of Quebec's silverware in North American museums depends on the collecting activities of many individuals who have inserted them into coherent ensembles that they sold, bequeathed and donated to these institutions. This thesis, structured in two chapters, proposes an analysis of the museum discourse relating to Quebec's silverware, notably within the National Gallery of Canada in Ottawa, which holds the Henry Birks Collection of Canadian Silver since 1979, the most representative and voluminous of this kind in the world. On the one hand, the history of the Collection is carried out in order to better characterize it and show its impact on the studies involving Canadian silverware between 1930 and 2000. The development and dissemination efforts executed by the Collector and the Museum are then compared in order to make a critical historical reading of the Collection and its museum representation. On the other hand, the analysis of the NGC's permanent exhibition of Canadian art, based on the theoretical writings and essays proper to museology, sheds light on the almost "silent" aesthetic discourse of the institution, its nationalist political ideology, and the way in which enhancement and display strategies, as well as pedagogical textual material, support its singular statement. It is thus demonstrated that the Collection is dependent on the circumstances surrounding its acquisition and that a general disinterest in the academic and institutional communities in Canada may explain its lack of dissemination in the country and internationally.

Keywords : collection, museum discourse, Birks, National Gallery of Canada, silverware

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	iv
Liste des figures.....	v
Liste des abréviations.....	ix
Remerciements.....	x
Introduction.....	1
1. La Collection Henry Birks d’orfèvrerie canadienne.....	15
1.1 La Collection Birks ; perspectives historiques.....	16
1.1.1 Une entreprise, un collectionneur, une collection.....	16
1.1.2 Importance et envergure de la Collection.....	27
1.1.3 Diffusion et mise en valeur entre 1936 et 1979.....	29
1.2 Acquisition de la Collection Birks par le MBAC.....	37
1.2.1 La donation et ses clauses.....	37
1.2.2 Un don controversé.....	39
1.2.3 Diffusion et mise en valeur après 1980.....	44
2. La présence de l’orfèvrerie québécoise dans les musées.....	51
2.1 Le discours muséal et l’exposition de la Collection Birks.....	52
2.1.1 Le discours muséal à travers sa muséographie.....	53
2.1.2 L’orfèvrerie québécoise dans les musées nord-américains.....	70
2.2 Le bilan de la controverse et une analyse.....	83
2.2.1 Répercussions politiques et culturelles de la controverse.....	83
2.2.2 L’orfèvrerie québécoise : un intérêt révolu ?.....	95
Conclusion.....	113
Bibliographie.....	i
Annexes.....	xi
Tableaux.....	xiv
Figures.....	xxiv

Liste des tableaux

Tableau I. Diffusion de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne avant le 14 décembre 1979 (liste non exhaustive)..... xiv

Tableau II. Diffusion de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne après le 14 décembre 1979 (liste non exhaustive)..... xvi

Tableau III. Acquisitions d'orfèvrerie du MBAC depuis 1976 (liste non exhaustive).. xviii

Liste des figures

- Figure 1.** Plan de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Plan des salles A101, A102, A103 et A104 réalisé par Marie-Pier Blain, 7 janvier 2017. xxiv
- Figure 2.** Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015. xxiv
- Figure 3.** Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015. xxv
- Figure 4.** Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015. xxv
- Figure 5.** Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015. xxvi
- Figure 6.** Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015. xxvi
- Figure 7.** Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015. xxvii
- Figure 8.** Plan de l'exposition permanente « Identité fondatrices », Jacques Des Rochers (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, en 2016. Plan réalisé par Marie-Pier Blain, 13 août 2017. xxvii
- Figure 9.** Vue de l'exposition permanente « Identité fondatrices », Jacques Des Rochers (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 9 juin 2016. xxviii

Figure 10. Plan de l'exposition permanente du Pavillon Liliane et David M. Stewart, Diane Charbonneau (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, 2016. Plan du 3 ^e étage réalisé par Marie-Pier Blain, 22 janvier 2016.....	xxviii
Figure 11. Vue de l'exposition permanente du Pavillon Liliane et David M. Stewart, Diane Charbonneau (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 21 février 2016.....	xxix
Figure 12. Vue de l'exposition permanente du Pavillon Liliane et David M. Stewart, Diane Charbonneau (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 21 février 2016.....	xxix
Figure 13. Plan de l'exposition permanente « Québec, l'art d'une capitale coloniale », Musée national des beaux-arts du Québec, en 2016. Plan réalisé par Marie-Pier Blain, 22 décembre 2016.....	xxx
Figure 14. Vue de l'exposition permanente « Québec, l'art d'une capitale coloniale », Musée national des beaux-arts du Québec, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 19 février 2016.....	xxx
Figure 15. Plan de l'exposition permanente « Le temps des Québécois », Musée de la civilisation de Québec, en 2016. Plan réalisé par Marie-Pier Blain, 17 novembre 2016.....	xxxi
Figure 16. Vue de l'exposition permanente « Le temps des Québécois », Musée de la civilisation de Québec, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 février 2016.....	xxxi
Figure 17. Vue de l'exposition permanente « Mains de maîtres », Pierre Wilson (commissariat), Musée des maîtres et artisans du Québec, Montréal, en 2015. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 31 mars 2015.....	xxxii
Figure 18. Vue de l'exposition permanente, Galerie Sigmund Samuel du Canada, Musée royal de l'Ontario, Toronto, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 3 juillet 2016.....	xxxiii
Figure 19. Plan de l'exposition permanente « Art des Amériques », Musée des beaux-arts de Boston, en 2016. Plan des salles 125 à 136 réalisé par Marie-Pier Blain, 22 novembre 2016.....	xxxiii

- Figure 20.** Vue de l'exposition permanente « Art des Amériques », Musée des beaux-arts de Boston, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 23 mai 2016. xxxiv
- Figure 21.** Vue de l'exposition permanente « Art des Amériques », Musée des beaux-arts de Boston, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 23 mai 2016. xxxiv
- Figure 22.** Plan de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Plan des salles A101, A102 et A103 réalisé par Marie-Pier Blain, 13 août 2017..... xxxv
- Figure 23.** Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xxxv
- Figure 24.** Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xxxvi
- Figure 25.** Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xxxvi
- Figure 26.** Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xxxvii
- Figure 27.** Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xxxvii
- Figure 28.** Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xxxviii

Figure 29. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xxxviii

Figure 30. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xxxix

Figure 31. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xxxix

Figure 32. Vue de l'exposition « Nos histoires – Branchez-vous sur l'art au Canada », Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017..... xl

Liste des abréviations

DIA : Detroit Institute of Art

ÉHESS : École des Hautes Études en Sciences Sociales

Etc. : Et cætera

MBAC : Musée des beaux-arts du Canada

MBAM : Musée des beaux-arts de Montréal

MCC : Ministère de la Culture et des Communications

MCQ : Musées de la civilisation de Québec

MFA Boston : Museum of Fine Arts Boston

MMAQ : Musée des maîtres et artisans du Québec

MNBAQ : Musée national des beaux-arts du Québec

ROM : Musée royal de l'Ontario

WAG : Winnipeg Art Gallery

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Christine Bernier, pour son support éclairant et rassurant dès la troisième année du baccalauréat, un moment crucial lors duquel nous avons entamé ensemble les lectures dirigées requises au cheminement *Honor*. Sa patience, sa disponibilité ainsi que son enthousiasme ont grandement facilité l'écriture de ce mémoire.

Mes études supérieures ont été financées par le Fonds de Recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH) et le Fonds des Amis de l'Art du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

Le mémoire a nécessité l'aide de quelques personnes extérieures en raison de mes nombreuses recherches dans les bibliothèques et archives au Québec et à Ottawa. Je tiens donc à remercier Robert Derome pour ses conseils et l'accès privilégié qu'il m'a accordé à ses archives personnelles, René Villeneuve du Musée des beaux-arts du Canada pour avoir pris le temps de me rencontrer et de discuter, ainsi que Philipp Dombowsky pour m'avoir assistée dans mes recherches à la Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada. Finalement, une mention spéciale doit être accordée à Marie-Ève Marchand pour m'avoir intéressée vivement aux arts décoratifs québécois et à Marianne Blais-Racette pour son temps lors de la correction finale.

Introduction

L'orfèvrerie est définie comme le travail des métaux précieux, principalement l'or et l'argent. Dans le contexte de cette recherche, nous adoptons comme point de départ cette désignation qui présente l'orfèvrerie comme une technique des métiers d'art autrefois répandue au Canada, et dont le commerce est florissant entre le 17^e et le début du 20^e siècle. Plusieurs ateliers s'établissent progressivement à partir de l'arrivée des colons français dès le 17^e siècle et ils se concurrencent pour répondre à la demande des classes aristocratique, bourgeoise et religieuse. Plus courantes et accessibles pour ces collectionneurs et commanditaires, les pièces en argent résultent néanmoins de travaux manuels qui requièrent habileté, dextérité et esprit d'invention. Bien que la fonction utilitaire de ces objets ait été privilégiée dans le passé, nous reconnaissons aujourd'hui leur valeur esthétique tout comme leur valeur patrimoniale. S'ils nous renseignent sur les habitudes et les mœurs d'une culture ou d'une communauté, ils sont d'abord, pour la plupart, collectionnés pour leur valeur marchande, esthétique ou sentimentale, puis pour leur pertinence historique à partir du 20^e siècle. Présentes dans plusieurs musées au Canada et même aux États-Unis, les pièces d'orfèvrerie québécoise sont des témoins matériels capables, de manière plus ou moins tangible, de représenter un passé patrimonial remarquable.

Les écrits portant exclusivement sur l'orfèvrerie du Québec peuvent être recensés à partir des années 1930. L'article « Anciens orfèvres de Québec », rédigé par Marius Barbeau (1883-1969), paraît en 1935 dans les *Mémoires et comptes rendus de la Société royale du Canada*¹. Bien que l'auteur s'appuie sur des documents d'archives originaux, qu'il effectue une première recension des vases sacrés de François Ranvozy (1739-1819) et commente certaines de leurs particularités esthétiques, la recherche demeure sommaire et peu représentative du travail de l'orfèvre. L'apport de ce spécialiste de la culture québécoise aux recherches sur l'orfèvrerie est toutefois significatif et marque un point tournant de l'histoire

¹ Les *Mémoires et comptes rendus* sont en fait des travaux intellectuels publiés annuellement suite à l'assemblée générale de la Société à la Chambre des Communes d'Ottawa.

des arts anciens du Québec, aucun autre chercheur n'ayant auparavant choisi de traiter de ce type de production. À la même époque, Gérard Morisset (1898-1970), écrivain et important historien de l'art ancien québécois, publie quelques travaux monographiques ayant pour objet de recherche les orfèvres majeurs que sont François Sasseville (1797-1864) et Paul Lambert dit Saint-Paul (1691-1749) – ce qui permet, entre autres, de justifier le choix fait par le MBAC de présenter une vitrine entièrement consacrée au travail de Sasseville dans une des salles d'exposition – ainsi qu'un essai ciblant la production de l'encensoir (Morisset 1943 ; Morisset 1945 ; Morisset 1955). Ainsi, au premier tiers du siècle dernier, les publications, de modeste taille et ayant comme sujet principal l'orfèvrerie québécoise, tracent des corpus peu diversifiés et souvent limités. Le contexte socioéconomique et l'ornementation stylistique des pièces discutées sont confinés à des commentaires furtifs.

Une première enquête de fond est menée par Ramsay H. Traquair (1874-1952) entre les années 1928 et 1940. *The Old Silver of Quebec* (1940) est une étude chrono-thématique dans laquelle on retrouve des informations essentielles sur les techniques de fabrication ainsi que la généalogie de principaux orfèvres québécois. L'auteur décrit et recense leurs poinçons² sans toutefois intégrer des références visuelles permettant aux chercheurs de se les approprier, ce qui entraîne l'atténuation de son pouvoir référentiel. Dans les années 1960, outre deux études à portée scientifique de John Emerson Langdon (1902-1981) qui consistent à enregistrer et à répertorier le plus grand nombre de travailleurs actifs dans la dernière moitié du 19^e siècle (Langdon 1960 ; Langdon 1966), nous retrouvons essentiellement des publications et des catalogues d'expositions à propos de l'orfèvre François-Ignace Ranvoyzé (Musée du Québec 1968 ; Trudel 1968), un « incontournable » de la production du 18^e siècle. Une étude semblable à celle de Langdon, préparée cette fois par Doris et Peter Unitt en 1970, traite de manière inédite les procédés utilisés tardivement par les orfèvres, soit la production de masse et la galvanisation, en prenant appui sur des supports visuels abondants, des copies de publicités et des photographies des premières usines trouvées dans les Maritimes, au Québec, en Ontario et en Nouvelle-Angleterre.

² Le poinçon est l'empreinte des initiales, d'un symbole ou de la devise de l'orfèvre et/ou du marchand, gravée sur la pièce d'orfèvrerie afin de l'identifier et de l'authentifier.

Les décennies 1970-1980 sont florissantes puisque des thèses de doctorat, des mémoires de maîtrise, des articles et des publications savantes se penchent sur le domaine des arts anciens québécois afin de dévoiler un passé jusque-là encore grandement inexploré. Jean Trudel, historien de l'art ancien canadien, adopte une méthode d'analyse ferme et rigide misant sur la formulation d'hypothèses, difficilement vérifiables, dans son célèbre catalogue de l'exposition « L'orfèvrerie en Nouvelle-France » (1974). Il s'appuie également sur une large documentation rassemblant des archives primaires, des manuscrits et des inventaires. Il retrace l'orfèvrerie française en Nouvelle-France, ce qui lui permet d'expliquer et de justifier leur présence au Québec ainsi que leur rôle, en plus de situer les œuvres québécoises dans leur contexte sociohistorique. De telle sorte, il rompt avec une tendance nationaliste de l'écriture de l'histoire ; traiter uniquement de l'art s'étant développé sur le territoire de la colonie serait faire abstraction de la présence et de la forte influence des styles français et anglais sur la production des orfèvres québécois. Le professeur Robert Derome offre un complément à l'étude de Trudel avec l'ouvrage *Les orfèvres de Nouvelle-France. Inventaire descriptif des sources* (1974), dans lequel il effectue l'inventaire descriptif des orfèvres de la Nouvelle-France sous le régime français et présente des reproductions, des descriptions de poinçons ainsi qu'une bibliographie générale dans le but de rassembler les informations recueillies par les spécialistes depuis le début du 20^e siècle. Bien que la contribution de ces spécialistes soit fondamentale au rayonnement de l'orfèvrerie dans les années 1970 en facilitant le travail d'identification, les aspects formels des œuvres ainsi que les outils permettant de les façonner demeurent sommairement abordés, alors qu'une connaissance des techniques propres à ce type de production contribue grandement à en faciliter la compréhension. Les outils, les méthodes, les techniques et les conditions de travail des orfèvres sont des sujets de recherche examinés finalement dix ans plus tard dans le cadre de l'exposition « Art et techniques de l'orfèvrerie aux XVIII^e et XIX^e siècles » organisée en 1984 par Nicole Vallières et Gérard Lavallée.

Somme toute, l'orfèvrerie québécoise est traitée dans le cadre d'ouvrages généraux et d'articles de référence de l'ordre de l'inventaire, de la monographie et de l'essai. Les recherches sont davantage orientées sur la biographie des orfèvres et l'histoire de cette pratique artistique que sur les œuvres en tant que telles ; ce domaine de recherche est donc encore loin d'être épuisé. De plus, les conclusions et les résultats qu'émettent les auteurs sont difficilement contestables puisqu'ils ne portent pas sur les mêmes problématiques et

s'appuient, dans la majorité des cas, sur l'analyse de sources primaires, ce qui laisse peu de place à l'interprétation. Les ouvrages sont historiques et non pas critiques (hormis le catalogue de Trudel), ce qui ne permettrait pas non plus de discréditer leur argumentaire. Les méthodologies diffèrent mais demeurent suffisamment complémentaires ; ce corpus démontre la volonté des chercheurs de recueillir le plus d'information possible sur un art longtemps ignoré. Les recherches spécifiques au champ de recherche concerné par l'art de l'orfèvrerie au Québec abordent des aspects relatifs à son implantation dans la colonie, au métier d'orfèvre, aux différentes techniques de fabrication et à l'explicitation des formes esthétiques ; elles permettent ainsi de retracer l'histoire de la fabrication de l'orfèvrerie au pays et de former une base documentaire historique utile aux chercheurs.

À la lumière de ces lectures, nous constatons que les aspects économiques de l'orfèvrerie québécoise, les particularités de son collectionnement au Québec, voire au Canada, les principaux collectionneurs et leur rôle dans les commandes ainsi que sa représentativité dans les musées canadiens ne sont pas ou très peu traités par ces chercheurs. Pourtant, cette présence des arts décoratifs anciens du Québec dans les musées d'art nous semble primordiale puisqu'elle permet d'établir en tant qu'art « légitime » la production des orfèvres, mais également celle de tous les artistes et artisans dont le savoir-faire est aujourd'hui reconnu comme étant crucial à la caractérisation du patrimoine³ artistique national, en plus d'offrir au visiteur une vision moins cloisonnée de l'histoire de l'art (sujette à des redéfinitions ultérieures). Il est important de considérer que cette présence de l'orfèvrerie dans les musées d'art et d'histoire est possible grâce aux activités de collectionnement de plusieurs individus qui insèrent les pièces dans des séries et des ensembles cohérents dont l'identité et le statut sont pleinement individualisés. Ainsi, les œuvres ne sont pas principalement acquises par le musée d'art par achats ; les dons et les legs sont nombreux, les œuvres ne sont pas toujours « choisies » par l'institution comme dans le cas des acquisitions massives. Le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), par exemple, accepte en 1979 un don majeur de l'entreprise Henry Birks & Fils de plus de 7 091 pièces d'orfèvrerie religieuse,

³ Paul Robert (2010 : 1831) définit le patrimoine comme « ce qui est considéré comme un bien propre, comme une propriété, une richesse transmise par les ancêtres ».

laïque et de traite⁴ de toutes les époques amassées entre 1936 et 1979 par le collectionneur Henry Gifford Birks. La tenue d'une exposition sur l'orfèvrerie de la Nouvelle-France au MBAC en 1974 avait déjà entraîné un processus d'acquisition de quelques pièces par le conservateur de l'art ancien canadien Jean Trudel, mais compte tenu du capital disponible pour les acquisitions ainsi que le mandat de l'institution, alors orienté principalement sur les « beaux-arts », la possession d'un large lot de pièces semblait invraisemblable.

Le cas de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne nous apparaît être représentatif des nombreux transferts que peuvent subir les objets dans leur trajectoire et la modification fréquente de leur statut jusqu'à leur entrée dans l'enceinte du MBAC. À toutes les étapes de leur parcours, du moment où elles sont acquises par le Musée jusqu'à leur présentation actuelle en salle d'exposition, les pièces d'orfèvrerie québécoise de la Collection Birks sont sujettes à de nombreuses interprétations et lectures de la part de l'institution, de la direction, des commissaires des expositions dans lesquelles elles sont présentées et des conservateurs en charge de la Collection. Puisque l'histoire de l'art n'est pas un élément fixe qui peut se révéler à nous complètement, la présentation de ces objets sous-tend l'existence d'un discours construit et véhiculé par le Musée auprès du public ; les objets apprennent ainsi à s'insérer au sein de nouveaux systèmes de valeurs conçus et élaborés par l'institution muséale (Clifford 1988 : 226). De cette façon, l'exposition d'éléments du passé peut renseigner sur la manière dont une société collectionne ses biens matériels et ceux des autres, comment elle perçoit les particularités de son propre mécanisme de collectionnement. Ces considérations nous ont menées à questionner le discours muséal relatif à l'orfèvrerie québécoise. À quel type de présentation la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne est-elle associée ? Quelle est l'influence et l'impact des dispositifs muséographiques et scénographiques sur le discours du MBAC ? L'exposition permanente de l'art canadien sera ainsi analysée afin d'en dégager les intentions et volontés sociales, culturelles ainsi que politiques des conservateurs, et ce, dans le but de révéler le discours muséal propre à l'institution.

⁴ L'orfèvrerie de traite désigne en fait les objets en argent (médailles, broches, boucles d'oreilles, bagues, hausse-cols, anneaux, etc.) réalisés au goût des Amérindiens et utilisés pour les échanges dans le cadre du commerce des fourrures.

Une approche muséographique et même muséologique de l'orfèvrerie québécoise est tout à fait nouvelle et une telle recherche trouve sa légitimité du fait que les arts décoratifs québécois n'ont pas connu une visibilité aussi significative que leurs équivalents européens, alors que la production du Québec est tout aussi intéressante et diversifiée. Cette problématique est d'autant plus essentielle qu'elle est d'actualité ; lors de la rédaction du mémoire, le MBAC était en phase de préparation pour un redéploiement complet des galeries canadiennes, ce qui nous permet, à la fin du deuxième chapitre, de mesurer les changements opérés par l'institution et les modifications apportées à son discours. Notre recherche orientée autour de cette problématique contribuera à porter un regard actuel sur une collection peu étudiée et se pencher sur un aspect encore méconnu du grand public, à savoir les particularités de la présentation et de la représentation muséales de l'orfèvrerie québécoise. Cette étude de cas permettra au lecteur de réfléchir à la possible revitalisation de ce champ de recherche qu'est l'étude de l'orfèvrerie d'art, sur la scène globale et sans restrictions géographiques, au sein de la discipline de l'histoire de l'art. À l'issue du mémoire, nous aurons une connaissance plus adéquate de la représentation et du statut muséal de l'orfèvrerie québécoise par l'établissement du profil précis, complet et actuel de la plus importante collection de ce type au pays.

Le discours muséal

Pour y arriver, nous articulerons nos démonstrations à partir de fondements théoriques découlant des études réalisées en muséologie depuis les années 1980 et spécialement dans le sillage de la « nouvelle muséologie », que nous déclinons en trois axes de recherche : l'exposition comme pratique discursive, les dispositifs scénographiques et muséographiques comme outils de compréhension sémantiques et le discours comme positionnement idéologique. Le discours muséal est un principe muséologique qui fait l'objet, depuis la fin des années 1960, de nombreuses recherches de la part des historiens de l'art et des spécialistes concernés par l'institution muséale. Cependant, il retient aussi l'attention de nombreux chercheurs en linguistique, en sémiologie et en communication. Certains d'entre eux se penchent sur l'espace muséal, ses impacts ainsi que ses régimes d'action ; les recherches ne sont ainsi pas limitées aux seules disciplines de la muséologie et de l'histoire de l'art. Ce corpus théorique permettra de définir ce que nous entendons par le « discours

muséal » et d'en établir les différents paramètres, de manière à effectuer une lecture historique critique de la Collection et de sa diffusion sur laquelle baser nos observations contemporaines.

D'une part, Jean Davallon, enseignant-chercheur de l'Université d'Avignon et muséologue, comprend l'exposition comme un dispositif communicationnel complexe et signale qu'elle peut être pensée comme un média, en prenant le soin de relever les difficultés relatives à cette appréhension particulière. L'exposition en contexte muséal possède un sens et suppose une succession d'interprétations (Davallon 2011 : 40), compte tenu du long processus d'élaboration et d'organisation qui la précède. En se basant sur la narratologie et la rhétorique, Mieke Bal, théoricienne de la culture et artiste, signale qu'à travers la sélection des expôts⁵ et le parcours de visite, un double récit de l'exposition est présent. En fait, l'objet exposé, rhétorique en lui-même, possède un sens instable et mobile qui transcende son aspect physique et se construit à partir de sa mise en relation avec les autres œuvres signifiantes (Bal 1996 : 5). Le musée tente de persuader un public, de le séduire et/ou de l'informer, ce qui démontre que l'exposition est aussi en elle-même rhétorique. Cette forme communicationnelle peut être définie comme étant de l'ordre du discours puisqu'une personne ayant tout un bagage intellectuel et culturel s'adresse au public à travers un espace imaginé, puis réalisé, de manière opiniâtre et réfléchi. En évoquant à maintes reprises les notions de récit, de narrativité et d'histoire, ces auteurs entrevoyent ainsi le musée comme un système organisationnel provoquant la création de discours, autrement dit comme un espace au potentiel discursif indiscutable agissant à partir de l'exposition. Nous désirons nous positionner en continuité avec ces efforts de théorisation dans notre propre appréhension de la notion de « discours muséal ». Les archétypes de l'exposition, la manière dont celle-ci travaille, les rapports qu'elle entretient avec le réel sont des interrogations fortement utiles à notre recherche puisqu'elles provoquent l'émergence d'une série de questionnements rattachés au concept de discours muséal, à laquelle il sera important de répondre. Le MBAC est-il fétichiste et paternaliste avec les pièces de la Collection Birks ou favorise-t-il la réflexion libre chez le visiteur ? Les

⁵ Selon François Mairesse et André Desvallées (2010 : 61), le terme « expôt » désigne « les vraies choses exposées, mais aussi tout élément exposable (un document sonore, photographique ou cinématographique, un hologramme, une reproduction, une maquette, une installation ou un modèle conceptuel) ».

contextualise-t-il ?

D'autre part, il convient d'indiquer que le discours muséal doit se révéler à nous à partir d'un véhicule précis, à savoir ici la scénographie. Dans un effort de théorisation, Claire Merleau-Ponty, professeure à l'École du Louvre, et Jean-Jacques Ezrati, éclairagiste et conseiller, étudient les aspects de la réalisation et de la conception des expositions, leurs déterminants ainsi que leurs types d'approches possibles en essayant de clarifier les notions s'y rattachant dans l'ouvrage *L'exposition, théorie et pratique* (2005). Ces derniers élaborent une typologie des expositions, un glossaire terminologique permettant aux novices ou moins avertis de mieux saisir les principaux termes liés aux pratiques muséales et reproduisent de nombreux schémas afin de faciliter l'appréhension de ces notions. D'autres auteurs réalisent des textes plus spécialisés, comme le font Julie Desjardins, professeure et chercheuse de l'Université de Sherbrooke en enseignement, et Daniel Jacobi, professeur et chercheur de l'Université d'Avignon en culture et communication, dans l'article « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques » (1992). Leur étude porte précisément sur les composantes, les particularités et les effets de l'étiquette en milieu muséal, ce dispositif scénographique qui contribue à transmettre des données signifiantes sur les objets et à favoriser l'initiation du visiteur (Desjardins & Jacobi 1992 : 14). Nous emprunterons plusieurs termes techniques à ces auteurs afin d'assurer une cohérence juste et uniforme dans les appellations. Nous serons ainsi disposée à porter un regard critique sur le discours particulier que l'institution véhicule à leur sujet, notamment à partir d'une évaluation des nombreux mécanismes didactiques (audioguides, cartels, panneaux informatifs), des publications de l'institution et des dispositifs techniques et scéniques (éclairage, vitrines, couleurs, matériaux) mis en place par les conservateurs dans l'exposition permanente du MBAC.

Ensuite, qui dit exposer, dit sélectionner ; le musée ne peut pas tout mettre en scène et il faut donc qu'il procède à des choix, qu'il retienne les œuvres en fonction de leur valeur, de leur unicité ou selon qu'elles permettent d'illustrer un propos déterminé. Le musée apparaît donc comme une instance de consécration puisqu'il crée des icônes muséales, modifie la valeur et la réputation des objets, en plus de déterminer la nature des chefs-d'œuvre de ses collections. L'historien de l'art Michael Baxandall (1991 : 34) mentionne à ce propos que l'action de mettre en évidence un objet de manière spécifique dans un espace donné est une forme de déclaration en soi du musée sur les significations sous-jacentes à l'œuvre, sur son

importance, sa beauté, sa « dignité », mais aussi sur la culture qui l'accompagne. Svetlana Alpers, elle aussi historienne et professeure, reconnaît le pouvoir intellectuel et politique du musée d'art puisque celui-ci transforme des objets usuels, techniques ou créatifs en œuvres d'art (Alpers 1991 : 26). Celui-ci impose sa propre vision de l'histoire de l'art en faisant l'acquisition des objets et en les présentant selon une linéarité chronologique (position évolutionniste de l'art) ou thématique (alternatives diverses) ; son autorité et son pouvoir de légitimation sont alors manifestes. En d'autres termes, le discours muséal est une lecture que le musée opère sur les œuvres qu'il expose dans l'enceinte de son bâtiment, qui est en fait une construction fictive puisque ces œuvres sont pensées et articulées dans l'espace par un ou plusieurs individus. Ces considérations sur la nature construite du discours muséal constituent des pistes de réflexion intéressantes qui faciliteront notre analyse de la portée idéologique de l'exposition permanente du Musée. Le MBAC a-t-il amassé ces pièces pour représenter un style artistique particulier ? Les raisons ayant mené à leur acquisition sont-elles encore légitimes et pertinentes aujourd'hui ?

Une lecture sociologique de la controverse

En consultant les archives propres à la Collection Birks, nous avons constaté que sa donation par l'entreprise Henry Birks & Fils au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa engendre un large débat médiatique québécois et ontarien dans les années 1979-1980. Henry Birks & Fils, une entreprise fondée au Québec, préfère confier sa collection, conservée à Montréal entre 1936 et 1977, à un musée national de la capitale fédérale. Cette décision ne fait pas l'unanimité et déclenche une controverse, d'abord confinée aux milieux professionnels culturels et d'enseignement, puis diffusée dans les médias. Plus de 65 % des pièces ont été réalisées au Québec et proviennent en grande partie du milieu cléricale, ce qui amène les observateurs à questionner le système de législation, au niveau provincial, visant à assurer la protection ainsi que la conservation sur le territoire du patrimoine religieux québécois.

Dans le domaine des arts visuels, les controverses et les scandales portent généralement sur le rejet de la présentation ou de la publication d'une œuvre d'art considérée par certains comme étant indécente ou immorale. Ce rejet peut aussi dépendre de la personnalité de l'artiste qui l'a conçue, des circonstances entourant sa commande ou son mécénat, ainsi que le contexte social, politique ou religieux de son émergence. Il est moins

commun que la donation d'une collection à un musée soulève l'indignation. Pour faire l'analyse de cette controverse, nous prendrons appui sur les travaux publiés dans l'ouvrage *Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet* (2007), dirigé entre autres par Luc Boltanski, sociologue et directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (ÉHESS) de Paris (sociologie des régimes d'action), ainsi que des essais rédigés par Cyril Lemieux, sociologue français, directeur d'études à l'ÉHESS et spécialiste des questions sur le journalisme et l'information à l'ère numérique (sociologie des médias).

D'une part, l'« affaire Birks », telle qu'elle est énoncée dans les journaux, est un conflit triadique, c'est-à-dire qu'elle implique un désaccord entre deux camps asymétriques, exhibé devant un public mobilisé qui réagit à une situation au potentiel d'indignation important ; nous obtenons donc une triade, un réseau engageant trois « régimes » d'acteurs, un phénomène social largement explicité par Cyril Lemieux dans l'article « À quoi sert l'analyse des controverses ? » (2007 : 195). L'auteur y décrit les diverses méthodologies de recherche qui s'offrent au chercheur dans l'analyse d'une controverse. Nous prendrons appui sur ses explications de la posture propre aux *Science Studies* ; la controverse est considérée comme une action collective conduisant à la transformation du monde social et comme un outil de remise en question des rapports organisationnels établis. Cette capacité qu'a la controverse de transformer le monde social prouve son pouvoir instituant, dans la mesure où le public, composé de pairs et de non-spécialistes, permet de rendre visible une situation récurrente – la déterritorialisation des œuvres religieuses québécoises, dans notre cas – grâce à une mobilisation accrue et la recherche active de nouvelles formes de soutien à travers la radio et les journaux. À cet égard, nous croyons que cette médiatisation de l'affaire mène à l'élaboration de nouvelles lois québécoises, et donc, à remettre en question les formes de législations culturelles.

D'autre part, les divers auteurs de l'ouvrage collectif *Affaires, scandales et grandes causes* tentent de clarifier les enjeux des scandales et des grandes controverses de l'Antiquité aux temps contemporains afin de rompre avec un schéma linéaire. Ils montrent que le déclenchement d'un conflit fait ressortir le problème des espaces confinés, ces espaces étant pour notre étude de cas l'institution muséale et la Société d'État (sous l'autorité du gouvernement fédéral), et ils exemplifient le passage, dans le cadre des controverses étudiées,

à la mobilisation d'un plus grand nombre de participants dans l'intention de mettre à l'épreuve les certitudes établies. Malgré la variété des situations historiques étudiées, l'ouvrage va guider notre interprétation et la structure de notre analyse de l'affaire Birks dans son évolution sociale au sein du champ culturel québécois, mais aussi transprovincial. Toute controverse sociale comporte des logiques spécifiques que les auteurs nous amènent à saisir : son caractère démonstratif, en ce sens qu'elle permet de réactualiser des conflits et de questionner les certitudes établies (Pestre 2007 : 31) ; dynamique, puisqu'elle permet de traverser les frontières et implique une pluralité d'acteurs (Lemieux 2007 : 207) ; et polycentré, étant donné que le public n'est pas opposé aux spécialistes, les acteurs étant nombreux et intervenant tous selon leurs propres capacités d'action (Rémy & Mallard 2001 : 21).

En somme, nous prévoyons, dans le cadre de notre démonstration, décrire la situation conflictuelle étudiée, énoncer à quel niveau elle se situe (régional, national ou local), nommer les partis et leur positionnement, confronter les arguments et les éléments spatiaux qui les régulent, ainsi qu'esquisser les particularités du public récepteur et ses efforts de mobilisation afin de répondre à notre question de départ qui, rappelons-le, s'interroge sur le discours muséal du MBAC relatif à l'orfèvrerie québécoise. Nous octroyons une place importante dans le mémoire à la controverse, car nous estimons qu'elle est déterminante dans l'histoire de son déploiement et qu'elle infléchit, dans une certaine mesure, son mode d'exposition au Musée. C'est donc à travers l'analyse des circonstances entourant le transfert de cette collection à Ottawa que nous tenterons d'élucider les enjeux politiques, culturels, sociaux et institutionnels que soulève cette controverse artistique.

Méthodologie et structure

La valeur du cadre théorique du mémoire réside dans une méthodologie rigoureuse ; elle prend appui sur des écrits et essais théoriques relativement actuels sur les questions propres à la muséologie et elle promeut la recherche auprès des instances muséales concernées par le projet. Il s'agit ainsi d'une approche à la fois archivistique dans la collecte de données en bibliothèque ainsi que sur les bases électroniques, et évaluative dans le travail de terrain, effectué en 2016, visant au recensement des méthodes expositionnelles mises en place dans les espaces d'exposition et des stratégies de mise en valeur. En conséquence, nous avons fait le choix méthodologique d'éviter les entrevues avec les commissaires et les

conservateurs chargés de la mise en exposition, et ce, de manière à adopter la position d'une observatrice dégagee de relations avec le personnel de l'institution. Nous sommes ainsi disposée à déterminer, à la lumière des données recueillies, le discours du Musée tel qu'il peut être compris par le visiteur.

Puisqu'elle implique un grand nombre d'acteurs, toute controverse possède un fondement éminemment social. Le public d'une controverse tend à être composé de pairs, donc d'individus possédant les compétences pour porter un jugement éclairé, et de non-spécialistes qui, de manière générale, adoptent le camp qui leur semble avoir soulevé les meilleurs arguments. Les intérêts de ces individus influencent d'ailleurs les interactions qui se produisent au sein du réseau constitué et peuvent être traduits à l'aide de la théorie de l'acteur-réseau. La méthodologie que nous adopterons pour la présentation du contexte, des modalités de comportement et du rôle des acteurs touchés directement par la controverse va ainsi grandement s'inspirer de la théorie de l'acteur-réseau⁶ formalisée notamment par Bruno Latour, anthropologue, sociologue et philosophe des sciences, et par Michel Callon, sociologue et ingénieur, dans le cadre d'une sociologie de la médiation (ou de la traduction). La méthode d'analyse que ces auteurs mettent de l'avant, et que nous emprunterons, est composée de quatre étapes : la problématisation, durant laquelle les éléments contestés sont isolés, les acteurs sont identifiés et les conditions d'accès de ces acteurs à la controverse analysée ainsi que le rôle qu'ils y jouent sont déterminés ; l'intéressement, durant laquelle les mécanismes déployés par les acteurs dans le but de choisir et de justifier leur position en plus de discréditer celle de leurs adversaires sont étudiés ; l'enrôlement, durant laquelle les acteurs acceptent leur rôle et leur positionnement ; et finalement la traduction, durant laquelle la mobilisation est achevée et qu'il y a création d'un réseau (Callon 1986 : 6). Ces étapes nous permettront d'explicitier les éléments déclencheurs de la controverse étudiée, la façon dont son réseau se constitue, les modalités d'action de ses différents acteurs, les positions adoptées ainsi que la nature de leur argumentaire.

La structure du mémoire, décliné en deux chapitres, est organisée selon les deux aspects fondamentaux de la recherche : 1) les fondements historiques et notre travail d'étude

⁶ Le réseau désigne la chaîne tracée par les « traductions » opérées entre les acteurs qui forment un collectif dans lequel ils interagissent les uns avec les autres (Callon 2006 : 267).

des archives ; 2) le déploiement de notre analyse et la formulation de notre argumentaire, à partir de ces études archivistiques et à la lumière de la littérature scientifique.

Dans un premier temps, une présentation exhaustive et bien documentée de la fondation de l'entreprise Henry Birks & Fils et de l'édification de la Collection nous permettra de la replacer dans son contexte historique et d'étudier le rôle central qu'exerce le collectionneur dans la mise en place de critères de sélection stricts. C'est d'ailleurs cette implication active de Henry Gifford Birks, autant dans son effort de collectionnement que dans les conférences qu'il accorde à de nombreuses institutions culturelles ou privées et les recherches qu'il entame sur la provenance et l'usage des objets ainsi que leurs poinçons, qui lui permet d'acquérir la reconnaissance de ses pairs et d'être considéré comme un spécialiste dans le domaine. L'accumulation d'un nombre aussi important de pièces nous semble être possible grâce à l'implication et à l'assistance offertes par un nombre considérable d'individus, à savoir des collectionneurs, des chercheurs et des professeurs avides de faire connaître les témoins matériels de cette production ancienne. Nous démontrerons que la Collection Birks, notamment grâce aux efforts de diffusion effectués par le collectionneur et le MBAC après sa donation, permet de faciliter et de nourrir les études sur l'orfèvrerie québécoise et canadienne, et ce, de manière particulièrement marquée entre les années 1930 et 2000. Nous jetterons également les bases nécessaires à l'analyse substantielle de la controverse occasionnée lors de son déplacement dans la province ontarienne, de manière à problématiser la situation, en présentant les prises de positions possibles et les mécanismes déployés par les acteurs, et ce, dans le but de choisir et de justifier leur argumentation. Nous présenterons et comparerons finalement les efforts de mise en valeur et de diffusion effectués par le collectionneur et le Musée, qui acquiert la Collection en 1979, afin de déterminer les variations possibles de sa représentation muséale.

Dans un deuxième temps, nous effectuerons l'analyse de l'exposition permanente du Musée des beaux-arts du Canada, ce qui nous permettra de mettre en lumière le discours particulier de l'institution relatif à l'orfèvrerie québécoise, sa portée idéologique et la manière dont les stratégies de mise en valeur et les outils textuels permettent d'appuyer le propos singulier du Musée. Le déploiement des pièces d'orfèvrerie québécoise et canadienne dans les salles d'exposition d'autres types d'instances culturelles et de lieux de conservation et de diffusion (musées d'histoire, d'artisanat, des beaux-arts) ainsi que le discours général de ces

musées seront aussi précisés, ce qui permettra d'élaborer sur leurs potentielles disparités au regard de ceux véhiculés par le MBAC, et ce, pour mieux les caractériser. Nous estimons qu'en choisissant une approche esthétique – l'absence d'outils textuels abondants et d'une contextualisation des objets –, le MBAC permet difficilement de refléter l'histoire de la constitution de la Collection ainsi que l'histoire de son exposition dans les institutions culturelles. Les galeries canadiennes du MBAC permettent de servir l'idéologie politique de l'institution en rendant visibles les biens culturels de la nation et ses valeurs, mais parviennent difficilement, à notre avis, à faciliter leur appropriation.

À partir de notre examen des circonstances entourant la donation de la Collection Birks au MBAC, nous esquisserons finalement les enjeux politiques, culturels et sociaux que cette controverse artistique peut soulever et ses conséquences potentielles sur le discours de l'institution (étapes de l'enrôlement et de la traduction selon la méthode d'analyse de l'acteur-réseau). Nous verrons comment la diffusion de la Collection, très importante avant la donation grâce à une politique ininterrompue de dépôt et de prêt mise en place par le collectionneur, est soutenue dans la décennie 1980 grâce à sa reprise par le Musée et de la tenue de deux importantes expositions temporaires. Nous observerons comment les efforts de diffusion s'essoufflent toutefois radicalement au tournant des années 1990 ; il s'opère alors une diminution progressive du nombre de pièces présentées dans l'exposition permanente, ainsi que le retour de tous les prêts accordés à des musées. La présentation de l'orfèvrerie serait donc, selon nous, un point focal caractéristique de cette période cruciale de la spécialisation de ce domaine d'étude par les professionnels et de l'intérêt manifesté par des musées canadiens et internationaux. Enfin, nous élaborerons sur le désintérêt généralisé que nous observons envers l'orfèvrerie québécoise ces dernières années ainsi que sur le problème de définition et de caractérisation des arts décoratifs dans le milieu muséal. Nous démontrerons que le discours du Musée, dans une certaine mesure, demeure tributaire des circonstances entourant l'acquisition de la Collection Birks.

1. La Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne

Le premier chapitre est divisé en deux sections, de manière à favoriser la comparaison du travail de mise en valeur et de diffusion entre les deux uniques détenteurs de la Collection Birks au cours de son développement, à savoir l'entreprise Henry Birks & Fils ainsi que le Musée des beaux-arts du Canada. Nous insisterons davantage sur les faits que nous avons recueillis lors de notre étude détaillée des documents d'archives du Musée, en tentant, à l'aide d'une méthodologie historique, d'en faire ressortir des interprétations pertinentes. Cela nous permettra de mettre en lumière leurs intentions, leurs politiques de prêt et de dépôt ainsi que leurs missions respectives. Cette démonstration nous amènera à expliquer comment peuvent se distinguer les mises en valeur d'une collection, en tenant compte de chacune des deux instances, privée et publique, qui chacune à son tour l'a prise en charge. Nous tenterons également de synthétiser le contexte, les caractéristiques ainsi que les positions des acteurs de la controverse générée par la donation de la Collection dans les années 1979-1980. En effet, l'analyse de la médiatisation de cette affaire contestée et saisie par le monde journalistique contribuera à jeter les bases nécessaires à un examen plus complexe et approfondi de ses répercussions sociales, politiques et culturelles. Une cohérence dans l'étude historique est ici fondamentale, puisque la Collection Birks, telle que nous pouvons la connaître en tant que collection muséale au 21^e siècle, nous apparaît, dans le cadre de cette recherche, comme le résultat d'un enchaînement de circonstances déterminantes ayant favorisé son édification.

1.1 La Collection Birks ; perspectives historiques

Afin de bien caractériser la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne, il est nécessaire de préciser l'origine d'une telle initiative. Un retour aux racines de la famille Birks nous aidera d'abord à poser certains repères historiques relatifs à l'établissement au Canada de cette entreprise familiale de joaillerie et d'orfèvrerie. Ce retour permettra d'explicitier la manière dont les membres de la descendance de Henry Birks se sont illustrés au niveau national et international en ce qui a trait au mécénat artistique et à la formation professionnelle. Ces repères faciliteront notre analyse du rôle central que joue le collectionneur dans la constitution d'une collection aussi volumineuse et nécessaire compte tenu des nombreuses exportations et des ventes massives d'objets précieux dans les années 1930. De plus, une brève présentation de l'entreprise permettra au lecteur de mieux saisir les aspirations et les objectifs de Henry Gifford Birks, avant tout un homme d'affaires et un entrepreneur actif, puisque la « nature des activités de l'entreprise [joue sans doute] un rôle déterminant dans les choix du collectionneur » (Villeneuve 1998 : 26). À notre avis, les relations qu'entretient le collectionneur au cours de ses années professionnelles permettent également de nourrir son intérêt pour l'orfèvrerie canadienne et facilitent l'émergence de la discipline au Canada. Finalement, les modalités des prêts consentis par H. G. Birks seront examinées de manière à faire ressortir les caractéristiques propres à l'usage des pièces de la Collection par des musées internationaux.

1.1.1 Une entreprise, un collectionneur, une collection

Bien que la fondation de l'entreprise remonte à 1979, une grande majorité d'auteurs tels que A. Robert George, Kenneth O. MacLeod, René Villeneuve et Carol Besler, entre autres, font remonter l'histoire de l'entreprise au 16^e siècle à Sheffield, en Angleterre, où il est possible d'identifier le nom de famille « Birks » pour la première fois dans un document lié au façonnage de l'argent. Effectivement, A. Robert George, ancien professeur du Département

d'éducation de l'Université McGill, met la main sur des documents d'archives de la Cutlers Company of Sheffield et de la Ancient Company of Cutlers dans lesquels le nom Birks apparaît à maintes reprises : Richard Birks est maître coutelier de Sheffield et membre distingué du Court Leet Jury⁷ en 1564, William Birks est apprenti en 1682, Jonathan Birks est nommé maître de la Ancient Company of Cutlers en 1714 et un second William Birks est nommé maître de la Cutlers Company of Sheffield en 1795 (George 1946 : 7)⁸. Par conséquent, la famille Birks s'investit depuis des siècles dans l'art et le commerce de l'orfèvrerie et est associée à la production de l'argenterie fine anglaise. René Villeneuve, spécialiste de l'orfèvrerie et conservateur adjoint au Musée des beaux-arts du Canada, précise la nature de cette production antérieure en spécifiant que les couteliers Birks forment un groupe d'orfèvres d'élite et conçoivent des pièces personnalisées pour l'aristocratie européenne et spécialement pour la famille royale britannique. Cela se confirme, puisqu'ils sont identifiés sur les parchemins royaux d'Angleterre (Villeneuve 1998 : 28).

Évoquer le passé prestigieux de la famille permet, dans ce cas précis, d'ancrer la compagnie Henry Birks & Fils dans la tradition européenne du métier d'orfèvre et de l'art de l'orfèvrerie, et ainsi d'expliquer et de justifier la réputation qu'on lui reconnaît. En plus de considérer la compagnie comme le successeur de cette longue lignée britannique, ces auteurs estiment que son ascendance peut aussi être liée à la tradition des orfèvres montréalais, et plus particulièrement de l'orfèvre Robert Cruickshank (1748-1809) et de son apprenti Pierre Bohle (1781-1850). Cette volonté d'appropriation d'une tradition historique québécoise, et donc canadienne, que l'entreprise revendique également pour elle-même, est spécialement explicite dans la publication *The Romance of the Silver Craft* datée de 1925. J. Earl Birks, vice-président de Ryrie-Birks Ltd. en 1925, en plus d'introduire le lecteur au système de contrôle du métier en Angleterre et aux couteliers Birks des 16^e, 17^e et 18^e siècles, poursuit cet effort de légitimation en prenant soin d'enraciner les origines de l'art de l'orfèvrerie à l'époque

⁷ Il s'agit du système de tribunaux féodaux anglais le plus puissant de la juridiction criminelle à l'époque, administré par les seigneurs de certains manoirs pour un district inférieur à un comté. Voir : <http://www.opedorset.org/WarehamFiles/WarehamCourtLeet.htm>.

⁸ Voici quelques-uns des Birks répertoriés dans les registres de la Cutlers Company of Sheffield (sur les quarante-sept entrées totales) : Richard Birks (1564), Thomas Birks (1635), William Birks (1698), Jonathan Birks (1714), Henry Birks (1720), John Birks (1740), William Birks (1766) et William Birks (1795).

Antique. Ainsi, l'entreprise est dépeinte et se revendique comme l'héritière d'une tradition artistique datant de plusieurs siècles étant associée à l'histoire patrimoniale du Canada, mais aussi d'un de ses pays colonisateurs, l'Angleterre.

Henry Birks & Fils

John Birks (1800-1869) et Anne Massey (1801-1873), tous deux originaires de l'Angleterre, arrivent à Montréal par bateau en 1832 en raison de l'engagement de John, par correspondance, avec une firme de joaillerie montréalaise. À cette époque, Montréal est peuplée d'environ 35 000 habitants (la démographie la plus élevée des Haut et Bas-Canada) en raison, notamment, de son port maritime qui permet un accès nord-américain et canadien essentiel aux activités économiques (Besler 2004 : 7). À cet égard, au 19^e siècle, les deux principaux points d'entrée des marchandises, des idées et des immigrants européens en Amérique du Nord sont donc localisés à Montréal et à New York, de grandes métropoles perçues comme « des endroits où tout est tourbillon et effervescence, où il faut être à la mode » et pour lesquelles « l'expansion est le mot d'ordre » (Wynn 1990 : 310). Cette ouverture privilégie la création d'une économie canadienne solide, caractérisée par la création constante de nouvelles entreprises.

Leur fils, Henry Birks (1840-1928), entre en service au magasin Savage & Lyman, maîtres bijoutiers et horlogers, comme commis le 22 avril 1857. Le magasin, fondé en 1818 par l'horloger George Savage (1767-1845) de Huddersfield (Yorkshire) sur la rue Saint-Paul, est alors considéré comme « le plus beau du genre au Canada » (MacLeod 1979 : 14)⁹. En 1837, Savage s'associe au Colonel Theodore Lyman (1818-1901), modifiant le nom de la firme George Savage & Son (1825-1851) pour Savage & Lyman (1851-1868). Le succès économique que connaît cette entreprise dans la décennie 1860 reflète celui, plus global, dont bénéficient les métropoles les plus importantes des Haut et Bas-Canada, c'est-à-dire Ottawa, Toronto, Montréal et Québec. Les répercussions de la guerre civile états-unienne des années

⁹ D'ailleurs, MacLeod décrit avec précision que l'« intérieur, richement orné de hautes colonnes et de comptoirs luxueusement fournis, était doté d'un éclairage à l'huile de baleine, tandis que la plupart des établissements s'éclairaient encore à la chandelle » (1979 : 14).

1860, la signature du Traité de réciprocité en 1854¹⁰ ainsi que le commerce des fourrures, géré presque exclusivement par la Compagnie de la Baie d'Hudson, occasionnent une forte demande en produits canadiens aux États-Unis. Les nouvelles et anciennes fortunes se dépensent de plus en plus et les magasins tels que Savage & Lyman peuvent désormais compter sur une clientèle récurrente prête à investir dans des biens de consommation de luxe.

Toutefois, cette période de prospérité économique est suivie d'une dépression majeure dans les années 1870 suite à l'effondrement catastrophique de la bourse de New York en septembre 1873. Cette récession mondiale, caractérisée par la diminution des exportations vers les États-Unis, le retrait des Forces impériales du Canada¹¹ ainsi que la suspension de la construction du Canadien Pacifique après l'arrivée au pouvoir du gouvernement libéral en 1874 (George 1946 : 15), engendre d'importants ralentissements économiques et de nombreuses inquiétudes du côté des investisseurs. La faillite de l'entreprise ne peut être évitée en 1878. Suite à cet échec, Henry Birks, directeur du magasin et actionnaire depuis 1868, est chargé de la liquidation des stocks. Il en profite pour racheter ses parts dans le but de fonder une toute nouvelle compagnie, à son nom cette fois.

Le premier magasin Henry Birks est inauguré le 1^{er} mars 1879 avec un capital de 4 000 \$¹² sur la rue Saint-Jacques, dans le quartier des affaires de l'Île de Montréal. La Confédération¹³ a alors douze ans et Sir John A. Macdonald (1815-1891) vient tout juste

¹⁰ Le Traité de réciprocité est une entente signée le 5 juin 1854 entre la Province du Canada et les États-Unis visant à abolir leurs tarifs douaniers. Voir : <https://www.collectionscanada.gc.ca/confederation/023001-3010.42-f.html>.

¹¹ En 1870, les officiers britanniques, des hommes devant se déplacer régulièrement et servant dans de nombreuses régions du monde, constituent, souligne A. Robert George (1946 : 15), l'élite sociale de Montréal. La présence de cette élite et de leurs familles à Montréal, ainsi qu'un peu partout en Nouvelle-France à cette époque, est intimement liée aux nombreux troubles amenés, entre autres, par la menace d'une guerre civile aux États-Unis. L'absence des troupes touche gravement les affaires et la vie sociale de la ville.

¹² Une grande partie du capital correspond en fait à l'argent récupéré lors du rachat des parts de Henry Birks en 1878 lors de la faillite de la compagnie Savage & Lyman et d'un investissement de 1 000 \$ de la part de sa femme, Harriet Phillips Walker (Besler 2004 : 8).

¹³ Cette période d'expansion que connaît le Canada depuis quelques décennies contribue selon Peter Waite (1990 : 344) au paysage politique qui s'ensuit dans les années 1860-1870 : « les progrès dans le monde des voyages, du transport et du commerce entraînent une nouvelle mentalité politique aussi bien qu'économique. Les liens que créent les chemins de fer pourront, en temps et lieu, devenir une unité politique ». La Confédération est le processus d'unification de toutes les colonies de l'Amérique du Nord britannique dans le but de faciliter les échanges et de créer une unité fondamentalement « nationale ». Ce processus s'échelonne de 1867, année lors de laquelle le Nouveau-Brunswick, la Nouvelle-Écosse, l'Ontario et le Québec deviennent les provinces du nouveau

d'inaugurer la « Politique nationale »¹⁴. L'ouverture du magasin concorde ainsi avec le début d'une période d'expansion et d'avancées technologiques et techniques significatives ; la ville, anciennement composée de terres cultivables, subit un essor urbain important et une industrialisation constante depuis plus d'un siècle. La ville de Montréal est synonyme de commercialisation, de vigueur économique et de diversité, « les fortunes se faisant et se dépensant avec la même rapidité » (MacLeod 1979 : 18). L'expansion du magasin est réalisée dès 1885 et en 1893, Henry Birks accepte comme partenaires ses trois fils William Massey Birks (1868-1950), John Henry Mecalfe Birks (1870-1949), surnommé Harry, et Gerald Walker Birks (1872-1950) qui travaillent déjà au magasin depuis 1885. Avec du recul, cette décision semble permettre à la compagnie, d'un point de vue pratique, de concrétiser et d'afficher son désir de permanence, une décision destinée à convaincre et à faciliter le retour d'une clientèle fidèle. L'année suivante, le chiffre d'affaires de l'entreprise continue d'augmenter et Henry déménage le magasin au Square Phillips¹⁵, avant même que l'arrondissement soit entrevu comme un secteur commercial prometteur¹⁶. Il est vrai que la fin de la construction du chemin de fer en 1886 facilite les échanges économiques à travers tout le pays et favorise le développement du commerce de détail. De plus, l'établissement à Montréal d'un réseau de transport composé de soixante miles carrés desservis par des lignes de tramways couvrant 162 miles contribue grandement à la permanence de l'entreprise Henry Birks & Fils (MacLeod 1979 : 26) en offrant une plus grande mobilité à la population.

Dominion du Canada, jusqu'à l'année 1999 lors de laquelle le Nunavut est intégré. Le projet de fédération permet d'unir les colonies sous un gouvernement central et des institutions politiques et juridiques conjointes.

¹⁴ La Politique nationale, inaugurée en 1878, « consiste à encourager, par le moyen d'une politique de protection douanière, le développement de l'industrie canadienne : d'une part, on permet l'entrée au pays de matières premières à bas prix [...] ; d'autre part, on impose des droits de douanes élevés (25 à 30 %) sur les produits qui peuvent concurrencer les produits canadiens » (Waite 1990 : 410).

¹⁵ Le magasin du Square Phillips est agrandi en 1907 afin de satisfaire les besoins d'une clientèle qui s'accroît sans cesse et est restauré en octobre 2001 alors que Thomas Andruskevich assume la direction de l'entreprise, un geste symbolique selon Carol Besler (2004 : 1) : « En redonnant à l'édifice sa splendeur d'origine, Birks accomplit un geste partiellement symbolique parce que la remise à neuf des lieux coïncide avec une restauration et une révision générales de la structure opérationnelle de la compagnie ainsi qu'avec son rajeunissement ».

¹⁶ À cette époque, le secteur commercial de Montréal est encore localisé dans le Vieux-Montréal, près du Square Victoria.

L'expansion de la compagnie peut voir le jour grâce à l'obstination et à l'ambition de William M. Birks ; l'ouverture d'un magasin dans chacune des grandes villes du Canada¹⁷ et du monde entier, telles que Londres (1925) et Anvers (1929), devient impérative afin d'assurer cette longévité espérée de l'entreprise. De plus, le rachat de compagnies canadiennes comme moyen d'expansion et d'enracinement se fait progressivement à partir de 1898. La compagnie Hendery & Leslie, à laquelle Henry Birks s'approvisionne en orfèvrerie depuis 1979, est d'abord fondée par Robert Hendery (1814-1897) autour de 1840. Déterminée en grande partie par ses associations avec Pierre Bohle dans les années 1850 et John Leslie (1848-1895) en 1887, l'entreprise est finalement achetée en 1898 lorsque Leslie en est l'unique propriétaire¹⁸. Le rachat de grandes compagnies canadiennes telles que Olmsted & Hurdman (Ottawa) en 1902, Ryrie Bros. (Toronto) en 1905, G. Seifert & Sons (Québec) en 1930 et W. H. McCreery (Windsor) en 1943 (George 1946 : 23) nous semble ici s'apparenter à un phénomène d'appropriation, puisqu'en faisant cela, Birks s'empare du savoir-faire de toute une génération de créateurs habiles, renforçant par la même occasion ce sentiment d'appartenance à un patrimoine culturel et artistique légitime.

L'absorption d'une entreprise, pour une fusion avec Birks, se fait toujours dans le plus grand des respects. Par exemple, John Leslie demeure en charge de la direction de l'atelier d'orfèvrerie, du design et de la ciselure jusqu'en 1925. Toutefois, Henry Birks désire offrir une « argenterie décorative, exclusive et magnifiquement exécutée » (Besler 2004 : 13) à ses clients, ce qui le mène à vouloir se spécialiser davantage dans le domaine de l'orfèvrerie. Pour ce faire, il débute la production d'une marchandise unique et inédite, dont la qualité est plus facilement contrôlable, dans un nouvel édifice de la rue Cathcart, les ateliers de bijouterie et d'orfèvrerie étant confondus avant 1913. Bien que l'équipe de créateurs et d'orfèvres produit alors des pièces d'orfèvrerie issues des catalogues officiels, dans des formes et des styles prédisposés à la vente de masse, elle réalise également des commandes singulières, telles que des cendriers ou des étuis à cigarettes en argent portant la signature gravée du futur

¹⁷ C'est-à-dire à Ottawa (1901), Winnipeg (1903), Vancouver (1907), Halifax (1919), Calgary (1920), Edmonton (1927), Saskatoon et Hamilton (1928), Québec (1930) et Saint-Jean (1931).

¹⁸ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Henry Birks & Fils, Boîte 2, Dossier 2, *The Old Silver Factory*, [s.d.], 10 p.

propriétaire, des trophées sportifs¹⁹ ainsi que des objets commémoratifs et de cérémonies, et ce, plus fréquemment après la Deuxième Guerre mondiale.

Au cours de son développement, la direction de l'entreprise est majoritairement assurée par les membres de la descendance de Henry Birks lorsqu'il décède en 1928. William M. Birks, président de la compagnie depuis 1901 alors que son père en préside le conseil d'administration, prend les rênes de l'entreprise familiale jusqu'en 1938 lorsque son frère John Henry lui succède. Henry Gifford Birks (1892-1985), fils de William M. Birks et de Miriam Childs Gifford, en assume la présidence en 1944. Il est suivi de Victor Massey Birks (1904-1989) entre 1967 et 1972 ainsi que de George Drummond Birks, fils de H. G. Birks, de 1972 à la fin des années 1980, avant que celui-ci vende la compagnie à ses trois fils Barrie Drummond Birks, H. Jonathan Birks et Thomas M. Birks.

Henry Gifford Birks, un collectionneur acharné

Bien plus que de simples *businessmen*, les fils de Henry Birks ainsi que leurs descendants font figure de mécènes et de généreux donateurs en s'impliquant dans le domaine de l'éducation et de la formation, la transmission des savoirs étant un moyen d'attribuer les qualités de pertinence socioéconomique ainsi que de bienfaisance à la compagnie (et, par le fait même, aux membres de la famille). D'une part, W. M. Birks est considéré comme un précurseur lorsqu'il s'implique ardemment à moderniser les procédés ainsi que les techniques de commercialisation de la firme, étant d'ailleurs le premier bijoutier canadien à élaborer un cours sur l'origine des pierres précieuses, offert à l'époque à l'Université McGill. D'autre part, c'est grâce aux efforts de J. H. Birks, qui s'intéresse beaucoup à l'amélioration du secteur de la confection, que l'agrandissement de l'atelier d'orfèvrerie a lieu dès 1891. Sous son administration, le nombre d'employés passe également de sept à trois cents (MacLeod 1979 : 35). Ensuite, V. M. Birks, en plus d'occuper le poste de président de la compagnie entre 1967 et 1972, s'éprend de l'orfèvrerie comme champ de recherche et se

¹⁹ Ces commandes comptent, entre autres, le Trophée Schenley de la Ligue Canadienne de Football, le Trophée masculin Seagram de Curling, les nombreux prix accordés au Stampede de Calgary, les Trophées du Ontario Jockey Club et du Canada Cup, ainsi que les médailles des Jeux Panaméricains de Winnipeg en 1967 (MacLeod 1979 : 101).

spécialise au fur et à mesure de ses interventions auprès de connaisseurs et de collectionneurs moins expérimentés : « Il devint spécialiste en ce domaine et se fit une réputation grâce à ses connaissances touchant l'art, la beauté et l'histoire de l'orfèvrerie » (MacLeod 1979 : 49).

Henry Gifford Birks n'y fait pas exception. Au contraire, il veut magnifier et bonifier les démarches à la fois éducatives et commerciales entamées par ses prédécesseurs. Il entre au magasin de Montréal en 1911 alors que l'économie canadienne est en plein essor ; la colonisation de l'Ouest canadien est déjà amorcée, les ressources minières du Nord sont découvertes peu à peu, l'hydroélectricité à Niagara Falls et à d'autres cours d'eau est exploitée, la demande en produits manufacturés est de plus en plus significative et l'industrialisation s'accélère à un rythme effréné, ce qui a pour effet de « remplir les coffres de l'Est du Canada » (MacLeod 1979 : 38). Lorsque la Première Guerre mondiale éclate le 4 août 1914, H. G. Birks est amené à s'enrôler dans le 42^e bataillon des Black Watch comme officier de bombardement. Il est blessé en 1916 à Ypres (Belgique) et, une fois rapatrié, il reprend du service en 1917 comme secrétaire-trésorier. Avant d'être nommé à la tête de Henry Birks & Fils en 1944, il est président de la Chambre de commerce de Montréal et de la Chambre de Commerce du Canada, est membre du Conseil municipal de Montréal de 1940 à 1943 et occupe un siège aux conseils d'administration de nombreuses associations et institutions canadiennes (Alexandor 1998 : 13). En tant que président de la compagnie, il fait construire et acquiert une trentaine de magasins au Canada, en plus de largement contribuer au rayonnement international de la compagnie. Il va sans dire, H. G. Birks est un homme d'affaires généreusement impliqué dans les affaires montréalaises, ce qui explique les nombreuses relations qu'il entretient au cours de sa carrière avec des hommes d'affaires et des intellectuels influents qui commencent, tout comme lui, à s'intéresser à l'orfèvrerie canadienne ancienne.

Une collection nécessaire ?

Le *Krash* boursier de 1929 force la vente massive de pièces d'orfèvrerie ancienne et religieuse canadienne puisque les communautés ecclésiastiques du Québec sont forcées de se départir de leurs objets de culte dans l'espoir de conserver et de sauvegarder leurs églises

(Alexandor 1998 : 12). Plusieurs pièces sont (re)fondues ou échangées tout le long des 17^e, 18^e et 19^e siècles et aussi dans les années 1930, ce qui a pour effet de diminuer progressivement le nombre de témoins matériels du patrimoine artistique national. Sans doute devant la menace grandissante de la perte de nombreuses pièces d'orfèvrerie québécoise, Henry G. Birks débute ses acquisitions en mai 1936. L'objectif premier du collectionneur est d'abord de rassembler des pièces conçues par les prédécesseurs directs de l'atelier d'orfèvrerie de Henry Birks & Fils, à savoir la firme Hendery & Leslie et même des pièces provenant des marchands Savage & Lyman, pour lesquels Henry Birks a travaillé : « The Savage firm is only an indirect forerunner of this firm, because of the personal connecting link in my grandfather »²⁰. Notons que les orfèvres québécois, en l'absence au Canada de bureaux des garanties et de guildes normatives (en vigueur en Angleterre), sont obligés de concevoir des poinçons personnels lorsqu'ils le peuvent afin d'identifier leurs réalisations. Dans la majorité des cas, les marchands apposent aussi leur marque sur les pièces qu'ils vendent, et ce, sans spécifier le rôle qu'ils ont dans la transaction, ce qui mène à de mauvaises attributions et à de nombreuses incompréhensions. Il apparaît ainsi impératif à H. G. Birks que ce rassemblement de pièces aide à procéder à l'identification et à l'inventaire des divers poinçons des firmes ciblées.

Au fur et à mesure que le projet prend de l'expansion, Henry G. Birks entreprend d'élargir ses intentions initiales et de se concentrer sur les pièces d'orfèvrerie canadienne, tout en priorisant les pièces québécoises. Ce nouvel intérêt est concrètement observable lorsque nous consultons le livre des acquisitions que l'entrepreneur met à jour au fur et à mesure que sa Collection est agrandie. L'acquisition de toutes sortes de pièces canadiennes permet de compléter l'identification des poinçons, marquant cette fois-ci le métier associé à cet art canadien : les réalisations d'orfèvres de Québec, de Trois-Rivières, de Montréal, d'Ontario et de Nouvelle-Écosse (Alexandor 1998 : 12) sont acquises. La représentativité de la Collection semble dès lors devenir fondamentale. Elle doit recenser un plus grand éventail de pièces d'orfèvrerie de traite, honorifique, domestique et religieuse, en plus de traiter du plus grand nombre d'orfèvres canadiens majeurs et variés possible. De ce point de vue, le collectionnement des pièces disponibles sur le marché par Henry G. Birks apparaît comme un

²⁰ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Henry Birks & Fils, Boîte 2, Dossier 2, « Birks' Silver Craftshops », *Industrial Canada*, Mai 1967, p. 158.

moyen concret de remédier à cette perte constante sur le marché des témoins du labeur des orfèvres canadiens, un recours nécessaire à la préservation des héritages en argent du pays et de la province.

Le collectionnement d'un nombre aussi important de pièces est possible grâce à l'assistance et la participation d'un grand nombre d'individus. À ce propos, John E. Langdon (1902-1981), spécialiste de l'orfèvrerie canadienne et collectionneur²¹, intervient à l'occasion comme marchand auprès de H. G. Birks et permet l'entrée dans la Collection, entre 1938 et 1952, de 99 œuvres ; Leslie R. Thomson, conseiller économique canadien, facilite l'acquisition de 82 œuvres ; Jean Palardy (1905-1991), grand historien de l'art, ethnologue, peintre et réalisateur canadien, cède 22 pièces à H. G. Birks entre 1938 et 1942 ; l'évaluateur et antiquaire Harry M. Alice contribue à l'achat et au marchandage de plus de deux cents nouvelles pièces entre 1967 et 1979, en plus de nombreuses matrices et des moules ; Louis Carrier (1898-1961), ancien directeur du Château Ramezay, auteur d'articles et lui-même collectionneur d'orfèvrerie et de tableaux canadiens, s'entretient à plusieurs reprises avec le collectionneur et ce dernier acquiert 399 œuvres que Carrier est forcé de céder pour le financement de sa propre collection²². Aussi, ses échanges avec l'antiquaire H. Baron entre 1940 et 1972 favorisent l'acquisition de 239 pièces majoritairement ecclésiastiques ; de nombreuses transactions sont effectuées avec Donald C. Mackay de Halifax, lui-même collectionneur d'orfèvrerie des Maritimes, entre 1948 et 1977, menant à l'acquisition de 43 œuvres dont plusieurs ustensiles provenant des Maritimes ; finalement, l'antiquaire montréalais Samuel Breitman (1915-1991) permet l'achat de quatre cents cinquante pièces, une des collaborations les plus fructueuses de Henry G. Birks. De plus, T. Schwartz, Jean Oceau, Rosaire Saint-Pierre, Charles Poudrier, John L. Russell ainsi que les descendants de nombreuses familles fortunées, désirant se départir de leurs pièces d'orfèvrerie acquises ou commandées par leurs ancêtres, représentent également des collaborateurs nécessaires à la réussite de la Collection (Villeneuve 1998 : 33). Quelques fois, Birks négocie des ensembles

²¹ La collection personnelle de John E. Langdon regroupe environ cinq cents œuvres et est maintenant conservée au département canadien du Musée royal de l'Ontario, à Toronto.

²² Cette collection de plus de mille objets se trouve au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) depuis 1959, dont le mandat, bien qu'il soit irréalisable, était de « résume[r] à elle seule l'histoire de notre orfèvrerie » (Corbeil 1954 : 116), la majorité des orfèvres des débuts du 18^e à la fin du 19^e siècle y étant représentés.

complets ou des segments de groupes axés sur l'orfèvrerie du Québec. Par exemple, il acquiert en 1947 onze pièces de la succession de Francis Patrick Garvan (1875-1937), grand collectionneur d'arts décoratifs des anciennes colonies américaines, en plus d'œuvres rassemblées par Joseph H. Bauer de Waterloo lors d'une vente aux enchères à Toronto en juin 1965 et de pièces domestiques ainsi que de la coutellerie de la Collection Charles De Volpi. En 1966, il entame le collectionnement des pièces réalisées par sa propre firme.

Il paraît évident, lorsque nous établissons une telle liste, que les relations entretenues par H. G. Birks au cours des années nourrissent son intérêt pour l'orfèvrerie canadienne, son histoire, son évolution et sa richesse. D'ailleurs, il visite fréquemment la ville de Québec pour entreprendre des études personnelles et livrer des conférences sur l'orfèvrerie et l'histoire de sa firme. Ce rôle actif qu'il exerce jusqu'à la fin de sa carrière lui vaut, par ailleurs, la reconnaissance de ses pairs, plusieurs le considérant comme un « expert », un spécialiste de l'orfèvrerie (Alexandor 1998 : 13). Toutefois, il faut souligner qu'il a un avantage particulier sur de nombreux collectionneurs. En plus d'être doté de vastes ressources monétaires, il s'investit personnellement dans la fabrication de pièces d'orfèvrerie honorifique et domestique et il reçoit fréquemment au magasin de Montréal des objets que leurs propriétaires désirent fondre. Il apparaît ainsi professionnellement compétent, ce qui le mène, la majorité du temps, à faire des acquisitions judicieuses et éclairées ; toutefois, certaines pièces, dont la provenance est aussi variée que l'Australie, les États-Unis, la France et l'Allemagne, sont acquises par Henry G. Birks dans l'espoir de leur attribuer une provenance canadienne. Avec le temps, semblerait-il, en accordance avec cette prise de conscience et son implication dans ses recherches sur l'orfèvrerie canadienne²³, cet objectif de représentativité qu'il prise au tout début se dissipe progressivement au profit d'une recherche plus active d'œuvres de qualité muséale²⁴.

Il nous semble important de proposer ici cette hypothèse : la constitution d'une

²³ Son implication auprès de Ramsay H. Traquair (1874-1952), professeur d'architecture à l'Université McGill et membre du Arts Club de Montréal en 1913, du Pen and Pencil Club en 1917 ainsi que de la Canadian Handicraft entre 1918 et 1925, facilite le travail de rédaction d'un important volume sur les poinçons canadiens, à savoir *The Old Silver of Quebec* (1940). Henry G. Birks commente d'ailleurs l'ouvrage avant sa publication afin de corriger certaines erreurs qui se sont glissées à propos de la compagnie Henry Birks & Fils.

²⁴ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Henry Birks & Fils, Boîte 4, Dossier 15, *Henry Birks & Fils Limited British Columbia*, Pamphlet, R. G. Patterson, 1978, 4 p.

collection variée composée de nombreuses pièces d'orfèvres réputés et appréciés permet de faciliter les études sur l'orfèvrerie québécoise et canadienne, et ce, de manière continue au cours du 20^e siècle. Cette collection privée devient si importante que son propriétaire est même contraint d'engager des conservatrices à temps plein, Helen (Elfie) Drummond et Thelma Graham, puis Anna Maria Marcoline Guidi Marston, entre 1940 et 1979, ce qui n'est pas fréquent au Canada pour la gestion de collections privées ou d'entreprises.

1.1.2 Importance et envergure de la Collection

Les objets de la Collection Birks sont tous collectionnés par Henry G. Birks entre mai 1936 et septembre 1979. En consultant les documents contenus dans le Fonds Henry Birks & Fils conservé à la Bibliothèque et Archives du MBAC, nous avons pu déterminer que la Collection comprend environ 7 091 objets, ce qui représente un nombre supérieur à celui de toutes les collections publiques d'orfèvrerie canadienne du pays réunies. Cet énoncé est impressionnant et, considérant notre intérêt pour l'orfèvrerie québécoise, ce résultat statistique devient très important car il s'est avéré être le déclencheur de notre question de recherche. Nous avons consulté des documents qui montrent qu'une liste datant de 1980 situe les objets en cinq grands types : 4 820 couverts (*Flatware*), 573 pièces domestiques, 255 pièces d'orfèvrerie de traite, 949 pièces de culte et 32 objets divers, tels que des poinçons d'orfèvres, des moules, des matrices ainsi que des instruments d'orfèvres. Il convient de noter qu'une entrée au catalogue peut contenir plus d'une pièce, ce qui explique que les divers inventaires émis par la firme et le Musée comptent moins d'articles que le nombre exhaustif total. Le livre d'acquisition de Henry G. Birks, cédé au MBAC lors de la donation, contient des directives détaillées propres à l'entretien, à la réparation et à l'acquisition de nouvelles pièces. Chaque objet y est identifié par un nom, un numéro d'inventaire et, lorsqu'il est possible, sa provenance exacte, ses dimensions et son poids sont indiqués, de même que la date de son acquisition et, quelques fois, son prix. De plus, de nombreuses entrées sont accompagnées de photographies des poinçons et des motifs gravés sur l'objet en question.

Villeneuve (1998 : 30) explique que la Collection est cataloguée de manière spécialisée et selon des centres d'intérêts précis. En effet, onze champs de classification sont établis selon le lieu de fabrication de l'objet ou de son fabricant²⁵ : Québec, Canada, Savage, Inconnu, États-Unis, Maritimes, Hendery & Leslie, Birks, Angleterre, Pays étrangers et Australie. L'orfèvrerie du Québec y est séparée en cinq sous-catégories distinctes, soit Québec, Montréal, Savage, Hendery & Leslie et Henry Birks & Fils. Les pièces étrangères forment des sous-groupes moins nombreux, comprenant notamment des ustensiles et des petits objets que H. G. Birks reçoit en cadeau ou qu'il obtient pour des prix dérisoires. Dans un autre inventaire effectué en 1980 par le MBAC, d'autres catégories relatives à l'orfèvrerie québécoises sont identifiées : 244 entrées sont inscrites sous l'intitulé « Birks », 1 033 entrées à « Hendery & Leslie », 1 226 entrées à « Québec », 1 714 entrées à « Canadian » et 358 entrées à « Inconnu ».

Un héritage manifeste pour le peuple canadien

Dès les débuts de sa constitution, Henry G. Birks accepte « en guise d'honoraires des pièces d'orfèvrerie, notamment à l'issue de règlements de successions » (Villeneuve 1998 : 29) et acquiert de manière rigoureuse des pièces pour leur valeur esthétique, leur valeur historique et leur contexte de réalisation. La Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne contient des pièces ecclésiastiques et domestiques, des couverts et de la coutellerie, de l'orfèvrerie de traite et honorifique en argent massif ou plaqué et en or, créés par des orfèvres canadiens, européens, états-uniens et australiens sur une période historique allant des débuts de la colonisation française au milieu du 20^e siècle. De plus, la réputation de la majorité des orfèvres représentés par la Collection n'est plus à faire, étant depuis longtemps appréciés et étudiés par les historiens de l'art. Elle peut ainsi être désignée comme la plus remarquable au pays en termes de qualité et de représentativité de l'orfèvrerie québécoise, offrant un large éventail de ce type de production artistique. En date du 14 août 1980, l'association des

²⁵ Ces champs sont, en ordre chronologique d'apparition dans le livre d'acquisition, les suivants : Québec – Canada – Savage – Inconnu – États-Unis – Maritimes – Hendery & Leslie – Birks – Angleterre – Pays étrangers – Australie.

antiquaires du Canada l'évalue à 4 355 455 \$, ce qui démontre la préciosité qu'un tel trésor pourrait représenter en 2017.

L'orfèvrerie incarne un pan de l'histoire culturelle canadienne et québécoise remontant jusqu'aux débuts de la colonisation française. Son importance et sa pertinence dans les institutions culturelles et muséales ne doit pas être négligée et le développement de la recherche dans ce domaine mérite d'être davantage considéré. L'étude de cet art permet d'apporter des précisions sur les modes de vie d'autres générations de Québécois et de Canadiens, d'illustrer de quelle manière les réseaux ainsi que les partenariats culturels et sociaux se sont constitués, comment le système de marchandage est articulé et de quelle manière s'opèrent les échanges entre les producteurs et les marchands au début du 20^e siècle. De plus, l'examen de cette question contribue aux études comparatives orientées autour des spécificités des arts décoratifs des régimes français (1608-1759) et britannique (1760-1840) ainsi que de la confédération canadienne (1840 à aujourd'hui). Retracer l'histoire de l'orfèvrerie permet de mettre en lumière les contextes sociopolitiques québécois du passé et de rendre tangible la manière dont ils ont influencé la production artisanale au sens large. Cette démarche contribue aussi à déterminer les conditions de vie professionnelle des orfèvres, les types d'ouvrages effectués, leurs significations ainsi que leurs usages. Elle renseigne sur l'évolution du mécénat au Canada, sur la façon dont se manifestent les formes de prestige et sur le rôle social que sous-tend la possession d'objets précieux. Finalement, l'analyse des pièces d'orfèvrerie du Québec peut permettre de reconstituer l'évolution des styles utilisés en arts décoratifs et de retracer les tendances et les formes « à la mode ». Ces objets perdurent à travers les âges en raison de leur potentiel esthétique, de leur résistance, de leur malléabilité et de leur utilité : « The romance of silver is as old as the human perception of beauty » (Ryrie-Birks Ltd. 1925 : 4).

1.1.3 Diffusion et mise en valeur entre 1936 et 1979

Puisqu'une visée éducative est essentielle au projet de Henry G. Birks, il faut que cette collection permanente puisse être vue et découverte par une large proportion de la population.

Pour ce faire, il faut qu'elle soit en mesure de voyager et d'être exposée dans plus d'un endroit. Dès 1936, une première forme de diffusion de la Collection consiste à exposer les quelques pièces qui la constituent dans les vitrines du bureau personnel de H. G. Birks à Montréal. Par la suite, les ateliers d'orfèvrerie de la compagnie sont fréquemment visités par des groupes étudiants (Alexandor 1998 : 13) et des pièces sont exposées dans les vitrines des différentes succursales au pays. C'est finalement pour combler les lacunes des propres installations de la compagnie que H. G. Birks débute à consentir des prêts de « pièces choisies de sa collection à des musées canadiens et internationaux ainsi qu'à des institutions sans but lucratif » (MacLeod 1979 : 46).

Les politiques de dépôt et de prêt

La politique de dépôt mise en place par Henry G. Birks a pour but d'aider les musées du pays possédant déjà de l'orfèvrerie québécoise à mieux représenter leur collection ou à combler certaines lacunes et à élargir les champs de représentation des musées qui n'en jouissent pas. Aussi, elle témoigne de l'importance pour le collectionneur que sa collection soit « mise au service de la collectivité canadienne » (Derome 1980 : 5). Cette politique est élaborée de manière assez permissive, dans le sens où les institutions conservent une certaine liberté pour la modification de leur entente de dépôt (Villeneuve 1998 : 45) et peuvent utiliser les pièces pour toutes sortes de manifestations publiques et d'activités pédagogiques. L'entente comprend, entre autres, les conditions et les termes suivants : les méthodes d'exposition ainsi que les modalités du prêt doivent être fixées avec la conservatrice de la Collection avant le déplacement des pièces ; les œuvres peuvent être rappelées à tout moment ; l'institution demanderesse est l'unique responsable des pertes et des préjudices causés aux œuvres tant et aussi longtemps qu'elles sont en sa possession ; les frais de déplacement sont équitablement partagés entre l'institution et la compagnie ; l'institution doit assurer les objets qui lui sont prêtés et verser à la compagnie tout montant réclamé suite à la perte, au bris ou au vol d'un objet ; une autorisation doit être accordée par la compagnie avant qu'un transfert du prêt à une autre institution soit effectué ; et, finalement, le nom de la compagnie, ou le nom complet de la Collection, doit être indiqué sur les supports visuels

utilisés par l'institution²⁶. Les obligations sont multiples, mais visent à assurer la permanence et la protection de la Collection.

Le premier dépôt de la Collection est accordé en février 1940 au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) grâce à l'implication du directeur F. Cleveland Morgan, puis il est renégocié en 1947, 1955, 1962 et finalement en 1992. En 1948, H. G. Birks fait l'acquisition d'œuvres canadiennes de la Collection Francis P. Garvan et il les dépose au Musée Royal de l'Ontario à Toronto (ROM). En 1949, 99 pièces domestiques et religieuses sont également déposées aux Archives de la province de Québec, puis des modifications et des révisions de l'entente sont réalisées en 1951. Entre 1964 et 1967, Jean Trudel, alors conservateur de l'art traditionnel du Musée de la Province (maintenant Musée national des beaux-arts du Québec), effectue une demande de transfert de ce prêt, et onze œuvres du prêt initial y sont alors déplacées. En 1955, un prêt permanent de 48 articles religieux et domestiques est accordé à la Art Gallery of Hamilton et le dépôt de 22 objets de culte québécois est consenti au Château Ramezay (modifications en 1967 et en 1971). De plus, en 1956, le prêt à long-terme de sept pièces ecclésiastiques, dont six sont québécoises, au New Brunswick Museum à Saint-Jean (Nouveau-Brunswick) est possible grâce à l'implication du conservateur George MacBeath (modifications en 1964). Deux prêts sont octroyés en 1963 : 17 pièces domestiques et ecclésiastiques québécoises sont envoyées à Ottawa pour le compte de M. W. Clayden et treize pièces domestiques du Québec et de la Nouvelle-Écosse sont envoyées au magasin Birks d'Ottawa dans le cadre de la Antique Fair des 25, 26 et 27 septembre. L'année suivante, un noyau de 39 articles ecclésiastiques est envoyé au magasin Birks de London (Ontario) en septembre, et en décembre un prêt à long-terme de 32 articles religieux et domestiques québécois est prêté à la Mendel Art Gallery de Saskatoon.

Plus encore, les dépôts de quatorze pièces de la table d'orfèvres ontariens et canadiens en juin 1965 à l'Upper Canada Village de Morrisburg (Ontario), de 42 pièces au ROM en 1968 ainsi que de 23 pièces domestiques des Maritimes pour une conférence donnée au Club on Antique Silver de la Women's University de Halifax en avril 1969 sont autorisés. Un prêt

²⁶ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Registration Box 113, Dossier « Correspondence Miscellaneous 1980 », *Entente concernant les pièces prêtées par "The Henry Birks Collection" d'argenterie canadienne*, Henry Birks & Fils, [s.d.], 2 p.

semi-permanent d'environ 32 pièces religieuses québécoises pour une exposition temporaire est accordé en novembre 1975 au Musée d'art de Joliette et ce prêt est ensuite, avec la substitution de certaines pièces en cours de route, transformé en dépôt en 1977. En 1976, quatre pièces d'orfèvrerie de traite sont déposées au Musée militaire et maritime de l'Île Sainte-Hélène (maintenant Musée David M. Stewart) et le prêt de 24 pièces au MBAM est effectué. En 1977, environ 65 pièces domestiques et religieuses et 28 pièces d'orfèvrerie de traite sont déposées à l'Art Gallery of Hamilton, en plus de 68 pièces d'orfèvrerie domestique, religieuse et de traite du Québec et des Maritimes à Rideau Hall, la résidence du gouverneur général à Ottawa, pour les festivités liées au 25^e anniversaire de l'accession d'Élisabeth II au trône d'Angleterre. Il va sans dire, les dépôts accordés sont nombreux et sont majoritairement octroyés à des institutions nord-américaines dont les missions (historique, artistique, ethnologique, etc.) et les natures sont extrêmement variées.

En plus de la politique de dépôt, Henry G. Birks met également sur pied une politique de prêt à court-terme pour les musées désirant exposer de manière temporaire certaines pièces de la Collection. C'est ainsi que le premier prêt d'œuvres religieuses est consenti en 1942 pour l'« Exposition de photographies d'argenterie québécoise. François Ranvoyzé (Québec, 1739-Québec, 1819) », préparée par l'École des beaux-arts de Québec et présentée du 11 au 21 mars 1942. Par la suite, un prêt d'environ 63 œuvres religieuses, domestiques et d'orfèvrerie de traite est accordé au Hiram Walker Historical Museum (maintenant Windsor's Community Museum) pour l'exposition « Early Canadian Silver » déployée du 1^{er} juin au 31 août 1960. Sept pièces ecclésiastiques québécoises sont ensuite prêtées à la Royal Academy of Arts de Londres pour l'exposition « Treasures from the Commonwealth », présentée du 17 septembre au 13 novembre 1965 à l'occasion du Commonwealth Arts Festival. En 1968, 25 œuvres ecclésiastiques et quelques domestiques sont acheminées au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) du 9 juillet au 15 septembre pour l'exposition « François Ranvoyzé, orfèvre, 1739-1819 » organisée par Jean Trudel, puis sept pièces ecclésiastiques sont envoyées du 28 au 30 novembre au Henry Francis du Pont Winterthur Museum (Delaware) pour le colloque international *Spanish, French, and English Traditions in the Colonial Silver of North America*, proposé dans le cadre de la *Fourteenth Annual Conference on Museum Operation and Connoisseurship*. De plus, H. G. Birks consent le prêt de 29 articles religieux et

domestiques au MBAC pour l'exposition « L'orfèvrerie en Nouvelle-France », présentée du 9 janvier au 16 février 1974 et organisée par Jean Trudel, conservateur de l'art ancien canadien. En 1977, sept pièces sont allouées au Musée canadien des civilisations (maintenant Musée canadien de l'histoire) pour la « Canadian Symbols Exhibition », mais le dépôt est prolongé et des pièces sont ajoutées au fil des ans ; le prêt pour l'exposition « Sélection d'œuvres d'art religieux de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne » présentée en septembre à la Art Gallery of Windsor (Ontario) est transformé en prêt à long-terme de cinq ans sujet à renouvellement ; et le prêt de 31 pièces religieuses québécoises et des Maritimes pour l'exposition tenue en septembre au Musée McCord d'histoire sociale de Montréal est accepté. Les prêts consentis par le collectionneur contribuent ainsi à la mise en place de nombreux projets d'expositions temporaires, ce qui démontre l'accroissement de l'intérêt des institutions artistiques pour la présentation de l'orfèvrerie canadienne et témoigne de cette nécessité, pour le collectionneur, d'assurer la circulation de la Collection (Tableau I).

Bien que la liste que nous avons établie ne soit pas exhaustive (pour des soucis d'espace), elle donne une idée de l'importance que prennent les politiques de dépôt et de prêt pour la gestion de la Collection à partir des années 1940. Notre analyse sommaire des ententes de prêt révèle, d'une part, que dans la majorité des ententes (57,50 %), seules des œuvres québécoises sont prêtées ; dans 32,50 % des cas, les œuvres proviennent du Québec et d'autres provinces du Canada ; et finalement, dans 10 % des cas, une province canadienne autre que le Québec est ciblée, ou les œuvres proviennent de divers pays. D'autre part, dans la moitié des ententes, des œuvres religieuses et domestiques sont envoyées, alors que les prêts comportant uniquement des pièces religieuses ou domestiques ne représentent que le tiers. Une seule entente mène au prêt exclusif de pièces d'orfèvrerie de traite ; autrement, ces pièces sont prêtées conjointement à des pièces domestiques et religieuses (20 % des cas). De plus, les accords comprennent une sélection abondante de pièces réalisées par les « vedettes » de l'orfèvrerie québécoise, à savoir Laurent Amiot (1752-1802), François-Ignace Ranvoyzé, Paul Lambert, Roland Paradis (1696-1754), François Sasseville et Salomon Marion (1782-1830), alors que les sélections intégrant des orfèvres moins connus tels que Zenon Grothe, John Lumsden et Louis Philippe Boivin sont moins fréquentes. En général, les œuvres en provenance d'Australie, des États-Unis et de l'Europe sont très peu mises à la disposition des

emprunteurs puisque leur dénombrement est relativement minime. Il est intéressant de constater que la nature des pièces prêtées se diversifie au fur à mesure que la Collection est bonifiée de nouvelles acquisitions ; à partir des années 1965-1970, les prêts consentis comportent un plus grand nombre de pièces d'orfèvrerie de traite ainsi que des ouvrages provenant de l'extérieur du Québec, ce qui correspond aux mêmes années vers lesquelles Henry G. Birks les acquiert.

Certaines récurrences peuvent être observées entre les divers prêts et dépôts. En premier lieu, les conservateurs et les commissaires, de manière générale, croient que les pièces sélectionnées permettent d'illustrer, dans le temps, l'histoire canadienne, notamment grâce à l'évolution de l'ornementation, des formes stylistiques et des fonctions utilitaires attribuées à des témoins matériels de la production de l'orfèvrerie canadienne. Par exemple, dans l'exposition « A Sterling Past. The Silversmiths of Canada » présentée de septembre 1978 à janvier 1979 au Royal British Columbia Museum de Victoria, certaines pièces permettent d'ouvrir la discussion sur divers événements marquants du passé. En second lieu, les œuvres sont souvent groupées selon une thématique précise relative, encore une fois, au style de leur ornementation, à l'orfèvre qui les ont créées ou à leur utilité, le propos étant orienté sur l'unicité de l'orfèvrerie. Par exemple, lors d'une soirée-bénéfice organisée le 20 avril 1980 pour le Mount Sinai Hospital de Toronto, une vitrine est consacrée aux calices, une autre aux services à thé, une troisième à la coutellerie et une dernière à l'orfèvrerie de traite. Cette méthode d'exposition, traditionnelle dans son approche et dans sa mise en espace, laisse cependant peu de place à des expérimentations muséologiques qui auraient pu grandement varier l'offre des divers musées.

En troisième lieu, bien que les objectifs primaires des institutions présentant des pièces issues de la Collection Birks diffèrent entre elles, leurs expositions nous renseignent toutes, à divers degrés, sur les caractéristiques exclusives au domaine de l'orfèvrerie, sur les raisons de son établissement en Nouvelle-France, sur les conditions de vie professionnelle des orfèvres et sur les types d'ouvrages effectués. Ceci contribue certainement à mieux faire connaître l'orfèvrerie en tant que discipline artisanale et artistique. En quatrième lieu, ces dépôts et prêts à court et long-terme sont sujets à la formulation de nouvelles hypothèses de recherche, comme c'est le cas dans le cadre de l'exposition « L'orfèvrerie en Nouvelle-France » (1974),

évoquée plus tôt. La méthode d'analyse très ferme et rigide qu'utilise Trudel lui permet d'étudier la présence et le rôle de l'orfèvrerie française en Nouvelle-France. À cette fin, il centralise son étude sur deux principales agglomérations urbaines du régime français, soit Montréal et Québec, afin de faciliter la collecte des informations. À partir de ses observations et des données recueillies, il émet plusieurs hypothèses et formule des interprétations cohérentes et intéressantes qui seront utiles aux chercheurs des générations futures. Dans de rares occasions, certaines expositions soulèvent des questionnements nouveaux et abordent des sujets hors de l'ordinaire, telles que l'« Exposition d'argenterie armoriée de la Collection Henry Birks d'argenterie canadienne » présentée aux Archives nationales du Canada à Ottawa en octobre 1976. Effectivement, cette exposition de petite envergure (31 entrées) a pour objectif d'illustrer des pratiques autant anglophones que francophones de l'héraldique canadienne. Aussi, l'exposition « The Development of Canadian Silver », présentée à la Winnipeg Art Gallery (WAG) du 3 avril au 30 septembre 1974, aborde les nombreux obstacles socioéconomiques auxquels les orfèvres doivent faire face au cours des 17^e, 18^e et 19^e siècles, un point sur lequel aucun autre chercheur ne s'était encore pleinement penché. Enfin, les prêts de la Collection à des musées nord-américains et européens pour des expositions semi-permanentes et temporaires permettent de faire connaître à l'international un art pour lequel il n'y avait toujours aucune représentativité dans la plupart des institutions culturelles. Ces expositions montrent que ces objets ne sont pas uniquement collectionnés par les petites et grandes bourgeoisies, mais aussi par les classes sociales moins favorisées économiquement, les prêtres et les curés. De cette manière, ces prêts contribuent à déconstruire une idée préconçue relativement à la possession des pièces d'orfèvrerie.

À la suite de la lecture des lettres et des documents témoignant des accords entre Henry G. Birks et divers musées, nous pouvons affirmer que les prêts à court et long-terme ainsi que les dépôts permettent globalement d'augmenter la popularité de la compagnie et le prestige du collectionneur, en plus de lui assurer une certaine forme de publicité. Ils contribuent à le particulariser en tant que spécialiste et figure incontournable de l'orfèvrerie canadienne. De plus, ils servent à démontrer le talent d'artisans autrefois boudés par les musées des beaux-arts, à faire connaître le métier d'orfèvre et la production d'orfèvrerie et à favoriser le partage des connaissances sur ce champ disciplinaire. Aussi, l'importance que

prend le mandat de diffusion et de mise en valeur massive de la Collection dès les années 1940 démontre le besoin du collectionneur de stimuler les études et les recherches sur l'orfèvrerie canadienne ancienne, et ce, dans le but d'éduquer et de sensibiliser les citoyens canadiens à la valeur et à l'étendue de son patrimoine culturel. Parallèlement, Henry G. Birks donne à de nombreuses reprises des conférences dans les musées, les institutions culturelles et autres associations. Par exemple, il s'exprime plus de quarante fois sur les étapes de la fabrication d'une théière en argent donnée au Musée national de l'homme à Ottawa (Alexandor 1998 : 13), et sa conférence « Silver », prononcée aux bureaux montréalais de l'Institut canadien du crédit le 14 avril 1937, donne un aperçu de la généalogie de la famille Birks en Angleterre et des origines de l'argenterie²⁷. Ces efforts, réalisés dans le but de stimuler les recherches académiques et institutionnelles, portent fruit : John Emerson Langdon (1902-1981), auteur, connaisseur et collectionneur de Toronto, présente deux conférences sur l'orfèvrerie du Canada colonial français lors de la *Fourteenth Annual Winterthur Conference* de 1968²⁸. Nous verrons plus loin que c'est grâce à cette insistance de la part de l'homme d'affaires que l'orfèvrerie québécoise peut connaître un rayonnement décisif dans les années 1970-1980.

²⁷ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Henry Birks & Fils, Boîte 5, Dossier 1, *Silver*, Transcription d'une conférence donnée par Henry G. Birks, Montreal Chapter, Canadian Credit Institute, 14 avril 1937, 7 p.

²⁸ Ses conférences intitulées « Church Silver of Colonial French Canada » et « Domestic Silver of Colonial French Canada » sont d'ailleurs données grâce au prêt de 18 diapositives couleurs de la Collection Birks.

1.2 Acquisition de la Collection Birks par le MBAC

Henry G. Birks, à partir des années 1975-1980, ralentit ses activités liées à la gestion et à la bonification de sa collection permanente, étant affligé de nombreux ennuis de santé et n'occupant plus le poste de président depuis quelques années déjà. La responsabilité de la Collection revient alors à l'entreprise, et plus particulièrement aux frères Barrie Drummond, H. Jonathan et Thomas M. Birks. Avant de procéder à l'étude sommaire des répercussions de sa cession en 1979 au Musée des beaux-arts du Canada, nous dresserons un portrait de l'Acte de donation, des clauses établies par les donateurs de façon à s'assurer de la protection des objets ainsi que du mouvement de protestations qu'elle engendre dans les années 1979-1980. Les publications imprimées sont primordiales au déploiement de l'affaire Birks et dès lors qu'un public « autre » est sollicité, la controverse, d'abord érudite, entre dans une logique plus large de l'ordre de la « crise institutionnelle », prouvant son caractère éminemment social. Nous confronterons les arguments soulevés par ces acteurs, divisés en deux camps asymétriques, et nos explications permettront ultérieurement d'analyser le discours du Musée sur la Collection Birks et de l'inscrire dans un contexte social déterminé.

1.2.1 La donation et ses clauses

La cession de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne au MBAC par l'entremise de la Corporation des musées nationaux est discutée et approuvée le 14 décembre 1979 lors de l'assemblée annuelle de la compagnie au siège social d'Ottawa. Au moment de cette décision, George Drummond Birks ainsi que ses trois fils, Barrie Drummond, H. Jonathan et Thomas M. Birks, font partie des cadres supérieurs de l'administration. La présence récente des trois frères, depuis 1969, 1971 et 1973, amène une nouvelle vision à l'entreprise, plus que jamais tournée vers l'avenir : le développement international, la modernisation des magasins ainsi que l'amélioration de la publicité et de la mise en marché deviennent les principales préoccupations. Barrie, Jonathan et Thomas sont d'abord et avant

tout des entrepreneurs animés par le sens des affaires, n'ayant presque, sinon aucune, connaissance en orfèvrerie ancienne. Les objectifs ne sont plus ceux des décennies précédentes et cette nouvelle génération ne se sent pas suffisamment compétente pour prendre les rênes de la Collection privée constituée par leur grand-père sur une période d'environ 45 ans. La Collection, qui est conservée depuis deux ans déjà à Toronto dans de nouveaux locaux, devient presque un fardeau pour l'entreprise qui ne réussit plus à gérer les impératifs de diffusion du collectionneur.

Les auteurs se penchant sur l'histoire de Henry Birks & Fils et de ses principaux acteurs la qualifient presque exclusivement comme une entreprise « canadienne », la désignation « québécoise » n'apparaissant qu'à de rares occasions. Par exemple, MacLeod (1979 : 8) insiste, dans sa biographie de la compagnie, sur les spécificités de cette appartenance : « [Henry Birks] avait jeté les bases d'une institution nationale qui allait non seulement contribuer de façon continue à la croissance du Canada, au cours du siècle dernier, mais allait aussi servir sans relâche les intérêts de la communauté canadienne ». De plus, l'administration estime qu'elle évolue en même temps que le Canada et se sent redevable envers la nation canadienne qui a accueillie, à bras ouverts, le premier Birks en 1832²⁹. C'est vraisemblablement pour toutes ces considérations que la compagnie arrête son choix sur le MBAC, une institution nationale fédérale qu'elle considère capable d'assurer une mise en valeur massive et une protection accrue des objets³⁰.

Ainsi, la Collection Birks est cédée officiellement au MBAC le 26 mars 1980 lorsque la Commission d'examen des exportations de biens culturels consent à autoriser le don³¹, mais ce n'est qu'à l'automne 1980 qu'elle est entièrement déménagée à Ottawa. Ce geste symbolique permet, à la même occasion, de souligner les centenaires respectifs de la compagnie Henry Birks & Fils et du Musée des beaux-arts du Canada. Le don de la Collection

²⁹ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Henry Birks & Fils, Boîte 5, Dossier 1, *Silver*, Transcription d'une conférence donnée par Henry G. Birks, Montreal Chapter, Canadian Credit Institute, 14 avril 1937, 7 p.

³⁰ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Publications Box 8, *Don de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne à la Galerie nationale du Canada*, Communiqué de presse, Musée des beaux-arts du Canada, 14 décembre 1979, 3 p.

³¹ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Registration Box 112, Dossier 6140-2, vol. 1, *Lettre de Ross Allan C. Fox à Pierre Brouillard*, Château Ramezay, 21 mai 1981, 2 p.

est accompagné de dix clauses ayant pour but de garantir des conditions maximales aux objets et de faciliter leur pérennité. Nous n'avons malheureusement pu en dénicher que quelques extraits dans les archives du Musée, six de ces clauses n'ayant jamais été rendues publiques. Entre autres, l'article quatre prévoit que la Corporation des musées nationaux s'engage à prendre soin de la Collection de la même manière qu'elle le fait avec toute autre collection rare et précieuse à sa charge, et l'article six stipule que le Musée doit privilégier les prêts aux institutions du Québec qui en demanderont. De plus, les articles sept et huit précisent que les Musées nationaux doivent donner la priorité aux donateurs pour les demandes de prêt (sauf si cela va à l'encontre de ses responsabilités de conservation sur ses collections) et que tout objet prêté et exposé doit être identifié comme faisant partie de la « Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne ». Finalement, les articles neuf et dix indiquent que des précautions particulières doivent être prises lorsque des pièces de la Collection sont prêtées et expédiées à d'autres institutions, et que les Musées nationaux s'engagent à respecter les termes et les conditions des donateurs en date de l'exécution de l'Acte de donation³². Ces restrictions, bien que nombreuses, n'ont en aucun point pour but de restreindre la circulation des objets. Bien au contraire, il paraît évident qu'elles sont établies dans un souci de diffusion et de mise en valeur continue de la Collection, afin de poursuivre les objectifs de son collectionneur original.

1.2.2 Un don controversé

La donation de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne au Musée des beaux-arts du Canada engendre toutefois un débat médiatique très agité dans les années 1979-1980 engageant des acteurs autant québécois qu'ontariens. Effectivement, à la fin de l'année 1977, l'entreprise décide de transférer cette Collection privée, depuis toujours conservée dans les locaux montréalais de la compagnie, à Toronto. George Drummond Birks, président de la compagnie à l'époque, fait circuler au mois de décembre 1977 un communiqué annonçant ce

³² Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Registration Box 112, Dossier 6140-2, vol. 1, *Lettre de Charles C. Hill à Joseph Martin*, Toronto, 11 décembre 1981, 2 p.

déplacement, dans lequel il précise que « Toronto est un endroit idéal pour la distribution et [que] les possibilités d'enseignement et de recherches y sont excellentes ». La décision ne soulève aucune indignation médiatique, mais deux articles, rédigés par Alain Duhamel et dans lesquels aucune revendication ou opposition claire et précise n'est énoncée, sont publiés à ce sujet dans *Le Devoir*. Cependant, il est clair que la situation ne fait pas l'unanimité ; les tentatives du ministre des Affaires culturelles du Québec, Louis O'Neill, qui rencontre la famille à ce sujet le 4 février 1978, en sont la preuve. En vérité, c'est lorsque l'entreprise prend la décision de faire don de sa Collection au MBAC, alors nommé Galerie nationale du Canada, le 14 décembre 1979, soit deux ans après l'avoir déplacée à Toronto, qu'un réel élan de protestations s'enchérit. Le nouveau ministre des Affaires culturelles du Québec, Denis Vaugeois, rédige et envoie à la hâte le 13 décembre 1979, soit la veille de la donation, un télégramme demandant à la compagnie un moratoire de trois mois avant l'annonce publique du don afin de chercher des solutions pour permettre de conserver la Collection au Québec. Jean Trudel, alors directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, rencontre également, cette même journée, un représentant de la famille Birks afin de faire valoir l'intérêt que porte l'administration de son musée à la Collection Birks. Ces tentatives désespérées, certes, ne portent pas fruit puisque la compagnie confirme la donation le lendemain.

Cela va sans dire, cette situation ne fait pas l'unanimité dans les milieux professionnels culturels et les établissements d'enseignement, et ce en raison, notamment, de la nature des pièces exportées ainsi que de leur fonction utilitaire d'origine. Comme nous l'avons spécifié plus tôt, la Collection Birks est composée à 65 % de pièces du Québec provenant en grande partie du milieu clérical. Les principaux acteurs impliqués dans l'affaire, c'est-à-dire des professeurs universitaires, des ministres ainsi que des directeurs de musées et d'institutions variées (public confiné de pairs), sont alors divisés en deux camps opposés. D'une part, Jean Trudel et Robert Derome, tous deux spécialistes de l'orfèvrerie canadienne, sont les deux principales voix institutionnelles qui expriment publiquement leur objection à cette décision. Les principaux arguments qu'ils évoquent contre la donation de la Collection à la capitale nationale visent, entre autres, à discréditer les compétences du Musée ; ils affirment que ce dernier ne possède aucune structure satisfaisante pour accueillir la Collection, c'est-à-dire aucun espace d'exposition ni de conservation, et signalent qu'il ne compte, dans son équipe,

aucun conservateur en art canadien. Ils précisent également que toutes les archives permettant d'interpréter et d'analyser les pièces d'orfèvrerie québécoise sont majoritairement conservées au sein de nombreuses églises de Montréal, de Québec et de Trois-Rivières et que la Collection, une fois déplacée à Ottawa, serait arrachée à son contexte d'origine, la déterritorialisation des œuvres complexifiant leur étude et leur analyse. Ils offrent aussi publiquement une alternative à la famille Birks en vantant les mérites du MBAM qui, selon eux, est en mesure d'assurer la diffusion de la Collection, de gérer les prêts à d'autres musées canadiens grâce à ses services d'extensions, d'élaborer des programmes d'études en partenariat avec les quatre universités situées sur l'Île de Montréal et même de lui dédier un bâtiment : « Ils lui firent valoir que le Musée des beaux-arts était prêt à créer, dans une maison qui lui soit entièrement consacrée, un musée de l'orfèvrerie canadienne qui serait pour Montréal un attrait touristique et culturel de première importance » (Trudel 1980 : 4). De plus, le MBAM possède déjà, à ce moment, une collection considérable d'œuvres d'arts décoratifs, ce qui permettrait d'intégrer les pièces de la Collection Birks plus facilement et harmonieusement. Derome et Trudel ne négligent pas non plus le poids de la valeur sentimentale de cette collection pour les québécois et signalent que cette dernière leur appartient « naturellement ». Ces arguments sont finalement endossés par Peter Wineridge, directeur exécutif du Conseil canadien des métiers d'art, et André Robitaille, président du Conseil des monuments et sites du Québec, pour qui il serait même plus juste que « ces objets retournent dans les paroisses d'où ils proviennent » (Robitaille 1980 : 3). Les propos de ces deux figures d'autorité majeures, autant au niveau fédéral que provincial, sont ainsi rapportés sur la place publique, ce qui a pour but de donner du poids et de la visibilité à leurs arguments.

Cette masse de protestations connaît cependant une riposte de la part, entre autres, des membres de l'entreprise Henry Birks & Fils, de la Corporation des musées nationaux ainsi que de la directrice de la Galerie nationale, Shio-Yen Shih, qui misent sur le droit des donateurs de disposer de leur Collection comme ils l'entendent : « When you are the owner of something, you should have the right to do whatever pleases you with it, and it is nobody's business »³³, peut-on lire dans *The Gazette* (Langlais 1980). Thomas M. Birks déclare lors de l'assemblée

³³ Nous traduisons : « Lorsque vous êtes le propriétaire de quelque chose, vous devriez avoir le droit de faire ce qui vous plaît, et ce n'est pas l'affaire de personne ».

annuelle de la compagnie que la Collection relève d'un patrimoine canadien et non pas strictement québécois : « Les pièces ainsi obtenues proviennent aussi bien du Canada que d'autres pays. Cette collection fait partie de notre richesse nationale » (1979 : 1). À cet effet, la Galerie nationale apparaît comme étant l'institution culturelle idéale pour son hébergement, puisque son mandat n'est pas limité à une communauté ou une région exclusive. Thomas M. Birks indique également qu'il estime que cette situation ne relève en fait que d'une simple décision administrative, en expliquant que la Collection demeure accessible aux québécois grâce à une politique extensive de diffusion. Il commente d'ailleurs publiquement les protestations en affirmant qu'elles prennent la forme d'une « tempête dans un verre d'eau » (Freedman 1980 : 9). Ceci dans le but de minimiser les impacts socioculturels de ce transfert massif.

Bien que notre rôle ne soit pas d'attester de la véracité et de la pertinence de tous ces arguments, il est important de souligner qu'ils sont publiés et lus par un grand nombre d'individus. Dans ce cas précis, l'utilisation des médias de masse pour la diffusion des arguments et des prises de position a pour effet d'occasionner des phénomènes de prolifération et de dissémination de la controverse qui facilitent la participation d'autres acteurs et de groupes sociaux dont les intérêts, intimement liés à des volontés de conservation et de mise en valeur efficaces du patrimoine culturel québécois, sont en jeu. La « dissipation de problèmes [...] dans l'espace public démontre souvent l'impossibilité pour les acteurs d'en arriver à un accord ainsi que leur volonté de mobiliser de nouveaux modes d'argumentation » (Gilbert & Henry 2012 : 52), ce qui explique la recherche, dans les deux camps opposés, d'appuis supplémentaires. Ainsi, il apparaît clair que, bien qu'un conflit puisse naître au départ dans un espace intellectuel, comme il peut être observé dans cette affaire, les phénomènes de dissémination ont le pouvoir de forger l'opinion d'un public qui, jusqu'à l'épuisement de la controverse, continue de s'accroître. Grâce à un examen attentif des articles de presse et des entrevues radiophoniques, nous avons effectivement constaté que le conflit rejoint un public de non-spécialistes et de « profanes », selon le terme utilisé par le sociologue Cyril Lemieux (2007 : 7), qui s'exprime publiquement et librement à travers les médias dans le cadre de lettres ouvertes et d'articles d'opinion. Luc Boltanski et Élisabeth Claverie (2007 : 398) estiment, à cet égard, que la « modification de la qualification des faits révèle à elle-même un

nouveau public, qui “réalise” qu’il partage [...] cette vision des choses, [...] mais qui peut désormais, grâce aux médiations des acteurs de la révélation, les percevoir clairement ». Puisque toute affaire possède un caractère dynamique, cette « révélation » semble provoquer la prise en charge du problème par les non-spécialistes.

De cette manière, les acteurs en défaveur de cette donation utilisent un grand nombre de titres chocs et de phrases véhémentes afin de dénoncer ce qui leur semble être une injustice : on peut lire, par exemple : « Cette attitude de la Maison Birks dénote un manque total de respect envers la population québécoise qui l’a fait vivre depuis plusieurs générations » dans *Le Devoir* (Ouellet 1980 : 8) ; « Laissez donc de côté la petite politique et posez donc un geste axé sur une volonté réelle de mise en valeur du patrimoine » dans *La Presse Montréal* (Rémillard-Boudreault 1980 : 5) ; ou bien « The art community in Montreal believes that the French heritage has been secretly wrenched from its roots and bestowed upon the oppressor »³⁴ dans *The Globe and Mail* (Freedman 1980 : 10). Cette technique d’argumentation, qui consiste à faire appel au sens commun et moral des lecteurs, est renchérie par d’autres stratégies telles que l’accumulation, visant à magnifier la Collection dans le but de rendre son déménagement davantage intolérable, et l’accusation, en attribuant des motifs malsains au geste de la compagnie. Parallèlement, des acteurs prennent la défense de la compagnie et tentent de justifier sa décision en réfutant tous les arguments discréditant les compétences du Musée d’Ottawa et en rappelant le mandat de la compagnie : « The fringe arguments that Birks’ was a Montreal firm, that there were insufficient resources in Ottawa, can be easily dismissed. Birks has branches all over Canada, some for a long time »³⁵ (Vickers 1980). Dans le cas de la donation de la Collection Birks au MBAC, les publications imprimées sont ainsi primordiales au déploiement de la controverse. Elles représentent des outils et des espaces de discussion ponctuels facilitant l’émergence de multiples discours sur la question. Dès lors qu’un autre public est sollicité, l’affaire Birks devient fondamentalement sociale en entrant dans une logique plus vaste qui relève de la crise institutionnelle. Nous

³⁴ Nous traduisons : « La communauté artistique de Montréal est d’avis que le patrimoine francophone a été secrètement arraché de ses racines et accordé à l’opresseur ».

³⁵ Nous traduisons : « Les arguments selon lesquels Birks était une entreprise montréalaise, que les ressources étaient insuffisantes à Ottawa, peuvent être facilement rejetées. Birks a des succursales partout au Canada, certaines depuis longtemps ».

approfondirons cet aspect dans le chapitre 2, dans lequel nous discuterons également de la nature idéologique de ce geste posé par Henry Birks & Fils.

1.2.3 Diffusion et mise en valeur après 1980

La politique de dépôt continue d'être appliquée lorsque la Collection est cédée au Musée des beaux-arts du Canada. Toutefois, ce dernier prévoit ses propres termes et conditions, qui diffèrent à plusieurs niveaux de ceux établis par Henry G. Birks avant 1979 : l'institution souhaitant accueillir les objets doit remplir un questionnaire relatif aux conditions dans lesquelles ils seront exposés et manipulés ; la demande doit être acheminée au MBAC six mois avant le début de l'exposition ; les pièces doivent être adéquatement encaissées lors de leur déplacement ; tout transfert des pièces vers une autre institution doit se faire avec l'accord du MBAC ; et, pour finir, les moyens de transport doivent être clairement énoncés³⁶. À plusieurs égards, ces modalités paraissent plus permissives, mais ne négligent pas l'importance de l'environnement dans lequel les œuvres seront conservées, puisque contrairement aux locaux de compagnies commerciales, les impératifs muséaux de conservation et de préservation sont majoritairement beaucoup plus élevés. En 1980, lors de la cession de la Collection, environ 464 objets sont prêtés et déposés à des institutions canadiennes et états-uniennes. De ce nombre, environ 397 sont déposés grâce à des accords de prêts à long-terme ou prolongé et 67 sont prêtés pour une durée limitée.

Les politiques de dépôt et de prêt du MBAC

Deux prêts sont consentis au MBAM en 1980 : cinq œuvres y sont envoyées pour l'exposition « Cap-Santé, Comté Portneuf », tenue du 19 juin au 24 août 1980, et trois autres

³⁶ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Registration Box 112, Dossier 6140-2, vol. 1, *National Gallery of Canada Loan Regulations and Procedures*, Toronto, [s.d.], 1 p.

pièces d'orfèvrerie de table sont prêtées pour l'exposition didactique « Au fil des collections », présentée du 16 décembre 1980 au 15 mars 1981. Cette même année, un autre prêt de quinze pièces d'orfèvrerie de traite est accordé au Musée canadien de l'histoire pour l'exposition itinérante internationale « La chaîne de l'alliance. L'orfèvrerie de traite et de cérémonie chez les Indiens », présentée du 24 septembre au 16 novembre 1980. Le musée y montre un total de 470 artefacts, comprenant entre autres des cartes, des photographies, des illustrations, des costumes et différents ornements. L'année 1981 est assez fructueuse avec le prêt prolongé de neuf pièces accordé en avril au Bureau du Président de la Chambre des Communes (Colline Parlementaire, Ottawa), ainsi que l'enchaînement de quatre prêts d'œuvres québécoises aux succursales de la compagnie Henry Birks & Fils à Philadelphie, à Baltimore, à Parkville et à King of Prussia aux États-Unis, en plus d'un cinquième au magasin de Montréal entre juillet et novembre.

Deux prêts sont consentis en janvier 1982 : quinze pièces domestiques et religieuses sont respectivement envoyées à la Campbell Foundation et au Musée McCord. Le prêt de quarante objets à l'Art Gallery of Algoma à Sault Ste-Marie (Ontario) est ensuite approuvé en mars 1983, et en 1984, des prêts notables sont envoyés au Musée du Bas-Saint-Laurent de Rivière-du-Loup, au Moncton Museum et au Musée d'art de Saint-Laurent (maintenant Musée des maîtres et artisans du Québec). En 1992, deux musées peuvent également bénéficier d'un prêt de 20 et de 23 articles pour les expositions « Selections from “The Henry Birks Collection” of Canadian Silver », tenue du 28 mai au 6 décembre à l'Art Gallery of Hamilton, et « Les trésors de la Collection Birks. Précieux héritage d'orfèvrerie », tenue du 15 août 1992 au 15 janvier 1993 au Musée des religions de Nicolet (maintenant Musée des religions du monde). Après 1994, les prêts octroyés à des institutions muséales et culturelles sont cependant moins fréquents. Toutefois, plus de 17 articles et outils d'orfèvres majoritairement basés à Montréal sont prêtés pour l'exposition « Les orfèvres montréalais des origines à nos jours », déployée du 30 mai au 22 juin 1996 à la Galerie de l'UQAM à Montréal, et trois pièces réalisées par Henry Birks & Fils sont prêtées dans le cadre de l'exposition « The Brilliance of Birks » du Castle Kilbride de Baden, en Ontario, entre le 1^{er} mai et le 30 août 2009 (Tableau II).

Contrairement aux expositions qui bénéficient de la générosité de H. G. Birks avant la cession de la Collection au MBAC, les conservateurs et commissaires des prêts consentis après 1980 essaient de ramener les thématiques à des sujets plus précis et circonscrits. Par exemple, l'exposition « Inspired by Nature: Artistic Expressions of Canadian Flora and Fauna », présentée par le University of Toronto Art Centre du 16 septembre au 8 décembre 2008, permet d'exhiber trois pièces d'orfèvrerie réalisées par des compagnies québécoises qui appartiennent au naturalisme canadien, un style artistique dominant à la fin du 19^e siècle. De plus, les recherches liées aux diverses expositions, publiées dans des catalogues plus volumineux, sont davantage étoffées. Effectivement, les catalogues comprennent désormais des essais complets et enrichissants, comme c'est le cas pour l'exposition « Les orfèvres montréalais des origines à nos jours » (1996). Dans son catalogue chrono-thématique, Robert Derome et ses collaborateurs procèdent à des définitions et des explications succinctes des divers objets en plus de réaliser de nombreuses biographies parcellaires des mécènes, des propriétaires et/ou des orfèvres ayant été en contact avec eux. Cette particularité représente une contribution inégalée à la discipline qui surpasse sans contredit les modestes brochures publiées dans les années précédentes, qui ne comportent que de courts et sporadiques paragraphes informationnels.

Plus encore, les supports visuels et didactiques sont davantage diversifiés et les ateliers de vulgarisation, les activités pédagogiques ainsi que les événements participatifs offerts par ces musées se font plus nombreux et favorisent une implication davantage physique et mentale des visiteurs. Par exemple, lors de l'exposition « Celebrating Silver - An Exhibition of Canadian Silver » du Vancouver Museum (1984), des experts tels que Noel Curtis, John Granzow, Uno Langmann et Carol Mayer sont invités au musée pour identifier les pièces d'orfèvrerie appartenant aux visiteurs, des démonstrations en direct de la fabrication de l'orfèvrerie sont effectuées en compagnie de l'orfèvre Francis Williams et des visites sont guidées et commentées par Carol Mayer, conservatrice des arts décoratifs et appliqués du Vancouver Museum. L'exploration d'une des plus anciennes mines d'argent de Colombie-Britannique en compagnie de Joe Nagel, conservateur du M. Y. Williams Geological Museum, ainsi que des conférences sur la valeur de l'argent, sur les traditions de l'orfèvrerie de la côte nord-ouest et sur l'œuvre de l'orfèvre William Maurice Carmichael de Victoria font également

partie des activités proposées. Finalement, les expositions présentent des sélections d'objets dont la nature est plus variée qu'autrefois : un ensemble québécois de onze moules, d'un racloir et de sept brunissoirs est prêté au Musée des Maîtres et Artisans du Québec (MMAQ) pour l'exposition « Art et techniques de l'orfèvrerie aux XVIII^e et XIX^e siècles » préparée par l'étudiante Nicole Vallières. Présentée du 1^{er} avril au 24 juin 1984, cette exposition a pour but d'offrir au lecteur du catalogue et au visiteur un aperçu global accessible et intelligible de l'orfèvrerie préindustrielle québécoise afin de redonner un souffle et une utilité à l'institution. C'est pourquoi Vallières aborde en détail les différents outils, les méthodes, les techniques ainsi que les conditions de travail nécessaires à tout orfèvre à cette époque.

De plus, il n'est pas négligeable de mentionner que le catalogue d'exposition de Vallières et de Lavallée représente un complément technique fort essentiel au catalogue de l'exposition « L'orfèvrerie en Nouvelle-France », diffusé avant la donation de la Collection au MBAC. En effet, ces deux publications se complètent puisque celui de Trudel introduit d'abord les considérations sociohistoriques des balbutiements de la production de l'orfèvrerie en Nouvelle-France, et celui de Vallières et de Lavallée aborde les questions plus techniques et procédurales liées à cette production. Toutefois, bien que la nature des objets soit quelques fois davantage variée, la provenance et le type des œuvres prêtées à d'autres institutions culturelles demeurent sensiblement les mêmes qu'avant la cession de la Collection : une majorité de pièces québécoises religieuses et domestiques. Aussi, l'entreprise Henry Birks & Fils cesse d'offrir une assistance financière pour la production de certains catalogues d'exposition, à l'exception de l'exposition « Les orfèvres montréalais des origines à nos jours » qu'elle finance par le biais de sa fondation. Ainsi, la diffusion de la Collection est tout de même assurée entre 1980 et 1996 grâce à la reprise, par le Musée, de la politique de prêt et de dépôt, mais ces efforts s'essoufflent toutefois radicalement au tournant des années 2000.

Les expositions organisées par le MBAC

L'exposition temporaire « Patrimoine : La Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne », organisée par le MBAC, est présentée du 23 janvier au 19 avril 1980. Il s'agit d'une sélection de deux cents pièces réalisée par Ross Allan C. Fox, nommé conservateur des arts décoratifs canadiens cette même année, qui « a pour but de révéler l'importance et la

splendeur de cette collection »³⁷ et de manifester la reconnaissance du Musée « à l'égard des généreux donateurs » (Villeneuve 1998 : 48). Elle comprend des œuvres d'orfèvres du Québec (Jacques Gadois, Paul Lambert, Robert Cruickshank, Salomon Marion, etc.), qui représentent la moitié des expôts, de Nouvelle-Écosse et du Nouveau-Brunswick (Joseph-Pierre Picot de Pidart, Peter Nordbeck, Michael Septimus Brown) et quelques-unes d'autres provenances diverses. Malheureusement, l'exposition comporte peu d'outils et de supports didactiques, limités à quelques panneaux graphiques, et peu d'informations sont données aux visiteurs sur les pièces, la teneur scientifique de l'exposition étant inconsistante. Le manque de temps pour la mettre en place ainsi que de ressources et de données sur la Collection, à ce stade-ci du transfert, permet d'expliquer ces lacunes. Cependant, deux causeries scientifiques présentées par Helen Ignatieff, ancienne conservatrice de l'orfèvrerie au Musée royal de l'Ontario, et le conservateur sont proposées aux visiteurs. De plus, une petite brochure est publiée par le Musée, ce qui permet à Fox de réaliser le premier catalogage muséologique de la Collection.

L'exposition itinérante³⁸ « Pièces honorifiques de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne », préparée par Fox entre 1982 et 1984, présente quant à elle 82 pièces d'orfèvrerie honorifique, c'est-à-dire des pièces commémoratives, des témoignages de gratitude, des trophées et des prix d'événements sportifs en argent, en grande partie issus de la seconde moitié du 19^e siècle, période dite « haute époque victorienne ». Les recherches du conservateur sont dirigées sur les pièces qu'il juge être les plus diversifiées, les plus raffinées et les plus représentatives de la plus importante période au Canada pour ce type de production. Les pièces sont regroupées soit à partir de l'affinité de leur utilisation, de leur forme ou de leur usage dans quinze vitrines thématiques. L'exposition est une étude linéaire et chronologique dont l'objectif est de révéler les divers aspects de la fabrication et de la vente de l'orfèvrerie,

³⁷ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Publications Box 8, *Don de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne à la Galerie nationale du Canada*, Communiqué de presse, Musée des beaux-arts du Canada, 14 décembre 1979, 3 p.

³⁸ L'exposition est présentée dans plus de huit établissements culturels entre 1984 et 1985 : au Vancouver Centennial Museum (maintenant Vancouver Museum) du 1^{er} mars au 30 avril 1984, au Musée du Bas-Saint-Laurent de Rivière-du-Loup du 1^{er} au 30 juin 1984, au Moncton Museum (Nouveau-Brunswick) du 1^{er} septembre au 31 octobre 1984, au Northern Life Museum (Fort Smith, Territoires du Nord-Ouest) du 1^{er} au 31 décembre 1984, au Nickel Arts Museum de Calgary du 15 janvier au 15 février 1985, au Rodman Hall Arts Centre de St Catharines du 3 au 31 mars 1985, à la Art Gallery of Petersborough du 15 avril au 15 mai 1985, ainsi qu'à la Art Gallery of Algoma de Sault-Sainte-Marie du 1^{er} au 30 juin 1985.

les raisons des changements et des modifications au niveau de l'ornementation et des formes, et ce, dans le but de poser les jalons permettant d'identifier et de dater des ouvrages de grands orfèvres québécois, dont ceux par exemple de Robert Hendery auxquels l'auteur porte une attention marquée. De plus, elle tente d'initier le visiteur à une catégorie précise d'ouvrages dépréciés à l'époque de leur achat dès 1936, méconnus et peu étudiés de la Collection Birks et ainsi d'en compléter le catalogage alors que les objets sont progressivement acheminés vers Ottawa.

L'exposition itinérante « Orfèvrerie québécoise de la collection du Musée des beaux-arts du Canada » est présentée au MBAC en 1998. Préparée par René Villeneuve, elle recense 78 œuvres domestiques, religieuses et honorifiques québécoises conçues entre le 17^e siècle et le début du 20^e siècle. Ces pièces sont séparées en huit groupes thématiques selon le courant stylistique auquel elles appartiennent, ce qui a pour objectif de démontrer l'évolution des formes de l'orfèvrerie au Québec. Les thèmes sont l'orfèvrerie française et son rayonnement, le néoclassicisme, le néoclassicisme victorien, le néorococo, le néobaroque, le naturalisme, le naturalisme canadien, le 20^e siècle et, finalement, l'influence moderniste de l'Art Déco. Par contre, dans la salle d'exposition, ces thèmes apparaissent sur des panneaux informatifs très impersonnels sur lesquels le conservateur ne fait référence à aucune des œuvres présentées. Villeneuve (1998 : 54) est convaincu que la forme d'un objet est avant tout dictée par sa fonction et que le style peut être considéré comme un instrument de généralisation ou de singularisation. Il propose ainsi de montrer de quelle manière les décors et les formes de l'orfèvrerie du Québec s'inscrivent dans les grands courants marquant l'histoire des arts décoratifs occidentaux depuis le 17^e siècle. Selon les quelques documents disponibles dans les archives du Musée, il semble avoir été impératif que cette exposition rejoigne les nouvelles générations de visiteurs et de chercheurs qui ne connaissent pas l'art de l'orfèvrerie, et donc qu'elle offre une synthèse relativement accessible à un large public. D'ailleurs, Villeneuve explique que « plusieurs raisons motivent la tenue de cette exposition itinérante. Au premier chef, il s'agit de faire circuler à travers le Canada un segment prestigieux d'une vaste collection reçue en don en 1979 et peu présentée à l'extérieur de la capitale nationale

depuis »³⁹. L'objectif du conservateur est finalement réalisé, car l'exposition circule au pays et à l'étranger jusqu'en 2000 sous la supervision de Charles C. Hill, conservateur de l'art canadien au MBAC⁴⁰.

Cette donation a, dès le départ, le potentiel de permettre à la population canadienne de découvrir, d'apprécier et d'accéder à un pan méconnu de son histoire, en plus de faciliter et de soutenir les recherches universitaires et muséologiques sur l'orfèvrerie québécoise. Pour ce faire, le Musée doit assurer sa diffusion par le biais d'expositions temporaires, mais aussi en maintenant la politique de dépôt et de prêt instaurée de manière systématique par Henry G. Birks. Les expositions temporaires organisées par les conservateurs du Musée entre 1980 et 2000 suggèrent que le potentiel analytique et critique de la Collection est infini et confirment par le fait même que plusieurs avenues restent encore à explorer en ce qui a trait à ses spécificités. Elles misent davantage sur la figure du collectionneur, autrefois complètement évacuée, et permettent de saisir de manière plus effective les facteurs ayant régi les formes de collectionnement au Québec. Bien que moins nombreuses, elles sont plus conclusives, plus étendues et comprennent des analyses plus détaillées des pièces sélectionnées. Cependant, ces initiatives s'épuisent au tournant du 21^e siècle, ce qui laisse présager un désintérêt généralisé pour ce type de production artistique (nous y reviendrons dans le chapitre 2) ou un manquement au niveau de la spécialisation des historiens de l'art et des conservateurs canadiens. Par ailleurs, nous pouvons noter un aspect positif quant à la diffusion de la Collection après son acquisition par le MBAC : une petite quantité des objets qui la constituent est exposée de manière permanente dans leur lieu de conservation, ce qui garantit assurément à celle-ci une visibilité minimale.

³⁹ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Boîte 334 7395.18-8 vol. 2 to 7395-18-L-1, *Proposition d'exposition itinérante*, Musée des beaux-arts du Canada, Février 1992, 3 p.

⁴⁰ Exposition présentée à la Art Gallery of Greater Victoria du 11 juillet au 14 septembre 1997, à la Winnipeg Art Gallery du 10 octobre 1997 au 4 janvier 1998, à la Gallery Stratford du 1er juin au 13 septembre 1988, au MNBAQ du 17 février au 1er mai 1999 (annulée ?), au Musée McCord d'histoire sociale de Montréal en juin 1999 et au Lowe Museum de l'Université de Miami (Coral Gables) du 2 décembre 1999 au 23 janvier 2000.

2. La présence de l'orfèvrerie québécoise dans les musées

Dans ce second chapitre, nous tenterons de déterminer quel est le discours muséal relatif à l'orfèvrerie québécoise au Musée des beaux-arts du Canada à partir de l'examen des divers outils scénographiques qu'il met en place et des intentions des conservateurs. Une analyse de l'exposition des pièces d'orfèvrerie canadienne permettra de mettre en lumière leur portée idéologique et de déterminer comment elles permettent d'appuyer le propos singulier du Musée. En effet, après notre examen de l'exposition, nous pouvons affirmer que « l'accrochage [...] énonce le système de valeur et d'interprétation des œuvres » (Bernier 2002 : 70). De plus, la description de la mise en espace des expositions permanentes de musées canadiens et états-uniens possédant des collections d'orfèvrerie canadienne contribuera à mettre en évidence les particularités de son approche. L'étude de la plus importante collection d'orfèvrerie américaine, conservée au Musée des beaux-arts de Boston, permettra aussi de démontrer de quelle manière une collection d'orfèvrerie peut judicieusement être incorporée à l'exposition permanente d'un musée encyclopédique⁴¹ de ce type. Ensuite, à travers l'analyse des circonstances entourant la donation de la Collection Birks au MBAC, nous tenterons d'éclaircir les répercussions et les enjeux politiques, culturels et sociaux que cette controverse artistique peut soulever et ses conséquences potentielles sur le discours de l'institution. Finalement, nous élaborerons sur le désintérêt généralisé que nous observons envers l'orfèvrerie québécoise ces dernières années ainsi que sur le problème de définition et de caractérisation des arts décoratifs dans le milieu muséal.

⁴¹ Le musée encyclopédique possède plusieurs axes de collectionnement et vise la présentation des beaux-arts, des arts décoratifs et de l'archéologie provenant de toutes les périodes et de tous les continents (projet libéral et cosmopolite utopique).

2.1 Le discours muséal et l'exposition de la Collection Birks

Cette section sera articulée à partir de fondements théoriques basés sur les études réalisées en muséologie depuis les années 1980 et spécialement dans le sillage de la nouvelle muséologie. Cette approche théorique, contrairement à l'« ancienne muséologie », s'interroge peu sur l'administration des musées, leurs méthodes et techniques de conservation, leur bien-être financier, leur succès ou leur négligence ; il s'agit plutôt d'analyser la mission et la valeur sociale des musées comme institutions culturelles, selon une lecture historique ou politique, ainsi que d'inscrire, au plan disciplinaire, la muséologie au sein des sciences humaines. Nous déclinons nos interprétations en trois axes de recherche : l'exposition comme pratique discursive, les dispositifs scénographiques et muséographiques comme outils de compréhension sémantiques et le discours comme position idéologique. Nous adopterons ainsi une méthode d'analyse employée par Christine Bernier : « 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).

Puisque nous considérons que le MBAC possède son propre langage et que celui-ci est constitué de l'interaction entre l'événement spatial et visuel qu'est l'exposition permanente ainsi que les textes produits sur les œuvres, nous établirons d'abord le discours muséal de la Collection Birks à partir d'une description de la mise en exposition des œuvres et d'une analyse de la diffusion écrite réalisée par l'institution depuis qu'elle la possède. Nous comparerons ensuite cette mise en valeur avec celles performées par des musées québécois, canadiens et même états-uniens possédant des collections d'orfèvrerie. Cette démarche nous permettra de mettre en lumière les disparités et les ressemblances entre les diverses formes de présentation de l'orfèvrerie canadienne et québécoise dans les institutions muséales, de

manière à établir un profil plus juste de l'exposition permanente de l'art canadien au sein du Musée d'Ottawa⁴².

2.1.1 Le discours muséal à travers sa muséographie

Le langage de l'exposition

Tout d'abord, l'exposition permanente de l'art canadien au Musée des beaux-arts du Canada, dans laquelle une soixantaine de pièces d'orfèvrerie québécoise et néo-écossaise est mêlée à plus de huit cents tableaux et sculptures, est une forme communicationnelle complexe. Conçue principalement sous la direction de Charles C. Hill, conservateur en art canadien, et de René Villeneuve, elle prend place au premier étage dans un espace scindé en 37 salles d'exposition et espaces périphériques (A100 à A114a) disposés en enfilade autour d'une zone centrale accessible de tous les côtés et divisée en trois segments : le Jardin (A115), l'Atrium Michael and Sonja Koerner Family (A116) et la Chapelle Rideau (A103), reconstituée dans l'enceinte du Musée. Le sens donné à cette exposition est situé autant dans les œuvres que dans leur sélection, leur combinaison et leur organisation dans les galeries. La scénographie participe donc à l'articulation d'un propos, d'une intention ; la disposition spatiale des œuvres, les éléments visuels et textuels ainsi que les supports et autres outils de présentation, qui ont tous été choisis minutieusement, apparaissent comme un modèle de coordination balisant cette mise en exposition⁴³. Un des objectifs visés par le projet est de favoriser le sens de la découverte du visiteur afin que son expérience soit la plus « ouverte » possible⁴⁴. Cette intention préliminaire permet d'expliquer pourquoi la mise en espace de l'exposition de l'art canadien est minimaliste, l'éclairage et la couleur des murs étant les seuls éléments de

⁴² Toutefois, nous ne définirons pas de quelle manière les multiples potentialités de chaque stratégie de présentation influencent différemment l'élaboration du discours et les manières de voir car un tel projet serait trop laborieux dans le cadre d'un mémoire de maîtrise et a déjà fait l'objet de plusieurs études spécifiques.

⁴³ Afin de mieux caractériser la proposition du Musée, nous utilisons certains termes formulés et explicités par Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati dans leur ouvrage *L'exposition, théorie et pratique* (2005).

⁴⁴ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Design Box 8, *Installation and Resource Areas Programme for the National Gallery*, Musée des beaux-arts du Canada, [s.d.], 8 p.

contextualisation utilisés. Les œuvres sont insérées dans un espace dépourvu de décors spectaculaires et de contraintes spatiales pouvant distraire le regard. En adoptant des dispositifs scénographiques épurés, le Musée trahit une volonté d'effacer la subjectivité du conservateur. Nous devons souligner le fait qu'il est toutefois reconnu que l'institution muséale n'est pas un lieu neutre et objectif : selon Christine Bernier, il faut toujours « voir jusqu'à quel point l'espace muséal est tout sauf un lieu neutre » (Bernier 2002 : 17).

L'éclairage d'ambiance naturel zénithal, possible grâce à un système d'ouvertures au sommet des plafonds voûtés, est doublé d'un éclairage dirigé grâce à une série de projecteurs lumineux installés sur des rails. Ce dispositif permet à la fois de lier visuellement les objets de petites dimensions et de singulariser les objets plus volumineux en soulignant leurs formes. Les couleurs bleues et grises utilisées sur les murs principaux varient de salle en salle et permettent de recentrer l'attention des visiteurs sur les œuvres exposées en raison de la sobriété de leur tonalité⁴⁵. De toute évidence, il y a une corrélation entre l'allure traditionnelle des galeries du premier étage et le type des œuvres, plus anciennes, qui y sont présentées⁴⁶. L'exposition est conçue de manière à ce que le visiteur, au fur et à mesure qu'il déambule à travers les salles, suive un parcours linéaire chronologique réparti en quatre grandes aires thématiques. Celles-ci couvrent une période s'étendant de la fin du 17^e siècle jusqu'aux années 1960 ; les œuvres de la Nouvelle-France, des Haut et Bas-Canada ainsi que des Maritimes, des débuts de la colonie jusqu'à la Confédération, sont présentées dans les salles A100 à A104b ; les œuvres des paysagistes de la seconde moitié du 19^e siècle jusqu'aux balbutiements du Groupe des Sept sont exposées dans les salles A105 à A107a ; les tableaux des peintres du Groupe des Sept jusqu'à la fondation de la Société d'art contemporain sont montrées dans les salles A108 à A111 ; et finalement, les œuvres réalisées après la fondation de la Société d'art contemporain jusqu'en 1970 se retrouvent dans les salles A111a à A114a. L'exposition est pensée pour que chaque salle soit autonome et que son thème soit associé à une période, à un

⁴⁵ Les couleurs utilisées pourraient également rappeler les conditions climatiques du pays. Bien que cette interprétation soit poussée, elle est plausible considérant que l'exposition vise à mettre en valeur l'identité culturelle canadienne.

⁴⁶ Les salles de l'art canadien contrastent d'ailleurs avec les salles dédiées à l'art contemporain, situées au deuxième étage, qui respectent davantage les préceptes du « *White Cube* », c'est-à-dire des murs de couleur blanche, des espaces aérés et aucun élément de décor qui vienne troubler l'expérience esthétique des œuvres.

lieu géographique ou à un groupe d'artiste bien spécifique (Figure 1). Ce découpage du contenu en zones géographiques, thématiques et temporelles contribue, comme le souligne Jean Davallon (2011 : 40) « à faire de l'exposition un texte que l'on parcourt, saisit et comprend au cours de la visite ».

Ensuite, c'est à partir de l'exposition permanente que le discours du Musée relatif à l'orfèvrerie québécoise et canadienne surgit ; la scénographie agit comme un processus de théâtralisation dans lequel les œuvres deviennent les témoins d'un récit construit. Des 63 pièces d'orfèvrerie canadienne insérées dans les salles A101 à A104, 54 sont québécoises. Il va sans dire, la représentativité de l'orfèvrerie québécoise comparativement à celle du reste du Canada est considérable. De plus, la proportion entre les œuvres réalisées à Québec (28) et à Montréal (23) est relativement équivalente. Les œuvres ont d'abord été sélectionnées car elles sont considérées comme des chefs-d'œuvre de leur type de production respectif et comme les plus représentatives du mouvement stylistique auquel elles appartiennent. Toutefois, cette approche semble peu inclusive, dans le sens où on ne présente que les pièces les plus populaires (donc potentiellement connues du public) et celles que le Musée, par le biais de son conservateur adjoint, considère comme étant dignes d'intérêt, donc « supérieures ». Les objets sont ainsi qualifiés et choisis en fonction de la valeur que l'institution leur accorde. De plus, il semble judicieux pour le Musée de présenter au public les nouvelles acquisitions effectuées après 1980, et ce, au fur et à mesure que la Collection d'orfèvrerie est agrandie : elles représentent en effet 50 % des pièces exposées dans les salles en 2016, l'autre moitié étant dédiée exclusivement aux pièces provenant du noyau original de la Collection. Quatre pièces acquises avant la donation s'intègrent aussi à l'ensemble. Pour les besoins du présent mémoire, et dans un souci de synthèse, nous n'effectuerons que la description des salles A101 à A104 dans lesquelles ces œuvres sont présentées.

L'itinéraire du visiteur débute dès la salle A100, dans laquelle quelques pièces d'art autochtone ancien sont présentées, puis se poursuit dans la salle A101, dont le titre est *L'art en Nouvelle-France et au Québec, 1740-1820*, dans laquelle des ouvrages destinés au culte sont présentés. De cette manière, le premier contact du visiteur avec l'orfèvrerie québécoise se fait en début de parcours. Toutes les vitrines exposant des pièces d'orfèvrerie religieuse et domestique respectent le même modèle, ce qui permet de conserver une certaine unité. Il s'agit

de vitrines-cubes très simples en forme de prismes rectangulaires de dimensions variées et constituées d'un socle peint de couleur grise surmonté d'un volume en verre laminé. Les pièces de la salle A101 sont réparties en deux vitrines distinctes, dont une isole la *Lampe de sanctuaire* (1786) de François Ranvozyé, ce qui a pour effet, malgré ses dimensions volumineuses, de la mettre en avant-plan. La seconde vitrine comporte un ensemble de huit pièces de Paul Lambert réalisées entre 1729 et 1749 (Figure 2). Quatre d'entre elles sont religieuses et correspondent à des commandes effectuées par divers établissements ecclésiastiques de la ville de Québec, alors que les quatre autres sont domestiques, ce qui semble incongru compte tenu de l'intention soulignée du Musée de consacrer cette salle à l'art religieux. Une troisième vitrine présente aussi une sculpture en argent de Salomon Marion, à savoir l'*Immaculée conception* (19^e siècle), un exemple remarquable et très rare au pays de la production de statuettes en métaux précieux.

Des soclets sont utilisés afin de disposer les pièces à différentes hauteurs pour dynamiser l'ensemble et donner un meilleur point de vue au visiteur. Les mêmes couleurs sont utilisées pour les socles individuels et les vitrines, ce qui permet d'assurer une certaine cohérence dans la scénographie. Comme le suggèrent François Mairesse et André Desvallées, la vitrine, marqueur d'objectivité, est une forme d'artifice qui sert de séparateur « entre le monde réel et le monde imaginaire du musée » et qui permet de « garantir la distance [...] et à nous signaler que nous sommes dans un autre monde, un monde de l'artifice, de l'imaginaire » (ICOFOM 2010 : 37). En effet, elles permettent ici de rapprocher des œuvres qui, dans leur contexte d'origine, n'auraient jamais pu l'être. Cependant, les séries ont tendance à banaliser les œuvres ; effectivement, l'isolement d'un seul objet dans une vitrine a pour effet de retenir l'attention du visiteur et d'éviter les distractions. Néanmoins, la vitrine collective peut être avantageuse à certains égards : lorsque le visiteur est confronté à un ensemble de pièces d'orfèvrerie réalisées par le même orfèvre, comme c'est ici le cas, il peut exercer son sens critique et analytique en tentant de cerner et de caractériser les ressemblances ainsi que les disparités possibles entre les propositions artistiques qui lui sont présentées. Toutefois, ce travail n'est ni impératif ni automatique puisqu'il n'est possible que lorsque le visiteur s'intéresse à l'identification des objets.

Le *Tabernacle* (1741) de Paul Jourdain, mis en évidence sur une estrade à deux paliers de couleur grise, est réellement le point fort de la salle en raison de son accessibilité visuelle et de sa disposition centrale dans l'espace. Les sculptures sur bois de François Baillairgé, disposées en face du tabernacle, permettent de créer une symétrie relative dans la pièce. Les sculptures et quelques objets d'arts décoratifs insérés dans les galeries canadiennes sont d'ailleurs posés sur des socles indépendants placés à des endroits stratégiques dans l'espace ; aucune surface ne vient s'immiscer entre l'objet et le public, contrairement aux pièces d'orfèvrerie qui sont toutes mises sous vitrine, possiblement pour des questions de conservation. Ceci a pour effet de tenir ces pièces à l'écart et de potentiellement les caractériser comme des compléments à ce qui est exposé. En revanche, puisqu'aucune œuvre dans la salle n'est isolée par un éclairage directionnel focalisé, les conservateurs tentent-ils, dans une certaine mesure, de mettre l'ensemble de ce qui est exposé sur un même piédestal ?

Les tableaux de William Berczy, de Louis Dulongpré, de François Beaucourt et de François Baillairgé peuvent ensuite être appréciés dans la salle A101a, dont la thématique principale est le portrait. Leur accrochage est fait de manière linéaire et traditionnelle, c'est-à-dire que les œuvres sont suffisamment éloignées les unes des autres pour faciliter le travail analytique et critique du visiteur, mais assez rapprochées pour que les motivations derrière leur sélection soient indéchiffrables. À cet ensemble sont jointes deux vitrines accolées aux murs de droite et de gauche se faisant face. Celles-ci comportent, d'une part, trois pièces réalisées par l'orfèvre Jacques Pagé dit Quercy (1682-1742) de Québec entre 1720 et 1730 (Figure 3), et d'autre part, un service à thé composé de cinq pièces produites par la Société Arnoldi & Oakes de Montréal en 1792 (Figure 4), des œuvres qui, il va sans dire, n'ont rien à voir avec la thématique du portrait. Cela pourrait expliquer la décision de les isoler aux deux extrémités de la salle.

Pour ce qui est de la salle A102, dont le titre est *L'art au Québec 1820-1860*, treize toiles d'artistes renommés ayant travaillé au Québec tels qu'Antoine Plamondon, Cornelius Krieghoff, Robert C. Todd, Samuel Palmer, James Duncan et Joseph Légaré sont présentées sur tous les murs de la salle, alors qu'au centre de la pièce, isolées, quatre vitrines sont disposées de manière symétrique. Nous croyons que le travail d'un seul orfèvre/atelier est disposé dans chacune d'entre elles afin de démontrer l'évolution possible de leur travail et

d'afficher par le fait même les tendances stylistiques et artistiques suivies par les orfèvres québécois à cette époque. Effectivement, les neuf pièces de François Sasseville réalisées entre 1840 et 1862 permettent d'illustrer les principes du néoclassicisme victorien et du néo-baroque ; les sept pièces de Laurent Amiot, confectionnées entre 1790 et 1827, les divers styles rattachés aux néoclassicismes français et britannique (Figure 5) ; finalement, les huit pièces de Pierre Bohle ainsi que les dix pièces issues de son association avec Robert Hendery (atelier Bohle & Hendery) situées entre 1840 et 1863, présentées dans les deux dernières vitrines (Figure 6), permettent de mettre en lumière les principes du naturalisme canadien. Néanmoins, en l'absence d'indices textuels ou physiques à propos de ces intentions, seuls les spécialistes de l'orfèvrerie canadienne et des arts anciens canadiens sont en mesure de distinguer cette particularité. L'art des Maritimes et de l'Ontario entre 1800 et 1860 est ensuite situé dans la salle A104. Au centre, une vitrine contient neuf pièces produites par les orfèvres néo-écossais Peter Nordbeck (1789-1861) et James Langford (1815-1847) datées entre 1830 à 1840 (Figure 7), et sur les murs, les œuvres séculières et religieuses de Paul Kane, de Robert Field et de Robert Whale se succèdent. Finalement, la sélection des œuvres des galeries A105 à A114 s'est faite autour de grands mouvements artistiques tels que le Canadian Art Club, le Groupe des Sept et la Société d'art contemporain⁴⁷. Il est donc presque exclusivement question de peinture et, dans de rares occasions, de sculpture.

Ce découpage en séquences distinctes, mais tout de même liées par la thématique centrale, permet de former un ensemble cohérent dans lequel des tableaux peints, des sculptures et des pièces d'orfèvrerie, tous hétérogènes par nature, permettent de retracer le développement de la modernité dans l'art canadien ainsi que les particularités des diverses

⁴⁷ Les salles A105, A105a et A105b contiennent des œuvres réalisées par les peintres de l'Académie royale des arts du Canada. Lorsque le visiteur progresse vers les salles A106, A106 et A106b, on lui présente des tableaux de la fin du 19^e siècle, puis les salles A107 et A107 exhibent les œuvres de James Wilson Morrice, Ernest Lawson, Phimister Proctor et Horatio Walker réunis sous le Canadian Art Club. Les salles A108, A108a, A108b et A109 présentent les œuvres de Tom Thomson et du Groupe des Sept, alors que les salles A109a, A109b et A110 contiennent respectivement des œuvres liées au Chalet MacCallum-Jackman, réalisées à Montréal entre 1920 et 1940 et peintes par le Groupe des peintres canadiens. Plus encore, les salles A110a, A110b et A111 introduisent le visiteur aux œuvres britannico-colombiennes datées entre 1900 et 1950, aux œuvres de David Milne et L. L. FitzGerald ainsi qu'aux réalisations des peintres de la Société d'art contemporain et d'Alfred Pellan. Finalement, les œuvres issues de l'automatisme et du groupe des Plasticiens sont présentées dans les salles A111a à A112a, les œuvres de la tradition du réalisme se retrouvent dans la salle A112b, puis les œuvres canadiennes situées entre 1950 et 1970 sont réparties dans les salles A113 à A114a.

identités régionales (Whitelaw 1995 : 148). Si nous comparons cette disposition des objets à celle qui prévalait en 1988, année lors de laquelle l'exposition permanente est d'abord inaugurée, nous nous rendons compte qu'un processus d'épuration est entamé au fur et à mesure que les années passent. La réduction du nombre d'expôts occasionne la mise en valeur du caractère esthétique des objets ainsi que leur pouvoir de signification au détriment de leur fonction utilitaire d'origine. Par ailleurs, le manque d'éléments de décor permet de « faciliter la rencontre de l'œuvre et du visiteur en interférant le moins possible entre eux » (Merleau-Ponty & Ezrati 2005 : 28).

Dans un autre ordre d'idées, il est vrai que les objets sont capables d'évoquer et de conter des histoires, tel que l'indique James Cuno dans son ouvrage *Museums Matter. In Praise of the Encyclopedic Museum* (2011 : 34). Par contre, il nous semble qu'ils ne peuvent correctement le faire que lorsque le visiteur possède des connaissances liées à la culture à laquelle ils appartiennent, aux symboles qu'ils comportent, aux spécificités du ou des matériau(x) utilisé(s), et donc, les repères artistiques facilitant leur compréhension. Dans les salles d'exposition, l'organisation des œuvres au sein des vitrines ne permet pas à elle seule de faire émerger l'histoire de l'orfèvrerie québécoise ou des pièces de manière individuelle, les techniques de fabrication ou bien la réalité des ateliers de maîtres. Elle permet simplement de présenter les formes et les motifs stylistiques utilisés pour ce type de production artistique. Le rôle du texte, dans ce cas-ci, devient fondamental au MBAC : la dimension scientifique de cette exposition, bien qu'elle se manifeste de manière très discrète, est matérialisée dans les éléments textuels situés sporadiquement à l'entrée des salles principales ainsi que sur les cartels. Desjardins et Jacobi (1992 : 14) entrevoient d'ailleurs les dispositifs spatiaux, techniques et textuels comme des unités contribuant « de façon autonome au discours de l'exposition ».

Trois types de textes sont présents dans les galeries canadiennes du MBAC. D'une part, le plan du Musée, disponible dans le hall d'entrée ainsi que le Grand Hall, permet de structurer spatialement l'itinéraire de visite du public en le dirigeant et l'orientant dans les salles de l'exposition, en plus de lui en indiquer les diverses thématiques. D'autre part, les

cartels (ou étiquettes⁴⁸) ont ici la fonction qu'on leur donne habituellement dans les musées : ils amènent des éléments d'information et incitent l'exploration visuelle des objets auxquels ils réfèrent (Desjardins & Jacobi 1992 : 14). Plus spécifiquement, les cartels des pièces d'orfèvrerie, dont la double fonction est d'identifier les œuvres et de fournir une première forme de médiation, sont autonomes (informations minimales) et sont disposés à l'horizontale sur le pourtour de la surface de présentation dans les vitrines. Leur fond est de couleur grise, les diverses informations d'indentification sont de couleur noire et ils ont une certaine profondeur, ce qui permet de les mettre de l'avant sans qu'ils ne gênent l'expérience « esthétique » des visiteurs. Les informations qu'ils contiennent sont hiérarchisées grâce aux différentes tailles de caractère, des espaces laissés entre certaines informations ainsi que leur ordre⁴⁹. Le niveau de détail et de description de ces cartels renseigne beaucoup sur les intentions des conservateurs et leurs attentes faces au public : nous sentons qu'il s'agit de susciter, de la part de l'institution, le sens de l'observation du visiteur et de le laisser vivre une expérience personnelle des œuvres qui lui sont présentées. Toutefois, le manque d'information de nature descriptive ou interprétative sur les cartels, contrairement aux courts textes que l'on retrouve sur ceux qui accompagnent certains tableaux ciblés, réduit l'étendue du travail d'interprétation. Ce travail, selon Anne-Sophie Grassin (2007 : 5), est pourtant une « étape nécessaire à l'appropriation du discours de l'exposition ».

Ensuite, des textes informatifs sont inclus dans les salles principales du parcours ; très peu voyants, assez courts et sans images, ils élaborent de manière succincte sur le thème de la

⁴⁸ Nous avons choisi de privilégier le terme « cartel », plus commun dans les textes et études en histoire de l'art au Québec, bien que le terme « étiquette », défini comme « un petit texte inscrit sur un support de faibles dimensions, généralement rectangulaire, placé à proximité d'un spécimen, un objet ou tout autre expôt » (Desjardins & Jacobi 1992 : 15), aurait également pu être utilisé.

⁴⁹ Les cartels des pièces d'orfèvrerie de la Collection Birks suivent le même modèle (chaque saut de ligne est représenté par une barre oblique) : Fabricant (en gras) / Pays d'origine et ville d'activité / Dates de naissance et de décès // Titre de la pièce (en gras) et année de fabrication / Matériaux // Informations sur l'acquisition de la pièce (donation, legs ou achat) et Année de l'acquisition / Numéro d'inventaire. Le fait qu'on y retrouve le numéro d'inventaire de l'objet, bien que cette pratique soit courante, fait preuve d'une certaine rigueur scientifique, dans la mesure où on facilite la rencontre entre l'objet et les chercheurs : le numéro d'inventaire est le premier accès aux archives de cet objet. Aussi, on y inscrit les noms des donateurs, ce qui représente une manifestation de la reconnaissance du Musée. Toutefois, signalons qu'au-delà de cette démonstration, ce type d'information devrait systématiquement être posé sur le cartel d'un objet car il fait partie de son identification-même. Le musée est souvent composé de nombreuses collections rapiécées ensemble, il est donc important de distinguer les donateurs et les collections déjà constituées.

salle auxquels ils sont rattachés. De la même couleur que les murs sur lesquels ils sont posés, ces derniers ont une forte teneur historique, car on y relate beaucoup d'éléments propres aux premiers peuples autochtones ainsi qu'à l'évolution de la société économique et politique canadienne, bien que les témoins de cette culture particulière soient concrètement très peu présentés dans les salles. On justifie les formes, les motifs et les sujets des peintures (car on ne cite que les tableaux peints) par le biais des faits historiques. Les références à l'orfèvrerie québécoise sur les panneaux informatifs des quatre salles que nous avons détaillées sont très sommaires et parfois, comme c'est le cas pour le texte informatif situé dans la salle A104, aucune mention ne s'y trouve. Bien que les conservateurs aient voulu « mettre en lumière l'habileté et les préoccupations esthétiques de quelques grands orfèvres du Québec » (Lacasse 1988 : 10), on y retrouve que de légères indications sur son importance et son ampleur au Canada (Annexe 1). Enfin, les cartels ainsi que les panneaux informatifs ne sont pas signés et les motivations des conservateurs n'y sont pas explicitées ; le MBAC tente de cette manière d'effacer toute forme de subjectivité, niant la présence d'une procédure afin de donner l'image d'une autorité anonyme, celle de l'institution. Ainsi, le texte est un outil didactique utilisé de manière limitée au sein du MBAC afin de respecter les exigences propres aux musées des « beaux-arts ». Ce manquement l'empêche d'ailleurs de prétendre appartenir au modèle didactique du musée d'art (bien qu'il en soit autrement à une autre époque⁵⁰) et fait en sorte qu'il est difficile de saisir exactement son intention ainsi que celle des conservateurs.

La publication et l'outil numérique : des compléments essentiels

Puisqu'il n'y a aucune information disponible à proximité de ces objets sur les méthodes de confection, les particularités des mouvements stylistiques ou la vie des orfèvres, le visiteur doit se rabattre sur les quelques études scientifiques, en majeure partie réalisées par le personnel du Musée, publiées depuis l'acquisition de la Collection Birks, sans quoi son expérience des œuvres demeure strictement esthétique. Cette nécessité du support textuel

⁵⁰ Les conservateurs ont retiré, à une date qui nous est inconnue, tout le matériel pédagogique (casques d'écoute, revues et publications du Musée, écrans et panneaux informatifs abondants) situé en 1988 dans les salles dites « didactiques » A102a, A106b, A108b et A112a.

externe à l'exposition met les musées d'art, comme le soutient Christine Bernier, dans une situation paradoxale. En effet, « ils défendent l'idée de l'œuvre autonome (les accrochages d'exposition en témoignent) » mais ont de plus en plus recours au discours sur l'œuvre en générant « beaucoup de textes autour d'[elle] : catalogues, feuillets, textes au mur, audioguides, revues de presse » (Bernier 2001 : 186).

En 1984, Ross Allan C. Fox signe un article au sujet de la Collection Birks dans le *Journal de la Galerie nationale du Canada*. Cette publication joue le rôle de catalogue à l'exposition « Pièces honorifiques de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne » et est un complément essentiel à l'appréhension du sujet et des intentions du conservateur. L'auteur y survole de manière claire et synthétique les changements opérés dans le marché canadien de l'orfèvrerie honorifique et expose des études de cas précis et diversifiés nous donnant un aperçu des différentes possibilités créatrices des orfèvres de la seconde moitié du 19^e siècle. Par contre, la majorité des pistes de réflexion, par exemple les fonctions sociales, politiques et culturelles de telles productions, leur fabrication, les corps de métiers nécessaires à leur confection mais aussi à leur transmission aux destinataires, ne sont pas analysées en profondeur. Il s'agit tout de même du premier débroussaillage de la Collection effectué par le Musée et la première fois que le sujet précis des pièces honorifiques et commémoratives est traité dans le cadre d'une exposition.

Lorsque le nouveau bâtiment ouvre ses portes au public en 1988, le *Guide du Musée des beaux-arts du Canada* est publié et propose un aperçu rapide des collections salle par salle. Bien que le guide contienne quelques informations pertinentes et anecdotiques sur l'orfèvrerie canadienne et les orfèvres représentés, ces dernières ne font pas directement référence aux pièces exposées dans les salles, et donc, ne favorise pas leur analyse. Dans le catalogue de l'exposition « Orfèvrerie québécoise de la collection du Musée des beaux-arts du Canada » (1998), le lecteur a accès à des données essentielles à la compréhension de la constitution de la Collection Birks. Le catalogue est un point de départ et une ressource essentielle à l'identification des principales expositions dans lesquelles les œuvres de la Collection sont présentées ainsi que les marchands et les collectionneurs importants de l'époque. Il s'agit du premier ouvrage d'envergure que le Musée publie à propos de ce type d'art et il offre un regard réfléchi sur les styles européens interprétés par les orfèvres canadiens des 18^e et 19^e siècles. Cependant, des liens analytiques détaillés entre les diverses pièces de

l'exposition ne sont pas formulés et, tout comme l'exposition permanente, l'auteur néglige les objets spécialement réalisés par la firme Henry Birks & Fils.

Une certaine diffusion a également lieu dans le magazine *Vernissage* entre 1999 et 2013. Dans un total de neuf articles, les nouvelles acquisitions sont présentées au public, les auteurs insistent sur l'originalité de l'orfèvrerie canadienne et sur l'importance des influences européennes, en plus de discuter des questions économiques relatives au mécénat et aux commandes de tels articles. De plus, les essais témoignent d'une grande diversité d'opinions. Par exemple, dans un article de 2001, en décrivant une pièce de Laurent Amiot acquise en 2000, à savoir la *Coupe présentée à George Taylor* (1827), Villeneuve (2001 : 35) stipule qu'Amiot est le meilleur orfèvre du pays et que la coupe est de « conception et d'exécution parfaites », des jugements opiniâtres et subjectifs qui expliquent la présence importante de la production de cet orfèvre dans l'exposition permanente et les acquisitions récemment effectuées par le Musée. Pour combler les lacunes de l'exposition permanente, Villeneuve rédige également l'article « L'orfèvrerie canadienne du XX^e siècle » (2002-2003) dans lequel l'orfèvrerie dite « moderne » (après 1900) québécoise est étudiée. Les articles vont rarement plus loin que l'aspect esthétique des objets, leurs formes ainsi que leur ornementation. Par exemple, Virginia B. Alexandor (1998 : 14), dans le catalogue de l'exposition de Villeneuve, écrit : « L'argenterie n'est pas qu'agréable à utiliser, elle occupe une place de choix parmi les objets esthétiques de notre patrimoine culturel ». De cette manière, ce sont les publications et non l'exposition qui permettent de mieux appréhender les pièces d'orfèvrerie québécoise de la Collection Birks.

Parallèlement, des outils numériques sont aussi élaborés pour accompagner le visiteur lors de son parcours. D'une part, un audioguide (nommé « baladodiffuseur » par l'institution) permet de le renseigner sur des œuvres clés de l'exposition permanente. Cependant, une seule œuvre en argent fait l'objet d'un commentaire d'une minute vingt-cinq secondes dans lequel on présente rapidement, pour la postérité, les éléments de décor, le sujet, la forme générale ainsi que l'importance de l'*Immaculée conception* (1818) de Salomon Marion. D'autre part, lancée en juin 2014, l'application mobile du MBAC est dédiée exclusivement aux œuvres situées dans les salles de l'art canadien. Conçue comme une galerie de photographies, le visiteur est amené à cliquer sur les « objets phares » de la Collection. Un court texte, une série

de plans photographiques ainsi qu'un commentaire audio accompagne chaque œuvre. Une seule pièce d'orfèvrerie est intégrée à l'application et il s'agit de la très populaire *Cafetière de la famille Le Moine* (1796) de Laurent Amiot que le Musée met souvent de l'avant lorsqu'il est question d'orfèvrerie canadienne (manque de diversité ?). Le commentaire audio, énoncé par la restauratrice Doris Couture-Rigert, est orienté sur les interventions de restauration effectuées sur la pièce lors de son acquisition en 1994. On voit donc que les publications ainsi que les outils numériques, bien que très limités, sont un complément essentiel, voire crucial à la visite des salles d'exposition, sans quoi le visiteur repart crédule, sans avoir acquis des compétences ni des connaissances ou le sentiment d'avoir saisi les intentions du Musée en ce qui a trait à ces objets.

Le discours muséal comme position idéologique

À toutes les étapes de leur parcours, du moment où elles sont acquises par le MBAC jusqu'à leur présentation actuelle en salle d'exposition, les pièces d'orfèvrerie québécoise de la Collection Birks sont sujettes à de nombreuses interprétations et lectures de la part du Musée, des commissaires des expositions dans lesquelles elles sont présentées et des conservateurs qui en ont la charge. Le sens donné aux objets à leur entrée dans la Collection, puis dans le Musée, est essentiellement en contradiction avec leur sens original puisqu'ils sont privés de leur contexte initial. Nous considérons ainsi l'institution muséale comme une instance de consécration ; celle-ci crée des icônes muséales, confère aux objets une réputation ainsi qu'une importance renouvelées et détermine la nature des chefs-d'œuvre de ses collections. Rappelons que l'action de mettre en évidence un objet d'une manière spécifique dans un espace donné est une forme de déclaration en soi de la part du musée sur les significations sous-jacentes à l'œuvre, sur son importance, sa beauté, sa « dignité », mais aussi sur la culture qui l'accompagne (Baxandall 1991 : 34).

La Galerie nationale du Canada est inaugurée le 6 mars 1880 par le gouverneur général, le Marquis de Lorne, mais c'est en 1913 qu'elle est dotée d'une première forme de législation avec l'adoption de la *Loi constituant en corporation la Galerie nationale du*

Canada⁵¹. La fonction principale de la Galerie est d'abord de nature pédagogique et vise le développement du bon goût, c'est-à-dire l'élévation du niveau de culture chez les citoyens, ainsi que l'augmentation de l'intérêt du public canadien pour les beaux-arts (Rybczynski 1993 : 15). Le noyau de sa collection est alors constitué des premières donations des membres de l'Académie royale des arts du Canada⁵². Toutefois, ce n'est qu'en 1961, sous la forme d'un don, que la toute première pièce d'orfèvrerie canadienne, l'*Immaculée conception* (1818) de Salomon Marion évoquée en début de chapitre, fait son entrée dans la collection du Musée. Ce geste, qui n'avait aucun précédent, signifie dès lors que l'institution s'engage à redéfinir et à revoir ses objectifs de collectionnement. L'acquisition massive de la Collection Birks une quinzaine d'années plus tard la force également à revoir son mandat, originellement orienté de manière exclusive vers les beaux-arts (principalement la peinture), afin de l'élargir pour y inclure les arts décoratifs. Ce mandat renouvelé est officiellement fixé en 1990 grâce à la *Loi sur les musées*⁵³. En 1982, la création de la Société de construction des musées du Canada sous l'action du gouvernement de Pierre Elliot Trudeau vise à encadrer et à surveiller la construction des nouveaux musées des beaux-arts et des civilisations⁵⁴. La Galerie nationale du Canada change de nom en 1984 pour le Musée des beaux-arts du Canada, et au terme d'un travail assidu de recherche de terrain, d'élaboration de schémas d'études et de plans finaux, le nouvel édifice, conçu par l'architecte Moshe Safdie, ouvre ses portes le 21 mai 1988. Le bâtiment de l'architecte, conçu en « L » et dont les dimensions sont suffisamment

⁵¹ Cette dernière incarne les convictions énoncées lors de la création du Conseil consultatif des beaux-arts le 3 avril 1907, c'est-à-dire, entre autres, l'importance de nommer un tout premier directeur à plein temps, d'élaborer un premier conseil consultatif présidé par un représentant élu, ainsi que de mettre en place un comité coopératif composé d'artistes nommés par l'Académie.

⁵² Les académiciens sont les principaux mécènes de la Galerie au tout début de son édification. Ainsi, les premières acquisitions sont des tableaux canadiens du 19^e siècle, majoritairement des morceaux de réception, d'artistes tels que Théophile Hamel, Lucius O'Brien (premier président de l'Académie), Antoine Plamondon et Homer Watson.

⁵³ Le mandat de l'institution est de « constituer, d'entretenir et de faire connaître, dans l'ensemble du Canada et à l'étranger, une collection d'œuvres d'art anciennes, modernes et contemporaines principalement axée sur le Canada, et d'amener tous les Canadiens à mieux connaître, comprendre et apprécier l'art en général » (Canada, *Loi sur les musées*, L.C., 1990, ch. 3, art 5.).

⁵⁴ Selon Witold Rybczynski (1993 : 57), le gouvernement prend ainsi « trois mesures inhabituelles : il engage [...] une somme globale de 185 millions de dollars pour la construction de deux édifices ; il fix[e] une échéance, aussi ferme que courte, de cinq ans ; et plutôt que de placer un bureaucrate à la tête du projet, il rappel[e] Jean Sutherland Boggs », directrice du Musée entre 1966 et 1976, afin qu'elle occupe les postes de présidente et de directrice générale.

monumentales pour attirer le public, est considéré comme étant profondément ancré dans son temps⁵⁵. En raison de son envergure, ce musée, destiné à abriter une collection nationale, revêt alors une fonction prédominante de monument civique : une séparation visible est créée entre les galeries, qui sont privées et intimes, et les espaces publics qui sont beaucoup plus vastes, éclairés et volumineux. Un redéploiement complet de la collection canadienne est donc élaboré pour l'occasion et les conservateurs reçoivent la mission de jumeler ensemble les divers médiums artistiques représentés par les collections⁵⁶. En 1990, le MBAC devient une société d'État fédérale indépendante, une entité légalement reconnue en 1990 avec la proclamation de la *Loi sur les musées*⁵⁷.

Le collectionnement des objets ainsi que leur ordonnancement au sein de l'exposition permanente sous-tendent le pouvoir intellectuel, social et politique du musée d'art (Alpers 1991 : 28) ; le point de vue qu'il propose fait preuve, comme le signale Christine Bernier (2001 : 44), d'un parti pris idéologique précis en lien avec les objectifs qu'il s'est fixé. Le MBAC semble, depuis sa fondation, être mandaté pour mettre de l'avant l'« idée » de la nation et, en particulier, celle des Canadiens. Nous pouvons mentionner également Douglas Ord qui, dans son ouvrage *The National Gallery of Canada. Ideas, Art, Architecture* (2003), fait remarquer que les deux administrateurs qui dirigent le Musée de 1910 à 1955, à savoir Eric Brown et H. O. McCurry, perçoivent l'art comme un moyen de contempler les grandes vérités et les bénédictions de l'existence. De la sorte, ils auraient doté le Musée d'un sens de la mission mêlant les valeurs spirituelles au nationalisme canadien (Ord 2003 : 374). Cette tendance à lier la collection de l'institution à des aspirations nationalistes, fortement ancrée dans son histoire et son développement, traverse tout le 20^e siècle. Encore en 2016, le Musée

⁵⁵ Avec du recul, plusieurs historiens de l'art tels que François Mairesse et André Desvallées considèrent que le musée, au début des années 1980, rompt de manière significative avec les modèles utilisés dans les décennies précédentes : « Longtemps considéré comme un lieu élitiste et discret, voici qu'il proposait une sorte de *coming out*, affichant son goût pour les architectures spectaculaires, les grandes expositions clinquantes et populaires, et un certain mode de consommation dans lequel il entendait bien prendre place » (ICOFOM 2010 : 21).

⁵⁶ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Design Box 8, *Installation and Resource Areas Programme for the National Gallery*, Musée des beaux-arts du Canada, [s.d.], 8 p.

⁵⁷ Le Musée possède désormais son propre conseil d'administration qui a autorité sur les acquisitions et un budget alloué supérieur à celui octroyé lorsqu'il est sous la gouvernance de la Corporation. Plusieurs pouvoirs du directeur lui sont aussi restitués et il est maintenant autorisé à négocier les décisions du Musée avec le Conseil du Trésor et le Cabinet. Ces dispositions prévues par la loi affirment l'indépendance nécessaire, selon le Musée, entre le conseil d'administration et la direction (MBAC 2016 : 33).

qualifie son travail comme étant voué à « éveiller chez les Canadiens et les Canadiennes un sentiment d'identité et de fierté à l'égard du riche patrimoine artistique du pays » (MBAC 2016 : 2), bien qu'il présente aussi des expositions permanentes dans lesquelles des œuvres états-uniennes et européennes peuvent être contemplées ainsi que des expositions temporaires internationales portant sur divers sujets. Les expositions et les installations présentées dans l'enceinte de l'établissement permettent ainsi de renforcer l'accessibilité et la visibilité de sa collection.

La structure narrative des galeries canadiennes, au-delà du scénario linéaire chronologique, peut donc être définie en des termes politiques ; en retraçant le déploiement des mouvements artistiques au Canada, l'exposition permanente fait écho au développement du Canada en tant que nation postcoloniale (Whitelaw 1995 : 228). Par exemple, les salles dans lesquelles la prédominance du Groupe des Sept, dont le projet artistique était fortement ancré dans un récit nationaliste, est nettement supérieure aux autres écoles nationales pour lesquelles l'institution n'a consacré tout au plus qu'une salle. Les galeries dans lesquelles sont exposées les œuvres issues de ce groupe artistique (A108 à A109) sont également situées dans l'espace le plus au nord de la configuration du bâtiment, ce qui permet au Musée de montrer physiquement de quelle manière ces dernières représentent un tournant dans le développement de la modernité artistique et sociale au pays. De plus, ce programme idéologique prend de l'importance grâce à l'architecture du bâtiment de Safdie ainsi que son aménagement intérieur : « The monumentality of Safdie's building is a necessary component of the Gallery's fulfillment of its nation-building mandate, making evident in its exterior physical structure the symbolic dimension of the artwork collected within »⁵⁸ (Whitelaw 1995 : 86).

Il va sans dire, l'idéologie nationaliste du discours du MBAC n'étonne personne ; le Musée considère, depuis son inauguration, ses responsabilités comme étant nationales avant tout autre chose, bien que l'agrandissement de sa collection internationale demeure fondamentale. Cette ligne directrice va de pair avec l'implication financière soutenue du gouvernement fédéral, avec la situation géographique de l'établissement – situé dans la

⁵⁸ Nous traduisons : « La monumentalité du bâtiment de Safdie est une composante nécessaire de l'accomplissement, par la Galerie, de son mandat de construction de la nation, en mettant en évidence dans sa structure physique extérieure la dimension symbolique des œuvres d'art qui y sont collectionnées ».

capitale nationale – et les particularités de son administration en tant que société d'État. Nous considérons ainsi l'exposition permanente du Musée des beaux-arts du Canada comme un appareil discursif composé d'éléments connectés ne pouvant être réduits à un seul effet. Son langage est lié de manière intrinsèque au contexte dans lequel elle prend place : « Exhibitions are publicly sanctioned representations of identity, principally, but not exclusively, of the institutions which present them »⁵⁹ (Ferguson 1996 : 175). L'approche esthétique adoptée pour la présentation des pièces de la Collection Birks suppose que l'institution ne veut pas imposer son interprétation sur l'art, alors qu'il est clair que de mettre certains objets sous vitrine, de les disposer sur des socles ou de les accrocher à proximité ou non des autres objets révèle des intentions bien particulières et influence nécessairement les façons de les regarder. En transposant les catégorisations artistiques européennes à l'art canadien et en montrant les objets usuels, techniques et créatifs de son patrimoine national sous l'angle de l'histoire de l'art, le Musée les transforme en œuvres d'art et concrétise leur valeur. Cette forme d'aliénation de l'art au regard de son contexte original vient ennoblir son sens original ; la coutellerie québécoise, par exemple, est transformée en œuvre d'art (comparativement à un objet artisanal) en étant exposée dans un musée des « beaux-arts ». L'institution muséale essaie de rendre tangible quelque chose d'intangible, de matérialiser des concepts abstraits et subjectifs, et cette crise de la représentation expliquée par Basu et Macdonald (2007) souligne l'artificialité des méthodes d'exposition et de l'exposition elle-même.

La présence des pièces d'orfèvrerie québécoise au sein des galeries canadiennes contribue à la construction de la culture nationale, en plus de faire du Musée un lieu privilégié pour la formation de cette identité. Au-delà de la construction identitaire, la Collection Birks agit aussi comme métaphore de la création artistique canadienne à un moment précis de son déploiement, comme document de la production de l'orfèvrerie au sens large et comme référent à des pratiques sociales (culturelles, religieuses) révolues. Toutefois, aucune œuvre appartenant aux premières manifestations de l'industrialisation de l'argenterie (travail à la chaîne) ou à la production de l'orfèvrerie moderne n'est exposée dans les galeries canadiennes. En consultant les rapports annuels, nous pouvons écarter l'hypothèse d'une

⁵⁹ Nous traduisons : « Les expositions sont des représentations publiques de l'identité, principalement, mais pas exclusivement, des institutions qui les présentent ».

faiblesse au niveau des collections, puisqu'entre 2001 et 2011, le Musée fait l'acquisition de 33 pièces d'orfèvrerie moderne canadienne des orfèvres Gilles Beaugrand, Carl Poul Peterson, Georges Delrue, Jean-Charles Charuest et Douglas Boyd, tous actifs au Québec, ainsi que de Harold Gordon Stacey, Harold Emerson Houghton et Andrew Fussell, actifs à Toronto (Tableau III). Par ailleurs, les pièces conçues par Henry Birks & Fils et ses prédécesseurs directs ne sont pas montrées ; cela mène à questionner les modifications apportées aux critères de sélection du Musée qui, en 1988, expose plusieurs de ces pièces. Avec les années, le Musée associerait-il les pièces confectionnées après 1870-1890 à une production davantage « industrielle », car souvent mécanisée et réalisée dans les ateliers d'entreprises ? A-t-il choisi le parti pris de laisser tomber ce qui peut potentiellement être associé au « design » ? L'unicité et l'importance du travail fait main, caractères cruciaux des œuvres présentées dans la plupart des musées des « beaux-arts », prévalent-elles sur leur valeur historique et leur potentiel esthétique ?

La sélection des œuvres peut dès lors être justifiée par leur importance en tant que marqueurs d'une époque précise, d'une culture ainsi que d'un système social et politique particuliers. Bien qu'elles ne possèdent pas de lien intrinsèque avec les autres qui les côtoient, ces œuvres d'orfèvrerie s'inscrivent dans les mêmes géographies et temporalités et permettent de caractériser, dans une certaine mesure, l'évolution des préoccupations esthétiques des orfèvres au Canada entre 1729 et 1861. En étudiant la disposition des salles, la sélection des objets ainsi que les éléments informatifs mis de l'avant, nous pouvons affirmer que l'exposition permanente de l'art canadien au MBAC est conçue pour faire connaître le patrimoine à une vaste population et à des individus provenant de toutes les régions du monde, qu'elle est porteuse d'une idéologie politique allant de pair avec le mandat de l'institution, qu'elle permet de projeter l'identité jugée distincte de la culture canadienne en regard de ce qui se fait à la même époque en Europe ou aux États-Unis, et vise à jouer un rôle de support communicationnel. Elle correspond en cela aux définitions des chercheurs qui ont publié sur ces questions (Merleau-Ponty & Ezrati 2005 : 18-20).

Somme toute, la scénographie de l'exposition permanente de l'art canadien au MBAC, les dispositifs textuels, les publications ainsi que les outils numériques apparaissent comme les véhicules permettant au discours du Musée d'être révélé au public. Cette mise en récit est

structurée selon un discours à la fois chronologique, géographique, esthétique et thématique et son approche demeure très traditionnelle. En effet, la disposition des salles en enfilade, l'éclairage zénithal ainsi que la présence de pièces plus restreintes en périphérie, stratégies héritées des musées du 19^e siècle (Rybczynski 1993 : 71), permettent de regrouper les œuvres par période et par école. Bien que la configuration des salles autorise le visiteur à créer son propre circuit en déambulant entre elles de manière impromptue, un parcours « idéal » prédéterminé, idéalisé par les concepteurs de l'exposition, est mis en place. Les galeries canadiennes, dans lesquelles s'inscrivent les pièces d'orfèvrerie québécoise, contribuent à servir la politique du Musée en rendant visibles les valeurs et les biens culturels de la nation ; cependant, l'exposition ne favorise pas, à elle seule, leur appropriation. Les publications ainsi que les outils numériques élaborés par le Musée aident à concrétiser de manière plus tangible cet objectif en apportant des éléments informatifs nécessaires à l'appréciation et la compréhension de ces objets. Il est certain que le discours muséal relatif à la Collection Birks subit des modifications depuis l'inauguration de l'exposition permanente en 1988, car le Musée n'est pas statique et il évolue sans cesse ; toutefois, l'idéologie politique de son exposition permanente demeure intacte.

2.1.2 L'orfèvrerie québécoise dans les musées nord-américains

James Clifford (1988), dans son livre *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, parvient à démontrer les nombreuses fluctuations susceptibles d'affecter le statut d'un artefact ou d'une œuvre d'art, sa position ainsi que son importance dans le musée. Il soutient par exemple qu'au sein d'un musée ethnographique, l'objet revêt une importance culturelle ou humaine intéressante, alors que dans le musée d'art, cet objet est davantage apprécié pour sa beauté et son originalité ; ce statut de l'artefact n'est (et ne fût) jamais stable. Lorsqu'il devient « objet de musée », l'artefact peut être sélectionné et exposé pour ses qualités d'usage, de configuration et d'évocation. En effet, on remarque que les manières de présenter les œuvres varient selon le type d'institution dans lequel elles se trouvent. Bien que les pièces d'orfèvrerie soient capables de nous éclairer sur les habitudes et

les mœurs d'une culture ou d'une communauté, elles peuvent être collectionnées autant pour leur valeur marchande, leur valeur esthétique et leur valeur sentimentale que pour leur pertinence historique. Nous verrons dans cette partie de quelle manière certains musées nord-américains, sélectionnés pour l'importance de leur collection d'orfèvrerie et leur relative proximité avec le MBAC, se sont appropriés leurs collections d'orfèvrerie et comment ils les exposent dans l'enceinte de leurs établissements.

Le Musée des beaux-arts de Montréal

Le Musée des beaux-arts de Montréal présente deux expositions permanentes dans lesquelles des pièces d'orfèvrerie québécoise sont exposées. D'une part, au troisième étage du pavillon Claire et Marc Bourgie, 79 pièces d'orfèvrerie, dont quatre sont françaises et 75 sont québécoises, sont intégrées à l'exposition « Identités fondatrices » (Figure 8). La salle dans laquelle elle est articulée est rectangulaire et trois cloisons monumentales situées à différents niveaux découpent l'espace en plusieurs sous-espaces qui réunissent des œuvres semblables sous une même thématique. La mise en espace est essentiellement minimaliste, mais certains moyens scénographiques discrets sont utilisés. Par exemple, certains murs sont peints de couleur jaune ou de couleur bleue et des projecteurs lumineux situés au plafond contribuent à mettre certains objets en valeur et de diriger l'attention. De plus, l'approche de l'exposition est artistique ; tout comme l'exposition du MBAC, les outils informatifs sont presque inexistants, le caractère esthétique des œuvres est ainsi mis de l'avant. D'ailleurs, le seul support scientifique de l'exposition est le texte d'introduction situé à l'entrée de la salle. Ce dernier a une forte teneur historique et ne traite pas des œuvres présentées dans la salle ; le musée se contente d'indiquer que la sculpture et l'orfèvrerie ont pu évoluer grâce, notamment, aux commandes religieuses. Plus encore, les œuvres sont regroupées par médium et, la plupart du temps, par genre dans le but de caractériser la production artistique d'une période historique spécifique, celle des années 1700-1870. Les cartels du musée sont très simples et sont rarement informatifs. Ils comprennent des éléments d'identification de couleur noire ou blanche se détachant sur un fond en plastique transparent. À l'exception de deux vitrines isolées, toutes les pièces sont présentées en frise dans des vitrines-murales encastrées longitudinales organisées en paires et superposées à l'horizontale (Figure 9). Un éclairage

intégré aux vitrines permet de mettre en valeur leur ornementation ainsi que les propriétés du matériau, ce qui diffère des vitrines de l'exposition permanente du MBAC. Les éléments sont également accrochés au fond vertical de la vitrine à l'aide de tiges métalliques situées à l'arrière, ce qui permet de ne pas entraver le champ de vision du visiteur. Cette disposition, néanmoins, ne permet d'offrir qu'un seul point de vue à l'appréciation des objets, l'arrière n'étant pas accessible. De plus, les pièces situées dans les vitrines basses ainsi que leurs cartels nécessitent que le visiteur se penche, la vision n'étant pas favorable.

D'autre part, la présentation des pièces d'orfèvrerie diffère énormément dans le pavillon Liliane et David M. Stewart au sein duquel la collection d'arts décoratifs du musée est déployée sur trois niveaux. Élaborée en 2012, cette exposition de savoir très chargée mise sur l'acquisition de connaissances en incluant un nombre important de panneaux informatifs et présente plus de neuf cents œuvres du 14^e au 21^e siècle réparties en 25 sections thématiques. Cette approche plurielle, qui lie des intentions autant scientifiques qu'artistiques, met l'accent sur la juxtaposition d'objets décoratifs anciens et contemporains afin de « montrer à quel point ils ont partagé, au long des siècles, forme, fonction et ornementation »⁶⁰. Au troisième étage, le scénario chronologique et thématique fait en sorte que les arts décoratifs de la Renaissance à 1930 sont distribués selon des époques, des situations géographiques, des mouvements stylistiques ou des matériaux bien distincts, comme les sections *Évolution de la céramique européenne*, *Le style Rococo* et *Glasgow et Vienne* (Figure 10). La mise en espace somme toute minimaliste laisse place à certains éléments de décor tels qu'une structure en bandeau rouge installée en hauteur à travers les trois étages de manière à unifier l'espace, des papiers peints pour les ensembles d'époque et des éléments architecturaux inusités. L'orfèvrerie, la céramique ainsi qu'un grand nombre de petits objets sont tous exposés dans des vitrines-cubes dont le socle est une plaque noire courbée faisant office de table, ce qui permet de rapprocher les objets de la vue du visiteur. Deux vitrines de l'ensemble total exhibent cinq témoins de l'orfèvrerie ancienne québécoise⁶¹ mêlées à 104 pièces internationales, dont la majorité sont

⁶⁰ Extrait du texte d'information situé au deuxième étage du pavillon Liliane et David M. Stewart, Musée des beaux-arts de Montréal.

⁶¹ La coutellerie contenue dans l'une des vitrines centrales du 3^e étage n'est pas identifiée. Il y a donc une forte possibilité qu'il y ait plus de pièces québécoises que ce nombre.

britanniques et françaises (Figures 11 et 12). Leur disposition dans les vitrines, sur un seul niveau (pas de soclets) est assez désorganisée, ce qui permet d'offrir au visiteur des assemblages improbables.

Contrairement au MBAC en 2016, le MBAM expose des œuvres prêtées par d'autres institutions, ce qui permet de diversifier l'offre de présentation (ou s'agit-il de combler les lacunes de sa collection ?). Aussi, il présente le travail d'un plus grand nombre d'orfèvres que le MBAC ainsi que des pièces appartenant à l'orfèvrerie de traite, ce que peu de musées d'art font. Le musée ne mise également pas sur la célébrité des créateurs puisqu'il expose de nombreuses pièces anonymes ; l'attention est dirigée sur le potentiel esthétique des œuvres, leur qualité et leur diversité. Les rassemblements créés par les conservateurs sont étonnants et permettent d'apprécier les différences ainsi que les ressemblances entre des œuvres semblables dont la provenance ainsi que l'époque diffèrent sur tous les points. Par exemple, une vitrine ne présente que des flambeaux français et britanniques, alors qu'une autre présente uniquement des ustensiles. Finalement, contrairement aux textes informatifs des galeries canadiennes du MBAC, ceux du MBAM relatent des faits intéressants sur les orfèvres dont les œuvres sont présentées, permettant ainsi au visiteur de mieux saisir le propos de l'exposition et de mieux appréhender ce qui se trouve devant lui.

Le Musée national des beaux-arts du Québec

L'exposition permanente « Québec, l'art d'une capitale coloniale » du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), inaugurée en 2000, est configurée selon une approche plurielle (Figure 13). D'une part, l'esthétisme des objets issus des arts décoratifs est mis de l'avant, bien qu'ils soient suffisamment rapprochés pour créer des unités thématiques et visuelles intéressantes. D'autre part, la teneur scientifique de l'exposition est assurée grâce à onze panneaux informatifs précisant le sujet de l'exposition ainsi que les cinq grandes thématiques : la vie culturelle et la formation des peintres, les artistes François Baillairgé et Joseph Légaré, le portrait et les styles dans les arts décoratifs. Le discours de l'exposition est à la fois thématique, car les œuvres religieuses ou les portraits sont rassemblés dans des espaces circonscrits, et chronologique, car plus le visiteur progresse dans la salle, plus les œuvres sont

récentes. La présence de tableaux chronologiques, disposés un peu partout dans la galerie, vient appuyer cette observation. De plus, la mise en espace minimaliste est composée de nombreuses cloisons qui découpent l'espace de la salle en cinq sous-espaces de dimensions semblables, mais de couleurs thématiques variées, traversés par un couloir central. Dans la pièce, six vitrines – séparées équitablement entre les premier et quatrième espaces – présentent ensemble les 35 pièces d'orfèvrerie québécoise et internationale ayant une même vocation (domestique ou religieuse), étant fabriquées par le même orfèvre ou appartenant au même régime, français ou anglais (Figure 14). Des soclets sont installés dans les vitrines de manière à positionner les objets à différentes hauteurs, ce qui a pour effet de donner un contexte favorable à l'observation des expôts et de faciliter leur comparaison. Plus encore, tout comme le MBAC, le MNBAQ est un musée des « beaux-arts » ayant un mandat national, ce qui explique la prédominance de référents à la province québécoise. Toutefois, les pièces d'orfèvrerie sont mises en relation avec les autres expôts de la salle de manière plus marquée qu'au MBAC puisque les vitrines, pour la plupart, sont posées sur des estrades collectives et ne sont pas isolées du mobilier, de la sculpture et de la peinture. Aussi, les arts décoratifs sont davantage variés et intégrés ; le visiteur n'a pas l'impression qu'une hiérarchie existe entre les divers expôts ou que les arts décoratifs sont sélectionnés pour « accompagner » les tableaux peints. Enfin, quelques outils de présentation facilitent une implication plus active du visiteur, telle que quatre séries de cinq tiroirs, situés sous les vitrines au centre de la salle, présentant des miniatures, des dessins et des gravures.

Le Musée de la civilisation de Québec

L'exposition permanente « Le Temps des Québécois » du Musée de la civilisation de Québec (MCQ), inaugurée le 22 juin 2004, diffère grandement des expositions des deux musées précédents puisqu'il s'agit d'un musée des sciences humaines et sociales ; le mandat de l'institution est orienté sur le collectionnement d'objets historiques et ethnographiques et non pas artistiques. Le discours véhiculé par le musée est organisé autour de « l'histoire politique de la Nouvelle-France à aujourd'hui » et insiste sur les courants religieux, culturels et socioéconomiques de la province. À cet égard, il diffère fondamentalement des discours esthétiques que nous avons vus jusqu'ici. Les plus de cinq cents objets et documents

d'archives sont répartis dans l'espace de manière chronologique⁶² selon un scénario à la fois informatif – plus de 33 textes historiques sont disposés dans la salle et la majorité des cartels commentent la signification d'un symbole, expliquent la fonction de l'objet ou évoquent son contexte d'origine ; narratif – les événements marquants du Québec sont décrits et s'enchaînent ; et thématique – les concepteurs conservent une certaine cohérence au niveau de la destination et de la valeur utilitaire des objets regroupés ensemble (Figure 15). Dans ce contexte, l'orfèvrerie québécoise prend la forme d'un témoignage culturel d'une société distincte, celle du Québec, et acquiert une importance historique, car elle peut être précisément rattachée à des faits et des pratiques sociales. Un ensemble de neuf pièces, dont six sont québécoises, permet de souligner le caractère divin de la paroisse et de représenter ses activités sociales (Figure 16). Didactique, l'exposition comporte aussi un nombre impressionnant d'outils pédagogiques (panneaux informatifs, jeux d'apprentissage destinés aux enfants) et audiovisuels (présentation de courts métrages, bornes interactives et stations d'écoute) afin de s'adresser à tous les publics⁶³.

En ce qui concerne le discours muséal, l'exposition n'est pas conçue de manière à « esthétiser » ou « neutraliser » l'espace ; plusieurs modules en bois, estrades, étagères et autres structures sont installés tout le long du parcours et les couleurs utilisées pour les socles, les vitrines, les murs ainsi que les panneaux didactiques sont extrêmement variées. De plus, la salle est très sombre, les objets sont mis en valeur grâce à la focalisation de la lumière. Enfin, l'exposition permanente du MCQ diffère à plusieurs égards de celle du MBAC. D'une part, elle contient beaucoup plus de moyens techniques et d'outils didactiques tels que les cartes et les tableaux chronologiques, très abondants, qui démontrent de manière concrète l'évolution du territoire québécois ainsi que ses délimitations selon les époques. Aussi, sur le même principe que l'exposition permanente du MNBAQ, on retrouve des tiroirs en-dessous de certaines vitrines installées sur la structure centrale qui permettent d'exposer des objets de toutes les dimensions, bien qu'ils soient toutefois peu visibles. De plus, la valeur esthétique des objets ne prévaut pas sur leur valeur historique et utilitaire. D'ailleurs, contrairement aux

⁶² Quatre périodes sont proposées : avant la Conquête de 1760, de 1760 à 1840, de 1840 à 1960, et de 1960 aux années 2000.

⁶³ Un parcours général (adulte) et un second, plus ludique (destiné aux enfants), sont formulés.

musées d'art, très peu de tableaux peints sont présentés. Le manque d'uniformité dans les couleurs choisies ainsi que la (trop) grande quantité d'expôts, qui requiert un nombre très important de supports secondaires et tertiaires afin de varier les moyens de présentation, peuvent également distraire le visiteur, d'autant plus que le parcours est difficile à suivre en raison d'un manquement au niveau de la signalétique et d'un déploiement sinueux des supports primaires.

Les autres musées canadiens

D'autres musées canadiens collectionnent depuis des décennies l'orfèvrerie canadienne et québécoise et en assurent la diffusion. D'une part, dans son exposition permanente *Mains de maîtres*, inaugurée en mars 2003, le Musée des Maîtres et Artisans du Québec (MMAQ) aspire à mettre en valeur le savoir-faire ainsi que l'ingéniosité des artisans québécois en exposant les objets « faits main » de sa collection hétéroclite. Ainsi, des pièces de mobilier, des outils, des statues et des textiles se mêlent à des céramiques, de la ferblanterie, de l'orfèvrerie et des objets sacrés conçus entre les 17^e et 20^e siècles. Le MMAQ est d'ailleurs un bel exemple d'écomusée⁶⁴ puisque sa collection permanente est aussi variée que les expositions temporaires qu'il propose. Toutefois, il entretient la séparation « traditionnelle » entre les objets « artisanaux » et les « œuvres d'art », ce qui reflète l'idéologie pouvant être rattachée à la symbolique de son bâtiment. L'espace d'exposition consiste en une église transformée et ouverte au public en 1979, scindée en plusieurs zones thématiques liées aux divers corps de métier de la province. Cette disposition permet à l'institution d'expliquer la fonction utilitaire des divers expôts et de faire connaître le travail de leur artiste ou de leur artisan. Une zone entière, dans laquelle sont exposées 21 pièces d'orfèvrerie religieuse québécoise au sein de trois vitrines ponctuées de nombreux soclets, est dédiée à la production de cet art ancestral (Figure 17). Plusieurs outils pédagogiques sont mis à la disposition du visiteur, tels que des

⁶⁴ L'écomusée est défini comme une « institution muséale qui associe, au développement d'une communauté, la conservation, la présentation et l'explication d'un patrimoine naturel et culturel détenu par cette même communauté, représentatif d'un milieu de vie et de travail, sur un territoire donné, ainsi que la recherche qui y est attachée » (ICOFOM 2010 : 52).

cartables informatifs qui sont en fait les cartels allongés des œuvres ainsi que des bornes interactives présentant des entrevues avec des artisans actuels et des visites d'ateliers.

D'autre part, le Musée royal de l'Ontario à Toronto, le musée canadien possédant fort probablement la plus volumineuse collection d'arts décoratifs au pays, présente également une belle sélection de 82 pièces d'orfèvrerie, dont 59 sont canadiennes, située dans la galerie Sigmund Samuel. La mise en espace est dynamique puisque la disposition en zones thématiques de part et d'autre de larges cloisons diagonales permet plusieurs parcours de visite sans que le propos du musée, qui se veut être un tour d'horizon éclairé des arts décoratifs et picturaux canadiens réalisés avant la Confédération, s'en trouve affecté. La diversité des objets présentés dans les larges vitrines organisées sous une même thématique ainsi que l'éclectisme des supports de présentation étonnent et participent au rayonnement de la collection d'orfèvrerie (Figure 18). Enfin, la Winnipeg Art Gallery possède la deuxième plus grande collection d'orfèvrerie canadienne au pays car elle est composée de plus de cent soixante pièces, dont 141 sont québécoises. Pourtant, aucune de ces pièces n'est présentée dans les espaces d'exposition, bien qu'on en fasse la promotion sur le site internet de l'institution⁶⁵. Cette décision est d'ailleurs très révélatrice des objectifs de collectionnement et d'exposition du musée, qui misent davantage sur l'acquisition et la présentation de l'art inuit. Par contre, la publication apparaît comme un moyen de contrer cette lacune ; en 2010, le musée produit l'ouvrage « The Sterling Quality. British and Canadian Silver 18th – 20th Century » qui fait partie d'une série de publications centrée sur sa collection d'arts décoratifs.

⁶⁵ Effectivement, l'onglet « collections » du site internet de l'institution nous mène aux six grandes collections du musée : Art Inuit, Œuvres sur papier, Photographie, Art international, Art Canadien et Arts décoratifs. La Collection d'arts décoratifs est ensuite déclinée par médium : les œuvres de céramique, de verre et d'argent. Lorsque nous cliquons sur l'onglet « argent », quelques pièces britanniques sont présentées en « vedette » et un texte de présentation met l'accent sur l'importance et la diversité de la collection : « With over 500 works in silver, the WAG's strong collection of both British and Canadian silver, makes it one of the best in Canada. Though not a comprehensive survey of silver-making in those countries, it contains pieces of immense importance and is indicative of the diverse objects and styles popular over some three hundred years » (<http://wag.ca/art/collections/decorative-arts>).

Les musées états-uniens

Le Detroit Institute of Art (DIA) possède la plus importante collection d'orfèvrerie canadienne en dehors du Canada. Les 66 pièces canadiennes, et presque exclusivement québécoises, qu'elle contient sont acquises par le biais des maisons montréalaises H. Baron et S. Breitman et achetées en 1969 à Jean Octeau, ancien fonctionnaire du ministère des Affaires culturelles du Québec, devenu antiquaire en quittant ses fonctions. L'institut tient les expositions « The Arts of French Canada » en 1946 et « Quebec and Related Silver at the Detroit Institute of Arts » en 1978 dans le but de faire connaître cette tradition artistique particulière appartenant à une région peu éloignée. Dans le cadre de la seconde exposition, plus importante et plus récente, 47 pièces domestiques et religieuses des orfèvres Robert Cruickshank (six pièces), Pierre Huguet dit Latour (quatre pièces), François Sasseville (quatre pièces) et Laurent Amiot (sept pièces) sont mêlées à des exemples français. L'exposition est pensée comme une introduction générale à l'orfèvrerie du Québec, dans l'optique où le public, majoritairement états-unien, est peu connaisseur de ce type de production. Toutefois, aucune œuvre de la collection n'est présentée à ce jour dans les expositions permanentes de l'institution. Cette décision en révèle beaucoup sur ses intentions actuelles au regard de cette collection dont la diffusion et la mise en valeur est largement supérieure à une autre époque.

La collection de sculptures et d'arts décoratifs américains du Musée des beaux-arts de Boston (MFA Boston) comprend environ 12 000 objets du 17^e siècle à aujourd'hui. Présentés dans le nouveau pavillon des arts des Amériques, aux côtés de la collection de peintures, ces derniers sont répartis dans un ensemble de 53 galeries, mais seulement celles situées au premier niveau, au nombre de 19, sont analysées dans un souci de limitation en raison de la monumentalité des salles ainsi que de leur dénombrement (Figure 19). La disposition des galeries est assez innovante, puisqu'il n'y a pas d'effet d'enfilade et le visiteur peut circuler aisément de salle en salle sans suivre un parcours chronologique ou thématique évolutif. Bien que les pièces respectent une certaine cohérence en présentant des œuvres conçues dans des périodes relativement circonscrites (du même siècle), le musée mise davantage sur une organisation thématique des expôts. La typologie de l'exposition est difficile à caractériser puisqu'elle propose à la fois une acquisition de connaissances en mettant de l'avant un riche éventail d'outils didactiques (exposition de « savoir »), un face-à-face avec les objets présentés

(exposition d'« objets »), mais aussi une interprétation scénographique riche et diversifiée en annexant des *period rooms*⁶⁶ à l'ensemble des galeries plus traditionnelles (exposition de « point de vue ») (Merleau-Ponty & Ezrati 2005). La mise en espace des autres salles d'exposition est semi-minimaliste puisque la couleur des murs varie de pièce en pièce pour dynamiser le parcours et car elle intègre un grand nombre d'ensembles délimités dans l'espace, qui sont en fait des évocations spécifiques d'un événement historique lié à la ville de Boston ou d'une pratique sociale bien particulière, ou encore, qui visent à démontrer la pluralité des ornements décoratifs pouvant être utilisés pour la même pièce de mobilier.

Les 165 pièces d'orfèvrerie ancienne, dont 108 sont états-uniennes, et principalement réalisées dans la ville de Boston ou l'état de Massachusetts, sont exposées selon un scénario descriptif, informatif, géographique et thématique. Effectivement, le musée met en place des outils didactiques permettant au visiteur d'en apprendre davantage sur les processus de fabrication de ces pièces et sur leurs fonctions utilitaires, tels que des bornes tactiles ludiques l'initiant à des activités de création ainsi que des écrans vidéos présentant les étapes de la conception générale d'un meuble. De plus, il dépasse le stade de la description grâce, d'une part, à des panneaux informatifs abondants qui informent le visiteur sur le contexte socioéconomique particulier dans lequel les pièces s'inscrivent, et d'autre part, à des cartels composés à la fois d'éléments d'identification et de courts textes informatifs et/ou biographiques. Plus encore, chacune des salles est organisée selon une thématique bien précise comme l'art régional, le mobilier de maison ou les arts populaires et ruraux. Finalement, certaines salles mettent l'accent sur une seule réalité géographique, comme c'est le cas dans la salle *Latin America* où l'orfèvrerie religieuse est juxtaposée à d'autres objets liturgiques, et la salle *Newport Furniture* où l'on retrouve essentiellement des pièces de mobilier conçues dans la ville de Newport. Les pièces d'orfèvrerie sont à la fois présentées dans des vitrines collectives en verre laminé selon un accrochage les déployant sur plusieurs niveaux

⁶⁶ Le musée estime d'ailleurs que la présentation de salles d'époque ou *period rooms* d'importance historique marquée apporte des bénéfices interprétatifs intéressants : « Period rooms afford visitors a vivid experience with architectural scale and intimacy with the objects displayed and also seem to satisfy some generally shared sense of voyeurism and curiosity about the living experiences of other people » (Ward 2012 : 206).

(Figure 20) et sur des pièces de mobilier, ce qu'on ne fait pas dans aucun des autres musées évoqués dans ce chapitre (Figure 21).

Bien que l'orfèvrerie que présente le Musée des beaux-arts de Boston ne soit pas québécoise, cette analyse nous permet de comparer le discours muséal à propos des deux plus importantes collections de ce type en Amérique du Nord, et ainsi, de mieux caractériser chacune des approches. D'une part, ces collections sont toutes deux mises de l'avant par leur institution respective, car elles sont présentées dans les galeries principales aux côtés de chefs-d'œuvre peints et sculptés. L'exposition permanente du MFA Boston inclut toutefois un ensemble très varié d'objets décoratifs de toutes sortes dans lequel les pièces d'orfèvrerie, très nombreuses, semblent davantage assimilées. Le MBAC conserve, au contraire, une certaine distance entre les vitrines et les tableaux peints. D'autre part, ces deux institutions assurent la diffusion hors-les-murs de leur collection par le biais de leur site internet, sur lequel une section est consacrée à cet art particulier. Cependant, le site internet du MFA Boston se démarque considérablement car, sur les seize pièces considérées comme les « points forts » de la collection du musée, neuf objets décoratifs, dont deux pièces d'orfèvrerie, y figurent et possèdent chacune une fiche technique décrivant de manière assez étoffée l'objet et informant sur sa provenance (ce que l'on met rarement sur les cartels) ainsi que sa localisation dans l'espace. De plus, le bâtiment soumet les œuvres à un discours idéologique différent, mais qui, à plusieurs égards, s'apparente à celui du MBAC ; la monumentalité de l'architecture de Guy Lowell ainsi que le sens de la procession ressenti par le visiteur lorsqu'il pénètre dans le musée par le grand escalier permet d'édifier les objets en tant que témoins légitimes du passé et de la culture artistique états-unienne. L'exposition permanente de l'institution bostonienne, inaugurée en 2010, concorde davantage aux dernières découvertes en matière de scénographie muséale, entre autres car elle est beaucoup plus récente que celle de l'institution canadienne (1988), ce qui peut aussi expliquer leurs nombreuses dichotomies au niveau de la pédagogie, de la sélection et des outils de présentation. De plus, elle s'inscrit dans un long processus de mise en valeur des arts décoratifs enclenché par l'institution dès 1906, avec la publication du catalogue de l'exposition temporaire « American Silver : The Work of Seventeenth and Eighteenth Century Silversmiths, Exhibited at the Museum of Fine Arts », présentée de juin à novembre.

En fin de compte, l'exposition permanente de l'art canadien au MBAC, en particulier en ce qui a trait à l'orfèvrerie, apparaît être motivée par des choix appuyés sur une posture traditionnelle si on la compare, par exemple, à celle du Musée des beaux-arts de Boston ou du Musée de la civilisation de Québec ; effectivement, le Musée n'a pas mis en place des dispositifs à travers lesquels l'histoire des orfèvres, mais aussi celle de la Collection et de son collectionneur, en plus des stratégies ayant permis son exposition, peuvent y être décelées par le visiteur. L'approche scientifique, que l'on retrouve à Boston, à Montréal et à Québec, n'est pas non plus reflétée dans la mise en espace, l'acquisition de connaissances propres au patrimoine canadien et son histoire ne semblant pas être ciblée. Le Musée expose tout de même une quantité impressionnante de pièces d'orfèvrerie québécoise, et ainsi, permet de les rendre visibles et accessibles auprès du public contrairement au WAG et au DIA qui, malgré l'importance de leurs collections respectives, font le choix idéologique (et stratégique ?) de ne pas les présenter. Enfin, l'exposition des pièces d'orfèvrerie au MBAC semble peu réflexive⁶⁷ lorsqu'on la compare à l'exposition de Boston, dans laquelle deux salles didactiques, nommées *Behind the Scenes*, dévoilent certains secrets de l'institution, comme les étapes de la restauration des œuvres, le design des expositions et son activité de collectionnement en exposant des copies et des objets dont la restauration pose problème. Le MFA Boston montre tout le travail que nécessite l'élaboration d'une telle exposition sans prétendre que cette dernière puisse être neutre ou anonyme.

Somme toute, l'exposition permanente de l'art canadien au Musée des beaux-arts du Canada semble statique. L'institution présente les œuvres de manière linéaire en les interprétant le moins possible et tient le visiteur à distance notamment en raison de la nature immédiate de sa mise en espace ; les procédés de médiation sont peu présents et le Musée tend à réprimer ses propres mécanismes de présentation en neutralisant l'espace. Le MBAC n'est pas fétichiste ou paternaliste avec les pièces d'orfèvrerie québécoise et canadienne puisqu'il

⁶⁷ Une exposition réflexive est une exposition dans laquelle tous les éléments de l'ensemble peuvent être mis en rapport avec cet ensemble même, l'exposition réfléchissant sur ses propres mécanismes physiques. Une méta-exposition impose plutôt une réflexion sur sa propre nature, son changement et sa succession, permet de réfléchir au-delà de l'exposition et représente en quelque sorte un stade d'abstraction supérieur, une sorte de modèle (Basu & Macdonald 2007 : 4).

dirige peu la réflexion du visiteur. De plus, l'exposition n'est pas innovante ou expérimentale ; elle a toutes les qualités d'une présentation traditionnelle, typique des musées des beaux-arts nord-américains et européens du dernier siècle. Le discours muséal relatif aux tableaux peints de la collection du Musée est très riche, mais lorsqu'il est question de la Collection Birks, le discours tend à se faire plus discret ; dans l'ouvrage *Trésors du Musée des beaux-arts du Canada* (2003), par exemple, on ne fait pas du tout référence à la Collection et on y présente qu'une seule pièce, à savoir la cafetière de Laurent Amiot acquise en 1994 que nous avons soulignée plus tôt. De plus, aucune pièce de la Collection Birks n'est commentée dans l'audioguide, un outil que le Musée aurait pu utiliser pour offrir des informations pertinentes sur les objets ou le collectionneur au visiteur.

2.2 Le bilan de la controverse et une analyse

Notre objectif est maintenant de montrer de quelle manière la controverse, phénomène social manifeste, peut également être désignée, dans le cas spécifique de la donation de la Collection Birks, comme un problème politique. La controverse a-t-elle une incidence sur la présentation des pièces d'orfèvrerie ? De plus, nous aborderons les stratégies de mise en valeur de l'orfèvrerie québécoise au cours du 20^e siècle. Ce recensement rapide nous permettra de démontrer que ces mises en valeur sont particulièrement importantes dans les décennies 1970-1980 et que, malheureusement, elles diminuent progressivement depuis. Est-ce que le manque de spécialistes, de formation et de circulation de l'orfèvrerie québécoise depuis quelques temps a un impact sur la présentation des pièces au Musée des beaux-arts du Canada ? La mise en exposition du MBAC, caractérisée par une muséographie traditionnelle et par une présentation esthétisante de ces objets, produit un discours essentiellement « silencieux » quant à la diffusion de connaissances (scientifiques ou vulgarisatrices) auprès des visiteurs. Notre constat peut-il être associé à ce désintérêt envers cet art ou doit-on blâmer le financement des institutions ?

2.2.1 Répercussions politiques et culturelles de la controverse

Le risque de la politisation d'une controverse exposée sur la place publique est très grand. Il suppose que certains acteurs impliqués de prime abord possèdent une position d'autorité qui leur permette de prendre des décisions faisant abstraction du débat qui a eu lieu et, ainsi, de choisir de ne considérer aucun accord ou compromis. Cela est le cas dans le conflit entourant la donation de la Collection Birks puisque la Corporation des musées nationaux du Canada – une société d'état fédérale –, l'entreprise Henry Birks & Fils ainsi que la directrice du MBAC, Hsio-Yen Shih, rendent un verdict unilatéral servant leurs intérêts. Cette situation permet de questionner la façon de concevoir l'action de l'État et des institutions de pouvoir dans la gestion des situations de crise, bien qu'on ne peut réduire le discours des acteurs à des

jeux de pouvoir. Toutefois, bien que la décision du Musée soit de nature privée, elle est fondamentalement sociale puisqu'elle a des conséquences notables sur le statut et la définition de la communauté réclamant le retour des pièces d'orfèvrerie sur son territoire.

À ce propos, rappelons que cette controverse doit ses propriétés à son inscription dans un moment particulier du développement de l'identité collective de la province et du renouvellement du nationalisme québécois, ce qui contribue à ce que son public soit vaste, diversifié et, surtout, agissant. Clifford (1988 : 217) souligne d'ailleurs que la création d'une identité, qu'elle soit culturelle ou personnelle, suppose un acte de collectionnement, le rassemblement de « possessions » au sein de systèmes de valeurs et de significations pluriels. Devant le besoin de caractériser l'identité francophone québécoise au sein d'un pays majoritairement anglophone, le gouvernement provincial, qui représente la nation (le « propriétaire »), adopte une idéologie nationaliste l'amenant à considérer le collectionnement de son patrimoine (ou culture nationale) comme un enjeu crucial : « Dans le même mouvement où le Québec devient une société urbaine et moderne et qu'il se dote d'un État fort, les Québécois opèrent un reclassement de leurs valeurs et ils se laissent entraîner dans le nouveau monde de la consommation et du loisir » (Bellavance & Fournier 1992 : 18-19). La revendication d'une propriété collective authentique alors qu'on tente de « se construire » et de construire sa culture pousse donc le gouvernement provincial à instaurer la *Loi relative à la conservation des monuments et des objets d'art ayant un intérêt historique ou artistique* le 21 mars 1922. Il s'agit en fait d'un travail d'inventaire et de classification de l'héritage mobilier et immobilier présentant un intérêt historique et/ou artistique, opéré sous la responsabilité de la Commission des monuments historiques. Cependant, les activités de la Commission sont au départ très limitées, les biens meubles ne pouvant pas être classés sans l'accord de leur propriétaire (Handler 1988 : 142). Toutefois, bien que les modifications apportées à la loi en 1952 et en 1963 grâce au Ministère des Affaires culturelles contribuent à étendre la protection à un plus grand nombre de biens, de territoires et de monuments, le processus est extrêmement long, peu de biens parviennent réellement à être classés par la Commission et cette dernière possède encore peu de pouvoir sur les biens exportés.

En conséquence, la Collection Birks, à l'époque de sa conservation à Montréal (avant 1977), échappe à la *Loi sur les biens culturels*, sanctionnée le 8 juillet 1972, avant que la

Collection soit déménagée à Toronto. Cette mesure législative, instaurée afin d'améliorer les capacités d'intervention du gouvernement, stipule que « Le ministre peut, sur l'avis de la Commission [des biens culturels], reconnaître tout bien culturel dont la conservation présente un intérêt public »⁶⁸, et ce, même contre la volonté de son détenteur. La Commission des biens culturels du Québec est mise en charge, entre autres, de déterminer, lorsqu'un bien culturel est acquis par un musée ou une institution muséale reconnue, si « le bien a été acquis conformément à la politique d'acquisition et de conservation de ce musée, de ce centre ou de cette institution, selon le cas, et aux directives du ministère de la Culture et des Communications »⁶⁹. Aussi, elle définit de manière plus efficace les œuvres d'art, les monuments, les sites, etc., et oblige finalement le propriétaire de biens culturels⁷⁰ classés d'obtenir une permission gouvernementale avant de les exporter en dehors de la province⁷¹. Néanmoins, la Collection n'est toujours pas classée en 1977 malgré les recommandations incessantes de la Commission des biens culturels dès 1975, et c'est pour cette raison que le gouvernement québécois, malgré la pression médiatique, ne peut pas forcer son rapatriement à Montréal. Le journaliste Serge Joyal commente d'ailleurs cette incapacité de la Commission, dans les premières années suivant la promulgation de la loi, à accomplir de manière efficace les tâches qui lui sont attribuées : « on attend toujours que soient mises en place les structures nécessaires à une action responsable » (Joyal 1980 : 6).

Les interventions fédérales et provinciales en matière de protection patrimoniale, davantage présentes à partir des années 1970, contribuent à faire de la culture « une véritable chose publique, sinon franchement politique » (Bellavance & Fournier 1992 : 11). Puisque le patrimoine de la province en vient, dans ces années de définition et de revendication identitaire, à être considéré comme à la fois représentatif et constitutif de l'identité culturelle (Handler 1988 : 154), la dépossession d'un ensemble aussi important de pièces réalisées au

⁶⁸ Québec, *Loi sur les biens culturels*, L.Q., 1972, ch. 19, art. 15.

⁶⁹ Québec, *Loi sur les biens culturels*, L.Q., 1972, ch. 19, art. 2

⁷⁰ La loi définit un bien culturel comme : « Une œuvre d'art, un bien historique, un monument ou un site historique, un bien ou un site archéologique, une œuvre cinématographique, audiovisuelle, photographique, radiophonique ou télévisuelle » (Québec, *Loi sur les biens culturels*, L.Q., 1985, ch. 24, art. 1.).

⁷¹ Les dispositions en matière d'exportation de biens culturels sont très claires : « Dans le cas d'un document ou d'un objet patrimonial classé, une autorisation est nécessaire pour : transporter le bien hors du Québec ; l'altérer, le restaurer, le réparer ou le modifier de quelque façon ; le détruire en tout ou en partie » (Ministère de la Culture et des Communications 2013 : 12).

Québec représente, pour la nation québécoise et à ses dépens, une forme d'appropriation de sa culture de la part du gouvernement fédéral : « les rivalités fédérales-provinciales en matière culturelle deviennent un leitmotiv du débat constitutionnel, tandis que le milieu culturel professionnel québécois se mobilise lui-même, [...], pour réclamer une plus forte présence du gouvernement provincial » (Bellavance & Fournier 1992 : 11). Ce sentiment d'injustice, comme nous l'avons identifié dans les propos médiatisés de plusieurs acteurs, génère une forme d'indignation qui, pour être entendue et considérée, doit être affichée publiquement.

Boltanski et Claverie (2007 : 425) entrevoient ce phénomène de l'indignation comme « un puissant moteur de mobilisation, notamment parce qu'[il permet de] rapprocher, d'un côté, des événements qui se présentent comme “historiques”, et de l'autre, des moments critiques de leur propre histoire, et à mettre en série des faits publics ». Cette logique s'applique au cas Birks puisque les acteurs en défaveur de la donation commentent largement sa ressemblance à d'autres cas controversés de la décennie 1970. À vrai dire, bien que la décision de la famille soit de nature privée et exclusive en raison de cette négligence de la Commission, elle entraîne rapidement des répercussions sociales notables, amplifiées par la circulation de ces informations. Nous avons d'ailleurs identifié d'autres cas similaires, qui montrent pourquoi certaines donations induisent chez les citoyens ou les élus un sentiment d'injustice analogue. Par exemple, la Collection Georges-Alphonse Daviault, l'une des plus grandes bibliothèques privées du Canada au Québec avec plus de six milles volumes, est acquise par les Archives nationales du Canada en 1973. Deux ans plus tard, la plus importante collection de monnaies et de médailles, conservée au Château Ramezay de Montréal depuis 1894, est vendue en 1975 à la Banque du Canada, ce qui fait que le Québec perd sa toute dernière collection d'envergure de monnaies et de médailles⁷². De plus, la Collection de la bibliothèque de l'Arctic Institute of North America de l'Université McGill est déplacée de Montréal à Edmonton en 1976. Une controverse est ainsi réactivée à chaque fois qu'un phénomène de mobilité du patrimoine mobilier québécois est visible, ce qui prouve qu'elle a, comme la grande majorité des controverses médiatiques, « quelque chose d'interminable » (Lemieux 2007 : 208). La médiatisation de l'affaire Birks permet, selon nous, de remettre en

⁷² La Collection des Clercs de Sainte-Croix est déjà transportée hors du Québec à cette époque.

cause une récurrence événementielle plus large relative au domaine culturel, à savoir l'exportation et la vente massives à l'étranger d'un grand nombre d'œuvres d'art et de biens culturels québécois.

De plus, cette affaire semble mettre en relief une dissension ancrée dans les espaces institutionnels québécois ; les acteurs s'opposant à la donation de la Collection Birks au MBAC dénoncent ce qui leur semble être une incohérence historique en s'appuyant sur le jugement rendu dans le cadre d'une cause antérieure importante. En comparant le cas Birks à la « saga » des Trésors de l'Ange-Gardien, lors de laquelle l'action judiciaire des marguilliers de la Fabrique permet d'annuler des transactions impliquant les objets précieux de leur paroisse, la question de la légalité et de la provenance des objets de la Collection se pose rapidement. C'est que l'abbé Joseph Henri Gariépy, sans le consentement des pasteurs de la paroisse ni de l'évêque diocèse, aliène en 1962 un ensemble de treize pièces liturgiques non désacralisées au statuaire Roger Prévost. Ce dernier revend dans les années suivantes deux statues de Jacques Leblond au collectionneur Jean Soucy, deux calices et une statue à la Corporation des musées nationaux du Canada ainsi que six chandeliers, une statue et un crucifix au MNBAQ (Cour d'appel du Canada 1987 : 16-17). Les objets doivent donc être rendus à la paroisse, bien que leurs nouveaux détenteurs portent en appel le jugement de la Cour Supérieure du district de Québec. Ce cas, dont l'issue se règle finalement en 1987 après douze années de procédures judiciaires, permet de clarifier les droits et les obligations des conseils des églises quant à l'aliénation de leurs objets sacrés, mais fait également naître une série de remises en question et de revendications dans la presse écrite à propos de l'acquisition de la Collection Birks qui, rappelons-le, compte un nombre impressionnant de pièces liturgiques. En comparant la controverse au jugement de l'Ange-Gardien, Gilles Toupin, Serge Joyal et Jean-Guy Dubuc, entre autres, tentent de donner sens au problème, de le rattacher à un contexte social précis et de l'inscrire dans une série événementielle englobant des situations passées déjà qualifiées, donc susceptibles d'influer sur le problème en cours. Cette stratégie, misant sur la dénonciation publique de l'illégalité de certains transferts d'œuvres religieuses effectués dans le passé, nous semble dès lors imputer une dimension éthique au conflit.

Gilles Toupin, critique d'art pour le journal *La Presse* à Montréal, stipule à ce propos que selon ses sources, la Galerie nationale (le MBAC) déroge à sa propre politique

d'acquisition relative aux objets d'art religieux du Québec lorsqu'elle accepte le don de la Collection Birks. Une politique énoncée lors de la 39^e réunion du comité des administrateurs délégués, le 28 août 1978, préciserait que le Musée doit répondre à certaines conditions avant de faire l'acquisition d'une collection comportant des objets de nature cléricale. Ces dernières comprennent : l'exigence qu'une recherche préliminaire exhaustive soit réalisée à propos des œuvres de la collection, que la galerie obtienne une preuve de l'authenticité de ces dits objets (de leur transfert du monde religieux au monde séculier), que l'ensemble des documents contenant ces informations soit acheminé au ministère de la Justice dans le but de les valider, et que s'il s'agit d'une acquisition de plus de 250 000 \$ en valeur marchande (la Collection Birks vaut plusieurs millions), le Conseil du trésor donne son consentement. Selon les sources de Toupin, toutes ces conditions ne sont pas respectées. Ces allégations accusant l'institution de ne pas honorer sa politique d'acquisition, qu'elles soient vraies ou fausses⁷³, sont massivement publiées dans les journaux sans qu'elle ne puisse (et n'essaie de) se défendre⁷⁴. Grâce à l'action collective de nombreux acteurs, l'affaire Birks est donc un lieu propice à la politisation d'une réalité sociale.

Cyril Lemieux (2007 : 394) stipule qu'une controverse prend la forme d'une « affaire » « lorsque la cause est défendable, c'est-à-dire lorsque les normes de tolérance en vigueur de l'espace social incriminé peuvent se voir aisément attribuer une valeur universelle ». Mais l'imputation d'une valeur universelle au phénomène de la déterritorialisation des œuvres québécoises est-elle possible ? Bien plus qu'une question de légalité, cette « cause » plus large visant à conserver le patrimoine à son emplacement d'origine est contestée par des individus convaincus que le patrimoine est plutôt d'un ressort national et, à plus grande échelle, mondial. À cet égard, l'éditeur invité G. S. Vickers (1980) pour le *Varsity Journal* affirme qu'il serait insensé d'empêcher d'exporter les biens en raison de leur contexte d'origine, puisque cela mènerait à un principe illogique de dépouillement des grands musées :

⁷³ Il nous est impossible de valider hors de tout doute l'information de M. Toupin puisque les archives du Musée ne contiennent aucune copie dudit document.

⁷⁴ La controverse a eu une incidence directe sur la politique d'acquisition du Musée. En 2016, celle-ci prévoit que « toutes les propositions doivent être étayées par des recherches approfondies visant à établir l'authenticité et la provenance des œuvres et à s'assurer de leur qualité, de leur valeur historique et de leur pertinence par rapport à son mandat » et que les acquisitions soient faites « en fonction de l'importance esthétique et historique des œuvres, de leur potentiel éducatif et de leur valeur ajoutée à la collection » (MBAC 2016 : 44).

And be assured that museums [...] can hardly afford the argument that each fragment of another civilization, another country's, province's or even region's culture should be returned to its source. [...] Such are the genealogies of art, and they can turn heritage claims to nonsense.⁷⁵

Cette différence d'opinion ne va pas sans rappeler la querelle occupant depuis des décennies maintenant les historiens de l'art et muséologues sur la question de l'exportation internationale des antiquités, telle que nous la présente, de manière rigoureuse, James Cuno en 2008 dans l'ouvrage *Who Owns Antiquity ?*. C'est d'ailleurs dans le cadre de nombreux conflits entre diverses nations autour du droit de possession de certaines antiquités que les questions de patrimonialisation et de patrimoine, rattachées à une dynamique de préservation d'un héritage dans sa collectivité d'origine, sont définies plus concrètement. Par exemple, la Convention sur l'importation, l'exportation et le transfert de propriétés illicites de biens culturels est instituée en 1970 par l'UNESCO dans le but d'organiser les biens culturels autour de la valeur que leur attribuent leurs pays d'origine (aussi appelés « états-nations modernes »). Ce type de législation est un indicateur notoire de la divergence des opinions politiques en ce qui a trait à la possession des biens culturels, qu'ils soient considérés comme assujettis à un patrimoine local, national ou mondial. À notre question sur la portée universelle du phénomène de la déterritorialisation des œuvres québécoises, nous pouvons donc répondre par l'affirmative.

Grâce aux efforts de médiatisation et de publicisation, la controverse peut prendre la forme d'une cause sociale défendable dans les décennies 1970-1980. Toutefois, la manifestation de l'injustice portée par cette affaire exige qu'un changement systémique, voire juridique, soit opéré, un changement susceptible d'affecter la société qui, il faut le rappeler, dépend de l'autorité du gouvernement provincial. Claude Gilbert et Emmanuel Henry (2012 : 52) soulignent à cet égard que « ce sont dans les moments [de publicisation] que sont abordées des questions dites fondamentales, qu'elles aient trait à la démocratie, au rôle de l'État, à ses responsabilités ». Le degré d'intervention de l'État pour ce type de revendication collective, cependant, repose non seulement sur « la nature des activités ou des acteurs qui les

⁷⁵ Nous traduisons : « Et soyez assurés que les musées peuvent difficilement se permettre d'argumenter que chaque fragment provenant d'une autre civilisation, d'un autre pays, de la culture d'une autre province ou région devrait être retourné à sa source. Telles sont les généalogies de l'art, et elles peuvent transformer les revendications patrimoniales en non-sens ».

accomplissent mais [également sur les] conséquences factuelles des activités » (Lilti 2007 : 23). Ainsi, la modification considérable de l'attitude collective des commentateurs à l'égard des objets à caractère religieux ainsi que le constat général de leur aliénation et de leur exportation massive semblent inciter le gouvernement provincial à s'interroger à nouveau sur l'avenir du patrimoine culturel et artistique de son territoire et à prendre au sérieux les enjeux de cette déterritorialisation. Nous sommes convaincue que l'affaire Birks contribue de manière substantielle à la mise en place d'une série de mesures législatives visant à dissuader les collectionneurs et les artistes de déplacer le patrimoine artistique et culturel national hors de la province⁷⁶. Effectivement, au terme de la controverse, des actions concrètes visant une protection accrue et efficace du patrimoine culturel québécois sont posées : la *Loi sur les biens culturels* de 1972 est bonifiée le 20 juin 1985 par l'adoption d'un nouveau chapitre sur la protection des biens culturels par les municipalités⁷⁷. L'action de la Commission des biens culturels est beaucoup plus active et balisée, entre autres suite à l'instauration d'une consultation publique pour les projets de déclaration d'un site patrimonial par le gouvernement et l'obligation de faire un état de situation quinquennal sur les transferts de responsabilité aux municipalités. De plus, la *Loi sur les biens culturels* est remplacée par la *Loi sur le patrimoine culturel* le 19 octobre 2012 dans le but d'élargir les catégories des biens culturels à enregistrer et à classer ; en effet, les paysages culturels patrimoniaux, le patrimoine immatériel ainsi que les personnages, événements et lieux historiques sont ajoutés à la liste. Finalement, le gouvernement met en place des incitatifs fiscaux compétitifs pour les collectionneurs désirant se départir d'un objet ou de leur collection entière dont le ou les artistes sont canadiens ; par exemple, le montant d'un don effectué à une institution muséale québécoise est majoré de 25 %, et si le donateur se départit d'un bien culturel reconnu par la Commission des biens culturels du Québec, il a droit à un crédit d'impôt équivalent à sa juste valeur marchande.

⁷⁶ Alain Duhamel, dans un article publié dans le *Magazine Affaires*, semble en quelque sorte valider notre hypothèse en affirmant que les « modifications aux règlements québécois de l'impôt, adoptées en octobre 1978, sont survenues à la suite de "l'affaire Birks" » (Duhamel 1982 : 19).

⁷⁷ Le texte de la loi stipule effectivement qu'« une municipalité peut, par règlement de son conseil, constituer un comité pour exercer les fonctions confiées par la présente loi au comité consultatif » (Québec, *Loi sur les biens culturels*, L.Q., 1985, ch. 24, art. 41.).

Enfin, la controverse de la donation de la Collection Birks au Musée des beaux-arts du Canada soulève, au cours de son déploiement, des questions d'identité collective, de pouvoir, de justice et d'éthique. Elle représente un épisode de l'action collective et sociale québécoise lors duquel la relation entre art et politique est devenue explicite dans le contexte spécifique des acquisitions massives au sein de collections muséales. De plus, les explications de Richard Gauthier dans *Le devenir de l'art d'église dans les paroisses catholiques du Québec* (2005) appuient notre hypothèse selon laquelle ces années de troubles et de controverses médiatiques entourant la question de la déterritorialisation des œuvres québécoises permettent d'occasionner de réels changements au niveau de la législation culturelle :

Les procès-verbaux des années 1972 à 1982 sont absents des archives diocésaines, mais ceux qui suivent marquent une rupture avec les procès-verbaux antérieurs. Leur ton beaucoup plus serein contraste avec celui qui anime la série des procès-verbaux des années 1966-1972. On peut en déduire que quelque chose de décisif s'est passé entre 1972 et 1982 qui a diminué de beaucoup l'aliénation de biens meubles d'Église (Gauthier 2005 : 21).

Ce résultat démontre certainement le caractère contingent et arbitraire des lois, dans le sens où c'est sous le poids des activités collectives, perpétrées dans le cadre d'une controverse médiatisée, que l'État est forcé de veiller à ce que les intérêts des acteurs, mais aussi de tous les individus de la province, soient protégés et honorés.

La controverse et le discours du Musée : quelques constatations

Il n'est pas anodin de constater que le déménagement de la Collection à Toronto est effectué, comme nous l'avons spécifié, en décembre 1977, soit peu de temps après la chute du Parti libéral (fédéraliste) au profit du Parti québécois (souverainiste) le 15 novembre 1976. La stratégie du gouvernement de René Lévesque, très différente de celle du gouvernement de Robert Bourassa⁷⁸, recommande de mettre la politique au service du développement culturel : « L'arrivée au pouvoir du Parti québécois en 1976 contribue à l'affirmation du

⁷⁸ Le gouvernement de Robert Bourassa, lors de son mandat, est davantage préoccupé par le développement économique et l'instauration de mesures sociales telles que l'assurance-maladie et les lois sur la protection du consommateur.

Québec comme un ensemble culturel spécifique et original » (Bellavance & Fournier 1992 : 25)⁷⁹. La promulgation de la *Loi sur les biens culturels* ainsi que l'élection d'un gouvernement québécois promettant la tenue d'un référendum le 20 mai 1980 sur la question de la souveraineté ont-elles contribué au déplacement de la Collection moins d'un an plus tard, puis de sa donation à Ottawa en 1979 ? Bien qu'il soit difficile de répondre à cette question, certains éléments nous portent à croire que ce geste posé par la compagnie est infléchi par le contexte politique.

Tout d'abord, les explications données par les membres de la famille et la compagnie suite à la donation nous apparaissent quelque peu discordantes. En effet, cette dernière souligne son intention de donner la Collection à Ottawa car elle considère que le MBAC est « l'établissement le plus apte à en assurer la protection, ainsi que la plus grande diffusion possible à travers tout le pays »⁸⁰. Toutefois, le MBAC traverse une période de crise dans la décennie 1970. Les journaux décrivent le Musée comme une « disgrâce nationale » (*The Globe and Mail*) et critiquent les locaux dysfonctionnels et non conformes du Lorne Building⁸¹ dans lequel les œuvres sont présentées et conservées : « But such was the state of the building itself that the staff were also resorting, in desperation, to giving media tours. These showed, even after the multimillion dollar “facelift” of 1976, a leaking roof, dysfunctional washrooms, pipes bound with rags to prevent their clanging, and blank spaces left on walls, where paintings had been removed to protect them from condensation »⁸² (Ord 2003 : 279-280). À vrai dire, de nombreuses sources, dont celle que

⁷⁹ L'implication du gouvernement québécois dans les arts vise dès lors à surpasser celle du gouvernement fédéral, notamment dans le but de restreindre l'exportation d'importantes collections conservées au Québec.

⁸⁰ Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Publications Box 8, *Don de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne à la Galerie nationale du Canada*, Communiqué de presse, Musée des beaux-arts du Canada, 14 décembre 1979, 3 p.

⁸¹ Le MBAC, bien qu'il soit créé en 1880, n'a pas d'établissement fixe avant 1988. Il prend d'abord place dans un immeuble rassemblant d'anciens ateliers de constructeurs, situé près de la Colline Parlementaire, dans lequel il partage l'espace avec la Cour suprême du Canada entre 1882 et 1888. Ensuite, la collection est déménagée dans le Victoria Hall, situé au-dessus du Ministère des Pêches entre 1888 et 1910, puis dans l'édifice commémoratif Victoria entre 1912 et 1959. Enfin, l'édifice Lorne, qui consiste en un immeuble administratif dont l'occupation se veut être temporaire, chapeaute le Musée entre 1960 et 1988.

⁸² Nous traduisons : « Mais tel était l'état du bâtiment lui-même que le personnel s'est résolu, désespérément, à donner des visites aux médias. Ceux-ci ont montré, même après le *lifting* de plusieurs millions de dollars de 1976, un toit en fuite, des toilettes dysfonctionnelles, des tuyaux entourés de chiffons pour éviter leur tintement et des espaces vides laissés sur les murs, où des peintures avaient été enlevées pour les protéger de la condensation ».

nous venons de citer, mentionnent que la collection historique canadienne est conservée au troisième étage, où les plafonds sont bas, le sol est tapissé et l'éclairage naturel est presque inexistant ; les raisons données par la compagnie, compte tenu de ces informations, apparaissent donc comme relevant de critères autres que ceux qui auraient présidé à la meilleure mise en valeur de la Collection Birks.

Ainsi, les motivations de la compagnie, à notre avis, peuvent être liées aux allégeances politiques des membres de la famille Birks ainsi qu'aux motivations principales de son collectionneur, et non à la réputation du MBAC en matière de conservation d'œuvres d'art. D'une part, l'entreprise entretient un rapport privilégié avec l'autorité étatique entre 1920 et 1970 :

L'engagement résolu à la qualité qui a toujours été une pierre de touche de la Maison Birks crée la réputation de celle-ci comme la plus grande bijouterie de luxe canadienne. Cette réputation [de la compagnie] fait peu à peu de Birks le bijoutier officiel des premiers ministres du Canada, position qu'il a conservée jusqu'à l'ère Trudeau (Besler 2004 : 37).

La compagnie exécute ainsi un grand nombre d'articles destinés aux premiers ministres William Lyon Mackenzie King, Richard Bedford Bennett, Louis St-Laurent, John Diefenbaker et Pierre Elliot Trudeau (MacLeod 1979 : 105-106). De plus, un brevet proclamant la compagnie comme l'Orfèvre de son Altesse Royale le Prince de Galles est accordé à William Massey Birks en 1935 par Édouard VII. Elle devient donc le fournisseur attitré de la famille royale et produit pendant plus d'une quinzaine d'années un ensemble considérable d'objets précieux lui étant destiné. En fin de compte, la donation à la Corporation des musées nationaux du Canada, une société d'État fédérale, serait, à notre avis, un moyen adopté par la compagnie pour remercier les divers gouvernements canadiens qui l'ont soutenue pendant des décennies, en plus de témoigner de sa reconnaissance envers la famille royale britannique. La donation, coïncidant avec la célébration des centièmes anniversaires respectifs de la compagnie et du Musée, peut également assurer une diffusion médiatique significative de la Collection dans l'année à venir, ce qui représente en fait un atout majeur pour tout collectionneur désireux d'étendre sa renommée et sa visibilité. D'autre part, comme nous l'avons mentionné antérieurement, Henry G. Birks considère l'action de la compagnie comme étant ancrée dans le territoire canadien et il formule à plusieurs reprises le souhait de pouvoir, un

jour, offrir sa Collection aux Canadiens : « Dans les nombreux discours qu'on l'invite à prononcer, l'unité nationale reste l'un de ses thèmes favoris » (Alexandor 1998 : 13). Par conséquent, il est clair que l'affaire Birks soulève de nombreuses questions idéologiques et politiques qui vont au-delà des motivations de diffusion et de conservation des objets qui font partie de la Collection.

Tout cela considéré, qu'en est-il du discours muséal ? La présentation esthétisante et silencieuse de la Collection Birks dans les salles de l'art canadien aurait-elle pour effet de minimiser l'impact qu'une réactualisation des enjeux entourant la controverse pourrait avoir sur l'image du Musée ? Cette notion d'une présentation « esthétisante » n'est évidemment pas étrangère à l'analyse bien connue de Mieke Bal : « Esthétique : l'accrochage interfère avec l'esthétique des tableaux. [...] En conséquence, on ne regarde pas trop les tableaux, car on s'y sent déjà bien. Le paradoxe est que l'agrément de la salle ruine l'art qui s'y trouve exposé » (Bal 2007 : 21). La controverse a-t-elle une incidence sur le discours de l'institution et sur sa manière de présenter ces objets au public ? Il nous semble que nous pouvons affirmer, à la suite de nos recherches et en tenant compte de notre analyse de la muséographie et des documents d'archives, tout en prenant appui sur les recherches en muséologie critique, que la stratégie adoptée par le Musée en 1988 pour l'exposition de la Collection Birks est infléchie par les enjeux soulevés par la controverse. En effet, l'acceptation d'un don composé exclusivement de pièces d'orfèvrerie par le MBAC, qui ne collectionne des objets en argent que depuis peu, permet de marquer le changement d'orientation de l'institution, désireuse d'élargir ses compétences et d'adapter sa mission afin d'y inclure le collectionnement des arts décoratifs canadiens. Suite à l'annonce de son acquisition, le Musée est forcé d'engager Ross Allan C. Fox, conservateur de la collection d'orfèvrerie du DIA, afin de se doter d'un premier spécialiste de la culture matérielle et des arts décoratifs. Enfin, puisque nous considérons que les objets de musée sont capables d'accumuler leurs propres histoires à travers le temps (Conn 2010 : 81-82), nous pouvons affirmer que le sens donné à l'exposition permanente de l'art canadien au MBAC est situé autant dans les œuvres que dans leur sélection, leur combinaison et leur organisation dans l'espace. L'acte de représenter une culture, une sous-culture ou tout domaine cohérent d'activité collective est en effet toujours sélectif et stratégique (Clifford 1988 : 231). Les pièces d'orfèvrerie québécoise, extraites de leur contexte

d'origine et dès lors présentées aux côtés d'ouvrages appartenant à d'autres identités régionales, deviennent les témoins d'un patrimoine culturel plus vaste, celui du Canada : « parce que le patrimoine de chacun est le fruit de l'appropriation d'éléments locaux, régionaux et nationaux, mais aussi de données lointaines, l'exposition rend concrètement présents ces éléments distanciés et les fait apparaître comme le patrimoine de chacun » (Montpetit 1995 : 45). Ce phénomène d'appropriation est visible à travers l'exposition permanente du Musée ; l'orfèvrerie québécoise permet de renforcer son discours idéologique nationaliste et fédéraliste.

2.2.2 L'orfèvrerie québécoise : un intérêt révolu ?

L'intérêt pour l'orfèvrerie québécoise débute concrètement au début du 20^e siècle et sous différentes formes. Sa présence dans diverses expositions, souvent rattachées à des domaines plus larges, permet de faire découvrir un art pour lequel il y avait très peu de visibilité auprès du grand public. Par exemple, l'« Exhibition of Canadian Handicraft » présentée en 1905 par la Women's Art Association de Montréal recense une impressionnante sélection de deux cents cinquante pièces en métal aux intérêts patrimoniaux pluriels et appartenant à des époques diverses. Cette exposition, selon René Villeneuve (1998 : 24), « contribu[e substantiellement] à susciter une prise de conscience, sinon à développer l'intérêt pour la discipline ». D'autres expositions présentées dans les années 1930, telles que la « Fifth Biennial Exhibition of Architecture and Allied Arts » (1935) organisée par l'Ontario Association of Architects dans laquelle sont exposés des clichés photographiques de Ramsay H. Traquair dépeignant certains plans architecturaux ainsi que de l'argenterie et d'autres pièces d'origines diverses (1935), et l'exposition « Arts of Old Quebec » de l'Art Association of Montreal (1941), qui contient des pièces de mobilier, des tableaux, des sculptures et des textiles (ceintures fléchées), permettent de concrétiser ce nouvel intérêt.

La mise en valeur ainsi que la diffusion de ces objets au pays grâce aux expositions semblent également favoriser l'émergence d'une discipline bien particulière, concrétisée par la diffusion d'un grand nombre d'ouvrages spécialisés. Dans les années 1930, le spécialiste du

patrimoine québécois Marius Barbeau réussit à réunir dans un catalogue raisonné des renseignements précieux et intéressants sur l'emplacement d'un grand nombre de pièces d'orfèvrerie ancienne ainsi que sur les orfèvres qui les ont conçues. Dans la même décennie, l'historien de l'art Gérard Morisset, grâce à ses nombreuses visites dans les églises du Québec, parvient à dresser un inventaire des œuvres d'art québécoises et crée un fonds documentaire constitué de données fondamentales aux études sur le patrimoine artistique du Québec. Enfin, Ramsay H. Traquair publie en 1940 *The Old Silver of Quebec*, une étude incorporant des informations essentielles sur le type de production ainsi que sur la généalogie des principaux orfèvres du Québec. Cette période, située entre les années 1935-1960, est ainsi fortement caractérisée par des travaux de dépistage qui façonnent l'intérêt des chercheurs et des historiens de l'art pour cet art traditionnel. En marge de ces travaux de recherche, une nouvelle conscience nationale émerge après la Confédération de 1867 et s'exprime à travers le collectionnement vernaculaire, puis spécialisé ; des collectionneurs – tels que Joseph Signay (1778-1850), dont la collection, composée majoritairement de pièces ecclésiastiques, est aujourd'hui conservée à l'archevêché de Québec ; le notaire Cyrille Tessier (1835-1931), qui amasse une collection de livres, de monnaies et de médailles en se faisant souvent payer en pièces d'orfèvrerie ; et Louis Carrier (1898-1962), dont la collection conservée au MNBAQ comprend plus de 741 œuvres canadiennes – commencent à s'intéresser autant à la valeur patrimoniale de l'orfèvrerie québécoise qu'à sa valeur économique (Villeneuve 1998 : 19-21). Bien que plusieurs collections ne soient pas conservées au Québec ou soient dispersées, comme celle de Charles de Volpi dont certaines pièces aboutissent au DIA ou de l'antiquaire Samuel Breitman dont une partie de la collection de mobilier, d'objets sculptés et d'archives est déménagée à Dallas (Texas), leur institutionnalisation permet peu à peu de caractériser la nation québécoise.

Nous remarquons cependant que cette mise en valeur de l'orfèvrerie québécoise prend une importance considérable dans les décennies 1970-1980, notamment sous la forme de l'exposition temporaire et d'une politique de dépôt et de prêt à court et long-terme. D'un côté, entre 1968 et 1990, plus de cinquante demandes de dépôts et de prêts sont approuvées par la compagnie Birks et le MBAC à d'autres institutions à des fins d'expositions temporaires et permanentes. Toutefois, à partir des années 1990, cette forme de diffusion semble s'essouffler

à un rythme constant : « Un mouvement général tendant à mettre l'accent sur la présentation d'expositions temporaires plutôt que sur celle de la collection permanente a amené plusieurs petites institutions à se désintéresser du mécanisme des dépôts » (Villeneuve 1998 : 47). Effectivement, la grande majorité des prêts aux institutions telles que The New Brunswick Museum (Saint-Jean), le Château Ramezay (Montréal), la Mendel Art Gallery (Saskatoon), le MNBAQ (Québec), le Musée d'art de Joliette et le Birmingham Museum of Art (Alabama) sont terminés entre 1970 et 1985. Seulement onze demandes de prêts sont acceptées par le Musée entre 1990 et 2011 et aucun prêt n'est accordé depuis 2011 (le dernier prêt est envoyé au Musée Pointe-à-Callières de Montréal). À ce jour, il ne reste plus aucune pièce québécoise de la Collection Birks en prêt dans un musée au Canada ou à l'étranger, ce qui est très révélateur du niveau d'intérêt de ces musées, mais aussi de leur public, sur cet art et la Collection Birks en particulier.

D'un autre côté, dans les années 1980 et en marge des institutions culturelles, des spécialistes de l'art ancien québécois, tel que Robert Derome, professeur au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal entre 1979 et 2007, élaborent des cours universitaires et des séminaires favorisant l'étude et l'analyse de l'orfèvrerie québécoise⁸³. Or, lorsque Derome quitte partiellement ses fonctions en 2007, aucun professeur n'est apte à en prendre la relève. Soulignons aussi que René Villeneuve est le seul spécialiste de l'orfèvrerie canadienne travaillant actuellement dans un musée au Canada, alors qu'à une certaine époque, Ross Allan C. Fox, Jean Trudel, Robert Derome, Marius Barbeau et Gérard Lavallée, entre autres, font partie du personnel d'un grand nombre de musées canadiens.

Enfin, ce désintérêt peut être observé au MBAC lorsqu'on compare l'exposition permanente telle qu'elle est conçue en 1988 et l'organisation actuelle des salles, qui subissent des rénovations mineures et d'importantes substitutions au cours des années. En 1988, un groupe impressionnant de cent cinquante pièces est exposé pour remercier la compagnie de

⁸³ À l'UQAM, les séminaires « Le champ artistique en Nouvelle-France » et « Les arts anciens au Québec et au Canada » ainsi que les cours de baccalauréat « Historiographie des arts anciens au Québec », « Les arts anciens au Québec et en Nouvelle-France » et « Organisation d'une exposition » sont donnés par le professeur. À l'Université Concordia, il enseigne les séminaires « Historiographie de l'art canadien » et « Les arts décoratifs : l'orfèvrerie ancienne au Québec » ; à l'Université de Montréal le cours « Les arts traditionnels au Canada et au Québec » ; et le cours « Les arts au Canada » à l'Université d'Ottawa.

son don significatif et pour prouver aux spécialistes québécois, qui ont mis en doute les compétences du MBAC, qu'il est capable d'assurer ce travail de diffusion. Avec les années, les conservateurs réduisent toutefois de plus de la moitié le nombre d'expôts dans la plupart des salles qui leur sont consacrées (il en reste une soixantaine en 2016). Aussi, les pièces choisies en 1988 permettent de présenter le travail de 38 orfèvres canadiens, dont trente sont québécois⁸⁴. En 2016, seul le travail de onze orfèvres canadiens, dont neuf sont québécois, est présenté. Les œuvres d'orfèvres incontournables tels qu'Ignace-François Delezenne (1717-1790), Robert Cruickshank, Pierre Huguet dit Latour (1749-1817), Ambroise Lafrance (1847-1905) et Roland Paradis sont retirées, ce qui prouve que, depuis les années 2000, la mise en valeur de l'orfèvrerie québécoise dans les salles d'exposition du MBAC s'est affaiblie et permet de représenter un spectre moins large de la production québécoise. En fin de compte, nous observons que l'exposition de ces pièces québécoises et canadiennes au MBAC, en 2016, pourrait être le résultat d'un désintérêt généralisé ainsi que d'un manquement au niveau de la spécialisation des historiens de l'art, un aspect fondamental à une mise en valeur adéquate de telles collections au Canada. Ce fait devient évident lorsqu'on compare la mise en valeur de l'orfèvrerie québécoise au MBAC à celle de l'orfèvrerie américaine au Musée des beaux-arts de Boston ; avec les années, ce dernier augmente au lieu de diminuer le nombre de pièces présentées dans son exposition permanente.

Une nouvelle exposition, un nouveau discours ?

Un redéploiement des salles de l'art canadien est toutefois entrepris par les conservateurs du Musée des beaux-arts du Canada en 2017. Leur ouverture très récente le 15 juin 2017⁸⁵, sous l'intitulé « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », coïncide avec les célébrations du cent cinquantième anniversaire de la Confédération

⁸⁴ Les orfèvres québécois représentés en 1988 : François Sasseville (9), Laurent Amiot (7), Pierre Bohle (8) et Bohle & Hendery (10), François Ranvozyé (1), Paul Lambert dit Saint-Paul (8), Jacques Pagé dit Quercy (3), Michael Arnoldi (1) et Salomon Marion (1). Orfèvres Néo-Écossais : James Langford (4) et Peter Nordbeck (5).

⁸⁵ Une analyse de fond de la nouvelle exposition n'est pas possible en raison du délai imposé par la rédaction du mémoire, dont la date de dépôt coïncide à quelques semaines près de la réouverture des salles de l'art canadien au Musée des beaux-arts du Canada. Il nous apparaît toutefois impératif d'actualiser le propos, bien que cela entraîne le retardement du dépôt initialement prévu.

canadienne. Le réaménagement complet des salles A100 à A114, du Jardin, de la Chapelle Rideau et de l'Atrium Michael and Sonja Koerner Family permet au Musée de renouveler son offre d'exposition près de trente ans après l'ouverture du bâtiment en 1988 et de présenter différemment les œuvres de sa collection permanente au public canadien et international. Près de huit cents œuvres, datant de 5 000 ans jusqu'en 1967, sont ainsi déployées dans des espaces repensés sous la supervision des commissaires Katerina Atanassova, conservatrice principale de l'art canadien depuis 2014, Christine Lalonde, conservatrice associée de l'art indigène, Adam Welch, conservateur associé de l'art canadien, et Andrea Kunard, conservatrice associée de l'Institut canadien de la photographie. Afin de déterminer quel pourrait être le nouvel axe privilégié par le MBAC et de quelle manière ce dernier influence la mise en valeur de la Collection Birks, nous jetterons un coup d'œil rapide sur cette nouvelle exposition permanente et tenterons de déterminer de quelle manière le MBAC renouvelle son discours.

Le Musée priorise à nouveau un scénario chronologique pour l'exposition des œuvres canadiennes de sa collection permanente, dont l'ordonnancement se fait autour de concepts et de groupes artistiques représentés antérieurement, mais aussi de thèmes plus actuels et inusités que ceux de son exposition précédente. Les paysages habités, la dignité du travail, la tradition du portrait au 19^e siècle et les Canadiens à l'étranger sont des sujets permettant d'orienter l'organisation des tableaux peints, des objets ethnographiques, des sculptures, des arts décoratifs et des pièces d'orfèvrerie dans les diverses salles. Le Musée use une fois de plus du registre de l'« exposition d'objets » (Merleau-Ponty & Ezrati 2005 : 28) ; il présente aux visiteurs les objets de sa collection sans utiliser des éléments de décor ou de contextualisation afin de mettre de l'avant leur caractère esthétique. Le savoir tient toutefois une part importante dans la réalisation du projet, matérialisé par la sélection des objets et leur disposition dans l'espace, en plus de la présence de textes explicatifs sur un grand nombre de cartels et de nombreux panneaux informatifs à l'entrée des salles. L'approche de l'exposition est également plurielle : elle est d'abord artistique, puisqu'elle permet aux visiteurs d'apprécier l'évolution des styles et des techniques autant canadiennes-françaises, canadiennes-anglaises qu'autochtones ; puis scientifique, dans le sens où elle offre une forme d'apprentissage au visiteur averti par le biais des thématiques, des outils informatifs (pamphlets de salles, audioguide) et des activités proposées en marge de l'exposition (exposition didactique « Nos

histoires – Branchez-vous sur l’art au Canada », catalogue d’exposition). Le scénario priorisé par l’équipe de concepteurs est géographique, car certaines salles contiennent une majorité d’œuvres provenant d’une région précise⁸⁶, et narratif, car certains éléments de l’histoire artistique et culturelle canadienne sont racontés grâce aux œuvres de la collection, véritables témoins du patrimoine canadien. Finalement, il est peu ou pas descriptif ni technologique, puisqu’une description visuelle et une analyse iconographique ou physique des objets ainsi qu’une étude de l’évolution des techniques et technologies utilisées pour leur réalisation sont rarement entreprises dans le cadre de l’exposition, réservées plutôt à une exposition didactique aménagée en retrait.

Le découpage de l’espace est réalisé à partir de grandes cloisons situées au centre de plusieurs salles principales, et même entre deux espaces d’exposition situés en périphérie de celles-ci, ce qui permet au Musée de multiplier les zones de présentation et de concentrer l’attention du visiteur sur des espaces circonscrits (Figure 22). Ces cloisons, en plus des murs des périphéries, prennent des couleurs différentes afin de dynamiser la visite, de créer des atmosphères distinctes et de faciliter le repérage des thématiques. La mise en espace demeure tout de même minimaliste pour respecter l’approche adoptée par le Musée, bien qu’elle le soit davantage dans les salles A110 à A113, dans lesquelles les conservateurs conservent les préceptes du *White Cube* qu’ils emploient déjà dans les salles de l’art contemporain. Le système d’ouvertures au sommet des plafonds voûtés est tapissé d’un recouvrement non translucide, empêchant la lumière naturelle de pénétrer dans les espaces. Un éclairage d’ambiance plus estompé est donc possible grâce à l’installation d’une série de projecteurs lumineux sur des rails. Ce dispositif permet de créer des ensembles homogènes sur les murs, bien que certaines œuvres soient pourvues d’un éclairage dirigé, ce qui permet de les distinguer du lot et de forcer le visiteur à s’y arrêter. Le manque de luminosité au niveau des vitrines ne permet pas suffisamment aux visiteurs d’apprécier à leur plein potentiel les œuvres qui y sont exposées. Le Musée, de cette manière, indiquerait-il au visiteur quelles sont les œuvres qu’il juge être majeures, c’est-à-dire celles présentées sur les murs des salles où la luminosité est optimale ?

⁸⁶ Par exemple, la salle A103 contient principalement des œuvres de l’Ontario et des Maritimes et l’espace d’exposition situé en périphérie de la salle A108 contient des œuvres réalisées au Québec.

Le parcours du visiteur est programmé et très organisé en raison de la disposition des murs et des cloisons. Disposées en enfilade autour du Jardin, de l'Atrium et de la Chapelle Rideau sur un plan très similaire à l'exposition permanente précédente, les salles laissent peu de latitude au visiteur si ce dernier désire suivre la pertinence chronologique et thématique imaginée par les conservateurs. Toutefois, quelques ouvertures dans les murs internes menant aux espaces centraux sont créées, permettant au visiteur d'accéder aux salles situées de l'autre côté s'il préfère expérimenter l'exposition d'une autre manière. Le parcours débute dans la salle A101 qui sert d'introduction à toute l'exposition (Figure 23). Dans le texte d'introduction situé à l'entrée de la salle, le Musée réfère de manière extrêmement sommaire aux grandes périodes de l'art canadien, en insistant sur le foisonnement de l'art au Canada, la diversité de ses pratiques artistiques et la survivance de l'art autochtone malgré de sombres décennies, et ce, dans une volonté d'inclusion. La salle contient uniquement des œuvres autochtones pour respecter la chronologie imposée par le scénario du Musée ; néanmoins, afin de démontrer que l'art des peuples autochtones affirme en fait la continuité et la survivance de ses formes et de ses sujets, des œuvres contemporaines sont juxtaposées aux œuvres anciennes sous la supervision de membres issus des communautés autochtones. De nombreuses pratiques y sont représentées : peinture, arts décoratifs, objets ethnographiques (vêtements, instruments et outils de chasse) et dessin.

Les œuvres des salles A102 à A105 permettent de retracer la période artistique s'échelonnant entre les débuts de la colonisation de la Nouvelle-France et la Confédération. Une grande variété d'objets et d'œuvres est exposée dans la salle A102 (Figure 24) : dix paysages, natures mortes, scènes historiques et portraits peints, mais aussi deux sculptures sur bois de François Baillaigé, des artefacts autochtones, un objet textile et 43 pièces d'orfèvrerie séparées en deux vitrines distinctes. Les œuvres des Canadiens-anglais et français disposées au début du parcours sont davantage de nature religieuse, et les objets autochtones rassemblés au centre dans deux vitrines réfèrent aux cérémonies de ce type dans les communautés autochtones.

Une vitrine-murale accolée sur le mur de droite de la salle contient cinq pièces d'orfèvrerie religieuse de Paris et de la ville de Québec, disposées de part et d'autre du centre de manière symétrique, où un ostensor, placé sur un soclet individuel en marbre, est grandement mis en valeur (Figure 25). Le texte explicatif du cartel de la vitrine de même que

le texte explicatif en début de salle n'aborder toutefois pas les questions relatives à la conception de ces œuvres religieuses et à leur contexte de création. Elles renseignent plutôt les visiteurs sur l'identité des premiers orfèvres de la Nouvelle-France, mais ne portent pas sur ces objets ; ils restent muets quant à la conception de ces œuvres religieuses et leur contexte de création. De plus, le Musée informe les visiteurs sur le commerce de la fourrure et les échanges diplomatiques entre les peuples autochtones et les colons, sans présenter des objets représentatifs de ces échanges. À cet égard, nous étions étonnée de constater que le Musée n'avait sélectionné aucune pièce d'orfèvrerie de traite, considérant l'importance de la production de ce type au pays, la présence de ces pièces dans la Collection Birks et leur inclusion dans les expositions permanentes du Musée royal de l'Ontario et du Musée des beaux-arts de Montréal.

Une deuxième vitrine située au centre de la salle A102 comprend 37 pièces d'orfèvrerie québécoise et une pièce britannique, toutes domestiques et certaines honorifiques, qui mettent en évidence les caractéristiques formelles d'un style particulier, le naturalisme canadien (Figure 26). Les œuvres sont disposées sur une table autour d'un niveau supérieur central présentant trois pièces honorifiques majeures, sur lequel un court texte, posé sur le pourtour, décrit ses principaux motifs ornementaux. Une attention particulière est portée sur la production de Robert Hendery et de ses compagnies montréalaises, mais aussi celle de certains orfèvres et entreprises de la ville de Québec, comme Cyrille Duquet (1841-1922) et l'entreprise P. Poulin & Fils (active entre 1858-1875). En revanche, le texte informatif indique que les œuvres de la salle A102 appartiennent au 18^e siècle, mais les pièces d'orfèvrerie que l'on retrouve dans cette vitrine ont été conçues entre 1840 et 1896, ce qui nous semble être étrange considérant que les salles A103 à A105 correspondent à cette datation. Des anachronismes sont donc commis par le MBAC lorsqu'il s'agit des pièces d'orfèvrerie (et potentiellement d'autres objets d'art), comme si ce dernier se contentait d'inclure des objets de sa collection qui s'approchent des thématiques principales, sans conserver les cohérences temporelles et artistiques qui lient les peintures et les sculptures de manière tangible.

En périphérie de la salle, deux espaces d'exposition sont aménagés, séparés par une cloison de couleur bleue foncée. Dans l'espace de droite, on retrouve huit portraits peints représentant des individus de la haute société de l'époque ainsi que deux vitrines présentant vingt pièces d'orfèvrerie domestique canadienne et française. La première vitrine, encastrée

dans la cloison, présente onze pièces issues des arts de la table, déployées sur trois niveaux équivalents, permettant de référer directement à la disposition de la vaisselle dans les buffets (Figure 27). Ces œuvres ont été réalisées par les premiers orfèvres pratiquant leur métier à Québec et Montréal, comme Paul Lambert et Roland Paradis, ou par des artistes français dont les pièces étaient présentes en Nouvelle-France, comme Nicolas Clément Vallières (actif 1732-après 1781) et Jacques Besnier (v. 1688-1761). Cette vitrine permet ainsi au Musée de cibler un aspect précis de l'orfèvrerie en Nouvelle-France, à savoir les habitudes de la table et le collectionnement des grandes familles, qu'il commente brièvement dans un texte situé sur le cartel d'identification des œuvres. Un petit éclairage discret est installé au-dessus de la vitrine, à l'avant, pourvoyant les visiteurs d'une visibilité excellente des objets. L'absence de couleur en arrière-plan permet également de faire ressortir le réfléchissement de la lumière sur la surface des œuvres.

Une deuxième vitrine, cette fois-ci prenant la forme d'une tablette surmontée d'un boîtier transparent, comporte quant à elle neuf tabatières produites entre 1790 et 1825 par des orfèvres de Montréal et de Québec tels que François Delagrave (1771-1843), Laurent Amiot et Salomon Marion. Elles sont présentées à plat selon deux rangées légèrement décalées, de manière à former un zigzag, pour favoriser le travail comparatif du visiteur sur la fabrication d'un objet singulier (Figure 28). Quelles étaient les formes et l'ornementation utilisées à l'époque pour la fabrication des tabatières ? Le Musée justifie la présence de ces objets dans un court texte informatif situé sur le cartel commun d'identification des expôts en affirmant qu'elles sont représentatives d'une habitude de consommation très répandue en Nouvelle-France, et insiste sur le rôle important qu'ont joué les orfèvres dans l'exercice de cette pratique.

Dans la salle A103, les visiteurs peuvent admirer 17 tableaux peints (paysages et portraits), six pièces d'orfèvrerie et trois objets perlés autochtones en provenance des Maritimes et du Haut-Canada, donc issus des traditions artistiques anglaises. Les murs de la salle sont de couleur verte foncée, ce qui permet de rappeler la couleur récurrente que l'on retrouve dans de nombreux paysages. Une vitrine-murale accolée présente quatre pièces d'orfèvrerie honorifique et commémorative réalisées entre 1845 et 1861, dont deux de Pierre Bohle (Montréal 1786-1862) et deux d'entreprises torontoises (Figure 29). Les œuvres de Bohle, réalisées au Bas-Canada, se retrouvent ainsi dans une pièce où l'on présente des œuvres

des Maritimes et du Haut-Canada, ce qui déroge aux intentions véhiculées par l'institution. Une autre vitrine-cube isolée, disposée dans un coin de la salle, présente une coupe honorifique torontoise de 1894 dont la mise en valeur est accrue en raison de son isolement et de la description sommaire que l'on retrouve à l'intérieur de la vitrine (Figure 30).

Selon le même principe que celui de la salle A102, un espace d'exposition est aménagé en périphérie de la salle A103. Dans cet espace, nous retrouvons une vitrine comprenant huit pièces d'orfèvrerie religieuse, domestique et honorifique en provenance de Londres et d'Halifax (Figure 31), réalisées entre autres par James Langford, Peter Nordbeck et William Herman Newman (1826-1894) entre 1811 et 1901, ce qui nous semble être peu représentatif des Maritimes, puisque plusieurs provinces ne sont pas représentées (Nouveau-Brunswick, Île-du-Prince-Édouard, Terre-Neuve-et-Labrador). La vitrine est exposée à côté de onze photographies encadrées, d'un texte explicatif sur l'apparition du médium photographique au Canada et ses utilisations, de deux portraits de la famille Croke peints par Robert Field, artiste britannique ayant travaillé au Canada, ainsi que le Salon Croscup, une salle provenant d'une demeure de la Nouvelle-Écosse complètement réaménagée dans l'enceinte du Musée.

Les salles A104 à A113 ne présentent aucune pièce d'orfèvrerie et le découpage du contenu en zones géographiques, thématiques et temporelles permet de rassembler les œuvres de Canadiens à l'étranger, des Académiciens, des membres du Groupe des Sept, du Beaver Hall, du Groupe des peintres canadiens, de l'École Woodland et des Régionalistes (Jack Chambers et Greg Curnoe). De plus, la photographie canadienne ainsi que le dessin et l'estampe amérindiens, l'art conceptuel, le potlatch autochtone et l'abstraction géométrique reçoivent une attention marquée. Aussi, beaucoup moins d'objets se retrouvent dans les salles A108 à A113, hormis la présence de la sculpture inuit dans des vitrines situées au centre des salles A108, A110 et A111. Cinq sculptures en bronze du Québec et de l'Ontario, façonnées entre 1900 et 1920, sont aussi exposées dans l'Atrium Famille Michael et Sonja Koerner, avec des explications sur les thèmes prisés par les sculpteurs et l'influence d'une conscience nationale grandissante sur leur travail.

Les outils textuels utilisés dans l'exposition permanente sont le titre, la citation, les fiches de salles, les textes informatifs et le texte d'introduction. Les cartels comprennent des traductions en anglais, en français et dans la langue de la communauté d'appartenance de l'artiste (anishnaabée, pied-noire et gwich'in, par exemple). Un commentateur traduit aussi les

explications en langue inuktitut dans l'audioguide. Grâce à l'usage du texte dans les salles, le Musée peut insérer des thématiques beaucoup plus ciblées, en plus d'expliquer la provenance et l'utilisation d'objets jamais présentés auparavant par l'institution.

Le catalogue des deux expositions permanentes « Art canadien et autochtone de 1968 à nos jours » et « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 » est rédigé par le directeur Marc Mayer. L'auteur y soulève les défauts de l'histoire traditionnelle de l'art canadien qui a écarté de son récit classique les artistes femmes (par exemple les religieuses et les femmes autochtones), les vidéastes, les photographes et les Canadiens d'ascendance non européenne. Il justifie brièvement la notoriété d'une douzaine d'artistes appartenant à des disciplines artistiques et des régions territoriales variées, tels que Marie Lemaire des Anges, Cornelius Krieghoff, William Notman, Emily Carr, Michael Snow et Oiseau-Tonnerre de cuivre (Norval Morrisseau), et rappelle qu'une telle liste contribue à isoler les artistes et leur travail, alors que l'art est un phénomène social (2017 : 25). Il s'interroge ensuite sur le qualificatif « canadien » et ce qu'il pourrait et devrait signifier, puis exprime enfin son désir de corriger la hiérarchie des disciplines artistiques, reconnaissant ainsi les lacunes du Musée dans le domaine des arts décoratifs, de manière à se faire le plus transparent possible⁸⁷. Cette constatation pourrait d'ailleurs expliquer l'augmentation du nombre de pièces d'orfèvrerie dans la nouvelle exposition. Tout cela considéré, le catalogue apparaît, contrairement à celui de l'exposition précédente, comme un outil superficiel à l'exposition puisque les intentions du Musée qui y sont exprimées peuvent déjà être décelées grâce à une observation accrue du visiteur et d'une lecture attentive des textes de l'exposition.

En périphérie de l'exposition permanente, une exposition didactique, intitulée « Nos histoires – Branchez-vous sur l'art au Canada », est conçue pour être visitée avant les salles de l'art canadien et autochtone afin de faire réfléchir le visiteur sur les liens entre l'art, le lieu et l'histoire de manière à lui permettre de mieux saisir les particularités des techniques et des

⁸⁷ De plus, sur les 153 œuvres présentées dans le catalogue, seulement trois pièces d'orfèvrerie sont reproduites et quatre autres objets issus des arts décoratifs, ce qui représente en tout seulement 4,50 % de toutes les œuvres reproduites dans le catalogue, ce qui est très peu si on compare ce chiffre à celui des tableaux peints, au nombre de 85, ce qui représente 56 % du total. Il y a également très peu de sculptures (dix en tout, ce qui équivaut à 6,50 %), une seule vidéo, vingt œuvres d'installation, d'art conceptuel et de techniques mixtes (13 %), onze dessins et estampes (7 %) et 19 photographies (12 %). Il y a donc encore beaucoup de chemin à faire pour le rayonnement de l'orfèvrerie québécoise et des arts décoratifs canadiens au sein et en dehors du MBAC.

matériaux utilisés. Des stations pédagogiques invitent le visiteur à s'informer sur la sculpture, la photographie, l'orfèvrerie (Figure 32), le perlage et la peinture en prenant appui sur une œuvre située dans les salles de l'art canadien et autochtone ; des textes imagés expliquent les différentes formes d'inspiration des œuvres d'art et la pluralité des intentions possibles des artistes ; une zone renseigne sur les moyens de préservation possibles et nécessaires des œuvres du Musée ; une autre présente une ligne du temps qui replace les moments marquants de l'histoire de l'art et des artistes canadiens ; une salle permet au visiteur de tout âge de composer son propre paysage sur iPad à partir d'indications sur l'échelle, la ligne d'horizon, le point de fuite, le point central et le plan pictural, et donc à développer son sens de l'observation ; finalement, le visiteur est invité à visionner une entrevue vidéo de Marc Mayer dans laquelle ce dernier tente de démentir cinq idées reçues au sujet de l'art. En fin de parcours, des iPads permettent au visiteur de répondre à un test qui permet de déterminer quelle œuvre de la collection du Musée correspond à sa personnalité. Nous croyons que ces outils didactiques et supports audiovisuels adaptés à toutes les catégories de public, fort intéressants et nécessaires à une compréhension judicieuse des œuvres d'art canadiennes, auraient pu être intégrés à l'exposition permanente principale. En étant isolés des œuvres auxquelles ils font référence, ceux-ci parviennent difficilement à illustrer leur propos et il est plus ardu pour le visiteur d'appliquer les notions lorsqu'il se retrouve devant elles.

Quatre guides de « découverte », imprimés sous la forme de pamphlets de consultation, sont aussi disponibles au terme de la visite et permettent à tous les visiteurs, jeunes et moins jeunes, d'obtenir des informations supplémentaires au sujet de l'exposition permanente. Ces pamphlets sont : « Je suis ici pour tout voir », dans lequel on retrouve une brève description de neuf prêts et objets phares de la collection du Musée, un commentaire sur leur signification et de courts repères biographiques des artistes ; « Je suis ici pour me ressourcer », dans lequel l'institution propose au visiteur de regarder sept œuvres d'art qui pourraient lui permettre de se ressourcer et de diminuer son stress, en lui faisant remarquer certains détails dans le but de stimuler son appréhension physique des objets ; « Je suis ici avec les enfants », dans lequel le MBAC propose à son jeune public une chasse aux indices dans les salles de l'Institut canadien de la photographie (ICP) et de l'art contemporain ; et finalement, « Je veux savoir comment c'est fait », dans lequel il expose la manière dont huit œuvres sélectionnées dans les salles de

l'art canadien et autochtone ont été réalisées. Tous les guides comprennent enfin des indications sommaires sur l'architecture du Musée et des plans de salles.

Les musées canadiens et l'art autochtone ; une démarche de reconnaissance récente ?

Le Musée des beaux-arts du Canada, à l'aube de l'ouverture de la nouvelle exposition permanente en juin 2017, exposait très peu d'œuvres issues des peuples autochtones canadiens. Il les inclut désormais afin de renouveler son offre d'exposition et le discours s'y rattachant. Cette nouvelle voie empruntée par le MBAC est-elle unique et exclusive ? En faisant quelques recherches à ce sujet, nous avons remarqué que bon nombre de musées et de galeries canadiennes ont intégré récemment dans leurs expositions permanentes les œuvres d'artistes autochtones anciens et contemporains, ou ont présenté ces œuvres dans le cadre d'exposition temporaires et itinérantes récentes.

D'une part, l'exposition permanente « C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle » du Musée de la civilisation de Québec, inaugurée le 27 novembre 2013, comprend plus de quatre cents objets, artefacts anciens, projections, documents audiovisuels et œuvres d'artistes autochtones contemporains, dont la grande majorité provient de la collection du musée. La mise en scène de l'exposition est pensée par Yves Sioui Durand, un dramaturge, écrivain, acteur et metteur en scène québécois d'origine amérindienne (nation des Hurons-Wendat). L'approche mise de l'avant se veut être contemporaine et « propose une réflexion profonde sur ce que signifie être autochtone aujourd'hui »⁸⁸. Les témoins matériels des onze nations autochtones situées sur le territoire du Québec sont ainsi disposés au regard et regroupés autour des cinq thèmes de l'exposition, à savoir la communauté, les racines, la colonisation, la guérison et l'avenir. Des espaces circonscrits sont créés grâce à des modules de présentation colorés et complexes liés au plafond de la salle. Le parcours de l'exposition n'a pas de sens unique car les espaces engendrés par ces modules ne se succèdent pas de manière linéaire, ce qui laisse une certaine liberté au visiteur qui peut créer sa propre visite. La salle d'exposition est sombre et les objets sont présentés en groupes plus ou moins

⁸⁸ MUSÉE DE LA CIVILISATION DE QUÉBEC (2017). *C'est notre histoire. Exposition de référence – Musée de la civilisation*, [En ligne], <https://www.mcq.org/fr/exposition?id=26532>. Consulté le 15 juillet 2017.

ordonnés ; les objets ne sont pas sélectionnés pour leurs propriétés esthétiques, mais pour leur capacité à témoigner de réalités historiques et sociales bien particulières. La présence de plusieurs panneaux didactiques et informatifs, en plus de nombreuses activités engendrées dans le cadre de l'exposition, telles que la visite commentée « C'est notre histoire : Les premiers peuples du Québec », l'animation pour enfants « Découvre avec Yānariskwa » et la « Trousse Premiers Peuples », des livres numériques interactifs et illustrés pour les jeunes enfants et adolescents, en font une exposition de savoir.

D'autre part, « Porter son identité – La collection Premiers Peuples » est l'exposition permanente du Musée McCord d'histoire sociale de Montréal mise en place depuis le 2 mai 2013 sous la direction de la conservatrice Guislaine Lemay (Ethnologie et archéologie). Elle présente plus d'une centaine de pièces de vêtement réalisées par les Premières Nations, les Inuits et les Métis du Canada de la fin du 19^e siècle à aujourd'hui, ainsi que plusieurs accessoires. Aussi, des œuvres contemporaines sont choisies tous les ans par l'artiste et commissaire autochtone invitée Nadia Myre afin d'effectuer une rotation de 85 œuvres dans un souci de conservation et de protection. Le scénario est conçu autour de quatre thèmes : Porter qui je suis, Porter sa culture, Porter son histoire, Porter ses croyances. Des bornes tactiles et une application iPod permettent aux visiteurs de visionner des témoignages de personnalités autochtones et fournissent des renseignements complémentaires à l'exposition, ce qui en fait une exposition pédagogique engagée. Un catalogue, composé de nombreux textes rédigés par seize membres de communautés autochtones, a aussi été publié.

Dans le pavillon Pierre Lassonde inauguré le 24 juin 2016, le Musée national des beaux-arts du Québec consacre aussi une salle à la Collection Brousseau d'art inuit, la quatrième collection de ce genre en importance au Canada, donnée à l'institution en 2005 par Raymond Brousseau. L'exposition, nommée « Ilippunga », contient une centaine d'œuvres, soit 78 grands formats et 26 miniatures, de soixante artistes du Nunavut, des Territoires du Nord-Ouest et du Nunavik (Québec), réalisées depuis soixante ans et organisées selon une scénographie inspirée des paysages nordiques ; la salle est complètement blanche, les vitrines sont translucides et les socles sont de couleur blanche. Sept thématiques développées par Heather Igloliorte, commissaire invitée, permettent d'illustrer le système de valeurs des peuples autochtones, composé de l'environnement et l'écosystème, les valeurs sociales, la langue, la cosmologie, la vision du monde propre à la culture du Grand Nord canadien et les

habiletés essentielles à la survie, et ce, à partir de leur production artistique. Au sein de ces trois dernières expositions, notons cependant qu'un espace indépendant est réservé à la présentation de ces collections au lieu que ces dernières soient intégrées aux salles de l'art québécois ou canadien. Cette séparation permet toutefois à ces musées de développer davantage sur les expôts et de tisser des liens intéressants et diversifiés entre eux.

La Vancouver Art Gallery possède également des œuvres provenant de la Colombie-Britannique, des paysages côtiers du 19^e siècle et des œuvres photographiques récentes réalisées par des artistes renommés de Vancouver. Dans l'exposition permanente « Vancouver and BC », des œuvres des Premières Nations représentant le paysage régional sont intégrées à des œuvres de ce type réalisées par des artistes canadiens-anglais plus connus, tels que Lawren S. Harris et Emily Carr. Dans l'exposition « Indigenous Art from this Region », ce sont exclusivement des œuvres historiques des Premières Nations et des œuvres contemporaines d'artistes tels que Bill Reid, Art Thomson, Robert Davidson, Beau Dick, etc., couvrant un très large spectre temporel, qui sont exposées. Quant au Musée royal de l'Ontario, il inaugure le 17 juin 2017 l'exposition temporaire « Les Anishinabes : Art et pouvoir », une sélection d'œuvres réalisées sur plus de deux siècles permettant au musée d'explorer les traditions des Anishnabes du Canada et l'évolution de leurs formes artistiques. Ce sont donc des objets perlés, des peintures et des dessins de l'École de Woodland qui sont exposés grâce au travail des commissaires Ami Brownstone, conservateur adjoint du ROM, Saul Williams, directeur de l'éducation de l'autorité scolaire du lac North Caribou, et Alan Corbiere, membre de la Première Nation M'Chigeeng.

Tout cela considéré, il paraît clair que la présence de l'art autochtone dans les musées canadiens, qu'elle se manifeste sous la forme de l'exposition permanente ou temporaire, est une pratique davantage répandue ces dernières années et contribue significativement à orienter les processus d'acquisition actuels de ces institutions. Comme il fut le cas pour l'orfèvrerie québécoise dans les années 1970, l'art autochtone connaît depuis quelques années une mise en valeur significative dans les musées, plusieurs institutions ayant adopté cette orientation en misant sur une meilleure représentation et intégration dans leurs salles d'exposition. Puisque la collection d'art autochtone ancien du MBAC est assez restreinte, les conservateurs font toutefois appel à la collaboration de plusieurs musées et collectionneurs du Canada et de l'étranger qui lui accordent quelques prêts temporaires. Cette pratique, auparavant peu utilisée

par le Musée pour l'élaboration de ses expositions permanentes, va assurer une rotation plus ponctuelle des œuvres à l'avenir. Grâce à celle-ci, le MBAC réussit désormais à mieux représenter la diversité culturelle du Canada en exposant des œuvres provenant des quatre coins du pays. Mme Atanassova, lors d'une visite guidée donnée le samedi 17 juin 2017, affirme néanmoins que deux discours parallèles peuvent être extirpés de l'exposition permanente, un premier concerné par l'art ancien et moderne canadien tel qu'il nous a été présenté dans les musées et les ouvrages artistiques et historiques depuis le dernier siècle, et un second concerné par l'art des peuples autochtones. Cette séparation est manifeste au sein des galeries, bien que les œuvres associées à ces deux discours soient disposées dans les mêmes salles ; les vitrines rassemblent les œuvres issues de peuples ciblés et ne présentent pas des assemblages composites dans lesquels plus d'une tradition serait représentée. Ainsi, même si le Musée présente un plus grand nombre d'œuvres issues des communautés autochtones, les deux discours sont établis séparément, ce qui lui permet difficilement de générer un discours unique, inclusif au regard de la production indigène ; les œuvres se côtoient, mais demeurent isolées.

Malgré ce nouvel apport, la mise en récit de la nouvelle exposition permanente continue d'être structurée selon un discours chronologique, géographique, esthétique et thématique, l'approche du Musée demeurant ainsi très traditionnelle. La disposition des salles se fait une fois de plus en enfilade et la présence de pièces plus restreintes en périphérie est une stratégie reprise par l'institution, lui permettant de regrouper les œuvres par période et par école. Nous pouvons ainsi affirmer que cette nouvelle exposition est peu innovante et expérimentale, de tels objectifs n'étant pas visés par l'institution pour le rajeunissement de son exposition permanente, bien qu'ils apparaissent essentiels dans l'exposition didactique située en parallèle. De plus, l'idéologie politique nationaliste est encore plus évidente qu'auparavant ; cet enchaînement chronologique des mouvements artistiques au Canada, plus systématique et séquencé, permet de refléter le développement du Canada en tant que nation postcoloniale. Plus encore, il permet d'évoquer certaines mesures politiques prises par les gouvernements passés ayant eu une incidence directe sur la production artistique autochtone. Puisque le MBAC s'est donné comme mission de rendre visibles les valeurs et les biens culturels de la nation, il a dû s'adapter aux réalités sociopolitiques actuelles, et ainsi réévaluer la mise en valeur de sa collection et la manière dont il désire s'adresser à son public.

L'axe récent privilégié par le Musée, visant une meilleure inclusion et la (re)découverte de l'art des peuples autochtones, a-t-il une incidence sur la mise en valeur de l'orfèvrerie canadienne et québécoise ? En termes de représentativité, il semble avoir peu de répercussions sur le nombre de pièces exposées, passant de 63 à 66, mais le travail d'un plus grand nombre d'orfèvres canadiens est désormais exposé, passant de onze orfèvres et compagnies de création à 28, avec une prédominance de l'orfèvre Robert Hendery (vingt pièces) et de ses trois entreprises Hendery & Leslie (une pièce), Bohle & Hendery (onze pièces) et Robert Hendery & Co. (une pièce). Un énorme travail de rotation des œuvres est également entrepris, bien que certaines pièces maîtresses du Musée, telles que le *Service à thé présenté à John Leeming* (v. 1840-1850) de Bohle & Hendery, le *Plateau présenté à Duncan McFarland* (v. 1845) de Pierre Bohle et l'*Écuelle au chiffre de Catherine Langlois* (v. 1729-1749) de Paul Lambert, prennent toujours place dans la nouvelle configuration. En incluant dans la scénographie des œuvres récemment acquises par le Musée et des œuvres jamais présentées au public par l'institution, cette dernière estime être en mesure de créer une histoire plus unie et cohésive de l'art au Canada.

Les pièces d'orfèvrerie sont uniquement exposées dans les salles A102 et A103 et permettent de représenter la production au Canada entre les années 1729 et 1901. L'orfèvrerie moderne, postérieure à cette période, n'est malheureusement pas représentée malgré de nombreuses acquisitions récentes. Encore une fois, nous suspectons que le Musée privilégie les œuvres plus anciennes puisqu'elles sont garantes d'un travail fait main aujourd'hui presque inexistant, alors qu'une présentation couvrant une période temporelle plus étendue permettrait de montrer l'évolution des formes et des usages propres à cet art. De plus, l'attention portée aux œuvres religieuses en 2016, au nombre de 19 (30 % de la sélection), n'est pas reconduite dans la nouvelle exposition permanente dans laquelle on en retrouve six (8 %). La prédominance des pièces domestiques et honorifiques est grandement manifeste puisqu'elles représentent respectivement 64,50 % et 27,50 % de la sélection. Le Musée tenterait-il, en réduisant le nombre de pièces religieuses, d'intéresser davantage les nouvelles générations, peu connaisseuses des objets liturgiques et des rituels s'y rattachant ?

Au terme de cette courte analyse, nous pouvons affirmer que le Musée des beaux-arts du Canada, au sein de sa nouvelle exposition permanente de l'art canadien et autochtone, fait des efforts pour générer un discours qui soit propre à la production de l'orfèvrerie et à

diversifier sa représentation au sein de l'institution. D'ailleurs, l'usage du texte informatif sur les cartels des pièces d'orfèvrerie, bien que limité et parcellaire, représente un ajout fort intéressant permettant aux visiteurs une meilleure compréhension de certains aspects de ce type de production et de son importance au Canada, si on compare cette exposition avec celle que nous avons analysée en 2016 (les pièces étaient présentées dans des vitrines épurées, dénuées d'outils informatifs). L'exposition des pièces d'orfèvrerie est maintenant plus dynamique ; l'assemblage symétrique, ordonné et presque hiérarchique des œuvres est possible grâce à des modules créés à partir de soclets en marbre qui les disposent sur plusieurs niveaux au lieu d'un seul. La prépondérance des pièces d'orfèvrerie québécoise, au nombre de 56 (73,50 % de la sélection), est aussi particulièrement frappante. Les objets de la Collection Birks restent bien représentés ; 44 pièces (58 %) sont exposées dans les vitrines aux côtés de vingt pièces acquises par achat depuis 1974 (26 %), d'un prêt (1,50 %) et de onze pièces données par des collectionneurs et des particuliers (14,50 %). Néanmoins, la Collection Birks comme telle demeure toujours moins (re)présentée qu'en 1988 puisqu'elle n'est pas mentionnée dans aucun texte informatif, ce qui diminue la potentielle mise en valeur de son histoire et de celle de son collectionneur, qui sont essentielles à la contextualisation de la majeure partie des pièces exposées dans les salles.

Conclusion

L'orfèvrerie québécoise, comme nous l'avons établi, renseigne sur les habitudes socioéconomiques de la Nouvelle-France en matière de production artistique, nous éclaire sur les modes de vie des autres générations de Québécois, permet d'illustrer la constitution des réseaux et des partenariats socioculturels et témoigne de l'évolution des styles artistiques au Canada, ce qui explique pourquoi il nous apparaît essentiel de la conserver et de la mettre en valeur. Nous avons questionné la présence et la représentation de l'orfèvrerie québécoise dans les musées nord-américains de manière à revitaliser les recherches dans le domaine des arts décoratifs anciens du Québec. Afin de cadrer le propos, le discours muséal relatif aux pièces d'orfèvrerie exposées au Musée des beaux-arts du Canada, issues en grande partie de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne, a été analysé en raison du volume et de l'importance de cette dernière, considérée comme la plus emblématique et complète de ce genre au monde. D'abord, un bilan historique de la Collection, remontant aux origines de la compagnie Henry Birks & Fils jusqu'à sa donation en 1979, a démontré que son édification résulte en fait d'un enchaînement de circonstances déterminantes ; un besoin notable de légitimer le rôle de l'entreprise, en plus d'asseoir sa réputation sur des racines européennes ancestrales et montréalaises, favorise l'augmentation de l'implication de la famille dans le domaine de la fabrication, d'une part, grâce à l'acquisition de la compagnie Hendery & Leslie en 1898, et d'autre part, de la recherche, au moyen d'un acte soutenu de collectionnement par Henry Gifford Birks.

Ce bilan a aussi contribué à mettre en lumière l'étendue d'une telle initiative pour les générations futures à une époque où la déterritorialisation des œuvres québécoises, par le biais de la vente massive des collections particulières et religieuses dans un souci, entre autres, de préservation des lieux de culte, commence à alarmer certains spécialistes et historiens de l'art. De plus, il apparaît clairement que la constitution d'une collection aussi variée, composée de pièces d'orfèvres réputés et appréciés, facilite les études sur l'orfèvrerie québécoise et canadienne, et ce, de manière continue au cours du 20^e siècle. Le rôle actif exercé par le collectionneur, en tant que spécialiste, chercheur, consultant, producteur et conférencier, est, à

cet effet, crucial, en plus d'avoir une incidence directe et profonde sur la nature et la qualité de la sélection amassée. Les prêts à court et long-terme ainsi que les dépôts assurent la popularité de la compagnie et du collectionneur, leur garantissent une forme de publicité continue, mais permettent aussi de faire connaître l'orfèvrerie québécoise à des publics internationaux.

Nous avons insisté sur les intentions du Musée et du collectionneur ainsi que les politiques de prêt et de dépôt respectivement mises en place par ces deux acteurs, en plus de leurs missions respectives, afin de mieux les comparer. La diffusion de la Collection, aussi possible sous la forme de l'exposition permanente et des projets temporaires, assure à la même occasion sa longévité et sa conservation. Nous avons observé que l'augmentation progressive de sa représentation muséale, mais aussi de l'ensemble de ce type de production, est d'ailleurs manifestement supérieure dans les années 1970, à l'aube de sa donation. Les efforts de mise en valeur de la Collection Birks de la part du MBAC sont toutefois moins nombreux au lendemain de sa donation, mais les recherches menées sont plus conclusives, plus étendues et plus détaillées. Les prêts et les dépôts accordés par le MBAC s'épuisent radicalement à partir de 1990 en raison de ce que nous avons identifié comme un désintérêt généralisé pour ce type de production artistique et en raison de lacunes tangibles au niveau de la spécialisation des historiens de l'art et des conservateurs canadiens.

En prenant appui sur les fondements théoriques issus des études en muséologie, nous avons ensuite procédé à l'analyse des outils scénographiques utilisés par l'institution et de ses stratégies de mise en valeur. Cet exercice a permis de révéler que la disposition spatiale des œuvres, les éléments visuels et textuels ainsi que les supports et outils de présentation participent à former un ensemble cohérent qui dépeint le développement de la modernité dans l'art canadien ainsi que les diverses identités régionales. D'ailleurs, la mise en espace minimaliste, l'approche artistique misant sur la valeur esthétique des œuvres, le parcours linéaire chronologique et la présence des pièces d'orfèvrerie québécoise dans les salles contribuent à la caractérisation de la culture nationale, en plus de faire du MBAC un lieu privilégié de l'appréciation de cette identité. Toutefois, l'organisation des œuvres au sein des salles d'exposition ne permet pas à elle seule de faire émerger l'histoire de l'orfèvrerie québécoise et des pièces de la Collection Birks. Les publications, les outils numériques et autres dispositifs textuels apparaissent comme des véhicules nécessaires à la compréhension du discours par le public. Le texte prend donc une importance fondamentale au MBAC, bien

qu'il soit utilisé de manière limitée afin de respecter les exigences propres aux musées des « beaux-arts ». Grâce à la collecte de données en bibliothèque et dans les bases électroniques, ainsi qu'au recensement des méthodes expositionnelles et des stratégies de mise en valeur employées dans les salles d'exposition, nous avons posé un regard actuel sur une collection peu étudiée par les chercheurs et les historiens de l'art, en dehors de l'institution, depuis sa donation.

De plus, la description de la mise en espace des expositions permanentes du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée de la civilisation de Québec, du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée des maîtres et artisans du Québec et du Musée royal de l'Ontario, qui possèdent tous des collections d'orfèvrerie canadienne, nous a permis de mieux évaluer l'approche du Musée des beaux-arts du Canada. Lorsque comparée à l'exposition permanente du Musée des beaux-arts de Boston, qui possède la plus importante collection d'orfèvrerie américaine en Amérique du Nord, l'exposition du MBAC semble statique et n'est ni innovante ni expérimentale. Son discours relatif aux tableaux peints est très riche, mais lorsqu'il est question de la Collection Birks, celui-ci tend à se faire plus discret.

Plus encore, l'analyse des circonstances entourant la controverse soulevée par la donation de la Collection Birks au Musée a contribué à éclaircir ses enjeux politiques, culturels et sociaux. Nous avons prouvé qu'elle est un problème à caractère social, notamment en raison de l'importante médiatisation qu'elle connaît et de la démonstration publique des positionnements opposés. À notre avis, le geste posé par la compagnie Henry Birks & Fils est infléchi par le contexte politique québécois de l'époque et est intimement lié aux allégeances politiques des membres de la famille Birks ainsi qu'aux motivations principales de son collectionneur. Il semble qu'il ait eu des répercussions notables sur le mandat et le discours de l'institution, en plus d'avoir contribué de manière substantielle à la mise en place de mesures législatives visant à contrer le déplacement du patrimoine artistique et culturel national hors du Québec. Tout compte fait, nous sommes en droit de nous demander si la Collection aurait reçu autant d'attention dans les années 1980 si la controverse n'avait pas rendu publique cette déterritorialisation du patrimoine québécois.

Finalement, la mise en exposition du MBAC, caractérisée par une muséographie traditionnelle et par une présentation esthétisante de ces objets, produit un discours

essentiellement « silencieux » quant à la diffusion de connaissances (scientifiques ou vulgarisatrices) relatives à l'orfèvrerie québécoise auprès des visiteurs du Musée. Certaines pièces de la Collection Birks sont exposées de manière permanente depuis 1988, ce qui lui assure une certaine visibilité, mais avec l'absence d'un discours spécifique, le ralentissement des acquisitions et la réduction du nombre d'expôts au tournant des années 2000, cette visibilité ne garantit pas l'appropriation et l'appréciation de ces objets par les visiteurs. Notre constat peut-il être associé au désintérêt que nous avons identifié envers cet art ou doit-on blâmer le financement des institutions ? Bien que les pièces de la nouvelle exposition permanente soient davantage diversifiées, la représentation de la Collection et l'approche du Musée demeurent similaires. La hiérarchie des arts influencerait-elle la manière dont le Musée présente les pièces d'orfèvrerie ? Comme l'explique Charles Saumarez Smith (1995 : 14), les sens symbiotiques et subsidiaires que le terme « arts décoratifs » entretient avec la catégorie artistique des « beaux-arts » sont conflictuels ; les beaux-arts sont considérés nobles et supérieurs aux arts décoratifs. Est-ce que la représentation et l'exposition de la Collection Birks dans l'enceinte du MBAC pourraient être associées à cette réalité ?

Quelle place accorder aux arts décoratifs dans les musées d'art ?

Les arts décoratifs sont aujourd'hui désignés, de manière générale, comme des objets utilitaires tridimensionnels possédant des qualités esthétiques (Shubert 1993 : 77), qu'ils soient fabriqués à la main ou de manière mécanique. Au Moyen Âge, une distinction claire est faite entre les arts dits « mécaniques » (tressage, gravure, sculpture, peinture, architecture, ébénisterie, etc.), nécessitant un travail manuel, et les arts « libéraux » (grammaire, astronomie, musique, poésie), pour lesquels le travail intellectuel prévaut. À la Renaissance, la peinture, la sculpture et l'architecture sont revalorisés, c'est-à-dire qu'on leur insuffle un statut équivalent à celui de la poésie et de la musique. Aux 18^e et 19^e siècles, se popularise l'idée que les « beaux-arts » doivent être considérés comme un groupe artistique distinct (et supérieur) possédant ses propres principes théoriques (Frank 2000 : 4). Cette distinction ostensible entre les « beaux-arts » et les autres arts, considérés purement « décoratifs » et appréhendés comme des compléments aux arts majeurs, est en réalité problématique et artificielle dans le sens où les arts décoratifs (et ceci comprend l'orfèvrerie québécoise) requièrent, eux aussi, habileté,

dextérité et esprit d'invention. D'ailleurs, la différenciation entre les arts décoratifs et les beaux-arts provoque depuis plusieurs décennies la remise en question de la hiérarchie des arts et des manières d'aborder les questions de classes, de genres et de styles⁸⁹. En tant qu'objets d'étude, ils sont vulnérables et difficiles à conceptualiser, d'autant plus que les chercheurs du dernier siècle, comme le remarque Saumarez Smith (1995 : 15), privilégient des recherches empiriques détaillées au lieu de produire une littérature capable d'introduire une méthodologie de recherche pertinente ou de prouver des ambitions intellectuelles.

Un glissement important s'effectue lorsque l'art décoratif est institutionnalisé ; d'abord conçu à des fins utilitaires, l'art décoratif devient, dans l'espace muséal, un objet de contemplation et d'étude. Ce passage d'un sous-texte idéologique à un autre est évocateur sur la pluralité possible des interprétations et des significations attirées aux œuvres. Bien que la fonction utilitaire des arts décoratifs soit privilégiée dans le passé, les musées reconnaissent aujourd'hui leur valeur esthétique tout comme leur valeur patrimoniale par le simple fait de les exposer. En effet, la grande majorité des musées encyclopédiques, des musées d'histoire, des musées d'anthropologie et d'ethnologie ainsi que des écomusées les présentent aux côtés des peintures et des sculptures dans leurs expositions permanentes respectives. Toutefois, la majorité de ces musées continue de les présenter avec un minimum de matériaux interprétatifs, conservant de cette manière le modèle traditionnel structuré à partir des idéaux classificatoires et taxonomiques du 19^e siècle. Les artefacts y sont donc disposés de façon linéaire et souvent chronologique afin de conserver l'autorité anonyme revendiquée par le musée (Gray 2002 : 17). Leur intégration fait donc toujours état d'un certain malaise, voire d'une incapacité à les inscrire correctement dans l'histoire de l'art occidentale traditionnelle et de justifier leur présence au musée.

D'ailleurs, Saumarez Smith (1995 : 15) croit que les arts décoratifs sont pénalisés académiquement à cause de leur étroite association avec le marché, que le travail effectué à leur égard est trop souvent un travail de catalogage, d'identification et d'évaluation et pas

⁸⁹ La mise de l'avant de la culture matérielle dans les dernières années, un concept apparu dans les années 1960, se veut être un moyen de décloisonner les arts, et ainsi, de favoriser leur côtoiement dans les musées. Par contre, il semble toujours difficile pour les chercheurs de définir cette nouvelle catégorie et de déterminer ce qui relève de la catégorie des « arts décoratifs » comparativement à ce qui relève de la « culturelle matérielle ».

assez un travail académique et théorique rigoureux. Ajoutons que le travail des conservateurs est également laborieux en raison de l'importante démocratisation des biens de consommation ; Kenneth L. Ames (2000 : 115) rappelle que la production, la consommation, la communication ainsi que l'éducation de masse provoquent la dévaluation de ces biens ainsi que les connaissances qui s'y rapportent. Comment le musée d'art peut-il amener les visiteurs à comprendre l'intérêt historique, artistique et patrimonial des artefacts qu'il présente dans les salles d'exposition, alors qu'ils sont, à tous les jours, submergés par une masse impressionnante d'objets d'imitation possédant des fonctions similaires ?

Il n'est pas anodin de constater qu'il n'y a aucun musée d'arts décoratifs au Canada, alors qu'aux États-Unis et en Europe, ce type de musée est assez courant⁹⁰. Le musée d'arts décoratifs, puisqu'il est centré sur l'objet d'art, sa fonction, sa fabrication et sa valeur socioculturelle, semble mieux placé pour étudier de manière critique l'ornementation des objets, leur rôle social ainsi que les habitudes de consommation à travers les époques et les cultures (Pavitt 2001 : 444). Par contre, les musées d'arts décoratifs comme le Victoria & Albert Museum (Londres), le Musée des arts décoratifs de Paris ou le Museum für Angewandte Kunst (Francfort-sur-le-Main), ne permettent pas, à notre avis, d'oblitérer cette hiérarchie entre les arts qui subsiste toujours dans de nombreux musées puisqu'ils tiennent ces objets à distance au lieu de les intégrer dans l'histoire de l'art telle qu'elle est écrite depuis des siècles ! La présence des arts décoratifs dans les musées d'art est davantage susceptible de « faire prendre conscience au visiteur du caractère artificiel des institutions dans lesquelles ils sont présentés, de la subjectivité dont elles font preuves, de l'apparent arbitraire de leurs choix, mais aussi des conventions auxquelles elles adhèrent dans leur souci de représentativité » (Pavitt 2001 : 437).

Comme nous l'avons vu antérieurement, l'orfèvrerie québécoise est conservée dans des musées d'artisanat, d'histoire, de beaux-arts et de type encyclopédique dans lesquels elle est considérée comme une production artisanale ancienne, un objet anthropologique ou une œuvre

⁹⁰ Bien qu'il ne s'agisse pas d'un musée des arts décoratifs, le Musée des beaux-arts de Montréal est dépositaire de l'une des plus volumineuses collections d'arts décoratifs et de design en Amérique du Nord. Partiellement présentée dans le pavillon Liliane et David M. Stewart, elle est constituée d'environ 10 250 œuvres et objets réalisés au Canada et à l'international.

d'art. Les musées sont amenés à en faire l'acquisition en raison de leur immense polyvalence : « They can be analyzed from many vantage points and avenues of inquiry and they can tell us much about economics, technology, labor history, marketing, social life, religious practices, consumer behavior, manners, and nearly every aspect of human thought and behavior »⁹¹ (Ward 2012 : 16). À notre avis, cette dispersion et cette différence au niveau du statut qu'on lui accorde est tributaire de cette difficulté qu'ont les spécialistes et les historiens à caractériser et à définir les arts décoratifs et les objets de design, et ainsi, à les présenter de manière efficace et limpide. Le discours relatif à l'orfèvrerie québécoise dépend donc du lieu dans lequel elle est présentée, de la vocation de celui-ci, de son mandat et de ses propres critères de sélection, prouvant par le fait même le caractère fictionnel, voire stratégique, de l'exposition comme moyen de communication. Puisque les arts décoratifs sont sujets à des redéfinitions incessantes en raison du caractère hétéroclite des objets insérés dans cette catégorie et de la transformation constante des objectifs et des publics du musée, quel rôle ce dernier doit-il tenir au regard des arts décoratifs anciens et actuels ? Ce problème de définition et de caractérisation⁹² a-t-il une influence sur la présentation de l'orfèvrerie québécoise dans l'enceinte du MBAC ? Considère-t-il les arts décoratifs comme inférieurs ? Les tient-il à l'écart ?

D'une part, la fragmentation du vaste domaine des arts décoratifs en sous-disciplines, en fonction des matériaux et de l'usage de ces objets, peut être observée concrètement dans les pratiques muséographiques. Par exemple, le MFA Boston expose les étains états-unis de sa collection dans une salle distincte nommée *Art populaire et arts ruraux*, alors que l'orfèvrerie et le mobilier sont présentés autant dans les salles d'époque que dans les galeries principales dans lesquelles on retrouve les tableaux peints et les sculptures. Au MBAC, dans l'exposition permanente initiale, cette fragmentation est toutefois moins visible, bien qu'elle y soit

⁹¹ Nous traduisons : « Ils peuvent être analysés à partir de nombreux points de vue et d'avenues et ils peuvent nous en dire beaucoup sur l'économie, la technologie, l'histoire du travail, le marketing, la vie sociale, les pratiques religieuses, le comportement des consommateurs, les mœurs et presque tous les aspects de la pensée et du comportement de l'homme ».

⁹² L'explication de Gerald W. R. Ward est éloquent à ce propos : « Theoretical definitions of the fine and decorative arts are clear about distinguishing between the exclusively aesthetic appeal of the former and the combination of utilitarian and aesthetic character of the latter. In pragmatic terms, though, these definitions are not very successful in determining what may or may not be included within the decorative art category in a given context » (Ward 2012 : 81).

exprimée : les estampes, les photographies, les dessins et l'art inuit sont situés dans les salles secondaires, en périphérie des œuvres peintes et sculptées situées dans les galeries principales. Ce positionnement suggère une certaine hiérarchisation entre les divers médiums et cultures. De plus, outre les nombreux témoins de l'orfèvrerie québécoise, peu d'objets du patrimoine canadien appartenant à la catégorie des arts décoratifs sont exposés dans les salles d'exposition en 2016 (céramique, bois, ivoire, etc.). La présence de l'orfèvrerie dans l'exposition permanente est donc exceptionnelle et suscite une certaine réflexion ; le Musée expose-t-il les pièces de la Collection Birks afin d'élever l'orfèvrerie à un meilleur statut (pour qu'on la considère comme étant supérieure aux autres métiers d'art) ou désire-t-il en fait remercier et honorer les donateurs en présentant un large éventail de cette collection ?

D'autre part, le collectionnement de l'orfèvrerie québécoise est tardif dans le développement du MBAC, ce qui pourrait expliquer pourquoi l'exposition permanente contient aussi peu d'information et d'outils didactiques appropriés lorsqu'on la compare à celle du MFA Boston. La collection d'argenterie américaine du musée bostonien, beaucoup plus volumineuse, débute en 1877 avec le don d'un pichet Tiffany & Company. L'acquisition et la mise en valeur des arts décoratifs fait ainsi partie du mandat de l'institution depuis plus d'un siècle :

From its inception, the Museum of Fine Arts, Boston (which was founded that same decade), was part of this nascent interest in American objects. The Museum not only collected "old" American decorative arts as documents of history and nostalgic evocations of the past, but sought "new" objects as works of art worthy of emulation by contemporary industrial designers and of study by the general public, especially newcomers to this country⁹³ (Ward 2012 : 11).

En revanche, le MBAC acquiert sa toute première pièce en argent en 1961 et modifie son mandat au début des années 1980, ce qui signifie que ses compétences en la matière sont encore très récentes et sommaires lorsque l'exposition permanente est d'abord mise en place en 1988. Cette différence au niveau de l'histoire du collectionnement de ces deux institutions

⁹³ Nous traduisons : « Depuis sa création, le Musée des Beaux-Arts de Boston (fondé la même décennie) prend part à cet intérêt naissant pour les objets américains. Le musée a non seulement collectionné des arts décoratifs anciens américains comme des documents d'histoire et des évocations nostalgiques du passé, mais a cherché de nouveaux objets comme des œuvres d'art dignes d'émulation par des designers industriels contemporains et d'étude par le grand public, en particulier les nouveaux arrivants de ce pays ».

pourrait expliquer pourquoi l'intégration des pièces d'orfèvrerie est plus dynamique au Musée des beaux-arts de Boston qu'au Musée des beaux-arts du Canada.

Tout cela considéré, la difficulté que représente le manque de définition claire au sujet des arts décoratifs, de ce qui en fait partie ou non, et du fait qu'on les relaye à une catégorie exclusive, a forcément une incidence sur la manière d'exposer l'orfèvrerie de la Collection Birks, sur la diffusion de l'information à son sujet, et ainsi, sur le discours articulé par le MBAC. Définir la catégorie et donc le statut des pièces d'orfèvrerie québécoise pour en faire des œuvres d'art en les exposant aux côtés des « beaux-arts » revient à les placer dans un contexte discursif particulier, celui de l'objet à valeur esthétique : « l'introduction d'un objet dans un musée des beaux-arts, à titre temporaire ou définitif, le rend en pratique digne d'attention, qu'on le considère ou non comme beau » (Silverstone 1998 : 180). L'importance qu'un musée attribue à ses objets en les collectionnant contribue en même temps à façonner sa propre identité institutionnelle. À cet égard, en incluant un plus grand éventail de pièces pour représenter un plus grand nombre d'orfèvres canadiens dans le redéploiement des salles de l'art canadien et autochtone en 2017, le Musée parvient à renouveler son offre d'exposition et à déclarer la voie, plus inclusive et à l'écoute des besoins de ses divers publics, qu'il souhaite emprunter dans les années à venir.

Finalement, la question qu'il faut probablement se poser est : De quelle manière pouvons-nous rendre pertinentes, aux audiences d'aujourd'hui et de demain, les collections d'orfèvrerie québécoise dans les musées ? À notre avis, son exposition devrait être en mesure d'inclure le visiteur et de favoriser sa participation, en plus de susciter une prise de conscience collective en l'artificialité des méthodes d'exposition et des catégories artistiques. Il s'agit d'établir une base réflexive qui s'imprègne de plusieurs interprétations mouvantes et non pas fixée sur une seule idéologie. En adoptant une approche artistique faisant fi de la composition, de la trajectoire et de la raison d'être de ces objets, l'exposition permanente du MBAC, telle qu'analysée en 2016, parvient difficilement à accorder au visiteur un rôle actif et à assumer, à son plein potentiel, sa fonction d'interprète des legs des générations disparues. Comme nous l'avons vu, l'exposition didactique en marge de la nouvelle exposition permanente de 2017, récemment accessible au public, réussit davantage à pourvoir le visiteur en éléments pertinents au sujet des pièces exposées, ce qui prouve que le Musée est sur la bonne voie en termes de

mise en valeur de ses collections. Des efforts sont posés afin de présenter davantage d'œuvres et d'objets d'arts décoratifs, mais beaucoup de chemin reste encore à faire. Effectivement, une certaine discrimination des œuvres selon le médium et la technique utilisée persiste puisque les estampes, les dessins, les photographies et les pièces d'orfèvrerie sont majoritairement placés dans les espaces d'exposition situés en périphérie des grandes salles, agissant comme des « supports » aux sculptures et aux tableaux peints que l'on retrouve essentiellement dans les galeries principales.

Enfin, il y a lieu de se demander si les difficultés relatives à la conceptualisation, à la mise en valeur et à la compréhension des arts décoratifs – et de l'orfèvrerie québécoise plus précisément – pourraient être corrélées à une déficience majeure au niveau de leur « masse critique » ; il n'y a pas assez de professionnels, d'ouvrages et de cadres institutionnels à partir desquels le sujet pourrait développer une base théorique et méthodologique significative. Il serait ainsi pertinent de revitaliser les programmes universitaires afin d'y inclure l'étude des arts décoratifs anciens et modernes québécois, ce qui permettrait d'initier les jeunes chercheurs à cette discipline. Une meilleure diffusion dans les travaux universitaires et sur le web ainsi que l'écriture d'articles scientifiques dans les revues pourraient contribuer à générer un enthousiasme grandissant du grand public pour l'orfèvrerie québécoise, et ainsi, à favoriser une mise en valeur efficace et une représentation adéquate de ce type de production artistique au sein et en dehors des institutions culturelles. Une mise en valeur juste et à la hauteur de l'orfèvrerie québécoise et de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne n'est possible que si les institutions muséales et universitaires travaillent activement au renouvellement de leurs stratégies de diffusion.

Bibliographie

Ouvrages et catalogues d'exposition

- ALPERS, Svetlana (1991). « The Museum as a Way of Seeing », Ivan Karp, Steven Lavine et Rockefeller Foundation (ed.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington : Smithsonian Institution Press, pp. 25-32.
- ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY (1978). *Historic Canadian Silver from "The Henry Birks Collection"*. Catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of York University / Henry Birks Toronto Eaton Center, septembre à novembre 1978, Toronto : Art Gallery of York University.
- ARTS AND CULTURE CENTRE (1971). *The Newfoundland Historic Trust Antique Exhibition*. Catalogue d'exposition, Saint-Jean, Arts and Culture Centre, 3 juin au 3 août 1971, Saint-Jean : Arts and Culture Centre.
- BAL, Mieke (1996). *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York : Routledge.
- BAL, Mieke (2007). « Le public n'existe pas », Élisabeth Caillet et Catherine Perret (dir.). *L'art contemporain et son exposition : Tome 2*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Patrimoines et Sociétés », pp. 9-33.
- BARBEAU, Marius (1935). « Anciens orfèvres de Québec », *Mémoires et comptes rendus de la Société royale du Canada*, vol. 29, Ottawa : Société royale du Canada, pp. 113-125.
- BARBEAU, Marius (1939). « Deux cents ans d'orfèvrerie chez nous », *Mémoires et comptes rendus de la Société royale du Canada*, vol. 33, Ottawa : Société royale du Canada, pp. 183-191.
- BASU, Paul et Sharon, MACDONALD (2007). « Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science », Paul Basu et Sharon Macdonald (ed.), *Exhibition Experiments*, Londres : Blackwell Publishing, pp. 1-24.
- BAXANDALL, Michael (1991). « Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects », Ivan Karp, Steven Lavine et Rockefeller Foundation (ed.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington : Smithsonian Institution Press, pp. 33-40.
- BELLAVANCE, Guy et Marcel, FOURNIER (1992). « Rattrapage et virages : Dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », [En ligne], Gérard Daigle et Guy Rocher (dir.), *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 511-548 [pp. 1-43],

- http://classiques.uqac.ca/contemporains/fournier_marcel/rattrapage_et_virages/rattrapage.html. Consulté le 21 février 2016.
- BERNIER, Christine (2001). *L'art au musée : de la représentation des œuvres à la représentation de l'institution*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.
- BERNIER, Christine (2002). *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Esthétiques ».
- BESLER, Carol (2004). *Birks célèbre ses 125 ans : un passé éblouissant, un brillant avenir*, Montréal : Henry Birks & Fils.
- BOLTANSKI, Luc et coll. (2007). *Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet*, Paris : Éditions Stock, Coll. « Les essais ».
- BRADEN, Donna R. et Gretchen W., OVERHISER (2000). *Old Collections, New Audiences: Decorative Arts and Visitor Experience For the 21st Century*, Dearborn : Henry Ford Museum & Greenfield Village.
- BROWN, Robert Craig, Paul-André, LINTEAU et Ramsay, COOK (1988). *Histoire générale du Canada*, Montréal : Éditions du Boréal.
- CALLON, Michel (1986). « Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay », John Law (dir.), *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*, Londres : Routledge, pp. 196-223.
- CALLON, Michel (2006). « Sociologie de l'acteur réseau », Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour (ed.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris : Presses de l'école des mines de Paris, pp. 267-276.
- CLIFFORD, James (1988). « On Collecting Art and Culture », *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge : Harvard University Press, pp. 215-251.
- CONN, Steven (2010). *Do museums still need objects?*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, Coll. « The Arts and Intellectual Life in Modern America ».
- CÔTÉ, Michel et coll. (1992). *Les tendances de la muséologie au Québec*, Québec : Société des musées québécois.
- CUNO, James B. (2008). *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle Over Our Ancient Heritage*, Princeton (NJ) : Princeton University Press.
- CUNO, James B. (2011). *Museums Matter: In Praise of the Encyclopedic Museum*, Chicago : The University of Chicago Press, Coll. « The Rice University Campbell Lectures ».
- DEROME, Robert (1994). « L'acquisition de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne par le Musée des beaux-arts du Canada en 1980 », Dossier de presse préparé dans le cadre du colloque *Musées et collections : Impact des acquisitions massives, organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 21 octobre 1994*, Montréal : Université du Québec à Montréal, [s.p.].

- DEROME, Robert (1996). *Les orfèvres montréalais des origines à nos jours : Catalogue chrono-thématique*. Catalogue d'exposition, Montréal, Galerie de l'UQAM, 30 mai au 22 juin 1996, Montréal : Université du Québec à Montréal.
- DEROME, Robert et GALERIE NATIONALE DU CANADA. (1974). *Les orfèvres de Nouvelle-France. Inventaire descriptif des sources*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, Coll. « Documents d'histoire de l'art canadien ».
- DESVALLÉES, André et coll. (1992). *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon : Éditions W. / Savigny-le-Temple : M.N.E.S., 2 vol., Coll. « Museologia ».
- FOX, Ross Allan C. (1978). *Quebec and Related Silver at the Detroit Institute of Arts*, Detroit : Published for Founders Society, Detroit Institute of Arts by Wayne State University Press.
- FOX, Ross Allan C. et MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA (1985). *Pièces honorifiques de la collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne*, Catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Mars 1984, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- FRANK, Isabelle (2000). *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*, New Haven : Yale University Press.
- GAUTHIER, Richard (2005). *Le devenir de l'art d'église dans les paroisses catholiques du Québec : Architecture, arts, pratiques, patrimoine, 1965-2002*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- GEORGE, A. Robert (1946). *The House of Birks: A History of Henry Birks and Sons*, [s.l.] : Henry Birks & Fils.
- GRAY, Pamela Clelland (2002). *Public Learning and the Art Museum: Future Directions*, Mémoire de maîtrise, Penrith : Université occidentale de Sydney.
- HANDLER, Richard (1988). *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison : The University of Wisconsin Press.
- FERGUSON, Bruce W. (1996). « Exhibition Rhetorics. Material Speech and Utter Sense », Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (ed.), *Thinking About Exhibitions*, Londres : Routledge, pp. 175-190.
- ICOFOM (2010). *Concepts clés de muséologie*, [En ligne], http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Francais_BD.pdf. Consulté le 8 septembre 2014.
- LANGDON, John Emerson (1960). *Canadian Silversmiths & Their Marks 1667-1867*, Lunenburg : Stinehour Press.
- LANGDON, John Emerson (1966). *Canadian Silversmiths, 1700-1900*, Toronto : Stinehour Press.
- LAVALLÉE, Gérard (1968). *Anciens ornementistes et imagiers du Canada français*, Québec : Ministère des Affaires culturelles.

- LAVALLÉE, Gérard et Nicole, VALLIÈRES (1984). *Art et techniques de l'orfèvrerie aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art de Saint-Laurent, 1^{er} avril au 24 juin 1984, Montréal : Musée d'art de Saint-Laurent.
- MACLEOD, Kenneth O. et HENRY BIRKS & FILS (1979). *Le premier centenaire : Histoire d'une compagnie canadienne*, Montréal : Henry Birks & Fils.
- MERLEAU-PONTY, Claire et Jean-Jacques, EZRATI (2005). *L'exposition, théorie et pratique*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Patrimoines et sociétés ».
- MORISSET, Gérard (1943). *Évolution d'une pièce d'argenterie*, Québec : Médium, Coll. « Champlain ».
- MORISSET, Gérard (1945). *Paul Lambert dit St-Paul*, Québec : Médium, Coll. « Champlain ».
- MORISSET, Gérard (1955). « L'orfèvre François Sasseville », *Mémoires et comptes rendus de la Société royale du Canada*, vol. 49, Juin, Ottawa : Société royale du Canada, pp. 51-54.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA. (1986). *Musée des beaux-arts du Canada : d'hier à demain*, Ottawa: Le Musée.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, Charles C., HILL et Pierre B., LANDRY (1988). *Art canadien*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, Coll. « Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada ».
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA et Suzanne, LACASSE (1988). *Guide*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA et David, FRANKLIN (2003). *Trésors du Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA et Marc, MAYER (2017). *L'art au Canada*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- MUSÉE DU QUÉBEC (1968). *François Rancoy, orfèvre, 1739-1819*, Catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, Québec : Ministère des Affaires culturelles.
- MUSÉE DU QUÉBEC et Pierre, L'ALLIER (1977). *Héritage vivant de l'orfèvrerie : Vingt pièces de la collection du Musée du Québec*, Catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, Québec : Service des expositions itinérantes.
- ORD, Douglas (2003). *The National Gallery of Canada: Ideas, Art, Architecture*, Montréal : McGill-Queen's University Press.
- PAVITT, Jane (2001). « Les musées des arts décoratifs à la recherche d'un nouveau discours », *L'avenir des musées, Colloque sous la direction de Jean Galard, Musée du Louvre, 23, 24 et 25 mars 2000*, Paris : Musée du Louvre, pp. 431-453.
- PICHETTE, Robert A. et Auguste, VACHON (1976). *Exposition d'argenterie armoriée de "La collection Henry Birks" d'argenterie canadienne*. Catalogue d'exposition, Ottawa, La société d'héraldique du Canada, Octobre 1976, Ottawa : Archives publiques du Canada.

- ROBERT, Paul (2010). « Patrimoine », Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey (ed.), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, pp. 1831.
- RYBCZYNSKI, Witold (1993). *Un lieu pour l'art : L'architecture du Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- RYRIE-BIRKS LTD. (1925). *The Romance of Silver Craft*, Toronto : Ryrie-Birks Ltd.
- THE WINNIPEG ART GALLERY (1974). *The Development of Canadian Silver. A Winnipeg Centennial Exhibition*. Catalogue d'exposition, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 3 avril au 30 septembre 1974, Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery.
- TRAQUAIR, Ramsay (1973). *The Old Silver of Quebec*, Toronto : MacMillan of Canada [1940].
- TRUDEL, Jean (1974). *L'orfèvrerie en Nouvelle-France*, Catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1^{er} février au 17 mars 1974, Ottawa : Galerie nationale du Canada pour la Corporation des musées nationaux du Canada.
- UNITT, Doris et Peter, UNITT (1970). *Canadian Silver, Silver Plate and Related Glass*, Petersborough : Clock House.
- VERGO, Peter (1989). *The New Museology*, Londres : Reaktion Books.
- VILLENEUVE, René (1998). *Orfèvrerie québécoise de la collection du Musée des beaux-arts du Canada*, Catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- WHITELAW, Anne (1995). *Exhibiting Canada: Articulations of National Identity at the National Gallery of Canada*, Thèse de doctorat, Montréal : Université Concordia.

Articles scientifiques

- CHAUMIER, Serge (2011). « Les écritures de l'exposition », *Hermès, La Revue*, vol. 3, no 61, pp. 45-51.
- CORBEIL, Gilles (1954). « Collections et collectionneurs canadiens : Louis Carrier », *Arts et Pensées*, vol. 3, no 16, pp. 115-118.
- DAVALLON, Jean (2011). « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès, La Revue*, vol. 3, no 61, pp. 38-44.
- DESJARDINS, Julie et Daniel, JACOBI (1992). « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques : Revue de la littérature et repérages linguistiques », *Publics et Musées*, no 1, pp. 13-32.
- DUHAMEL, Alain (1982). « Le FISC avantage généreusement le mécène », *Le magazine Affaires*, vol. 5, Septembre 1982, pp. 18-22.

- GILBERT, Claude et Emmanuel, HENRY (2012). « La définition des problèmes publics : entre publicité et discrétion », *Revue française de sociologie*, vol. 53, no 1, pp. 35-59.
- GRASSIN, Anne-Sophie (2007). « Le jonglage objet-cartel », *La lettre de l'OCIM*, no 110, pp. 4-12.
- JOHNSON, Nichola (1995). « Affecting the Object: The Decorative Arts in History Museums », *Bulletin of the John Rylands University of Library of Manchester*, vol. 77, no 1, pp. 65-72.
- LEMIEUX, Cyril (2007). « À quoi sert l'analyse des controverses ? », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 1, no 25, pp. 191-212.
- MONTPETIT, Raymond (1995). « Un lieu de significations », *Museum International*, vol. 47, no 1, pp. 41-45.
- MORISSET, Gérard (1940). « Notre héritage français dans les arts », *Action Nationale*, vol. 15, no 6, pp. 418-425.
- PESTRE, Dominique (2007). « L'analyse de controverses dans l'étude des sciences depuis trente ans. Entre outil méthodologique, garantie de neutralité axiologique et politique », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 1, no 25, pp. 29-43.
- RÉMY, Élisabeth et Alexandre, MALLARD (2001). « Perception du public et analyse des controverses : Quels enjeux pour la gestion des risques ? », *Gérer et comprendre*, no 66, Décembre 2001, pp. 15-24.
- SAUMAREZ SMITH, Charles (1995). « The Classification of Things », *Bulletin of the John Rylands University of Library of Manchester*, vol. 77, no 1, pp. 13-20.
- SHUBERT, Steven Blake (1993). « The Decorative Arts: A Problem in Classification », *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 12, no 2, 1^{er} juillet 1993, pp. 77-81.
- SILVERSTONE, Roger (1998). « Les espaces de la performance : Musées, science et rhétorique de l'objet », *Hermès, La Revue*, vol. 1, no 22, pp. 175-188.
- TRUDEL, Jean (1968). « Un maître orfèvre du Québec : François Ranvozy (1739-1819) », *Culture vivante*, no 10, Août, pp. 9-13.
- VILLENEUVE, René (2001). « La licorne argentée de Laurent Amiot », *Vernissage*, vol. 3, no 1, Hiver, pp. 34-35.
- WARD, Gerald W. R. (2012). « Period Rooms and the New Art of the Americas Wing of the Museum of Fine Arts, Boston. Reexamination and Reinstallation », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, Été/Automne, pp. 195-212.

Articles de journaux, communiqués et documents visuels

- CONSEIL DES MONUMENTS ET SITES DU QUÉBEC (1980). *La collection Birks à la Galerie Nationale d'Ottawa !*, André Robitaille, 15 février 1980, Sillery : Conseil des monuments et sites du Québec, 3 p.
- DEROME, Robert (1980). « La collection Birks doit revenir au Québec », *Le Devoir*, Montréal, pp. 5-6.
- DEROME, Robert et coll. (1980). *Le département d'histoire de l'art de l'UQAM réclame le rapatriement à Montréal de la Collection Birks d'orfèvrerie ancienne*, Montréal : Université du Québec à Montréal, [s.p.].
- DUHAMEL, Alain (1978). « Birks déménage sa collection à Toronto », *Le Devoir*, Montréal, p. 3.
- DUHAMEL, Alain (1978). « Entente avec Louis O'Neill - Une partie de la collection Birks circulera au Québec », *Le Devoir*, Montréal, p. 3.
- DUHAMEL, Alain (1979). « Après son transport de Montréal à Toronto : La collection Birks à Ottawa ? », *Le Devoir*, Montréal, p. 3.
- DUHAMEL, Alain (1980). « La collection Birks », *Le Devoir*, Montréal, p. 13.
- DUMAIS, Jacques (1980). « La collection Birks », *Le Soleil*, Québec, [s.p.].
- FREEDMAN, Adele (1980). « Birks Silver: National Scandal or Tempest in a Porringer? », *The Globe and Mail*, Montréal, pp. 9-10.
- GALERIE NATIONALE DU CANADA (1979). *Don de la collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne à la Galerie nationale du Canada*, Ottawa : Musées nationaux du Canada / Galerie nationale du Canada, [s.p.].
- HENRY BIRKS & FILS (1980). *La collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne*, Thomas M. Birks & G. Drummond Birks, Toronto : Henry Birks & Fils, 4 p.
- JOYAL, Serge (1980). « Le patrimoine mobilier du Québec. Une hémorragie négligée », *Le Devoir*, Montréal, pp. 5-6.
- LANGLAIS, D. (1980). « Silver-Giving is Birks' Business », *The Gazette*, Montréal, [s.p.].
- MCKEOUGH, Ellen (1980). « Birks' Gift to Ottawa: Experts Mourn Loss of Silver », *The Gazette*, Montréal, p. 3.
- Découvrez le Musée des Beaux-Arts du Canada* (1991). Réalisateur John, Muller, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada / Montréal : Office national du film du Canada, VHS, 1/2 po., son, couleur, 10 min.
- MUNROE, Richard (1980). « Birks is a Part of National History », *The Gazette*, Montréal, [s.p.].
- OUELLET, Carmelle (1980). « Birks manque de respect aux Québécois », *Le Devoir*, Montréal, p. 8.
- RÉMILLARD-BOUDREAULT, Suzanne (1980). « Le coup de la Birks », *La Presse*, Montréal, p. 5.

- TOUPIN, Gilles (1980). « La famille Birks expatrie à Ottawa la plus importante collection d'orfèvrerie du Québec », *La Presse*, Montréal, p. 1.
- TOUPIN, Gilles (1980). « Collection Birks : La Galerie nationale a contourné ses mécanismes d'acquisition », *La Presse*, Montréal, pp. 12-13.
- TOUPIN, Gilles (1980). « L'affaire Birks : une patate chaude », *La Presse*, Montréal, p. 22.
- TRUDEL, Jean (1980). « La collection Birks, notre patrimoine », *Le Devoir*, Montréal, p. 4.
- VICKERS, G. S. (1980). « Silver Gift A Part of Canada's Heritage, Not Just Quebec's », *Varsity Journal*, Toronto, [s.p.].

Archives du Musée des beaux-arts du Canada

- Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Henry Birks & Fils, Boîte 2, Dossier 2, *The Old Silver Factory*, [s.d.], 10 p.
- Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Henry Birks & Fils, Boîte 2, Dossier 2, « Birks' Silver Craftshops », *Industrial Canada*, Mai 1967, p. 158.
- Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Henry Birks & Fils, Boîte 4, Dossier 15, *Henry Birks & Fils Limited British Columbia*, Pamphlet, R. G. Patterson, 1978, 4 p.
- Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds Henry Birks & Fils, Boîte 5, Dossier 1, *Silver*, Transcription d'une conférence donnée par Henry G. Birks, Montreal Chapter, Canadian Credit Institute, 14 avril 1937, 7 p.
- Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Boîte 334 7395.18-8 vol. 2 to 7395-18-L-1, *Proposition d'exposition itinérante*, Musée des beaux-arts du Canada, Février 1992, 3 p.
- Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Design Box 8, *Installation and Resource Areas Programme for the National Gallery*, Musée des beaux-arts du Canada, [s.d.], 8 p.
- Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Publications Box 8, *Don de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne à la Galerie nationale du Canada*, Communiqué de presse, Musée des beaux-arts du Canada, 14 décembre 1979, 3 p.
- Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Registration Box 112, Dossier 6140-2, vol. 1, *Lettre de Charles C. Hill à Joseph Martin*, Toronto, 11 décembre 1981, 2 p.
- Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Registration Box 112, Dossier 6140-2, vol. 1, *Lettre de Ross Allan C. Fox à Pierre Brouillard*, Château Ramezay, 21 mai 1981, 2 p.

Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Registration Box 112, Dossier 6140-2, vol. 1, *National Gallery of Canada Loan Regulations and Procedures*, Toronto, [n.d.], 1 p.

Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Registration Box 113, Dossier « Correspondence Miscellaneous 1980 », *Entente concernant les pièces prêtées par “The Henry Birks Collection” d’argenterie canadienne*, Henry Birks & Fils, [s.d.], 2 p.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA (1979-2016). *Rapport annuel*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

Lois et documents légaux

Canada, *Loi sur les musées*, L.C., 1990, ch. 3, art 5.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS (2013). *À propos de la Loi sur le patrimoine culturel*, Québec : Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Québec, *Cour d’appel du Canada no 200-05-001510-76*, 28 mai 1987, Québec, 20 p.

Québec, *Loi sur le patrimoine culturel*, L.Q., 2016, chapitre P-9.002.

Québec, *Loi sur les biens culturels*, L.Q., 1972, ch. 19, art. 2.

Québec, *Loi sur les biens culturels*, L.Q., 1972, ch. 19, art. 15

Québec, *Loi sur les biens culturels*, L.Q., 1985, ch. 24, art. 1

Québec, *Loi sur les biens culturels*, L.Q., 1985, ch. 24, art. 41

Sites internet

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA (2017). *Archivée - La Confédération canadienne*, [En ligne], <https://www.collectionscanada.gc.ca/confederation/023001-3010.42-f.html>. Consulté le 14 mars 2017.

DETROIT INSTITUTE OF ART (2017). *Art at the DIA*, [En ligne], <https://www.dia.org/art/collection/dia-collection>. Consulté le 14 mars 2017.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS (2016). *Loi sur le patrimoine culturel*, [En ligne], <https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=5125>. Consulté le 23 février 2016.

MUSÉE DE LA CIVILISATION DE QUÉBEC (2017). *C’est notre histoire. Exposition de référence – Musée de la civilisation*, [En ligne], <https://www.mcq.org/fr/exposition?id=26532>. Consulté le 15 juillet 2017.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL (2017). *Art québécois et canadien*, [En ligne], <https://www.mbam.qc.ca/collections/art-quebecois-et-canadien/>. Consulté le 14 mars 2017.

- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA (2017). *À propos des collections*, [En ligne], <https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections>. Consulté le 14 mars 2017.
- MUSÉE DES MAÎTRES ET ARTISANS DU QUÉBEC (2017). *À propos*, [En ligne], <https://www.mmaq.qc.ca/a-propos>. Consulté le 14 mars 2017.
- MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC (2017). *Actuellement*, [En ligne], <https://www.mnbaq.org/expositions/actuellement>. Consulté le 14 mars 2017.
- MUSÉE ROYAL DE L'ONTARIO (2017). *Expositions et galeries*, [En ligne], <https://www.rom.on.ca/fr/expositions-et-galeries/galeries>. Consulté le 14 mars 2017.
- MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON (2017). *Collections*, [En ligne], <http://www.mfa.org/collections>. Consulté le 14 mars 2017.
- WAREHAM COURT LEET (2017). *A Brief History*, [En ligne], <http://www.opcdorset.org/WarehamFiles/WarehamCourtLeet.htm>. Consulté le 14 mars 2017.
- WINNIPEG ART GALLERY (2017). *Decorative Arts Highlights*, [En ligne], <http://wag.ca/art/collections/decorative-arts>. Consulté le 28 septembre 2016.

Annexes

Annexe I. Reproduction du panneau informatif de la salle A101, exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2015.

L'ART D'ICI

L'ART EN NOUVELLE-FRANCE ET AU QUÉBEC
1740-1820

L'exploration et la colonisation de la Nouvelle-France, au début du XVII^e siècle, s'accroît avec la venue de missionnaires catholiques européens chargés de convertir les peuples autochtones de l'Amérique du Nord au catholicisme. En 1608, l'explorateur Samuel de Champlain établit un poste de traite sur l'emplacement actuel de Québec. L'année suivante, les Wendats (Hurons) de l'Ontario méridionale concluent avec les Français, au détriment des Haudesosaunées (Iroquois) installés plus au sud, une alliance relative au monopole du commerce de la fourrure.

À la suite des raids haudesosaunées de 1649, la plupart des Wendats abandonnent leurs terres d'origine. Après plusieurs déplacements, certains s'installent sur un nouveau territoire près de Québec, connu aujourd'hui sous le nom de Wendake. Plusieurs embrassent la foi chrétienne sans renoncer à leurs croyances traditionnelles. Les objets d'échange entre les Wendats et les Français attestent cette relation.

L'arrivée d'un nombre croissant d'immigrants rend nécessaire la construction d'églises dont la conception et la décoration exigent des artistes et des artisans. Les sujets abordés en peinture et en sculpture visent à promouvoir la doctrine de l'Église. Du début du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle, les artistes suivent les diverses tendances qui fleurissent en France du baroque au néoclassicisme, ainsi qu'en témoignent la peinture et l'orfèvrerie religieuses et profanes. En vertu du traité de Paris en 1763, la Nouvelle-France passe à la Grande-Bretagne. Reflet de la prospérité et de la complexité d'une société en pleine mutation, un marché du portrait se développe.

Attention ! La vraie appellation du mot est haudenosaunées.

Annexe II. Reproduction du panneau informatif de la salle A102, exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2015.

L'ART D'ICI

L'ART AU QUÉBEC
1820-1860

Les richesses naturelles, la géographie verte et le climat de la portion du Québec qui s'étend des rives du fleuve Saint-Laurent jusqu'à la baie d'Hudson, vers le nord, et jusqu'à la côte du Labrador, vers l'est, déterminent les modes de vie et l'expression esthétique des peuples de langue algonquienne qui y vivent. Au début du XIX^e siècle, l'intensification du commerce et des échanges avec les Européens se traduit par l'incorporation de matières diverses et de styles nouveaux aux vêtements et motifs traditionnels, expressions du rapport intime des peuples autochtones avec le monde nature et spirituel, et du caractère sacré de la chasse.

Pendant ce temps, dans les villes en pleine expansion du Québec et de Montréal, l'élite politique, économique, religieuse et militaire commande des portraits individuels ou de famille, et des représentations de leurs biens en accord avec les grands courants esthétiques européens. Ces œuvres sont destinées à la fois à la décoration de demeures privées et d'édifices publics.

Deux éminents portraitistes, Antoine Plamondon et Théophile Hamel, vont en Europe parfaire leur formation artistique. À leur retour, ils s'annoncent dans les journaux dans l'espoir d'obtenir des commandes de la nouvelle bourgeoisie urbaine du Québec et de l'Ontario.

Le peintre d'origine néerlandaise Cornelius Krieghoff peint un vaste éventail de sujets adaptés aux goûts divers de la société coloniale. Les militaires britanniques en garnison au Canada raffolent de ses représentations des peuples autochtones, des scènes de la vie quotidienne à la campagne et des paysages d'hiver.

L'orfèvrerie profane et religieuse subit au fil des décennies l'influence des modes européennes et nord-américaines. Les pièces créées par les orfèvres témoignent d'une grande qualité d'exécution jusqu'à ce que la production industrielle envahisse le marché jusqu'à la fin du XIX^e siècle. La plupart des œuvres exposées dans les salles d'art canadien proviennent de la collection constituée par Henry Gifford Birks de Montréal et donnée au Musée des beaux-arts du Canada en 1979.

Annexe III. Reproduction du panneau informatif de la salle A104, exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2015.

L'ART D'ICI

L'ART DANS LES MARITIMES ET EN ONTARIO 1800-1860

Cette salle présente les œuvres d'artistes autochtones et d'autres artistes ayant vécu dans les régions correspondant aujourd'hui à l'Ontario et aux Provinces atlantiques. À la fin du XVIII^e siècle, les Haudesosaunees (Iroquois) et les Anishnaabes (Ojibwés), installés au nord des Grands Lacs et à l'est du Saint-Laurent, fabriquent des objets qui allient matières et symboles traditionnels aux styles et matières des arrivants. Chez les Mi'kmaq et la Malécites des Maritimes, les femmes contribuent au développement des échanges commerciaux et rehaussent les objets de conception européenne de broderies fabriqués à partir d'écorce de bouleau et de piquants de porc-épic.

Après la guerre de l'Indépendance américaine, de nombreux Loyalistes s'établissent en Nouvelle-Écosse et au Nouveau-Brunswick. Des artistes itinérants originaires de Grande-

Bretagne ou des États-Unis passent par Halifax pour solliciter des commandes auprès d'officiers de la marine, de commerçants et d'administrateurs avides de portraits. Les représentations de villes, de ports et de voiliers, essentiels à l'économie maritime, sont également recherchées.

Les murs du salon peint des Croscup proviennent d'une maison de Karsdale, en Nouvelle-Écosse, propriété d'un fermier et constructeur naval prospère appartenant à une famille loyaliste. Ils sont probablement de la main d'un peintre itinérant spécialisé dans la peinture décorative d'intérieurs.

Le Haut-Canada, renommé Canada-Ouest, ensuite Ontario, se développe plus lentement que le Bas-Canada (devenu Canada-Est, puis Québec). Les artistes, résidents ou de passage, cherchent des commandes dans des villes en plein essor. Profitant de cette expansion urbaine, Robert Whale peint de nombreuses vues des chutes Niagara et des villes de Hamilton et de Dundas, qu'il place auprès d'entreprises, d'hôtels et de domiciles de fiers citoyens.

Tableaux

Tableau I. Diffusion de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne avant le 14 décembre 1979 (liste non exhaustive⁹⁴)

Source : Données compilées par Marie-Pier Blain

DATE	NATURE	EMPLACEMENT
Février 1940	Dépôt de sept articles. Renégozié en 1947, 1955, 1962, 1992. Retour le 20 janvier 1988 pour l'exposition permanente du MBAC.	Musée des beaux-arts de Montréal. Grâce à F. Cleveland Morgan.
1942	Prêt pour exposition. « Exposition de photographies d'argenterie québécoise. François Ranvozyé (Québec, 1739-Québec, 1819) ».	Exposition présentée à l'École des beaux-arts de Québec, du 11 au 21 mars 1942. Ensuite, présentée à l'École des beaux-arts de Montréal et à l'Institut français de New York.
Automne 1954	Prêt d'environ 25 articles.	Musée national des beaux-arts du Québec.
Février 1955	Prêt à long-terme de 48 articles, d'autres articles sont ajoutés en 1957, puis retour des articles le 28 juin 1958. Autre prêt en 1977 de 54 articles.	Art Gallery of Hamilton, Ontario.
7 juin 1955	Dépôt de 29 articles. Présence de 25 articles en 1962. Prêt révisé en 1967, puis en 1971. Retour de 24 articles en 1981 au MBAC.	Château Ramezay.
17 février 1956	Prêt à long-terme de huit articles. Modifications apportées au prêt en 1964. Retour des articles en 1973.	New Brunswick Museum, Saint-Jean, Nouveau-Brunswick.
1 ^{er} juin 1960	Prêt de 63 articles pour exposition. « Early Canadian Silver ».	Windsor's Community Museum, Ontario.
31 octobre 1961	Prêt de 32 articles pour exposition. Foire annuelle Wimodausis Antique & Treasure Mart.	Casa Loma, Toronto.
16 septembre 1963	Prêt de treize articles pour la Antique Fair.	Magasin Birks d'Ottawa.
25 septembre 1963	Prêt de 17 articles.	M. W. Clayden.
22 septembre 1964	Prêt de 46 articles.	Magasin Birks de London, Ontario.
Décembre 1964	Prêt à long-terme de 44 articles. Retour d'une pièce en 1972. Présence de 32 articles le 12 mars 1980. Retour de 46 articles le 30 juillet 1982 au MBAC.	Mendel Art Gallery, Saskatoon.
Juin 1965	Prêt de quatorze articles.	Upper Canada Village, Morrisburg, Ontario.
17 septembre 1965	Prêt de sept articles pour exposition. « Treasures from the Commonwealth ».	Royal Academy of Arts, Londres.
4 octobre 1966	Prêt pour exposition, articles remplacés par dix articles le 8 février 1967.	Château Ramezay, Montréal.

⁹⁴ Un examen attentif de tous les documents d'archives possédés par le MBAC nous a permis de rassembler ces informations, qui sont malheureusement parcellaires. Nous ne pouvons donc pas prétendre à avoir réalisé une liste exhaustive de cette diffusion.

	Sept articles rappelés le 12 mai 1971. Présence de 36 articles en date du 17 octobre 1972. 29 articles rappelés le 17 octobre 1972.	
26 avril 1967	Transfert d'un prêt de onze articles conservés aux Archives du Québec depuis 1949 (prêt initial de 99 articles, avec modifications en 1951). Renvoi des pièces à Montréal en 1974.	Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
27 juin 1967	Prêt de 28 articles pour exposition. « François Ranvoyzé, orfèvre, 1739-1819 ».	Musée national des beaux-arts du Québec.
1968	Prêt indéfini de 42 articles. Retour de cinq articles le 20 janvier 1988 au MBAC.	Musée royal de l'Ontario, Toronto.
28 mars 1968	Prêt de sept articles pour colloque. « Spanish, French, and English Traditions in the Colonial Silver of North America ».	Henry Francis du Pont Winterthur Museum, Delaware.
11 avril 1969	Prêt de 23 articles pour conférence. « Club on Antique Silver ».	Women's University d'Halifax, Nouvelle-Écosse.
Juin 1969	Prêt de 28 articles pour exposition. « Don Mills Pioneer Exhibition ».	Don Mills, Toronto.
1970	Prêt de 280 pièces pour exposition. « Nos orfèvres nous sont contés. La collection Henry Birks d'argenterie canadienne ».	Maison Del Vecchio, Montréal.
3 juin 1971	Prêt pour exposition. « Newfoundland Historic Trust Antiques Exhibition ».	Arts and Culture Centre, Saint-Jean, Terre-Neuve-et-Labrador.
15 octobre 1973	Prêt de 46 articles pour exposition. « Silversmithing by Nova Scotia Masters ».	Mount Saint-Vincent University, Halifax.
1 ^{er} février 1974	Prêt de 29 articles pour exposition. « L'orfèvrerie en Nouvelle-France ».	Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
3 avril 1974	Prêt de 193 articles pour exposition. « The Development of Canadian Silver ».	Winnipeg Art Gallery, Manitoba.
Juin 1974	Prêt de 21 articles pour les festivités du Freedom Festival.	Magasin Birks de Windsor, Ontario.
Novembre 1975	Prêt semi-permanent de 32 articles. Quelques substitutions après le don en 1981. Retour le 19 avril 1983 au MBAC.	Musée d'art de Joliette.
1976	Prêt indéfini de 24 articles.	Musée des beaux-arts de Montréal.
1976	Dépôt de quatre articles.	Musée Stewart, Montréal.
25 septembre 1976	Ajustement d'un prêt de deux articles pour exposition. « The Railway: Patron of the Arts ».	Winnipeg Art Gallery, Manitoba.
Octobre 1976	Prêt de 31 articles pour exposition. « Exposition d'argenterie armoriée de la Collection Henry Birks d'argenterie canadienne ».	Société héraldique du Canada, Archives nationales du Canada, Ottawa.
1977	Prêt de 65 articles. Deux articles sont rappelés le 21 septembre 1972, ce qui laisse présager qu'un prêt a été accordé avant cette date (aucune information). Demande de retour de deux articles le 20 janvier 1988 pour l'exposition permanente du MBAC.	Art Gallery of Hamilton, Ontario.
9 janvier 1977	Transfert de neuf articles prêtés au MNBAQ pour exposition.	Agnès Etherington Art Centre, Kingston.
1977	Prêt de dix articles pour exposition. « Canadian Symbols Exhibition ».	Musée canadien de l'histoire, Ottawa.
8 septembre 1977	Prêt pour exposition transformé en prêt à long-terme de cinq ans, sujet à renouvellement.	Art Gallery of Windsor, Ontario.

Septembre 1977	Prêt de 31 articles pour exposition. « Sélection d'œuvres d'art religieux de la collection Henry Birks d'argenterie canadienne ».	Musée McCord, Montréal.
Octobre 1977	Dépôt de 68 articles. Deux articles rappelés le 11 mai 1983 pour l'exposition de Ross Allan C. Fox au MBAC.	Résidence du Gouverneur Général, Rideau Hall, Ottawa.
1978	Prêt de 36 articles pour exposition. Échange d'un article le 14 juillet 1978. Retour des articles en 1981 au MBAC.	Château Ramezay, Montréal.
9 septembre 1978	Prêt d'environ 83 articles pour exposition. « Canadian Silver from the Henry Birks Collection ».	Art Gallery of York University, Toronto. Magasin Birks du Centre Eaton, Toronto.
Septembre 1978	Prêt pour exposition. « A Sterling Past. The Silversmiths of Canada ».	Royal British Columbia Museum, Victoria.
Février 1979	Prêt de 43 articles pour un festival.	Birmingham Museum of Art, Alabama.

Tableau II. Diffusion de la Collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne après le 14 décembre 1979 (liste non exhaustive⁹⁵)

Source : Données compilées par Marie-Pier Blain

ANNÉE	PRÊTS / DÉPÔTS / ÉVÈNEMENT
1980	<p><u>PRÊT</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Prêt à long-terme de 45 articles, Musée canadien de l'histoire, retour en février 1981. <p><u>PRÊTS POUR EXPOSITIONS / ÉVÈNEMENTS</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Prêt pour la soirée du Sterling Gala, Magasin Birks du Centre Eaton à Toronto, Avril 1980. 2. Prêt de cinq articles, dont un transfert de prêt d'un article déjà prêté au Musée d'art de Joliette, pour l'exposition « Cap-Santé, Comté Portneuf », Musée des beaux-arts de Montréal, 19 juin au 24 août 1980. 3. Prêt de quinze articles d'orfèvrerie de traite pour l'exposition itinérante « La chaîne de l'alliance. L'orfèvrerie de traite et de cérémonie chez les indiens », Musée canadien de l'histoire, 24 septembre 1980 à 1984. 4. Prêt de trois articles québécois pour l'exposition « Au fil des collections », Musée des beaux-arts de Montréal, 16 décembre 1980 au 15 mars 1981.
1981	<p><u>PRÊTS</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Prêt à long-terme de 39 articles québécois, Musée des beaux-arts de Montréal. 2. Prêt prolongé de neuf articles, Bureau du président, Chambre des Communes de la Colline parlementaire à Ottawa, 7 avril 1981, restitution d'une pièce en mai 1983. 3. Prêt de cinq articles québécois, Magasin Birks de Philadelphie (Pennsylvanie), juillet 1981. 4. Prêt de cinq articles québécois, Magasin Birks de Baltimore (Maryland), juillet 1981. 5. Prêt de cinq articles, Magasin Birks de Parkville (Maryland), 2 août au 22 septembre 1981. 6. Prêt de cinq articles, Magasin Birks de King of Prussia (Pennsylvanie), 2 août au 22 septembre 1981. 7. Prêt prolongé de 63 articles québécois, Magasin Birks de Montréal, 12 novembre 1981 au 20 janvier 1988. 8. Prêt à long-terme de 41 articles, Mendel Art Gallery (Saskatoon).

⁹⁵ Nous n'avons malheureusement pas accès à tous les documents qui nous auraient permis de réaliser un recensement exhaustif de cette diffusion.

	<p>9. Prêt à long-terme de 49 articles, Musée royal de l'Ontario (Toronto).</p> <p>10. Prêt à long-terme de 62 articles, Résidence du Gouverneur Général, Rideau Hall (Ottawa).</p> <p><u>PRÊT POUR EXPOSITION</u></p> <p>1. Prêt de 94 articles québécois, ontariens, néo-écossais, néo-brunswickois et anonymes pour l'exposition « In Celebration of Silver: A Selection from the Henry Birks Collection », Kitchener-Waterloo Art Gallery de Kitchener (Ontario), 8 octobre au 1^{er} novembre 1981.</p>
1982	<p><u>PRÊTS</u></p> <p>1. Prêt de 15 articles québécois et néo-écossais, Sir William Campbell Foundation à Toronto, Janvier 1982.</p> <p>2. Prêt prolongé de 15 articles québécois, Musée McCord de Montréal, 8 janvier 1982 à août 1983.</p>
1983	<p><u>PRÊT</u></p> <p>1. Prêt de 40 articles, Art Gallery of Algoma de Sault-Ste-Marie (Ontario), Mars 1983.</p>
1984	<p><u>PRÊTS POUR EXPOSITIONS</u></p> <p>1. Prêt (transformé en dépôt) de 19 outils d'orfèvres québécois pour l'exposition « Art et techniques de l'orfèvrerie aux XVIII^e et XIX^e siècles », Musée des maîtres et artisans du Québec à Montréal, 1^{er} avril au 24 juin 1984, retour des articles à l'hiver 1997.</p> <p>2. Prêt de 160 articles canadiens pour l'exposition « Celebrating Silver. An Exhibition of Canadian Silver », The Vancouver Museum, vernissage le 29 février 1984.</p> <p>3. Prêt pour exposition, Musée du Bas-Saint-Laurent (Rivière-du-Loup), Juin 1984.</p> <p>4. Prêt pour exposition, Moncton Museum (Nouveau-Brunswick), du 1^{er} septembre au 31 octobre 1984.</p>
1987	<p><u>PRÊT</u></p> <p>1. Prêt à long-terme (prolongé) de deux articles d'orfèvres inconnus, Musée des Maîtres et Artisans du Québec à Montréal, 11 juin 1987 au 31 août 1995.</p>
1990	<p><u>PRÊTS POUR EXPOSITIONS</u></p> <p>1. Prêt d'un article de Robert Hendery & Co. pour l'exposition itinérante « La tunique aux couleurs multiples », Musée canadien de l'histoire, 5 avril au 16 septembre 1990.</p>
1992	<p><u>PRÊTS POUR EXPOSITIONS</u></p> <p>1. Prêt de 25 articles québécois et français pour l'exposition « Selections from the "Henry Birks Collection of Canadian Silver" », Art Gallery of Hamilton (Ontario), 28 mai au 6 décembre 1992.</p> <p>2. Prêt de 23 articles québécois religieux pour l'exposition « Les trésors de la collection Birks. Précieux héritage d'orfèvrerie », Musée des religions du monde à Nicolet, 4 août 1992 au 28 janvier 1993 (dates de l'exposition : 1^{er} septembre 1992 au 15 janvier 1993).</p> <p>3. Prêt de quatre articles québécois pour l'exposition « A Treasure of Canadian Craft », The Canadian Craft Museum of Vancouver, 1^{er} mai au 7 septembre 1992.</p> <p>4. Prêt de trois articles québécois pour l'exposition « Montréal, ville fortifiée au XVIII^e siècle », Centre Canadien d'Architecture, 2 septembre 1992 au 28 février 1993.</p>
1994	<p><u>PRÊTS POUR EXPOSITIONS</u></p> <p>1. Prêt de 17 articles québécois pour l'exposition « Opening of Birks Jewellers Store », Magasin Birks de Vancouver, 3 novembre 1994 au 6 janvier 1995.</p> <p>2. Prêt de onze articles québécois pour l'exposition « Armoire, Armoire, Ouvre-toi », Musée canadien de l'histoire, 4 septembre 1994 à avril 1995.</p>
1996	<p><u>PRÊT POUR EXPOSITION</u></p> <p>1. Prêt de 17 articles québécois et outils pour l'exposition « Les orfèvres montréalais des origines à nos</p>

	jours », Galerie de l'UQAM à Montréal, 30 mai au 22 juin 1996.
2008	<u>PRÊT POUR EXPOSITION</u> 1. Prêt de trois articles de compagnies québécoises pour l'exposition « Inspired by Nature: Artistic Expressions of Canadian Flora and Fauna », University of Toronto Art Centre, 16 septembre au 8 décembre 2008.
2009	<u>PRÊTS POUR EXPOSITIONS</u> 1. Prêt de trois articles de Henry Birks & Fils pour l'exposition « The Brilliance of Birks », Castle Kilbride de Baden (Ontario), 1 ^{er} mai au 30 août 2009. 2. Prêt d'un article de François Ranvozyé pour l'exposition « De l'argent plein la vue », Maison Saint-Gabriel de Montréal, 14 mai au 18 décembre 2009.
2010	<u>PRÊT POUR EXPOSITION</u> 1. Prêt d'un article de Henry Birks & Fils pour l'exposition « La rue Sainte-Catherine fait la rue », Musée Pointe-à-Callières de Montréal, 6 décembre 2010 au 24 avril 2011.

Tableau III. Acquisitions d'orfèvrerie du MBAC depuis 1976 (liste non exhaustive⁹⁶)

Source : Données compilées par Marie-Pier Blain

ANNÉE BUDGÉTAIRE	ACQUISITIONS / PUBLICATIONS
1976-1977	<p><u>DON (1)</u> Art européen ancien *Daniel Smith (Angleterre), <i>Aiguère</i> (v. 1786-1787), don de l'Association de la Galerie nationale, 1976</p> <p><u>ACHAT (1)</u> Art canadien ancien *Paul Lambert dit Saint-Paul, <i>Bénitier</i></p> <p><u>PUBLICATIONS</u> * TRUDEL, Jean (1977). « Important Recent Silver Acquisitions by the National Gallery of Canada », <i>The Burlington Magazine</i>, vol. CXIX, no 887, Février 1977, pp. 116-118. * TRUDEL, Jean (1976). « François Sasseville, Silversmith », TMJames Multimedia Services inc., <i>Dictionary of Canadian Biography</i>, vol. IX, Toronto : University of Toronto Press, pp. 701-702. * DEROME, Robert (1976). « Delezenne, le maître de Ranvozyé », <i>Vie des Arts</i>, vol. XXI, no 83, Été 1976, pp. 56-58.</p> <p><u>CONFÉRENCES</u> * MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA (1977). « The Beginning of Silver-Smithing in Canada », <i>Conférence institutionnelle, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada, Agnes Etherington Art Centre de l'Université Queen (Kingston), 11 janvier 1977</i>, [s.l.], [s.é.] : [s.p.]. * MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA (1977). « L'orfèvrerie traditionnelle au Québec : Régime français » et « L'orfèvrerie traditionnelle au Québec : Régime anglais », <i>Conférences institutionnelles, organisées par le Musée des beaux-arts du Canada, Département des</i></p>

⁹⁶ Les rapports annuels de 1977-1978 et de 1989-1990 ne sont pas conservés par les Archives du MBAC et les rapports annuels précédant l'année 1992-1993 sont très lacunaires ; il nous a donc été impossible de réaliser un recensement exhaustif de toutes les acquisitions.

	<i>arts visuels de l'Université d'Ottawa, 16 et 23 novembre 1976, [s.l.], [s.é.] : [s.p.]</i>
1979-1980	<u>ACHAT (1)</u> Art canadien ancien * Jacques Pagé, <i>Écuelle</i> (v. 1730) #23316, 1979 * Joseph Tison, <i>Tabatière au chiffre MM</i> (v. 1805-1820) #23006, 1979
1980-1981	<u>ACHAT (1)</u> Art américain ancien * Frederick Marquand (États-Unis, Savannah, Géorgie), <i>Corbeille à gâteaux</i> (1824) #23751, 1980 <u>LEGS (2)</u> Art européen ancien * George Hindmarsh (Grande-Bretagne), <i>Sucrier</i> (v. 1738-1739) #23915, legs de J. H. P. Daman, (Ipswich, Angleterre), 1980 * Samuel Wood (Grande-Bretagne), <i>Jeu de trois saupoudroirs</i> (v. 1745-1746) #23913.1-3, legs de J. H. P. Daman, (Ipswich, Angleterre), 1980
1981-1982	<u>ACHAT (1)</u> Art américain ancien * Edward Winslow (États-Unis), <i>Chope</i> (v. 1725-1740) #26811, 1981
1984-1985	<u>DON (1)</u> * 3 cuillères en argent
1987-1988	<u>DON (1)</u> Art européen ancien * Louis Vigné (France), <i>Écuelle couverte</i> (v. 1750-1752) #29784, don anonyme, 1987
1991-1992	<u>ACHATS (3)</u> Art canadien ancien * John J. Barry, <i>Tire-moelle</i> (v. 1850) #35980, 1991 * William Farquhar, <i>Tire-moelle</i> (1825) #35981, 1991 * Hendery & Leslie (pour Henry Birks & Fils), <i>Coupe du Montreal Hunt Club</i> (1896) #36104, 1992
1993-1994	<u>ACHAT (1)</u> Art canadien ancien * Robert Hendery, <i>Porte-voix honorifique présenté à William Perry</i> (1860) #37137, 1993, grâce à une contribution de Louise Perry, 2005
1994-1995	<u>DONS (5)</u> Art canadien ancien * Laurent Amiot, <i>Cafetière de la famille Le Moine</i> (v. 1796) #37674, don de Suzy M. Simard (Westmount), 1994 * Laurent Amiot, <i>Paire de louches à condiments au chiffre de Ibraïm Dufresne</i> (v. 1795) #37675.1-2, don de Suzy M. Simard (Westmount), 1994 * Pierre Lespérance, <i>Tastevin</i> (v. 1840-1880) #37676, don de Suzy M. Simard (Westmount), 1994 * Joseph Sasseville, <i>Paire de louches à sel</i> (v. 1825) #37677, don de Suzy M. Simard (Westmount), 1994 * James Jr. Smillie, <i>Moutardier et cuillère</i> (v. 1821-1830) #37678.1-2, don de Suzy M. Simard (Westmount), 1994 <u>ACHATS (4)</u> Art canadien ancien * Pierre Bohle, <i>Couteau à chester</i> (v. 1840-50) #37716, 1995 * Michel Delapierre, <i>Plat aux armes de la famille Bâby</i> (v. 1749-1750) #37518, 1994 * James E. Ellis, <i>Truelle commémorative</i> (v. 1861) #37717, 1995 * James Orkney, <i>Cuillère à sucre en poudre</i> (v. 1800) #37718, 1995
1995-1996	<u>ACHAT (1)</u> Art canadien ancien * François Ranvozyè, <i>Plat multilobé au chiffre CTP</i> , (v. 1771-1781) #38079, 1996
1996-1997	<u>DONS (3)</u> Art canadien ancien * Pierre Bohle, <i>Salière saupoudreuse</i> (v. 1850) #38323, don de Ross Morrow (North York, Ontario), 1996 * John Robbins, <i>Paire de saucières couvertes et leurs présentoirs au chiffre de la famille Duperron Bâby</i> (1782-1783) #38280.1-6, legs de Louis de la Chesnaye Audette (Ottawa), 1996 * François Sasseville, <i>Crucifix de dévotion</i> (1840-64) #38281, legs de Louis de la Chesnaye Audette

	<p>(Ottawa), 1996</p> <p><u>ACHAT (1)</u> Art canadien ancien * Pierre Bohle, <i>Plateau présenté à Duncan McFarland</i> (v. 1840-50) #38262, 1996</p>
1997-1998	<p><u>ACHAT (1)</u> Art canadien ancien * Robert Cruickshank, <i>Service à thé au chiffre de la famille Chartier de Lotbinière</i> (v. 1790-1795) #38441.1-4, 1997</p> <p><u>DONS (6)</u> Art européen ancien * Henry Brind (Grande-Bretagne), <i>Chope couverte de deux pintes époque George II</i> (1749) #39610, don de Judith Mappin (Westmount), 1997 * William Fordham (Grande-Bretagne), <i>Chope de trois quarts de pinte époque George II</i> (1727) #38612, don de Judith Mappin (Westmount), 1997 * William Bateman (Grande-Bretagne), <i>Coupe à deux anses époque George III</i> (1807) #39613, don de Judith Mappin (Westmount), 1997 * Philip Roker, <i>Chope couverte d'une pinte époque George II</i> (1750) #39611, don de Judith Mappin (Westmount), 1997 * John Swift, <i>Cafetière époque George II</i> (1733) #39609, don de Judith Mappin (Westmount), 1997 * Thomas Whipham et Charles Wright, <i>Paire de pichets de bière époque George III</i> (1760) #39608.1-2, don de Judith Mappin (Westmount), 1997</p>
1998-1999	<p><u>DON (1)</u> Art européen ancien * Jacques Besnier (France), <i>Cuillère à ragoût aux armes de la famille Chaussegros de Léry</i> (v. 1745-1755) #39969, don de Ronald H. et Ruth Boyce, Corbyville (Ontario), 1998</p> <p><u>ACHAT (1)</u> Art européen ancien * Nicolas Clément Vallières (France), <i>Plat aux armes de la famille Godefroy de Tonnancour</i> (v. 1749-1750) #39614, 1998</p>
2000-2001	<p><u>DONS (2)</u> Art canadien ancien * Paul Beau, <i>Timbale de baptême de Herries Stirling Maxwell</i> (1905) #40508, don d'Élizabeth Maxwell (Westmount), 2000</p> <p>Art canadien récent * Georges Delrue, <i>Coupe et chandeliers</i> (1951) #40562, don de l'artiste, Val-Morin (Québec), 2000</p> <p><u>ACHATS (2)</u> Art canadien ancien * Laurent Amiot, <i>Coupe présentée à George Taylor</i> (1827) #40385.1-2, achetée grâce à une subvention du Gouvernement du Canada en vertu de la <i>Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels</i>, 2000 * Artiste inconnu, <i>Porte-voix commémoratif présenté à la Union Empire Company</i> (v. 1901) #40425, 2000</p>
2001-2002	<p><u>ACHATS (11)</u> Art européen ancien * Jean-Jacques Delaroche (France), <i>Plat aux armes des familles Pécaudy de Contrecoeur et Boucher de Boucherville, et au chiffre de la famille Boucher de La Perrière</i> (v. 1739-1740) #40658, 2001 * Charles Girard (France), <i>Plat à ragoût armorié provenant de la famille Bâby</i> (1734-1735) #40970, 2002 * Nicolas Clément Vallières (France), <i>Jatte aux armes des familles Pécaudy de Contrecoeur et Boucher de Boucherville, et au chiffre de la famille Boucher de La Perrière</i> (v. 1749-1750) #40657, 2001</p> <p>Art canadien récent * Gilles Beaugrand, <i>Calice et patène</i> (1948) #40655.1-2, 2001 * Carl Poul Petersen, <i>Bonbonnière</i> (v. 1950) #40669, 2001 * Carl Poul Petersen, <i>Fourchette à viande et louche à sauce</i> (1935) #40971.1-2, ????</p>

	<p>* Carl Poul Petersen, <i>Cuillère à confiture</i> (v. 1935) #40972, 2002 * Carl Poul Petersen, <i>Cuillère à sucre</i> (v. 1940-1960) #40973, 2002 * Carl Poul Petersen, <i>Fourchette de modèle « Empire »</i> (v. 1940-1960) #40974, 2002 * Carl Poul Petersen, <i>Paire de cuillère à thé et fourchette de modèle « Wild Berrie »</i> (v. 1940-1960) #40975.1-3, 2002 * Harold Gordon Stacey, <i>Service à café</i> (1950) #40656.1-3, ????</p> <p><u>DON (1)</u> Art canadien récent * Hendery & Leslie pour Gustavus Seifert, <i>Coupe Ritchie-Gilmour</i> (1888) #40756, don de Mme Jean Rousseau (Québec), 2001</p>
2002-2003	<p><u>DONS (5)</u> Art canadien ancien * Robert Cruickshank, <i>Théière au chiffre présumé de Jacques Duperron Bâby</i> (v. 1785-1790) #41143.1-2, don de Kae et William J. Marcoux (Jackson, Michigan), 2002 * James Langford, <i>Médaille maçonnique présentée au lieutenant Henry Harvey</i> (1840) #41154, don de Fred Ganzow et Nan Vye (Cultus Lake, Colombie-Britannique), 2002 * John Munroe, <i>Pince à sucre de la famille Hazen Prissick</i> (v. 1820-1840) #41153, don de Fred Ganzow et Nan Vye (Cultus Lake, Colombie-Britannique), 2002 * Peter Nordbeck, <i>Timbale de baptême de Robie Uniacke</i> (v. 1834) #41152, don de Fred Ganzow et Nan Vye (Cultus Lake, Colombie-Britannique), 2002</p> <p>Art européen ancien * Grande-Bretagne (XIX^e siècle), <i>Plateau à thé présenté à John Leeming</i> (v. 1840-1850) #41115, don de Victor Isganaitis (Montréal), 2002</p> <p><u>ACHATS (2)</u> Art canadien ancien * Laurent Amiot, <i>Théière à la sibylle</i> (v. 1805-1810) #41081, 2002 * Michel Cotton, <i>Cuillère à ragoût aux armes de la famille Boucher de Boucherville et au chiffre de la famille Boucher de La Perrière</i> (v. 1730-1735) #41073, 2002</p>
2003-2004	<p><u>ACHATS (3)</u> Art américain ancien * États-Unis (XIX^e siècle), <i>Service à thé présenté à Robert Chanonhouse</i> (v. 1853) #41264.1-5, comprend théière + sucrier + pot à crème + bol à thé, acheté en 2003, grâce à une contribution de la famille Chanonhouse, 2007</p> <p>Art canadien récent * Jean-Charles Charuest pour Desmarais et Robitaille, <i>Calice et Patène</i> (1952-1957) #41253.1-2, 2003 * Harold Gordon Stacey, <i>Louche</i> (v. 1959) #41204, 2003</p>
2004-2005	<p><u>ACHATS (3)</u> Art canadien ancien * Jeremiah Brundage, <i>Pince à sucre au chiffre JWP</i> (v. 1800) #41458, 2004</p> <p>Art canadien récent * Andrew Fussell, <i>Couteau à chester</i> (1953) #41456, 2004 * Andrew Fussell, <i>Pot à crème et sucrier couvert</i> (1953) #41457.1-3, 2004</p>
2005-2006	<p><u>ACHATS (2)</u> Art canadien ancien * Pierre Bohle, <i>Service à thé</i> (v. 1840) #41657.1-3, comprend pot à thé + pot à lait + sucrier, 2005 * James Langford, <i>Paire d'étiquettes de flacons</i> (v. 1840) #41752.1-2, 2005</p> <p><u>DONS (2)</u> Art canadien récent * Carl Poul Petersen, <i>Ramasse-miettes</i> (v. 1945-1950) #41628, don de Dusty Vineberg Solomon (Montréal), 2005 * Carl Poul Petersen, <i>Broche à motifs végétaux</i> (1946) #41627, don de Trina Vineberg Berenson (Montréal), ????</p>
2006-2007	<p><u>ACHAT (1)</u></p>

	<p>Art canadien ancien * James Langford, <i>Chope</i> (v. 1840) #41855, 2006</p>
2007-2008	<p><u>DONS (3)</u> Art canadien ancien * Henry Birks & Fils, <i>Étui à cartes de visites aux armes de sir Charles Tupper</i> (v. 1896) #42344, don de Meeka Walsh (Winnipeg), 2007 * Henry Birks & Fils, <i>Plateau à cartes de visites présenté à sir Charles et Lady Frances Tupper</i> (v. 1896) #42345.1-2, don de Meeka Walsh (Winnipeg), 2007</p> <p>Art européen ancien * Mortimer & Hunt en partenariat (Grande-Bretagne), <i>Service à thé et café</i> (1839) #42203.1-5, don de Trina Berenson et Dusty Solomon, Montréal, 2007</p>
2009-2010	<p><u>ACHATS (8)</u> Art canadien ancien * Laurent Amiot, <i>Théière Regency</i> (v. 1815) #42518, 2009 * Pierre Bohle, <i>Aiguière présentée à William Kingsford</i> (1861) #42934, 2010 * Peter Nordbeck, <i>Pelle à poisson au blason du 96th Regiment of Foot</i> (v. 1832-1835) #42933, 2010</p> <p>Art canadien récent * Douglas Boyd, <i>Plateau</i> (1942) #42868, 2009 * Douglas Boyd, <i>Pichet</i> (1965) #42922, 2010 * Harold Emerson Houghton, <i>Coupe</i> (v. 1940) #42869, 2009 * Harold Emerson Houghton, <i>Bracelet</i> (v. 1940) #42870, 2009</p> <p>Art américain ancien * Gorham Mfg. Co. (pour J. E. Ellis & Co.), États-Unis, <i>La coupe Walker</i> (1894) #42490, 2009</p>
2010-2011	<p><u>ACHATS (4)</u> Art canadien ancien * Laurent Amiot, <i>Moutardier au cimier de George III</i> (v. 1795) #43198.1-2, 2010 * Michael Arnoldi, <i>Boîte à thé</i> (v. 1792) #43199.1, 2010</p> <p>Art canadien récent * Robert Hendery (pour Gustavus Seifert), <i>Truelle commémorative présentée lors de la pose de la pierre angulaire du YMCA de Québec</i> (1879) #43080, 2010</p> <p>Art américain ancien * George Paulding Farnham (États-Unis), <i>Vase au lagopède</i> (v. 1900-1903) #43265, grâce à une subvention du Gouvernement du Canada en vertu de la <i>Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels</i>, 2011</p> <p><u>DONS (5)</u> Art canadien ancien * Laurent Amiot, <i>Corbeille</i> (v. 1795) #43065, don de Léon Simard (Westmount), 2010 * Bohle & Hendery (pour Savage & Lyman), <i>Série de cuillères à thé au cimier de John Leeming</i> (1851) #43244.1-6, don de Sheila Mary Patton Hamilton (Toronto), 2010</p> <p>Art américain et européen, ancien et récent * A. Cesa Company (Italie), <i>Vase</i> (1944-1968) #43068, don de Léon Simard (Westmount), 2010 * Theodore B. Starr Silver Company (États-Unis), <i>Vase</i> (v. 1877-1924) #43067, don de Léon Simard (Westmount), 2010 * Tiffany & Co. (États-Unis), <i>Trophée de navigation</i> (v. 1868-1869) #43066, don de Léon Simard (Westmount), 2010</p>
2011-2012	<p><u>ACHATS (2)</u> Art canadien ancien * Laurent Amiot, <i>Étiquette pour le porto</i> (1815-1820) #43387, 2011</p> <p>Art européen ancien * Alexander J. Strachan (Londres), <i>Tabatière de Richard John Uniacke</i> (1811-1812) #43479, 2011</p>
2012-2013	<p><u>ACHAT (1)</u> Art canadien ancien * Michael Arnoldi & Société d'Arnoldi & Oakes, <i>Service à thé</i> (1792) #43199.25, comprend théière</p>

	<p>+ dessous de théière + sucrier couvert + pot à lait, 2012</p> <p><u>DON (1)</u> Art canadien ancien * Peter Nordbeck, <i>Pince à sucre de modèle « Queen »</i> (v. 1835) #45467, don de Nan Vye et Fred Granzow (Cultus Lake, Colombie-Britannique), 2012</p>
2013-2014	<p><u>DON (1)</u> Art européen ancien * Irlande (XVIII^e siècle), <i>Coupe de la famille Woolsey</i> (1736-1737) #45918, don de John Woolsey, Brighton (Ontario), 2013</p>
2014-2015	<p><u>ACHATS (2)</u> Art canadien ancien * Salomon Marion, <i>Tabatière à l'agate</i> (v. 1820) #46447, 2015</p> <p>Art indigène * Charles Edenshaw (Haïda), <i>Cuillère</i> (1890) #46342, ????</p> <p><u>DON (1)</u> Art canadien récent * Hendery & Leslie, <i>Ciboire</i> (v. 1889) #46452, don des Sœurs de Saint-Joseph (Saint-Hyacinthe), 2014</p>
2015-2016	<p><u>ACHATS (2)</u> Art canadien ancien * Laurent Amiot, <i>Terrine au cimier de la famille Hertel de Rouville</i> (1793-1794) #46867, ????</p> <p>* Pierre Bohle (pour George Savage), <i>Aiguière présentée à Thomas J. Leggatt</i> (v. 1851) #46861, 2016</p>

Figures

* Légende : Mauve = Sculpture ; Orange = Arts décoratifs ; Rose = Orfèvrerie ; Vert = Peinture, dessin et estampe ; Gris = Bancs et/ou Éléments d'architecture ; Jaune = Panneaux informatifs.

Figure 1. Plan de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Plan des salles A101, A102, A103 et A104 réalisé par Marie-Pier Blain, 7 janvier 2017.



Figure 2. Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015.



Figure 3. Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015.



Figure 4. Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015.



Figure 5. Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015.



Figure 6. Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015.



Figure 7. Vue de l'exposition permanente de l'art canadien, Charles C. Hill (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 10 août 2015.



Figure 8. Plan de l'exposition permanente « Identité fondatrices », Jacques Des Rochers (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, en 2016. Plan réalisé par Marie-Pier Blain, 13 août 2017.



Figure 9. Vue de l'exposition permanente « Identité fondatrices », Jacques Des Rochers (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 9 juin 2016.



Figure 10. Plan de l'exposition permanente du Pavillon Liliane et David M. Stewart, Diane Charbonneau (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, 2016. Plan du 3^e étage réalisé par Marie-Pier Blain, 22 janvier 2016.



Figure 11. Vue de l'exposition permanente du Pavillon Liliane et David M. Stewart, Diane Charbonneau (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 21 février 2016.



Figure 12. Vue de l'exposition permanente du Pavillon Liliane et David M. Stewart, Diane Charbonneau (commissariat), Musée des beaux-arts de Montréal, 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 21 février 2016.



Figure 13. Plan de l'exposition permanente « Québec, l'art d'une capitale coloniale », Musée national des beaux-arts du Québec, en 2016. Plan réalisé par Marie-Pier Blain, 22 décembre 2016.

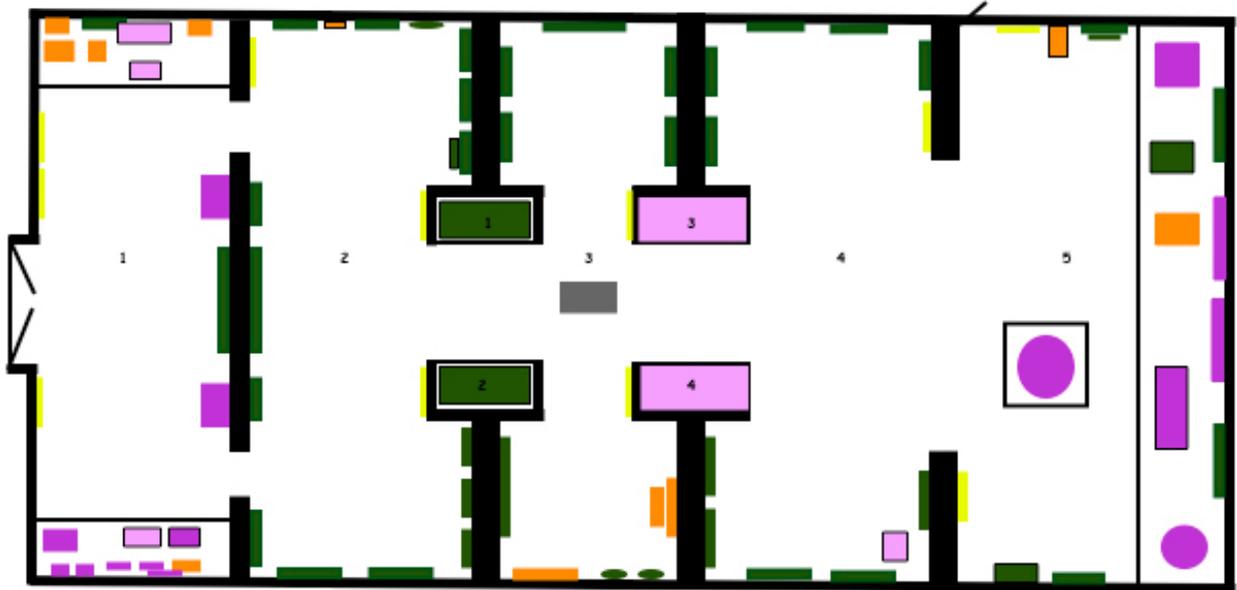


Figure 14. Vue de l'exposition permanente « Québec, l'art d'une capitale coloniale », Musée national des beaux-arts du Québec, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 19 février 2016.



Figure 15. Plan de l'exposition permanente « Le temps des Québécois », Musée de la civilisation de Québec, en 2016. Plan réalisé par Marie-Pier Blain, 17 novembre 2016.

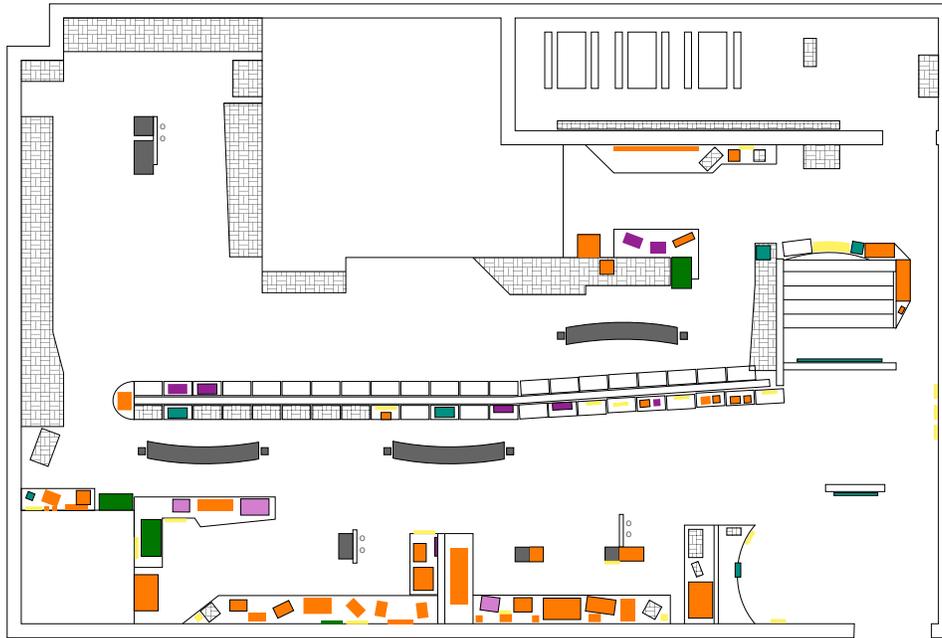


Figure 16. Vue de l'exposition permanente « Le temps des Québécois », Musée de la civilisation de Québec, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 février 2016.



Figure 17. Vue de l'exposition permanente « Mains de maîtres », Pierre Wilson (commissariat), Musée des maîtres et artisans du Québec, Montréal, en 2015. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 31 mars 2015.



Figure 18. Vue de l'exposition permanente, Galerie Sigmund Samuel du Canada, Musée royal de l'Ontario, Toronto, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 3 juillet 2016.



Figure 19. Plan de l'exposition permanente « Art des Amériques », Musée des beaux-arts de Boston, en 2016. Plan des salles 125 à 136 réalisé par Marie-Pier Blain, 22 novembre 2016.

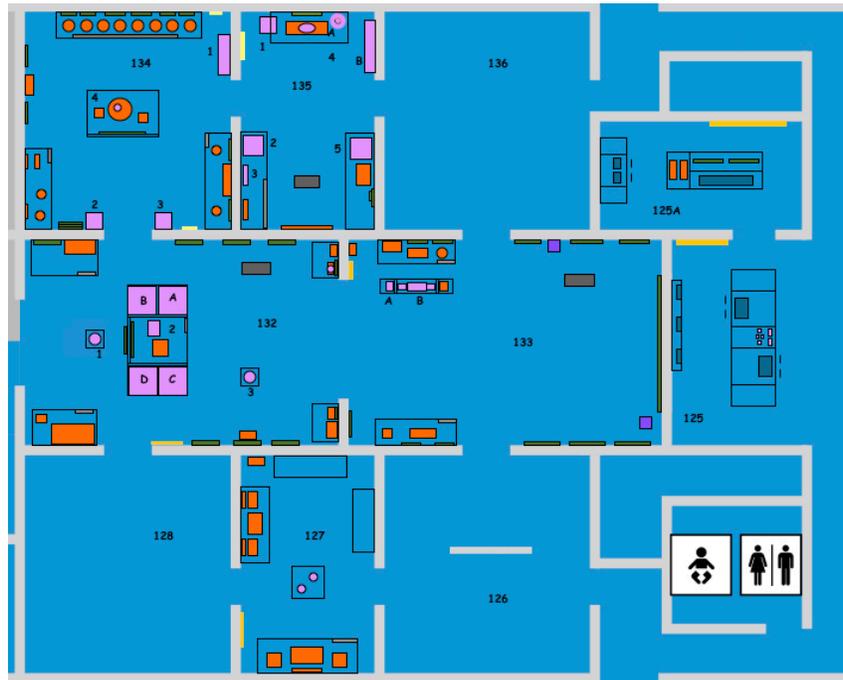


Figure 20. Vue de l'exposition permanente « Art des Amériques », Musée des beaux-arts de Boston, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 23 mai 2016.



Figure 21. Vue de l'exposition permanente « Art des Amériques », Musée des beaux-arts de Boston, en 2016. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 23 mai 2016.



Figure 22. Plan de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Plan des salles A101, A102 et A103 réalisé par Marie-Pier Blain, 13 août 2017.

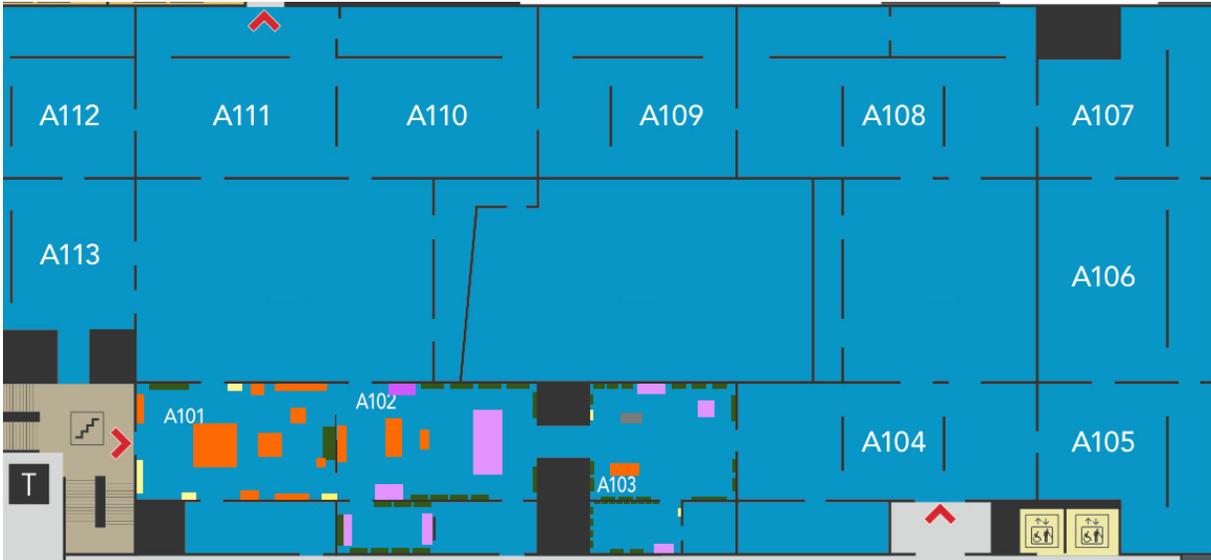


Figure 23. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.



Figure 24. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.



Figure 25. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.



Figure 26. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.



Figure 27. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.



Figure 28. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.



Figure 29. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.



Figure 30. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.



Figure 31. Vue de l'exposition permanente « Art canadien et autochtone. Des temps immémoriaux jusqu'en 1967 », Katerina Atanassova, Christine Lalonde, Adam Welch et Andrea Kunard (commissariat), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.



Figure 32. Vue de l'exposition « Nos histoires – Branchez-vous sur l'art au Canada », Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 2017. Photographie personnelle de Marie-Pier Blain, 18 juin 2017.

