

## Le Musée des beaux-arts de Montréal

David G. Carter

Number 63, Summer 1971

Musées du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57979ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

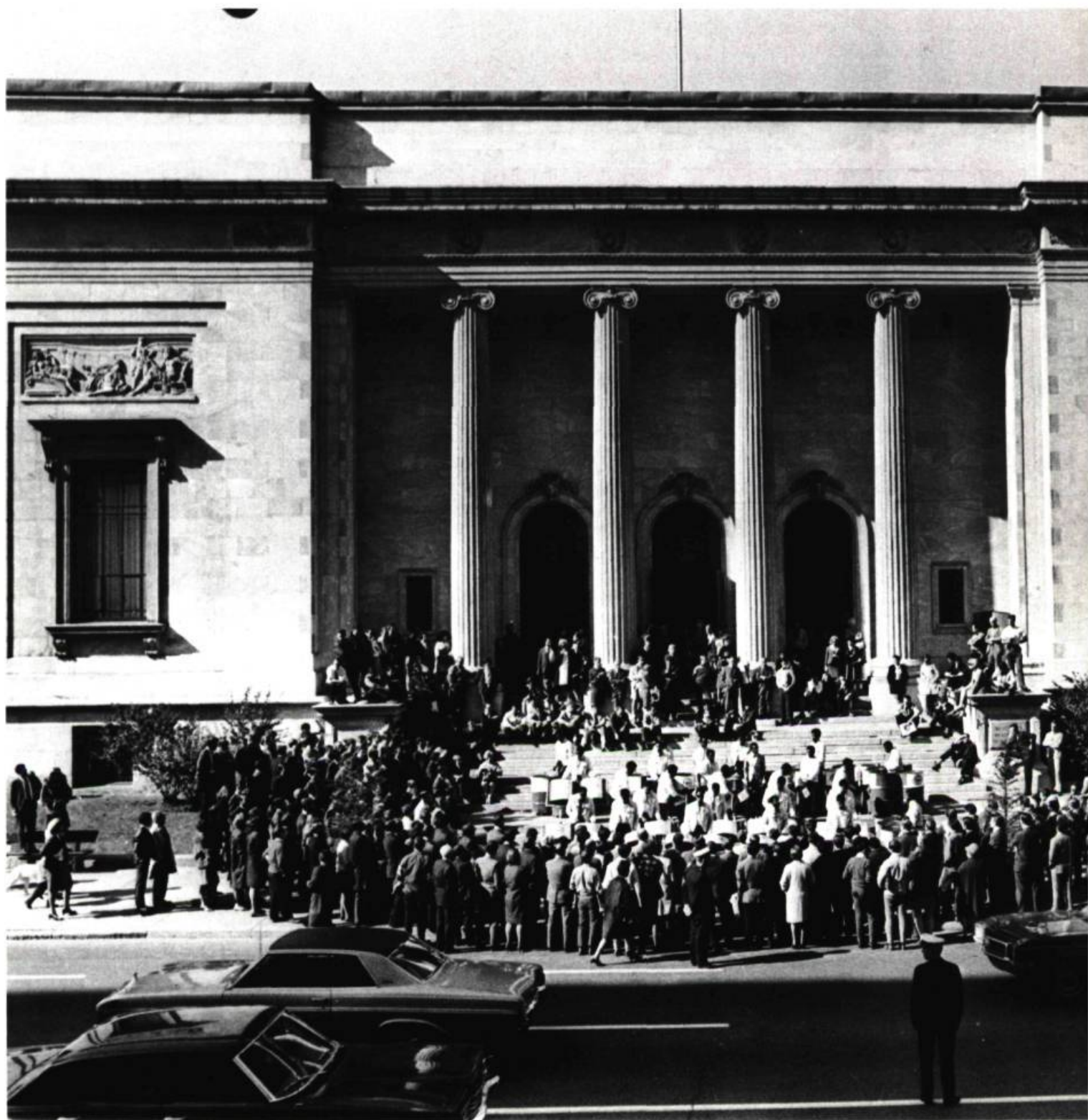
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Carter, D. G. (1971). Le Musée des beaux-arts de Montréal. *Vie des arts*, (63), 20–28.

# LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL



La façade néo-classique . . . et les Montréalais de 1970

Une étude même superficielle du Musée des Beaux-Arts de Montréal révèle de nombreux facteurs qui le placent dans une catégorie toute particulière. Depuis 1961, il est officiellement biculturel et bilingue — à des degrés variant d'un service à l'autre, selon les individus. Dans ses manifestations extérieures ou publiques, ceci veut dire que chaque cartouche, chaque publication et chaque communication doit faire usage du français et de l'anglais.

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, le musée a reçu l'appui croissant des gouvernements et il est maintenant à l'aube d'une collaboration plus étroite et vitale avec les autorités gouvernementales. Le premier musée d'art au Canada est dirigé depuis sa constitution en 1860 par une petite équipe secondée par des comités bénévoles dont les membres sont recrutés au sein de l'Association des Amis du musée. Il a d'ailleurs toujours fait appel à ces auxiliaires bénévoles au moment de recueillir des fonds ou d'organiser des manifestations sociales ou artistiques. Quelle que soit la structure légale que l'avenir peut apporter, le musée devra compter sur des subventions proportionnées aux besoins d'une métropole de près de trois millions d'habitants.

En ce moment, le musée est entouré d'un groupe d'institutions montréalaises, telles le Musée d'Art Contemporain, l'Université Sir George Williams, le Centre Bronfman, le Centre Mont-Royal, la Maison des Arts de La Sauvegarde, qui présentent un programme continu d'expositions. J'ai omis les musées de l'Université McGill qui ne sont pas des centres d'art ni des musées d'art proprement dits. Le Musée d'Art Contemporain et Sir George Williams, comme nous, conservent des collections permanentes. C'est d'ailleurs ce qui distingue les musées des centres d'art. D'aucuns prétendent parfois que la forme traditionnelle du musée est maintenant dépassée, mais on n'a pas encore trouvé un autre moyen de conserver, collectionner, classer et étudier les œuvres du passé et du présent. Si le musée doit être réduit au rôle de centre d'art, la charge de maintenir une collection, en particulier une collection aux dimensions historiques, peut alors être assimilée à un luxe. On pourrait également y voir la conséquence d'une énergie mal dirigée ou

d'une sérieuse lacune de personnel. La présence d'autres institutions similaires dans la même ville impose la nécessité de bien définir ses objectifs et d'établir avec ces autres institutions une communication plus franche en matière de collection et de programmation afin d'assurer à Montréal tous les bénéfices possibles.

Les musées, à Montréal comme ailleurs, ont toujours été victimes de l'austérité et de privations, et ce bien avant la récession actuelle. Même en tenant compte des mesures restrictives que nous nous sommes imposées, comme, par exemple, le retrait de sept grandes expositions entre avril et décembre 1970, et leur remplacement par des expositions de moindre envergure, le temps et les efforts de notre personnel ont été consacrés presque exclusivement aux expositions et aux programmes. Les trois quarts des fonctions traditionnelles du musée ont dû être diminuées ou supprimées. Pénurie d'argent, d'espace et de personnel, voilà qui explique cet état de choses néfaste pour le musée dont le rôle est de collectionner, de conserver, de restaurer et d'activer la recherche à partir de l'exposition et de l'interprétation des peintures, sculptures et autres objets en sa possession.

Personne ne peut nier qu'il soit préférable d'établir le fonctionnement d'un musée selon des normes professionnelles; ceci suppose, outre les activités quotidiennes, un apport dans le domaine académique et dans celui de la vulgarisation. Prévoir un budget ou encore fixer le nombre de préposés à la bibliothèque est relativement facile, mais évaluer le nombre d'experts indispensables aux services de la conservation, de la restauration et de l'éducation devient une tâche plus complexe. Une comparaison numérique entre notre personnel et celui des autres musées dont les collections se rapprochent de la nôtre, notamment le Royal Ontario Museum et la Galerie Nationale du Canada, souligne un contraste assez extraordinaire. Le directeur du Musée de Montréal, son adjoint, une archiviste et un conservateur adjoint, préposé à la recherche et à l'exécution de projets spéciaux, assument à eux seuls les tâches professionnelles du musée, et trois de ces personnes cumulent aussi d'autres fonctions. A la Galerie Nationale du Canada, au moins neuf person-



(Phot. Henry Koro)

nes sont attachées à la conservation. *Vie des Arts* publiait dans son dernier numéro une annonce de la Galerie Nationale décrivant sept postes vacants dont deux pouvaient se rattacher à la conservation. Le Royal Ontario Museum, outre le personnel de l'administration, compte trente-huit préposés à la conservation des collections et douze aux travaux archéologiques, au total cinquante, sans compter les techniciens, les préparateurs et les secrétaires dans les départements de l'art et de l'archéologie. Ces chiffres expliquent, je crois, comment les membres du personnel de la Galerie Nationale et du Royal Ontario Museum trouvent le temps et l'énergie de visiter les collectionneurs du Québec et même de solliciter des dons. Ceci n'explique-t-il pas également le peu de temps que notre musée peut consacrer à la recherche et aux publications? On pourrait aussi établir des comparaisons semblables dans le domaine des services éducatifs, bien que grâce à l'aide de nos guides bénévoles, nous soyons en mesure de soutenir nos obligations dans ce secteur.

Lorsqu'il faut répondre à la question, qu'est-ce qu'un musée d'art ou, plus exactement, qu'est le Musée des Beaux-Arts de Montréal, l'on se demande d'abord si la question est motivée par la curiosité, l'ignorance, ou si l'on cherche tout simplement à vous embarrasser. A cause de l'évolution de notre société et de l'examen constant auquel sont soumises toutes les institutions, la question implique en corollaire un processus de transformation obligatoire. Tout changement qui n'émerge pas d'une réflexion préalable est pure folie; néanmoins, il faudrait être myope, sinon aveugle, pour croire que le Musée de Montréal n'a pas évolué depuis 1941, 1951 ou 1961. Le musée s'est transformé et il se transformera encore.

Les modifications sont-elles effectuées dans le but de plaire? Là n'est pas la question. Mais toute institution répondant aux besoins du public doit faire preuve de souplesse et s'efforcer de satisfaire ces nouveaux besoins. Cependant, certaines améliorations projetées ne pourront se concrétiser que si nous pouvons disposer de plus d'espace, de personnel et d'argent. Ce ne sont pas là des objectifs, mais des moyens de rendre l'art accessible à

toute la population. Au point de vue espace, en dépit de la réorganisation de la bibliothèque et des collections, le musée risque parfois de devenir un casse-tête chinois, car Montréal n'a pas connu l'expansion d'après-guerre commune aux musées de la plupart des grandes villes d'Amérique, si ce n'est la création de quelques nouvelles institutions culturelles, dont le Centre Bonsecours de Loyola, le Centre Culturel du Vieux Montréal, la Maison Du Calvet, la Maison Del Vecchio et d'autres qui ont déjà été mentionnées. Soit dit en passant, quelques-unes de ces institutions sont déjà disparues.

Bien que Montréal ait échappé au racisme qui sévit dans certaines villes américaines, le musée s'est malheureusement trouvé assujéti, aux faits aussi bien qu'à la mythologie des deux cultures: faits de notre présence au Québec, de l'art traditionnel du Québec, de certains artistes contemporains dont la création se rattache à une tradition identifiable; mythes de notre notion de limitation d'expérience au Québec, de notre rejet des autres sources, de l'influence de Londres, de Paris et surtout de New-York sur notre création. N'oublions pas que l'artiste s'exprime par des pinceaux, des ciseaux et d'autres instruments. Ce serait vraiment l'absurdité du siècle que de canaliser notre pensée et notre art à l'intérieur de voies aussi étroites, d'adopter un esprit de clocher et de nous tenir à l'écart des courants universels. Ce serait également injuste de frustrer ainsi notre public par opportunisme au nom d'une notion faussée du patrimoine national. Nos problèmes actuels, cependant, proviennent de facteurs financiers plutôt que politiques. Des expositions telles que Picasso, Canaletto, le Groupe des Sept et Rembrandt attirèrent, il va de soi, un public nombreux, mais il est impossible de continuer à rendre les chefs-d'œuvre accessibles au public sans améliorer sensiblement les conditions actuelles. Notre ligne de conduite doit maintenant tenir compte du potentiel et des disponibilités des autres institutions. Au chapitre de la programmation, le musée devra choisir les thèmes de ses expositions dans un domaine dépassant les possibilités des institutions de moindre envergure et, en raison des frais élevés et de la fragilité de certaines œuvres, prolonger la durée de ses expositions.

On nous demande souvent de qui se compose le public du musée. Le savons-nous vraiment? Après avoir observé la fréquentation des musées pendant plus de vingt ans, nous savons que le simplisme peut nous entraîner à des écarts flagrants lorsqu'il s'agit d'identifier ce public. La visite d'un musée ne peut s'assimiler à l'assistance à une partie de hockey où les mêmes normes, les mêmes règlements, le même objectif permettent d'établir des prévisions à peu près constantes. Bien des publics se rencontrent dans un musée. L'art attire des gens de toute catégorie.

Un conservateur sait que la motivation est conditionnée par bien des facteurs: différence de génération, de formation, de milieu ethnique, de convictions religieuses, etc. Ces publics sont également divisés par le tempérament ou le désir de partager l'expérience artistique ou, au contraire, de la considérer comme une aventure essentiellement personnelle. Afin de rendre justice à chacun, il faut tenir compte de ces distinctions dans le choix de l'interprétation et la présentation de l'art, et nous nous en acquittons avec plus ou moins de succès selon le personnel, les conditions de travail, le temps et les œuvres (qu'elles soient de la collection ou empruntées) à notre disposition. Le musée cherche à créer un public visuellement apte à comprendre et à apprécier les œuvres originales de toute discipline. Il veut offrir une interprétation significative, adaptée à la société qui l'entoure, sans pour autant négliger ses devoirs envers la collection dont il est responsable.

La situation de nos collections ne présente pas que des aspects négatifs. Un programme intensif et tout à fait nouveau de restauration des peintures a été entrepris en 1965. Cette initiative marquait les débuts d'un service permanent de restauration en vue de traiter les pièces de la collection et de rendre de nouveaux services aux collectionneurs de la ville. Elle soulignait également un fait important: les peintures et les objets d'art ne demeurent pas dans un état statique; sans médecine préventive et sans traitement, ils se détériorent. L'édifice construit en 1912 et les annexes de 1939 attendent encore la climatisation; le seul palliatif à notre disposition est la construction de vitrines spéciales.

Le collectionneur particulier est

souvent guidé par des impulsions qui ne s'appuient sur aucun raisonnement — il en est qui collectionnent à peu près n'importe quoi. Ici un examen de notre collection et de ce qu'elle pourrait être s'impose. Lorsqu'une collection est constituée dans une proportion de quatre-vingt pour cent de dons et de legs (les services d'un conservateur n'existent que depuis vingt ans), il serait fort étonnant qu'elle reflète un idéal déterminé au préalable. Comme tout autre musée, Montréal désire attirer l'attention par ses collections les plus fortement représentées et réaliser une représentation adéquate dans les autres domaines.

Il serait peut-être utile de jeter un regard sur le passé à la façon des archéologues qui découvrent les civilisations perdues. Comme dans bien des cas, les débuts ne laissaient en rien prévoir les possibilités de l'avenir. Des fontes de sculptures classiques furent ajoutées à un fonds hétérogène de peintures canadiennes et européennes, la plupart du XIXe siècle; notons cependant que le premier vieux maître fut acquis en 1879. C'était un tableau attribué à Pieter de Hooch mais qu'on découvrit par la suite être d'Emmanuel de Witte. Peut-on croire que le tableau le plus populaire de la collection fut pendant des années *Jésus et la fille de Jaïre*, de Gabriel Max? Les efforts en vue de relever la qualité de la collection ont peut-être parfois fait long feu, mais n'est-ce pas là un phénomène normal de croissance?



*Le premier vieux maître acquis en 1879*

*Le tableau . . . longtemps le plus populaire*



1. Emmanuel de WITTE (1617-1692). *Femme au clavecin*. Huile sur toile. 38 po.  $\frac{1}{2}$  sur  $43\frac{3}{8}$  (97,7 cm x 118,7). Acquis 1894, Fonds Tempest.
2. Gabriel MAX (1840-1915). *La résurrection de la fille de Jaïre*. Huile sur toile. 48 po.  $\frac{1}{2}$  sur 71 (123,2 cm x 180,35). Offert par Lord Atholstan en 1920.

Art assyrien. Génie à tête d'aigle fertilisant l'Arbre Sacré. Bas-relief. Albâtre gypseux. 50 po.  $\frac{3}{4}$  sur 50 $\frac{1}{2}$  (128,9 cm x 128,3). Acquis en 1964. Legs Horsley et Annie Townsed et legs Miss Oliver Hosmer.



(Phot. Henry Koro)



La politique d'acquisition du musée s'efforce autant que possible de tenir compte des œuvres en possession des collectionneurs particuliers dont la générosité envers le musée est déjà connue. Ainsi, le musée ne fera pas d'achats dans un domaine où il est susceptible de recevoir des dons afin d'éviter la surcharge dans une catégorie donnée. A cet égard, nous avons tenté des démarches en vue d'obtenir que les droits de succession de l'impôt sur le revenu favorisent les personnes désireuses de lui faire des dons ou des legs. Comme tous les achats d'œuvres d'art sont faits à même des fonds de dotation donnés ou légués, les responsables des acquisitions se sont d'abord imposé le devoir de conserver l'œuvre acquise, de la cataloguer, de faire les recherches pertinentes, de l'exposer et de l'interpréter et, enfin, de la publier. La nature et l'état de l'objet déterminent la politique à suivre lorsqu'il s'agit de le prêter à une autre institution ou même de le manipuler à l'intérieur du musée. Néanmoins, le musée effectue jusqu'à 2000 prêts par année.

Le nombre de pièces n'est pas inévitablement un indice de l'importance d'une collection; il existe des chefs-d'œuvre dans des catégories peu représentées, tels par exemple, le bas-relief provenant du palais d'Assurnasirpal (IXe siècle av. J.-C.) ou le haut-relief de Vichnou, de la région de Chola (XIIIe siècle de notre ère) ou les *Anciennes ruines d'Égypte*, d'Hubert Robert (1798). Compte tenu de la qualité et de la dimension de ses collections, le Musée des Beaux-Arts de Montréal ne le cède qu'à la Galerie Nationale du Canada pour la peinture

et se place immédiatement derrière le Royal Ontario Museum pour la sculpture et les arts décoratifs; sa plus étonnante faiblesse réside dans la section dessin et gravure. Les ressources de notre collection d'art canadien se rapprochent sensiblement de celles des musées de Québec, d'Ottawa et de Toronto. Lorsqu'il s'agit d'artistes particuliers, le hasard joue un grand rôle: ainsi, Emily Carr est abondamment représentée à Vancouver, FitzGerald à Winnipeg et Morrice à Montréal. Sauf dans le domaine de l'art contemporain où il faut reconnaître l'aspect expérimental, nos acquisitions reflètent toujours un seul critère: la qualité. Trois comités responsables respectivement de l'art canadien, de l'art non-canadien avant 1900 et de l'art non-cana-

dien contemporain, assurent l'équilibre de nos acquisitions.

Les collections déjà considérables du musée continuent de grandir et, avec le concours de divers facteurs tels que la science d'experts, les fonds adéquats, les exemptions d'impôt, les collectionneurs éclairés, l'appui des gouvernements et l'espace convenable, Montréal atteindra bientôt un niveau véritablement international. Soulignons que dans cette course aux trésors artistiques, nous rivalisons avec Ottawa qui dépense annuellement \$750,000 et même davantage des deniers des contribuables, Seattle dont le budget est de \$250,000 ou Cleveland, qui dispose de \$1,000,000.

L'aménagement des salles d'un édifice est toujours soumis à son architec-

ture; de là des avantages et des inconvénients. On attend de l'architecte qui élabore les plans d'un musée moderne, un édifice souple, se prêtant à divers usages, répondant à des exigences bien au-delà des règlements de tout code de construction et, autant que possible, d'une élégance appropriée. Lorsque la tâche de l'architecte sera terminée, des employés auront à travailler dans cet édifice et devront s'en accommoder. Qui de vous a déjà installé une bibliothèque, un bureau, un comptoir de vente ou un laboratoire de restauration dans une aire destinée à un tout autre usage? Qui a déjà pensé aux difficultés de circulation causées par l'agencement des pièces? Qui a songé aux installations successives et aux moyens de les rendre cohérentes?

Salle d'Art chinois. (Phot. Henry Koro).





La façade néo-classique du 1379, rue Sherbrooke Ouest une fois franchie, un choix multiple de directions s'offre au visiteur. Que d'efforts il a fallu pour en arriver à un plan rationnel de nos collections hétérogènes! Il y a six ans, si vous alliez à gauche de l'entrée principale, vous découvriez les porcelaines chinoises et japonaises; si, au contraire, vous tourniez à droite, c'était la porcelaine et l'argenterie européennes. La disposition actuelle vous offre l'art canadien en commençant par l'art traditionnel du Québec, à la place des arts décoratifs européens; l'art de l'Égypte, du Proche-Orient antique et l'art de la Grèce et de Rome, à la place de la porcelaine orientale. Cette distribution chronologique de l'art occidental, le nôtre, se continue dans les galeries

consacrées au Moyen Âge, à la Renaissance, au Baroque et aux périodes plus récentes. Notre dilemme constant, l'épuisement de l'espace, nous oblige au retrait fréquent des collections du XIXe et du XXe siècles, c'est-à-dire chaque fois que le musée présente une nouvelle exposition d'envergure. Durant la présentation d'un film ou d'une conférence, une galerie devient inutilisable; en ces occasions, toute méthode et toute cohérence deviennent hors de question. L'aménagement d'un comptoir de vente et d'une galerie de vente et de location déferait également la logique n'était le besoin impérieux de ces services. Même la critique la plus obtuse ne saurait, il me semble, nier l'évidence du besoin d'expansion.

Depuis dix ans, le Musée des Beaux-

Arts de Montréal se tient au carrefour de décisions à prendre dans les domaines les plus divers: orientation, financement, structure légale et expansion. La responsabilité de ces décisions n'incombe pas uniquement au musée mais au pays tout entier, surtout au gouvernement à tous les paliers. Si des secours financiers n'apportent pas une solution immédiate à ses difficultés, le sort du musée pourrait bien être pénible pour un peuple fier. Le musée doit être l'agora des arts visuels. Il doit jeter un pont, assurer la libre circulation de la pensée artistique, permettre en tout temps une communion vivifiante avec les grandes étapes de l'art de toutes les époques. Il faut espérer que des décisions imminentes apporteront des résultats positifs.

Traduction par David G. Carter

(Original Text, p. 86)

Exposition Jean DUBUFFET. (Phot Henry Koro).

