

Le Musée d'art de Joliette

Wilfrid Corbeil, c.s.v.

Number 63, Summer 1971

Musées du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57982ac>

[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

Corbeil, W. (1971). Le Musée d'art de Joliette. *Vie des arts*, (63), 40–43.



1. Cet ensemble baroque est constitué d'un autel provenant de l'ancienne église de Champlain, Qué., de quatre colonnes torsadées et chargées de pampres, d'origine espagnole; la Frise de l'entablement aurait fait partie de l'ancienne décoration de l'église de Pierreville, Qué. Par la qualité de la sculpture et la richesse de la décoration, ces pièces, d'origines disparates, offrent un point de rencontre dans la ferveur d'une expression liturgique qui fait un étonnant contraste avec le vide et la platitude de la liturgie actuelle.

L'autel date de 1820 et est l'œuvre de François Normand de Trois-Rivières; l'exubérance habituelle de la décoration est ici contenue dans l'abstraction d'un plan tripartite qui se ressent de l'influence palladienne; nos artisans qui étaient aussi des artistes savaient faire le discernement des divers éléments étrangers dans la création de la Beauté.

2. Chapiteau roman à figure humaine. Marbre des Pyrénées, fin XIIe siècle. (Phot. A. Forget).
3. Vierge et Enfant. Pierre, Ile-de-France. Première moitié du XIVe siècle. (Phot. Jean Marcotte.)



2

LE MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

par Wilfrid CORBEIL, c.s.v.
Conservateur

C'est un petit musée de campagne qui a débuté modestement, dès les années 40, par l'acquisition de peintures achetées à l'occasion d'expositions de passage; en 1942, un groupe d'artistes d'avant-garde exposait, parmi lesquels il convient de nommer Paul-Emile Borduas et Alfred Pellan. C'est à ce niveau de la production artistique que nous avons essayé de nous tenir dans les expositions subséquentes.

Aujourd'hui, la collection d'art canadien compte cent treize peintures et quelques sculptures, auxquelles il faut ajouter un autel avec retable et une trentaine de pièces décoratives, en bois sculpté et doré, en provenance d'an-



3

ciennes églises du Québec. A cet ensemble, où se mêlaient déjà plusieurs pièces d'art européen, est venue se joindre en 1961 l'importante collection de M. le chanoine Wilfrid Tisdell, de Winchendon (Mass.) un ancien du Séminaire; ce qui porte à plus de trois cents le nombre des œuvres qui s'échelonnent du XII^e siècle à celui des *tenebrosi*. Au total, quatre cents pièces, mis à part les bibelots et les ivoires exposés dans les montres et les meubles qui garnissent les salles. Disposés dans une suite de locaux adjacents, ces objets se font valoir en un étallement varié et somptueux qui surprend les plus avertis (Fig. 1 et 4).

Ce qui constitue, je pense, la valeur éducative de notre collection, c'est qu'elle offre aux visiteurs les principaux aspects d'une évolution constante et progressive, en rapport avec les disciplines qui, au cours des siècles, ont aidé à la création artistique. L'art et sa représentation évoluent avec le temps et les techniques en usage, en suivant cependant la voie tracée par les devanciers. Je ne sache pas qu'un chef-d'œuvre ait surgi en dehors des normes établies par les maîtres: Michel-Ange est tributaire de l'art de Signorelli, de Donatello ou de Verrocchio. Or, voici que dans ce siècle de la technologie, nos rapins contestent toute technique, toute discipline d'école; ils croient, dans leur illogisme, qu'il suffit, pour créer le chef-d'œuvre espéré, de se laisser aller à l'impression du moment, aux seules réactions musculaires que fait naître l'émotion occasionnelle. A cet égard, le catalogue, que nous espérons publier cette année, met l'accent sur le cheminement de l'art vivant, riche des expériences du passé et dont les principales étapes sont marquées, disons le mot, par autant de chefs-d'œuvre que possède le Musée.

L'abstraction du chapiteau roman que voilà (Fig. 2) illustre bien, en dépit des nombreuses épaufrures que lui ont fait subir le temps et les hommes, l'idée que nous nous faisons de la création artistique. Sans perdre de vue le côté fonctionnel de ce morceau de marbre pyrénéen, destiné à accompagner le pas léger d'une arcature claustrale, le sculpteur a travaillé sous l'influence d'une iconographie à la mode, dont le symbolisme, comme on sait, soulevait l'ire de saint Bernard; mais, il a œuvré, à n'en pas douter, dans une recherche et un arrangement de plans et de volumes qui, sous l'effet d'une lumière réfléchie, s'organisent en une plastique des plus heureuses; par ce biais, l'artiste nous introduit dans le monde mystérieux du sacré. La superbe qui chevauche l'aspic, au milieu de feuilles d'acanthé épineuse, n'est, en somme, que le prétexte à cet arrangement.

Depuis 1950, la *Vierge et l'Enfant* (Fig. 3), en pierre de liais de Paris, nous réjouit de son grave sourire. Cette madone d'Ile-de-France unit la grâce attique à la grâce divine: issue des cathédrales gothiques dont elle a l'élan et la ferveur, elle annonce comme elles l'avènement du Divin.

L'une des pièces maîtresses du Musée est sans contredit la *Vierge et l'Enfant* de Châlons-sur-Marne. De pierre polychrome, elle est la seule qu'on puisse voir au Canada, avec celle de même style et de mêmes dimensions du Royal Museum de Toronto. Sans conteste, elle est le point d'arrivée d'une évolution qui, dans un moment de pose ou d'arrêt, a produit quantité de chefs-d'œuvre d'un même style; elle en a toutes les caractéristiques: l'ovale aplati de la figure, l'attitude hanchée qui engendre la courbe gracieuse de toute la personne, enfin, le sourire de la Mère et de l'Enfant qui participe à celui de la statuaire rémoise. M. René Huyghe qui s'attardait à la regarder et à qui je demandais quelle date précise il fallait lui assigner, me répondit tout de go: «Les vierges du Moyen âge ont commencé à sourire en 1345!»

Des Christs de douleur et *piteux* que nous avons, j'extraits le fragment reproduit ci-contre (Fig. 5), faisant partie d'un haut-relief de l'école de Rogier Van der Weyden, ou si l'on veut Roger de la Pasture. La représentation en dit beaucoup plus que ne saurait le faire une description de la haute qualité du métier et de la profondeur de l'expression. Par la longueur et la finesse des doigts, l'œuvre est de tradition gothique; par son élégance, elle rejoint déjà la Renaissance. C'est la main du Christ qui a buté sur le chemin du Calvaire et dont la perfection n'est en rien affectée par la perte du petit doigt, non plus que celle de la *Baigneuse* de Collioure, de Matisse, à qui il manque un doigt de pied. En toute honnêteté, on ne peut se défendre d'un sentiment de stupeur ou d'admiration, à la considération de ce morceau de bois transformé en la dextre du Sauveur par l'art suprême d'un pieux artisan. Le mouvement gracieusement amorcé par le pli profond de la manche indique-t-il la recherche d'un point d'appui ou n'est-il pas plutôt l'esquisse d'un geste de pardon et de bénédiction? «C'est la ressemblance matérielle, note Elie Faure, qui, à force d'exactitude, entraîne la ressemblance morale.»

Les délicieuses nativités italiennes qui forment tout un ensemble, celle, en particulier, d'Albertinelli, annoncent la Renaissance, ce retour aux sources de l'Antiquité. Comme le Musée ne peut se targuer d'avoir un Raphaël, il possède du moins un de ses contempo-

rains, Mariotto di Biagio di Bindo Albertinelli (1474-1515), selon l'attribution d'Ettore Camesasca, dans l'*Encyclopédie italienne de la peinture*.

Nous sommes en présence de la stylisation d'une forme naturaliste que Michel Ragon rangerait dans l'abstraction au second degré, où l'espace et le temps ont été sacrifiés au concept de l'adoration, la réalité historique à la poésie. Grandie qu'elle est dans le paysage et le cadre, la Vierge acquiert un caractère monumental qui en impose. Cette plénitude formelle n'est autre que l'exaltation de l'amour et de l'adoration qui vont de la Mère à l'Enfant, déposé, nu à terre, de la façon la plus invraisemblable, composition venue des Flandres et qui fera fortune chez les peintres du Cinquecento. Qu'on ajoute à cette plastique secrète le rendu délicat et précis du dessin, la symbolique des couleurs du vêtement et du paysage printanier, et l'on arrive ainsi à la conclusion que le tableau relève davantage de la métaphysique que de la réalité. Voilà qui illustre bien le néo-platonisme d'Albertinelli, dont l'art découle des principes de l'école de Botticelli.

Et nous en passons, pour arriver à l'une des plus récentes acquisitions du Musée, l'étonnante représentation de la *Madeleine repentante*, dans toute la splendeur de sa beauté, rehaussée de l'or de sa chevelure et de l'éclat de ses vêtements. Dans la restauration du culte des saints que la contre-réforme avait inaugurée, au lendemain du Concile de Trente, la vogue était allée à la Madeleine dont la ravissante beauté, menacée par les privations et les larmes, avait le don d'attendrir les cœurs.

L'ombre du Caravage n'a pas encore envahi les formes et les plans du tableau; ce qui nous reporte à la fin du XVI^e siècle. C'est toute la vérité également présentée en pleine lumière qui est ici montrée; manière particulière, écrit Robert Genaille, «de donner par la lumière aux images leur présence, leur volume et leur poids». La maniérisme de l'époque apparaît dans la recherche du vêtement et de la coiffure, comme il dérive de l'attitude en diagonale de la sainte, en proie à l'affliction et aux larmes; enfin, le goût flamand du détail et de l'objet est visible dans le dessin pittoresque de la chevelure et du manteau, voire dans le vase de parfum qui prend dans le tableau l'im-

portance d'une œuvre de Salomon, c'est-à-dire, d'une pièce où paraît l'habileté du maître. Ajoutons, pour justifier notre attribution à l'école des Flandres, que l'ouverture de la caverne n'est point, comme chez les peintres bolonais, une trouée de lumière qui éblouit et fait contraste; au contraire, le délicieux paysage bleu, à la façon poétique de Patenier, la remplit et ne fait qu'un seul plan avec elle. En présence d'une toile dont on aura saisi l'importance et la beauté, on ne reste point indifférent au lourd parfum se dégageant d'un humanisme qui tend à «l'embellissement du monde réel» et qui, bientôt, va déboucher sur un monde nouveau que fera jaillir d'un pinceau alerte et rutilant le génie de Pierre-Paul Rubens.

Notre Musée ne montre pas que des œuvres religieuses. Il possède en outre un bon nombre de tableaux à sujets profanes; mais, que vient faire ici une distinction du genre, quand on sait qu'à un certain niveau art profane et art religieux se rejoignent et se confondent.

Nos sculpteurs ornemanistes, dont le Musée possède plusieurs pièces originales, doivent être considérés comme de véritables artistes; on ne peut indéfiniment les confondre avec de simples artisans puisqu'ils ont inventé et créé de nouvelles formes. Le maître-autel (Fig. 1), flanqué de quatre colonnes d'origine espagnole et de style churrigueresque, provient de l'ancienne église de Champlain; il est l'œuvre de François Normand et date de 1820. L'ordonnance générale du retable, sa division tripartite, décèlent une influence palladienne évidente et en fait une œuvre remarquable par son élégance et ses proportions justes. Il conviendrait que, dans une étude plus poussée, l'on arrivât un jour à mettre en relief l'évolution progressive et heureuse de la production sculpturale de nos vieilles églises; elle serait le témoignage du degré de culture du peuple pour qui elle a été réalisée.

La confection de la porte du tabernacle devenait pour l'artisan, constructeur d'un retable d'autel, la pièce de résistance ou de maîtrise, celle qui illustrerait son talent et son esprit d'invention; il convenait, en outre, que le morceau fût traité avec soin et piété par suite de sa destination qui était de mettre à l'abri du sacrilège la sainte Réserve. La plupart de ces volets, d'un



4



6



seul bloc de pin et «clair de nœuds», étaient travaillés comme une pièce d'orfèvrerie, à la façon d'un camée: sculpté en réserve, selon le procédé de la taille d'épargne, le fond était évidé pour que s'enlevât avec éclat le symbole eucharistique. Le pélican qui se blesse (Fig. 6), symbole de la Résurrection, et ses petits ingénument stylisés se détachent en haut-relief sur la porte que surmontent un dais losangé et une draperie festonnée, rappel du voile aux couleurs liturgiques qui doit recouvrir le tabernacle. Cet arrangement de lignes rapides et contournées fait éclater le lyrisme de nos artisans, dans toute la ferveur de leur inspiration. La personnalité de nos sculpteurs se faisait jour

à travers ces pièces qui sont d'une grande adresse manuelle.

De la collection canadienne, nous ne retiendrons que deux peintures: *Les Oignons* d'Ozias Leduc et *L'Hiver* de Marc-Aurèle Fortin. Elles demeurent, pour ainsi dire, les échantillons d'un art qu'on aurait cru inexistant en ce début de siècle: leurs qualités picturales attestent que l'art n'était pas mort chez nous.

Il reste que pour se rendre compte des richesses que le Musée renferme, seul, un pieux pèlerinage aidera à confirmer la véracité de mes dires. L'entrée est gratuite: il suffit d'un certain état de grâce.

(English Translation, p. 89)

Un catalogue du Musée de Joliette a été publié en juin dernier.

4. À gauche: Un Saint Antoine, portugais.

Tête du Christ du XIV^e siècle, en bois sculpté et très vermiculé. D'une émouvante expression, cette effigie du Christ rejoint l'art des plus grands imagiers du Moyen Age, et pourquoi pas, la perfection du Beau Dieu d'Amiens?

Au fond: *Le Christ en croix*, datant de 1561, et d'une étroite parenté avec le *Dévoit Christ de Perpignan*, de trente ans plus vieux.

À droite: *Vierge de Bourgogne* du XV^e siècle.

De forme trapue et vêtue lourdement d'un manteau qui lui tombe sur les pieds en plis cassés, cette Vierge rappelle l'art de Sluter, l'auteur du fameux Moïse de la Chartreuse de Champmol, à Dijon.

La statue repose sur un lit de justice du XVI^e siècle, en bois sculpté et ajouré, à la façon de Normandie.

5. Portement de Croix (détail). Haut-relief en bois, XV^e siècle.

6. François NORMAND de Trois-Rivières (1803-1849). Porte de tabernacle. Autel de Champlain. Bois doré, 1820. 16 po. sur 10½ (40,65 cm x 26,7). (Phot. Jean Marcotte).