



La collection comme temps de la Nation

Les premières acquisitions du Musée de la province de Québec en 1920

Collecting as a Representation of the Nation's Time

The First Acquisitions of the Museum of the Province of Quebec in 1920

Laurier Lacroix

Numéro 62, 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/038123ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/038123ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions La Liberté

ISSN

0575-089X (imprimé)

1920-437X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lacroix, L. (2008). La collection comme temps de la Nation : les premières acquisitions du Musée de la province de Québec en 1920. *Les Cahiers des dix*, (62), 123–151. <https://doi.org/10.7202/038123ar>

Résumé de l'article

En 1920, le secrétaire de la province de Québec, Athanase David, met sur pied un jury afin d'acquérir des œuvres d'art en vue de constituer une collection pour un futur musée de la province. Les œuvres sont choisies parmi celles présentées à l'exposition annuelle du printemps de l'Art Association of Montreal et à l'exposition d'automne de l'Académie royale des arts du Canada. Le comité de sélection est formé de représentants de la communauté intellectuelle et artistique de Montréal. Édouard Montpetit, J.-Omer Marchand, Edmond Dyonnet, William Hope et Robert Lindsay constituent un premier groupe auquel se joint le peintre Joseph-Charles Franchère en novembre 1920. Les œuvres de neuf artistes sont sélectionnées qui offrent un éventail de la communauté artistique montréalaise tant francophone qu'anglophone. Ses figures dominantes et ses jeunes membres s'y retrouvent. Les œuvres de William Brymner, Maurice Cullen, Suzor-Coté, J. M. Barnsley côtoient celles d'Albert H. Robinson, Herbert Raine, Alice des Clayes, John Y. Johnstone et Clarence Gagnon.

Dix œuvres sont retenues (8 tableaux et 2 estampes) qui offrent un survol de la production contemporaine. La facture des œuvres met de l'avant une esthétique postimpressionniste qui combine une palette claire à des effets proprement picturaux. Les sujets s'inspirent du paysage québécois de plusieurs régions (Côte-de-Beaupré, Portneuf, Arthabaska, Laurentides) et de vues de Québec et de Montréal. Il en résulte le portrait d'une pratique variée et moderne. Qui plus est, ces œuvres font référence à une temporalité longue (traces du passé en milieu rural), mais actualisée par la technique et l'intérêt pour des effets atmosphériques qui introduisent le temps présent dans son rythme saisonnier et quotidien. Ainsi, cette première sélection d'œuvres pour la collection nationale offrait un raccourci de la production picturale contemporaine qui tenait compte à la fois des origines du Québec mais aussi de la complexité de sa représentation actuelle.

La collection comme temps de la Nation. Les premières acquisitions du Musée de la province de Québec en 1920

PAR LAURIER LACROIX*

À John R. Porter

Le Musée national des beaux-arts du Québec connaît de nos jours un rayonnement sans précédent, résultat du travail de plusieurs générations d'employés qui ont réalisé la mission de l'institution centrée sur l'étude et la diffusion de l'art québécois. Les assises principales de son activité reposent en grande partie sur la mise en valeur d'une importante collection qui compte maintenant plus de 33 000 œuvres. Le mode d'acquisition de ces pièces s'est opéré de

* Une première version de ce texte a été présentée dans le cadre du Colloque *Dyschronies de l'image*, 74^e Congrès de l'Acfas tenu à l'Université McGill les 15 et 16 mai 2006. Le financement de cette recherche a été rendu possible grâce à une subvention du FQRSC. Le projet : *Fiction du sujet : Performativité des énonciations scientifiques et artistiques* était dirigé par Johanne Lamoureux (Université de Montréal) qui a droit à toute ma gratitude. Je remercie également Yves Lacasse, Nathalie Thibault et Phyllis Smith du Musée national des beaux-arts du Québec et le personnel des archives du Musée des beaux-arts de Montréal, en particulier Danielle Blanchet, pour leur précieuse collaboration.

différentes manières, par achat ou par don, par commande même, d'une ou de plusieurs œuvres à la fois, directement de l'artiste ou par l'intermédiaire d'un marchand ou d'un collectionneur.

Ce geste d'accumuler des œuvres s'inscrit dans une pratique séculaire qui a permis aux individus ou aux États de définir de cette manière une part de leur identité et de leur histoire. Même s'il est souvent repris, le geste de choisir et d'accueillir une œuvre au sein d'un ensemble, surtout s'il est public, témoigne d'une série de décisions et de valeurs qui sont intimement liées aux personnes et aux conditions réunies lors de l'acquisition. La décision de retenir tel ou tel objet est lourd de conséquences en rapport avec tout ce qui est disponible sur le marché et dans les ateliers. Le fait que l'on sélectionne une œuvre plutôt qu'une autre signifie que l'on reconnaît dans celle-là des qualités et des significations, l'objet et ce qu'il représente étant indissociables, qui méritent qu'on les conserve maintenant et pour la postérité.

En même temps que la collection définit la personnalité de l'individu qui la constitue, la collection instaure un rapport au temps, présent et passé. La collection est liée à la constitution de la mémoire, à l'organisation de la durée. De toutes les notions qui pourraient être utiles pour énoncer une certaine permanence du temps et de son mode de constitution, j'aimerais retenir une idée, celle de la construction de la mémoire comme une métaphore de l'élosion.

Jean Baudrillard, le premier, a énoncé le concept de l'élosion pour qualifier le rapport que nous entretenons avec l'objet ancien, l'objet de collection, constitutif de l'identité de la personne qui réunit ces pièces.

L'exigence à laquelle répondent les objets anciens est celle d'un être définitif, un être accompli. Le temps de l'objet mythologique, c'est le parfait : c'est ce qui a lieu dans le présent comme ayant eu lieu jadis, et qui par cela même est fondé sur soi, « authentique ». L'objet ancien, c'est toujours, au sens fort du mot, un « portrait de famille ». C'est sous la forme concrète d'un objet, l'immémorialisation d'un être précédent — processus qui équivaut dans l'ordre de l'imaginaire à une élosion du temps. [...] l'objet mythologique est accompli. Cet événement accompli qu'il signifie, c'est la naissance. [...] je suis celui qui a été, selon le fil d'une naissance inverse dont cet objet m'est signe, qui du présent plonge dans le passé : régression. L'objet ancien se donne ainsi comme mythe d'origine¹.

La sélection d'objets de collection répondrait à cet impératif d'appartenir à un passé définitif, qui permettrait de joindre l'ancienneté de l'objet avec l'actualité

1. JEAN BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 106-107.

toujours renouvelée du geste de le choisir, en les refondant et les soudant dans un moment de double origine, celle de l'objet et la mienne propre. La littérature sur les collectionneurs n'est pas toujours loquace à ce sujet, mais on trouve un certain nombre de déclarations de collectionneurs qui confirment l'analyse de Baudrillard. Ainsi, lorsque le collectionneur torontois Sam Zacks offre à son épouse Ayala un tableau du peintre français Pierre Bonnard, *Paysage du midi* (vers 1916-1918), le couple unit leur histoire personnelle à celle d'une toile récente qui a pour sujet un paysage de la Méditerranée éternelle. « This was my [Ayala] picture, he [Sam] said, with its orange groves full of the sunshine of the eastern Mediterranean landscape where I was born and the western Mediterranean where I lived my adult life for many years. Wherever we were to live, he said, I would always have my background with me². »

L'élosion appartient à l'univers de l'uchronie et fournit à son auteur la capacité de revoir le passé à l'aune du mythe, toujours réinventé, de son origine. Ne faudrait-il pas aussi inscrire la mémoire dans le registre de l'amnésie et tenir compte de la remarque de l'écrivain américain Gore Vidal pour qui : « La mémoire d'un événement n'est en réalité que la mémoire du dernier souvenir que j'ai de cet événement. » (*Le Monde*, 5 mai 2006, p. 3). La mémoire serait un lieu d'inscription des palimpsestes de temporalités et d'événements érodés qui viennent se superposer et s'effacer lentement dans l'espace de la conscience, qui les renouvelle sur la base du souvenir, moyen de permettre à l'élosion temporelle de se perpétuer et de se réinventer.

Je voudrais considérer ici le temps, non pas de la façon dont il s'inscrit dans une œuvre, mais comment un ensemble d'œuvres, ici un embryon de collection publique, propose une suite de déplacements mémoriels qui invitent à lire la temporalité comme plurielle. Cette concomitance de temporalités embrouille, mais aussi enrichit, la perception que l'on pourrait avoir du passé, même récent, puisqu'elle s'inscrit dans la conscience actuelle et subjective de la nation qui lui donne naissance.

Il s'agira de transposer la question du sens de l'objet de collection et de son rapport à l'origine à celle d'une personne morale et sociétale, et ainsi de voir comment la collection étatique puise ses fondements dans le mythe constitutif des débuts de cette nation. Des temporalités de durées différentes coexistent et s'agglutinent dans les toutes premières acquisitions faites pour le futur Musée de

2. AYALA ZACKS, « Art was a way of life », *A Tribute to the Samuel J. Zacks from the Sam and Ayala Zacks Collection*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1971, n.p.

la province de Québec, en 1920, dans le cadre d'un programme en vue de redéfinir l'État québécois sous les gouvernements libéraux de Lomer Gouin et de son successeur Louis-Alexandre Taschereau.

La collection du Musée de la province de Québec s'est développée selon un modèle que l'historien et le théoricien des collections Krzysztof Pomian a qualifié de « commercial ». Ce modèle de formation d'un musée public « [c]'est celui dont relève tout musée par une institution lorsqu'elle achète soit les pièces destinées à le composer soit des collections entières³. » Au Québec, la mémoire a un prix, dans quelles circonstances le gouvernement reconnaît-il l'importance et l'intérêt de cet investissement ?

Les artisans et le contexte des premières acquisitions du futur Musée de la province

Bien que l'activité du Secrétaire de la province, Athanase David (1882-1953)⁴ soit davantage associée au gouvernement de Taschereau, il faut reconnaître que l'idée du développement d'une collection nationale appartient au gouvernement de Lomer Gouin⁵, premier ministre de 1905 à 1920. Alors qu'il succède à Jérémie-Louis Décarie (1870-1927), qui fut Secrétaire de 1909 à 1919, David, avec la

3. KRZYSZTOF POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris, nrf, Gallimard, 1987, p. 301. Pomian oppose ce modèle à trois autres : le musée traditionnel, lorsque le temps dépose dans les collections des objets courants ; le révolutionnaire, qui surgit lors d'un déplacement du titre de propriété lors de saisies de l'État et le musée evergétique, fruit du mécénat.

4. Athanase David (1882-1953) fit ses études au Mont-Saint-Louis, au collège Sainte-Marie et à l'université Laval à Montréal. Admis au barreau de la province de Québec en juillet 1905, il exerça sa profession d'avocat à Montréal avec, entre autres, Édouard Montpetit, Arthur Vallée et Hector Perrier. Élu député libéral dans Terrebonne en 1916, il fut Secrétaire de la province dans les cabinets Gouin et Taschereau d'août 1919 à juin 1936. Il fut sénateur de 1940 jusqu'à son décès. L'épouse de David, Antonia Nantel (1886-1955) était liée au milieu musical montréalais qu'elle anima en tant qu'administratrice de plusieurs sociétés et orchestres.

5. Lomer Gouin (1861-1929) fut admis au barreau de la province de Québec le 2 avril 1884. Député à l'Assemblée législative pour les circonscriptions de Montréal-Saint-Jacques, puis de Portneuf, ministre dans le cabinet de S.-N. Parent. S'intéressant, entre autres, à la question de l'éducation, il fut nommé membre du Conseil de l'instruction publique le 10 mai 1898 et président du conseil d'administration de l'Université de Montréal en 1920 (c'est le 28 janvier 1920 que fut adoptée la loi créant cette institution).

Premier ministre du Québec du 23 mars 1905 au 8 juillet 1920, il fut nommé lieutenant-gouverneur le 10 janvier 1929, fonction qu'il occupa jusqu'à son décès.

complicité du sous-secrétaire Charles-Joseph Simard (en fonction de 1912 à 1930), impulse les politiques gouvernementales d'une série de mesures qui démontrent le dynamisme et l'intérêt du député de Terrebonne pour le milieu de l'éducation et de la culture.

En début de mandat, les interventions de David dans le domaine culturel sont nombreuses et connues : bourses d'études à l'étranger, création des Archives de la province (1920), des Écoles des beaux-arts de Québec (1922) et de Montréal (1923) ; de la Commission des monuments historiques de la province de Québec (1922) et du Prix David pour la création littéraire (1923)⁶. Ces initiatives concrétisent des débats qui animent les esprits depuis plusieurs années et qui concernent la place de l'histoire et de l'art dans la vie de la nation canadienne-française.

C'est dans le cadre de ce développement que le gouvernement annonce le 9 mars 1920 la création d'une commission pour aider les artistes par l'achat d'œuvres⁷. On profite de la *Spring Exhibition* (Salon annuel du printemps) qui se tient à l'Art Association of Montreal (AAM, aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal) pour acquérir dès le début de l'exposition, les six premières œuvres destinées à la constitution d'une collection nationale à présenter dans un futur musée de la province. L'exercice sera répété en décembre de la même année, alors que se tient, toujours à l'AAM, l'exposition annuelle de l'Académie royale des arts du Canada (ARAC) et que quatre autres tableaux rejoignent le lot initial.

Les années de l'immédiat après-guerre semblent constituer pour le milieu artistique un ferment de débats et d'idées dans la foulée de ceux qu'avait suscités

6. FERNAND HARVEY, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des Dix*, n° 57 (2003), p. 31-83.

7. « Bien que son entrée dans le ministère provincial ne date que de quelques mois à peine, l'hon. Athanase David s'est déjà signalé à l'attention publique par des initiatives aussi fécondes que variées.

À son souci marqué par l'instruction publique, qu'il a manifesté à diverses reprises par de sages et progressives mesures, il ajoute aujourd'hui, sous une forme pratique, l'encouragement de l'art et de ses artistes dans notre province.

Brièvement, une commission compétente sera créée par ses soins, qui visitant chaque année les différents salons ou expositions d'œuvres d'art et y fera un choix pour le compte du gouvernement provincial, de quelques-uns des meilleurs travaux. » « Pour encourager nos artistes », *Le Canada*, 9 mars 1920, p. 4.

Pour une présentation des réalisations de David, on lira le document, partisan il est vrai, *L'administration Taschereau. Les principes qui l'ont guidée et les œuvres qu'il a réalisées*, Québec, s.é., 1927, p. 141-156.

Le Nigog dès 1918. Les prises de position de tenants du régionalisme en regard des exotiques font rage et les questions de la subjectivité de l'artiste et du libre choix du sujet s'affirment dès la première exposition des membres du Beaver Hill Group qui réunit plusieurs jeunes peintres⁸. Le débat autour d'un musée d'art national hante le gouvernement depuis près d'un siècle et il refait surface⁹.

8. Plusieurs événements constituent des moments clés de cette riche et complexe année 1920 où les questions patrimoniales occupent une place importante au milieu d'une activité contemporaine très active. Signalons : la publication des *Veillées du bon vieux temps*, tenues à la Bibliothèque Saint-Sulpice en mars de l'année précédente. Émile Vaillancourt publie *Une Maîtrise d'art en Canada 1800-1823* (chez Ducharme et dédié à David) qui porte sur Louis Quévillon et la sculpture dans la région de Montréal. Il s'agit de la première monographie d'importance à paraître sur un sujet d'histoire de l'art au Québec. Lancement du concours pour les monuments des champs de bataille en France et en Belgique. La Faculté des Lettres de l'Université de Montréal est mise sur pied à l'automne 1920. En novembre, ouverture d'une nouvelle galerie Morency Frères au 346, Sainte-Catherine Est. L'exposition inaugurale regroupe : Suzor-Coté, Delfosse, Dyonnet, Franchère, Henri et Adrien Hébert, Laliberté, Leduc, Rita Mount et Saint-Charles. La liste des invités rend compte d'un cercle d'amateurs et de collectionneurs chez les Canadiens français. (« Un Salon d'artistes canadiens », *La Patrie*, 3 novembre 1920, p. 7).

Un des portraits les plus intéressants de la vie culturelle montréalaise est dû au professeur et écrivain Andrew MacPhail qui, le 30 septembre 1920, prononce à l'AAM une conférence intitulée « L'art et la démocratie ». Il montre comment l'invasion de la culture populaire américaine (jazz, cinéma, vaudeville, architecture domestique insipide, presse populiste) est devenue le nouveau credo de la jeunesse et de la population en général, en opposition aux valeurs de l'art. « L'art requiert une aristocratie civilisée solide sur ses fondations, au-dessus des viles clameurs, intéressée seulement en elle-même, ayant la curiosité intellectuelle, la passion des idées, désireuse d'édifier, de peindre, de chanter, de combattre et d'aimer par habitude seulement et non en vue d'un gain ultérieur. » ANDRÉ LEMERRE citant la conférence de MacPhail « L'art et la démocratie », *Le Nationaliste*, 3 octobre 1920, p. 2 ; « Où il y a la démocratie, il n'y a pas de place pour l'art », *Le Canada*, 1^{er} octobre 1920, p. 8. Pour sa part, le jeune Léo-Paul Desrosiers remarque : « [...] nous avons besoin de la culture française pour nous cultiver, nous informer, de la culture canadienne pour agir et pour produire. » LÉO-Paul DESROSIERS, « L'Étudiant », *L'Action française*, vol. 4, n° 8, 1920, p. 337-347 (p. 342).

HENRI D'ARLES (« La revanche de l'art », *Le Devoir*, 4 décembre 1921, p. 1) constate : « [...] parmi les causes qui justifient et excusent l'état présent de notre production intellectuelle, il ne faudrait pas oublier notre condition coloniale. La floraison de l'art exigeant l'existence d'un goût public, d'un monde de connaisseurs, présuppose un ordre politique puissant et durable. Et cet ordre politique est encore pour nous du domaine de l'avenir, l'on est moins surpris de tout ce que nos essais peuvent offrir d'incomplet et de défectueux. »

9. L'idée remonte au XIX^e siècle. Voir JOHN R. PORTER, « Un projet de musée national à Québec à l'époque du peintre Joseph Légaré (1833-1853) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 31, n° 1, 1977, p. 75-82.

L'idée d'un musée national d'œuvres d'art pour nos peintres et sculpteurs de langue française va bon train et il est question d'une organisation de propagande qui doit se former sous peu. Il est plus probable que des subsides seront demandés au gouvernement provincial et l'on nous dit que l'honorable Athanase David verrait d'un œil très favorable tout mouvement sérieux en ce sens. Il est certain que nous ne sommes pas encore très avancés sous ce rapport, rien n'ayant jamais été fait. Il reste tant à créer, mais on ne peut nier que nous assistons à un réveil des plus consolants pour nos enfants¹⁰.

La création de la Pinacothèque de l'Université Laval en 1872 et la construction d'un premier édifice pour l'AAM en 1879 ne firent que ralentir cette demande qui ressurgit au tournant du siècle alors que le nombre des artistes locaux s'accroît et que leur professionnalisme est reconnu. Des voix suggèrent qu'une telle institution pourrait également jouer un rôle pédagogique, mission qui n'est pas encore remplie par les musées existants¹¹. C'est dans ce contexte animé et ce climat artistique exaltant que le gouvernement lance l'opération de la constitution d'une collection nationale.

La sélection des membres du jury

Les archives qui permettraient de documenter ces acquisitions ne semblent pas avoir survécues, c'est donc aux journaux partisans qu'il faut recourir pour reconstituer les différents moments de ce geste fondateur et constitutif de l'identité nationale. *Le Canada* du 31 mars 1920 nous apprend que 5 membres du jury ont été nommés par le gouvernement en vue d'opérer la sélection des œuvres. Il s'agit d'Edmond Dyonnet, de William Hope, de Robert Lindsay, de Jean-Omer Marchand et d'Édouard Montpetit. Le nom du juge Ferdinand Roy¹² est également associé à ce jury sans qu'il soit possible de démontrer qu'il y siégeât.

10. « Notes d'art. L'idée d'un musée national », *La Patrie*, 27 novembre 1920, p. 24.

11. « Nous manquons beaucoup d'un musée où, à défaut des chefs-d'œuvre eux-mêmes, nous aurions des copies et des plâtres. Le maître pourrait y conduire son élève, afin de l'initier aux cadences linéaires, aux secrets du mouvement ou du modelé. Comme en Europe, il serait facile d'obtenir du conservateur la permission d'y dresser un chevalet et de travailler librement. Nous avons la salle des Arts et Manufactures, la galerie des Beaux-Arts, rue Sherbrooke, mais elles sont d'accès peu facile et trop souvent fermées. L'ensemble des œuvres qu'on y trouve n'est pas assez homogène pour aider à la formation. » PIERRE J. DUPUY, « L'Art et la Jeunesse », *Ce que dit la Jeunesse... Conférences prononcées sous les auspices de l'Association des Étudiants de l'École des Hautes Études Commerciales*, Montréal, La Société des Conférences, 1920, p. 44.

12. « Le Salon de peinture et de sculpture », *Le Canada*, 31 mars 1920, p. 5. Ferdinand Roy (1873-), fut professeur de droit à l'Université Laval où il a été élu doyen de la faculté en

Bien que la majorité d'entre eux soit aujourd'hui peu connue, les personnes choisies par David appartiennent à un cercle restreint et se situent au premier ou au deuxième degré de connaissances l'une de l'autre¹³. L'architecte J.-O. Marchand et le professeur É. Montpetit font partie de la garde rapprochée de David. Les membres du groupe Hope, Dyonnet et Lindsay se connaissent depuis fort longtemps et David a pu entretenir des liens avec les deux derniers en raison de leurs fonctions comme administrateurs de l'ARAC ou de l'AAM.

Édouard Montpetit (1881-1954) et David ont travaillé au même cabinet entre 1905 et 1907. En 1907, Montpetit se rend en France étudier les sciences politiques et les sciences sociales. Après avoir été professeur à l'École des HEC, à l'École technique de Montréal et l'Université Laval de Montréal, il est nommé le 24 mars 1920, secrétaire général de l'Université de Montréal dont le gouvernement vient de voter la création. En 1918, il a été nommé vice-président de la Société canadienne des beaux-arts. Sur le plan idéologique, Montpetit partage les valeurs du gouvernement libéral et réussit à concilier un attachement toujours réaffirmé pour la culture et la tradition françaises avec un intérêt pour le libéralisme économique et la modernité, ce qui le conduit à valoriser, sans l'adopter, le modèle américain¹⁴.

1929. Membre de la prestigieuse étude Fitzpatrick, Taschereau, Roy, Parent et Cannon, il est nommé bâtonnier de la Province en 1920. Il préside également le comité France-Amérique et de l'Institut Canadien de Québec.

13. La théorie des six degrés de connaissances (Stanley Milgram et Jeffrey Travers) postule que chaque personne peut être rattachée à n'importe quelle autre dans un réseau de relations de six personnes.
14. Montpetit prêche l'instruction comme étant un des moyens de redonner « la supériorité économique » aux Canadiens français (« Au Conseil des arts », *Le Devoir*, 5 juin 1920, p. 6). Montpetit est revenu à plusieurs reprises sur la question nationale. Il voit dans la double origine, française et britannique, du Canada des « ferments » qui doivent lui permettre de maintenir une culture différente de celle des États-Unis. Voir, entre autres, « Le salut dans la culture », *Reflets d'Amérique*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1941, p. 223 et s. Il y écrit, reprenant la thèse d'André Siegfried (p. 236) : « Il s'agit pour les deux Canadas, de s'unir dans une pensée commune, nourrie par deux conceptions de la vie qui soient suffisamment vives et nettes pour orienter le pays vers l'acceptation du progrès américain plié aux exigences d'une souveraineté sauvegardée. » La négociation d'un espace entre les pôles France/États-Unis est alors l'objet de subtils débats. Dans son éditorial du 8 novembre 1920 (« La presse et les œuvres »), Henri Bourassa réaffirme les positions du *Devoir*. « Il n'oublie pas que deux dangers menacent la vie intellectuelle du Canada et, par répercussion, sa vie morale et sa vie nationale : l'utilitarisme anglo-saxon, qui l'étoufferait et le dilettantisme français, qui l'anémierait. »

L'architecte Jean-Omer Marchand (1873-1936) est formé à l'École des beaux-arts de Paris où il étudie de 1893 à 1902. À son retour, il se voit confier avec son associé S.S. Haskell plusieurs contrats importants, dont ceux de la Chapelle du Grand Séminaire des Messieurs de Saint Sulpice (1902-1907), la maison mère des sœurs de la Congrégation de Notre-Dame (1904-1906, l'actuel collège Dawson), et l'église Sainte-Cunégonde (1904-1906). Sir Rodolphe Forget leur commande sa vaste résidence (rue Sherbrooke). Les gouvernements municipal et provincial confient à Marchand et Haskell plusieurs projets de rénovation. En collaboration avec R.A. Brassard, il conçoit la prison de Bordeaux (1905) et avec Joseph Venne, l'église Saint-Pierre-Claver (1915)¹⁵. Proche du gouvernement libéral fédéral, Marchand participe à la reconstruction du Parlement après l'incendie de 1916. Son lien initial avec David s'est peut-être constitué autour de la musique dont les 2 hommes étaient amateurs. Le piano de style art nouveau que l'architecte avait commandé à l'ébéniste français Paul Follot (1877-1941) fait maintenant partie de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal.

Marchand sera nommé membre de la Commission des beaux-arts instituée en 1921 par David en vue de le conseiller sur différents sujets. La création des Écoles de beaux-arts de Québec en 1922 et celle de Montréal en 1923 fait partie du mandat de cette Commission. Rappelons que Marchand signe avec Ernest Cormier, l'édifice de l'ÉBAM. Il est assez intime avec David pour l'accompagner à New York en avril 1923 afin d'aller à la rencontre de l'artiste nantais Emmanuel Fougerat qui a été nommé directeur des Écoles des beaux-arts¹⁶.

Marchand, Montpetit et Dyonnet sont membres de la section beaux-arts du Comité France-Amérique et, en ce sens, responsables du don d'artefacts du gouvernement français à la ville de Montréal qui sera inauguré à la Bibliothèque municipale le 30 septembre 1922. Il s'agit surtout de répliques en plâtre de sculptures françaises et de reproductions de tableaux et des gravures qui seront versés à l'École des beaux-arts de Montréal.

Pour sa part, le peintre d'origine française Edmond Dyonnet (1859 -1954) émigre au Canada en 1875, puis retourne compléter ses études en Italie. À son retour à Montréal en 1890, Dyonnet connaît une carrière importante de professeur,

15. PIERRE-RICHARD BISSON, « J.O. Marchand, notes biographiques et pré-inventaire de l'œuvre », *ARQ Architectural Québec*, juin 1986, n° 31, p. 18-21. JOHANNE PÉRUSSE, « J.-O. Marchand, premier architecte canadien diplômé de l'École des Beaux-Arts de Paris, et sa contribution à l'architecture de Montréal au début du vingtième siècle », mémoire, Université Concordia, 1999.

16. « French Artist to Assume Post Today », *The Montreal Gazette*, 24 avril 1923, p. 6.

tant au Conseil des arts et manufactures, à l'AAM, à Polytechnique, à l'université McGill, puis à l'EBAM. Il est également secrétaire de l'ARAC de 1910 à 1949. À ce titre, il joue un rôle crucial dans la vie artistique canadienne. L'Académie jouit d'une autorité sur le milieu des arts jusqu'au milieu des années 1920 et Dyonnet est le liant de cette institution qui préside à toutes les décisions concernant les beaux-arts au Canada¹⁷. En tant que professeur et secrétaire de l'Académie, Dyonnet est une figure montréalaise incontournable qui, avec Suzor-Coté et Alfred Laliberté, encouragera la création des Écoles des beaux-arts¹⁸.

Dyonnet fréquente le peintre paysagiste William Hope (1863-1931) qui possède lui aussi un atelier au Fraser Institute (rue Dorchester). Hope avait étudié en France et il s'est fait connaître au tournant du siècle avec d'imposantes marines, tel le *Flying Dutchman*, exposé à la Spring Exhibition de 1907. Il fait partie avec Brymner, Cullen et Dyonnet, du Pen and Pencil Club, dès sa fondation en 1890 ; la réunion de fondation se tient d'ailleurs chez lui, et les trois artistes (auxquels se joint J.-C. Franchère) figurent parmi ceux qui représentent le Canada à l'Exposition internationale de Saint-Louis en 1904¹⁹. Il est proche de Brymner qui réalise son portrait en 1912. Élu membre associé de l'Académie royale des arts du Canada en 1895, il devient académicien en 1902 et siège régulièrement comme membre du conseil d'administration à partir de 1904. En 1920, Hope participe au Salon avec trois tableaux : *The Track of the Column*, *Prisoners* et *Side Street, Valenciennes* qui témoignent de son séjour en Europe comme artiste de guerre pour le War Records Office britannique.

Le dernier membre du premier comité est Robert Lindsay (1855-1931). Le financier est également connu comme philanthrope, proche du milieu hospitalier, il est membre de l'église High Anglican et pratique à St. John the Evangelist. Lindsay est très actif au sein de l'AAM dont il devient membre en 1883. De 1890 à 1911, il en est le *Curator* et secrétaire, membre du conseil d'administration de

17. Sur la carrière de Dyonnet on consultera : JEAN CHAUVIN, *Ateliers*, Montréal, Louis Carrier, 1928, p. 192-199 ; l'autobiographie de Dyonnet intitulée : *Mémoires d'un artiste canadien*, Jean Ménard éd., Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968 ; ALFRED LALIBERTÉ, *Artistes de mon temps*, Montréal, Boréal, 1986, p. 69-71 et DAVID KAREL, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du nord*, Québec, Musée du Québec, PUL, 1992, p. 277-278.

18. « Ouverture de l'École des beaux-arts », *La Patrie*, 27 janvier 1922, p. 9.

19. « Canadian Paintings from the World's Fair. Exhibition at Art Gallery Which Includes Medal-Winning Works », *The Montreal Gazette*, 6 janvier 1905, p. 6.

1908 à 1911 et de 1919 à 1921, trésorier honoraire en 1922 ; vice-président en 1926 et président honoraire de 1929 à son décès²⁰. Il donne régulièrement de l'argent pour l'entretien de l'édifice inauguré en 1912, rue Sherbrooke Ouest et il légua 5 000\$ pour l'achat d'art canadien. Il appuie les artistes locaux et commande le portrait de son épouse (MBAM) et de sa fille à Robert Harris, il cède *Eve* de Wyatt Eaton au musée en 1920. Il possède, entre autres, un paysage de William Brymner (*Summer*, 1912) qu'il prête à l'exposition commémorative tenue en janvier 1926. Lindsay a épousé Mary Heloise Bagg (décédée en 1938), fille de Stanley Clark Bagg, héritier d'un des plus riches propriétaires fonciers de Montréal, dont le terrain sur lequel est construit l'EBAM en 1922.

À ce groupe, s'ajoutera le peintre Joseph-Charles Franchère (1866-1921) pour la sélection de décembre 1920. Portraitiste, décorateur et illustrateur renommé, Franchère avait complété ses études à Paris entre 1888 et 1892. Il vit alors de sa réputation, développant un marché qui se satisfait des scènes de genre et des natures mortes qu'il répète depuis quelques années. La Bibliothèque Saint-Sulpice lui consacre une exposition en 1918. Il est membre associé de l'ARAC depuis 1902²¹. Franchère est, en quelque sorte, le pendant de Hope au jury et représente les artistes canadiens-français.

La sélection du jury est déterminante du résultat. Ici, le comité de sélection est à la fois homogène et hétéroclite. Administrateurs, peintres, architecte, les membres du comité sont 5 hommes (6 avec Franchère) dont la moyenne d'âge est de 52 ans. Ils embrassent des volets de la culture traditionnelle française, milieu dans lequel ils ont été formés pour la plupart, 20 ans plus tôt, mais ils sont également associés aux institutions bien établies dans le milieu anglophone montréalais (ARCA, AAM, Pen and Pencil Club) de même qu'à un établissement universitaire francophone. Comment leur intervention pourra-t-elle se concilier avec les valeurs de la commande gouvernementale et réussiront-ils à traduire les idées de David, alors en début de mandat ?

20. Voir le Rapport annuel de l'AAM pour l'année 1931, p. 10-11 et les obituaires parus dans *The Montreal Gazette*, 6 et 9 juin 1931, ainsi que « Good Reports Were Made to Art Association at Annual Meeting », *The Montreal Star*, 3 mars 1933, p. 4.

21. « Un peintre canadien M. Franchère », *La Revue moderne*, 15 septembre 1920, p. 16-17.

Les artistes retenus

On peut se demander si parmi les critères d'un jury, la qualité de l'œuvre prime sur la réputation de l'artiste. Acquiert-on une signature ou une œuvre ? Ces deux aspects semblent reliés et, on le verra, le mérite du tableau semble avoir été pris en considération tout autant que la réputation de son créateur.

La 37th Spring Exhibition se tient à l'Art Association of Montreal du 25 mars au 17 avril 1920. Le livret compte 335 numéros pour un nombre plus élevé d'œuvres car un numéro peut représenter plusieurs compositions. Les journaux reçoivent sans beaucoup d'enthousiasme cette exposition qui permet de présenter au public la production récente des artistes québécois, surtout montréalais.

La sélection regroupe des artistes bien établis tels William Brymner, F. S. Coburn, Maurice Cullen, Georges Delfosse, Edmond Dyonnet, Joseph-Charles Franchère, Clarence Gagnon, John G. Lyman, Percy F. Woodcock et Alfred Laliberté qui exposent en général de 3 à 4 œuvres chacun. On y retrouve également des artistes moins réputés dont certains récemment diplômés de l'école de l'AAM, des étudiants du Conseil des arts et manufactures (Ernest Aubin, Rodolphe Duguay) et de jeunes professionnels canadiens-français (L. J. O. Bélanger, Adrien et Henri Hébert, Onésime Aimé Léger, Narcisse Poirier et Émile Vézina). Fait à remarquer, l'exposition fait une place importante aux artistes femmes dont plusieurs commencent une fructueuse carrière professionnelle, parmi celles-ci : Alberta M. Cleland, Nora Collyer, Emily Coonan, Berthe Des Clayes, Claire Fauteux, Mme E. Giguère de Montigny, Prudence Heward, Mabel Lockerby, Sarah Robertson, Kathleen Morris, Rita Mount, Nina M. Owens, Anne Savage, Regina Seiden et Liliás Torrance.

Bien qu'on y retrouve une bonne représentation de portraits, le paysage domine parmi les sujets représentés. Les artistes sillonnent la province à la recherche d'inspiration. Plusieurs titres renvoient à un effet atmosphérique (*The Rainbow*), un moment de la journée (*The Golden Hour*), un détail architectural (*La croix du chemin*) ; d'autres font référence à des sites particuliers, certains sont familiers : le Mont-Royal (Bélanger), le Sault-au-récollet (Burgoyne et Coonan), Caughnawaga (Taylor) ou Vaudreuil (Gass). D'autres renvoient au lieu d'origine : Nicolet (Duguay, Suzor-Coté), ou de villégiature : le lac des Deux-Montagnes (Caron), les Laurentides (Cleland), Berthier (Morris), Cowansville (Seiden), Saint-François, Ile d'Orléans (Brymner), la Côte de Beaupré (Johnstone), la Baie des Chaleurs (Mount), ou encore les villes de Québec (Pilot) et de Trois-Rivières (Terroux).

Le choix de ce jury semble aujourd'hui bien particulier en ce qu'il fait montre d'audace et de variété et qu'il projette l'image d'un gouvernement (d'une nation) ouvert sur la diversité²². Le comité dispose d'un budget limité, facteur qui a certainement orienté la sélection finale²³. Leur choix retient cinq artistes, soit quatre hommes et une femme, celle-ci étant néo-canadienne. L'Écossaise Alice des Claves est établie à Montréal seulement depuis 1914²⁴. Herbert Raine est britannique²⁵, Albert Henry Robinson, pour sa part, est originaire de l'Ontario²⁶, John Y. Johnstone est montréalais²⁷ et seul, Suzor-Coté est Canadien

-
22. « On a acheté six tableaux aux peintres », *La Presse*, 7 avril 1920, p. 21 ; « Govt. Buys Six Can. Paintings Will Form Nucleus of Art Gallery of Province », *The Montreal Star*, 7 avril 1920, p. 3.
23. AMBAM, dossier 37th Spring Exhibition, AC/E216. Le reçu de la vente se monte à 1,125\$. Les œuvres de Robinson et de Suzor-Coté sont payées 400\$ chacune, le des Claves, 150\$; le Johnstone, 125\$ et les deux gravures de Raine 25\$ chacune. On conserve également la copie de la lettre de Robert Lindsay adressée au Secrétaire de la province, L. A. David, en date du 14 avril 1920, qui précise que le chèque doit être émis au nom de l'AAM qui remboursera les artistes après avoir déduit une commission de 10%.
Il semble que ce soit à partir du Fonds des écoles élémentaires, en vertu de l'article 2947, S.R.Q. 1909 que cette dépense ait été payée. En effet, une somme de 1,642\$ est imputée à ce budget pour des « Tableaux ». Voir *L'État des comptes publics de la province de Québec pour l'exercice finissant le 30 juin 1921*, Québec, Louis A. Proulx, 1921, p. 142.
24. La peintre Alice des Claves (Aberdeen, Écosse, 1890-Londres, 1968) rejoint à Montréal ses sœurs Berthe et Gertrude. Chacune a sa spécialité : portrait, paysage, scènes animales qu'elles rendent à l'huile ou au pastel. Très populaires auprès de la bourgeoisie montréalaise, elles quittent le Canada à la fin des années 1930.
25. Herbert Raine (Sunderland, Angleterre 1875-Montréal, 1951). Architecte de formation, Raine arrive à Montréal en 1907, à 32 ans et il s'associe à Gordon Mitchell. Suite au ralentissement dans la construction pendant la guerre, Raine s'initie auprès de Charles W. Simpson à la pointe-sèche et à l'eau-forte dont il deviendra un des meilleurs artisans. Il joint le Pen and Pencil Club, expose à la galerie Johnson & Copping et est élu membre associé de l'ARAC. En 1916, Raine visite la Côte-de-Beaupré avec Johnstone, sujet sur lequel il reviendra souvent. Il a cédé au Musée de la province en 1950, 164 dessins pour la plupart représentant Saint-Joachim et d'autres villages de cette région. Raine et plusieurs autres artistes ont pris comme sujet la vieille cour de la rue Saint-Vincent qui est le sujet du tableau de Johnstone.
26. Albert H. Robinson (Hamilton, 1881- Montréal, 1956) a étudié à Paris en 1903-04. Il travaille à Montréal à partir de 1909 et se lie d'amitié avec A. Y. Jackson et il prend le Québec rural (rives du Saint-Laurent et Laurentides) comme principal sujet. Nommé associé de l'ARAC en 1911, il devient académicien en 1920. Il exposera avec les membres du Groupe des Sept. JENNIFER C. WATSON, *Albert H. Robinson The Mature Years*, Kitchener, Kitchener-Waterloo Art Gallery, 1982.
27. J. Y. Johnstone (Montréal, 1887 – La Havane, 1930) étudie d'abord à l'AAM avant de se rendre à Paris où il complète sa formation à l'atelier la Grande Chaumière. De retour à

français²⁸. Cela signifie-t-il que le jury a un penchant pour les artistes anglo-saxons ou néo-canadiens ou qu'il est capable de reconnaître (et d'imposer) la différence et le cosmopolitisme de la scène artistique montréalaise ?

En décembre 1920, le gouvernement répète l'opération, cette fois à partir de la 42^e exposition annuelle de l'Académie royale des arts du Canada qui se tient elle aussi à l'AAM du 18 novembre au 18 décembre.

Les archives sont moins loquaces sur cette acquisition qui est documentée par la presse. Un article du *Christian Science Monitor* du 13 décembre 1920 (p. 12) synthétise les informations glanées.

In line with the policy which the Hon. Athanase David, Provincial Secretary, laid down last spring for the encouragement of Canadian artists, the government of the Province of Quebec has purchased four pictures which attracted much attention at the Royal Canadian Academy Exhibition at the Art Gallery in Montreal recently. These will be sent to the Parliament Buildings at Quebec and kept there with other art treasures until the Provincial Museum Building is erected. It is intended to erect such a building before long, and in it will be gathered valuable historical documents and records showing the history of the Province, and something of the province of art and literature [entendre archives] made here. These four pictures purchased from the artists of the Province are : 'Evening Light at Portneuf' by William Brymner, C.M.R.G., R.C.A. ; 'Spring' by Maurice Cullen, R.C.A. ; 'Peasants Crossing the Ice Bridge Toward Quebec' by Clarence A. Gagnon, A.R.C.A., and a landscape by J. M. Barnsley.

En décembre 1920, se joignent 4 autres artistes au premier groupe représenté dans la collection provinciale. Cette fois, le jury porte son attention sur des œuvres de William Brymner²⁹, qui est avec Dyonnet l'autre figure dominante de la vie

Montréal il expose régulièrement à l'AAM à partir de 1911 des sujets inspirés par ses voyages en France et en Belgique, la Côte-de-Beaupré et la présence des autochtones dans la vie montréalaise. Il donne des cours privés et est élu membre associé de l'ARAC en 1920. En 1930 il se rend à La Havane où il décède la même année. La Galerie Walter Klinkhoff lui a consacré une exposition en septembre 2005 et publié un opuscule à cette occasion.

28. Suzor-Coté (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, 1937) est de retour au Québec depuis 1907 après une dizaine d'années passées en France. Depuis 1913 sa carrière connaît un rayonnement canadien important. Son talent comme peintre et sculpteur est apprécié et il est membre des tous les regroupements importants (ARAC, Canadian Art Club). LAURIER LACROIX, *Suzor-Coté, Lumière et matière*, Montréal, Québec, Ottawa, Les Éditions de l'homme, Musée du Québec, Musée des beaux-arts du Canada, 2002. Voir p. 210 pour une présentation de la toile *Après-midi d'avril*.
29. William Brymner (Greenock (Irlande), 1855 – Wallasey (Angleterre), 1925) a formé plusieurs générations d'artistes à l'école de l'AAM qu'il a dirigée de 1886 à 1921. Très impliqué dans

artistique montréalaise. S'y ajoute, le peintre Maurice Cullen³⁰, alors parmi les plus réputés, auquel se joignent James M. Barnsley³¹ et Clarence A. Gagnon³² qui fait figure de la relève dans ce peloton de seniors. Barnsley est originaire de l'Ontario, Cullen de Terre-Neuve, Brymner est né en Écosse, mais tous trois font carrière à Montréal. Le jury fait un certain rattrapage dans la sélection des artistes afin d'inclure dans la collection nationale des créateurs reconnus et plus chevronnés.

Les archives du MBAM (AMBAM) permettent de suivre les délibérations du jury. On apprend dans un premier temps que le 21 novembre, le comité de sélection a identifié sept œuvres, pour n'en retenir le 2 décembre que cinq et finalement n'en acheter que quatre³³. Dans une lettre adressée le 24 décembre

le milieu artistique montréalais il fait partie de tous les regroupements. Sa production comprend surtout des portraits et des paysages inspirés par la campagne québécoise. JANET BRAIDE, *William Brymner, 1855-1925 : aperçu rétrospectif de l'artiste*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1979.

30. Maurice Cullen (Saint-John's (T.-N.), 1866 – Chambly, 1934) rentre alors d'un séjour de deux ans en Europe, où il fut engagé comme artiste de guerre. Il reprend son poste de professeur à l'AAM et renoue avec les Laurentides, région où il avait commencé à peindre vers 1912. Il est reconnu comme un des initiateurs de l'influence postimpressionniste au Canada et ses paysages d'hiver sont très recherchés. SYLVIA ANTONIOU, *Maurice Cullen 1866-1934*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1982.
31. Le paysagiste et peintre de marines James M. Barnsley (West Flamborough (Ont.) 1861 – Verdun, 1929) étudie d'abord à St. Louis (Missouri) où sa famille déménage. Il complète sa formation à Paris de 1883 à 1887 et partage ensuite son temps entre New York et Montréal. À partir de 1892, il est interné régulièrement à l'hôpital de Verdun pour problèmes de santé mentale. L'artiste très apprécié bénéficie d'un capital de sympathie et sa famille présente régulièrement ses œuvres aux expositions annuelles où elles trouvent preneur. Sa brève mais intense carrière n'a pas fait l'objet d'une étude. La seule monographie existante est le catalogue (24 p.) d'une exposition tenue à la Vancouver Art Gallery en 1964. Le texte est signé Barry Lord.
32. La carrière de Clarence Gagnon (Montréal, 1881 – 1942) a été l'objet d'une importante exposition et d'une riche monographie (*Clarence Gagnon Rêver le paysage*) signée par Hélène Sicotte et Michèle Grandbois (Musée national des beaux-arts du Québec et Les Éditions de l'homme, 2006). Dans sa discussion Hélène Sicotte remarque (p. 158) : « Chez Gagnon, le recours à un personnage a toujours pour effet d'établir un lien subjectif entre le sujet et le monde environnant. Le plus souvent, le peintre nous le montre de dos, contemplant la scène qui se déploie devant lui, car ce personnage est toujours *dans* le paysage. [...] Plus que de simplement lui [au spectateur] prêter ses yeux pour regarder ce monde, cette figure l'introduit pour ainsi dire en son cœur. »
33. AMBAM, B-1920-11-18. Les 3 artistes non retenus sont Berthe des Clayes (1877-1968) et son œuvre *Souvenir de la guerre* ; Joseph Saint-Charles (1868-1956) qui présentait le pastel,

1920 à son collègue le peintre Robert Gagen, membre du conseil d'administration de l'ARAC, le secrétaire Edmond Dyonnet confirme que le gouvernement a fait l'acquisition des quatre tableaux aux prix suivants : « Barnsley 157.50\$. Brymner 315\$. Cullen 450\$. Gagnon 720\$³⁴ ».

Le fait est que l'exposition de l'ARAC offrait moins de choix dans la sélection des artistes actifs au Québec, dans la mesure où l'Académie réunissait des œuvres produites partout au Canada, alors que le jury choisissait à partir de la production provinciale³⁵. Plusieurs artistes pouvaient espérer être retenu en raison de leur feuille de route, que l'on pense à Charles de Belle, F. S. Coburn, Georges Delfosse, Ozias Leduc, Henry Ivan Neilson ou Percy Woodcock. Le jury recherchait sans doute des sujets inspirés par le Québec, ce qui disqualifiait les portraitistes. Alors que plusieurs femmes présentent des œuvres³⁶, aucune n'est retenue cette fois. La sculpture (Henri Hébert, Henri Fabien, Alfred Laliberté) ne semble pas considérée, non plus que des artistes de la plus jeune génération dont Adrien Hébert, Randolph Hewton, Edwin Holgate, A. Y. Jackson, Hal Ross Perrigard, Robert Pilot et Charles W. Simpson.

Avec le choix d'œuvres de Brymner, Suzor-Coté et Cullen, le comité s'assure de représenter des artistes parmi les plus en vue de la scène artistique au Québec³⁷. À ce trio, la sélection de Gagnon, Robinson, Johnstone et des Clayes permet de faire entrer dans la collection nationale des artistes de moins de 40 ans. La moyenne d'âge du groupe est de 51 ans, Brymner étant le plus âgé à 65 ans et des Clayes, la plus jeune (30 ans). Si les achats du printemps représentaient une ouverture

Jeune bohémienne et Legh Mughall Kilpin (1853-1919) dont on exposait de manière posthume quatre œuvres, dont la pointe-sèche *Poplars, Les Eboulements* qui ne fut pas achetée. Une des œuvres majeures de Suzor-Coté réalisée en étroite collaboration avec son assistant Rodolphe Duguay, *La Bénédiction des érables*, fut reconnue comme une œuvre marquante de l'exposition. En raison de son coût élevé et du fait que l'artiste était déjà représenté dans la collection, le tableau ne fut pas acquis à ce moment. Il entra dans la collection nationale en 1922.

34. Archives de l'Ontario, fonds Gagen. Ces montants sont les prix payés aux artistes après le retrait de la commission de 10% que conservait l'AAM sur les ventes qui se réalisaient lors d'expositions tenues dans ses salles.
35. Pour un compte rendu de l'exposition, voir : « Ouverture de l'exposition de peintures », *La Presse*, 19 novembre 1920, p. 24.
36. Parmi celles-ci, signalons : M. A. Cleland, Rita Daly, les trois sœurs des Clayes, Louise de Montigny, Mabel Lockerby, Mabel May, K. Moir Morris, R. Mount, Liliás Torrance Newton, Sarah Robertson, Anne Savage, Ethel Seath, Regina Seiden,
37. Robert Harris est décédé en 1919. Horatio Walker n'expose pas à l'AAM et que rarement à l'ARAC, et James Wilson Morrice n'expose pas à l'AAM après 1916.

par la variété des artistes choisis, ceux de décembre 1920 signalent un certain conservatisme, tout en manifestant une volonté d'inclure des figures dominantes. Le jury subit-il des pressions dans ce sens ou s'est-il lui-même imposé de nouvelles règles ?

On peut penser que des considérations d'ordre artistique et esthétique dominèrent sur celles d'ordre ethnique. Aussi, il faut se tourner vers le contenu des œuvres pour tenter de comprendre les raisons de ce choix des premières œuvres constituant une collection « nationale ».

Les œuvres sélectionnées comme embryon de la collection nationale

À l'exposition du printemps, le jury a eu la main heureuse. La sélection est dominée par trois tableaux qui représentent chacune un temps fort de la carrière de Suzor-Coté, Robinson et des Clays. Les œuvres de Johnstone et Raine sont également intéressantes, mais elles offrent moins d'originalité en regard des autres œuvres retenues.



Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Après-midi d'avril*, 1920, huile sur toile, 80,8 x 100,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (34.591). Photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérrouac.

Après-midi d'avril est une œuvre magistrale de Suzor-Coté et le jury profite de l'occasion pour acquérir l'une de ses plus importantes réalisations³⁸. En s'inspirant d'un détail de la nature, un cours d'eau bordé d'arbres au moment du dégel, l'artiste offre une superbe leçon de lumière et de couleurs alors que les subtils empâtements accentuent les effets lumineux.



Albert H. Robinson, *Noon-time, Longue-Pointe Village*, 1919, huile sur toile, 76,7 x 101,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (34.567). Photo : MNBAQ

38. Suzor-Coté expose quatre œuvres dont : *Après-Midi d'Avril* (500\$), *Fin de poudrerie* (500\$), *Dégel, Avril* (150\$) et *Le Soir, Lac Nicolet P.Q.* (100\$).

Albert H. Robinson, pour sa part, dans *Noon-time, Longue-Pointe Village* se tourne vers la banlieue de Montréal³⁹. Robinson compose une image plus représentative du Québec contemporain où se juxtaposent plusieurs réalités. Il ne choisit pas la ville contemporaine mais un sujet qui combine les effets de l'urbanisation et de l'industrialisation (électricité) en banlieue de Montréal, avec la silhouette d'une église, Saint François d'Assise de Longue-Pointe (1913) due aux architectes Louis-Zéphirin Gauthier et J-É-C. Daoust. Ici le support et les traits du pinceau participent pleinement à la composition aux formes simplifiées et au choix des tons clairs et singuliers comme le rose orangé.



Alice des Clayes, *Bonsecours Market ou Place Jacques-Cartier*, n.d., huile sur toile, 48,6 x 62 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (34.587). Photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérrouac.

39. Albert H. Robinson ne montre qu'une seule œuvre, *Noontime, Longue Pointe Village* (500\$). Les tableaux de Suzor-Coté et de Robinson étaient en prêts à Spencerwood de 1933 à 1945. Ils ne figurent donc pas dans l'inventaire de Rainville.

Avec une scène de marché de la place Jacques Cartier, Alice des Clayes⁴⁰ renforce cette idée de la rencontre de la ville et de la campagne à partir d'un vocabulaire pictural qui emprunte au postimpressionnisme. Un dessin libre, une palette claire guidée par un pinceau aux touches évidentes créent une scène dynamique. Alors que l'artiste se concentre surtout sur les chevaux au repos, la facture fournit l'impression de mouvement. L'hôtel de ville et la colonne Nelson confirment l'évidence du lieu et de la scène familière que savent reconnaître tous les Montréalais.



John Young Johnstone, *Old Courtyard, St. Vincent Street*, n.d., huile sur toile, 50,3 x 61 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (34.250). Photo : MNBAQ, Patrick Altman.

40. Alice des Clayes présente quatre tableaux : *The Sand Cart* (400\$), *Ice Cutters at St. Anne de Bellevue* (300\$), *Bonscours Market* (200\$) et *Saturday* (100\$).

John Y. Johnstone⁴¹ s'attarde également dans le Vieux-Montréal. Il dépeint l'arrière-cour de la maison dite de Gédéon de Catalogne, rue Saint-Vincent, qui sera détruite en 1920 afin de faire place au nouveau Palais de justice dont l'architecture est confiée à Ernest Cormier⁴². Le bâtiment historique s'inscrit dans l'actualité, par sa disparition prochaine, l'art sert de relais à la constitution du souvenir d'une époque maintenant révolue.



Herbert Raine, *Sur la route, Saint-Joachim*, vers 1917, eau-forte et pointe sèche sur papier vélin, 17,5 x 27,8 cm (planche), Musée des beaux-arts du Canada (36963). Photo : MBAC.



Herbert Raine, *Charettes à foin sur la route Saint-Joachim*, vers 1917-19, eau-forte et pointe sèche sur papier vélin, 12,2 x 20,2 cm (planche), Musée des beaux-arts du Canada (36890). Photo : MBAC.

-
41. John Johnstone présente un seul tableau : *Old Court-Yard, St. Vincent Street* (150\$) et quatre esquisses inspirées par un séjour sur la Côte-de-Beaupré (50\$ chacune).
42. Au sujet de l'emplacement du « nouveau » Palais de justice voir : E.-Z. Massicotte, « Notes historiques de l'emplacement du nouveau Palais de justice de Montréal », *Bulletin des recherches historiques*, n° 36, 1930, p. 681-689 et Maréchal Nantel, « Le Palais de justice de Montréal et ses abords », *Les Cahiers des Dix*, n° 12 (1947), p. 197-230.

De l'architecte et graveur Herbert Raine on choisit deux estampes : *On the St. Joachim Road* et *Haycarts on the St. Joachim Road*⁴³. Leur coût peu élevé a sans doute plaidé en faveur de l'acquisition de ces deux gravures, une technique qui connaît alors un renouveau au Canada, mouvement auquel participe activement l'artiste⁴⁴. Qui plus est, Raine s'inspire de paysages de la Côte-de-Beaupré, un lieu privilégié par les peintres depuis le tournant du siècle et que Brymner, Cullen et Morrice ont rendu célèbre tout en les associant à une certaine modernité artistique⁴⁵.



Maurice Cullen, *Spring ou Le Printemps, rivière Caché*, n.d., huile sur toile, 61,7 x 82,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (34.115). Photo : MNBAQ

Maurice Cullen figure au programme des achats de décembre 1920 avec son tableau *Spring* et aujourd'hui intitulé *Le Printemps, rivière Caché*⁴⁶. Comme

-
43. Herbert Raine expose alors 4 estampes inspirées par la Côte-de-Beaupré. Leur prix est fixé à 35\$ chacune.
44. ROSEMARIE L. TOVELL, *Un nouvel art : l'estampe originale au Canada de 1877 à 1920*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1996.
45. MADELEINE LANDRY prépare un mémoire sur ce sujet qui sera déposé à l'Université Laval en 2009.
46. Cullen présentait également 3 autres œuvres : *Harvest Moon* (Musée des beaux-arts de l'Ontario), *Winter* et *The September Moon*.

les œuvres de Barnsley et de Brymner, il s'agit d'un paysage générique qui représente ici la nature sauvage des Laurentides⁴⁷, et rallie tous les suffrages⁴⁸.



Clarence Gagnon, *Peasants Crossing on Ice Bridge, Quebec* ou *Le Pont de glace à Québec*, n.d., huile sur toile, 56,4 x 74,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (34.636). Photo : MNBAQ.

47. Le conservateur Paul Rainville fournit une description émue de ce tableau dans l'inventaire qu'il dresse des œuvres de la collection nationale (AMNBAQ). « Composition sereine et calme d'un coin des Laurentides au nord de Montréal et si chère à l'artiste qui souvent s'en est inspiré.

Scène de crépuscule, à la lumière douce et tombante lorsque les premières touches du printemps se manifestent. Au premier plan, un petit cours d'eau sinueux, sombre, de tons bleus, noirs et gris, subtilement harmonisés sous cette légère couche de glace que les gens du nord appellent de la glace de nuit, léger filament qui recouvre l'eau le soir, et se dissout aux premiers rayons du soleil du matin.

Sur la rive droite, masse sombre de tons bleus, noirs, bruns et mauves, de bouleaux, merisiers et de conifères qui bordent le rivage neigeux. Plus vers l'arrière plan gauche, la masse sombre du bois et, en arrière, sur un ciel strié de nuages alternativement sombres et clairs, l'ondulation gracieuse et puissante de la montagne d'un bleu profond.

Pièce d'une poésie tendre et virile à la fois, d'un calme et d'une sérénité parfaite.

Magnifique harmonisation en gammes de bleu toutes nuances, par un maître coloriste. »

48. « Je n'aime pas les hivers canadiens parce qu'ils sont trop longs, trop froids, mais quand je regarde une belle neige de Cullen, j'oublie les froids des vrais hivers, car les peintures de Cullen sont si chaudes de tons. » ALFRED LALIBERTÉ, *Artistes de mon temps*, op. cit., p. 89.

De Clarence Gagnon, le comité choisit *Peasants Crossing on Ice Bridge, Quebec*, retiré *Le Pont de glace, Québec*⁴⁹. Il s'agit d'une magnifique étude de tonalités de bleu, de rose et de turquoise formant une suite sinueuse de traîneaux se dirigeant vers Québec par une journée d'hiver ensoleillée. Le Cap Diamant et la citadelle (un symbole fort pour les Québécois) dominent l'espace et sont traités comme le ciel au moyen de longues diagonales qui alternent entre le blanc et le bleu clair. Les taches orange et rouge ajoutent des notes stridentes à cette étude de lumière éblouissante.



William Brymner, *Evening Light, Portneuf, Quebec*, aussi connu comme *Paysage au bord de l'eau* ou *À la brunante, Portneuf*, n.d., huile sur toile, 53,3 x 72,4 cm, œuvre détruite en 1966 (P-46). Photo : BAnQ (Québec), photo Neuville Bazin, 1950, E6,S7,SS1,P82246.

49. Le comité choisit celle-ci parmi les 4 œuvres de Gagnon (dont *New Moon, Winter Night in the Laurentians ; October Landscape* et *The Farm on the Hillside, Winter Afternoon*) qui vit alors à Paris.

Les tableaux de Brymner et de Barnsley ont été détruits en 1966, dans l'incendie de Bois-de-Coulonge où ils étaient en prêts et on les connaît par des photographies anciennes et des descriptions de Rainville. Retiré *À la brunante, Portneuf*, 1920 (p. 146), le paysage proposait une composition peu inspirée de Brymner qui a souvent tenté de trouver des solutions plastiques aux sujets nouveaux qui l'ont inspiré au cours de sa fructueuse carrière⁵⁰.



James McDonald Barnsley, *Landscape*, n.d., huile sur toile, œuvre détruite en 1966 (P-30), Photo : BANQ (Québec), photo Neuville Bazin, 1945, E6,S7,SS1,P25620.

50. Le tableau détruit mesurait 53,3 x 72,4 cm. L'artiste exposait également *Bridge at Nemours, France*. On constate que le comité souhaite faire entrer Brymner dans la collection nationale en raison de son rôle sur la scène montréalaise et canadienne.

Le tableau de Barnsley est disparu sans qu'aucun article n'en fasse l'analyse. Une notice du catalogue de Paul Rainville du 12 avril 1940 (AMNBAQ) décrit ainsi cette huile sur panneau de bois de 9' x 14'. « Au premier plan, gauche, arbre au feuillage doré. À droite, barrière, à claire voie, prolongeant une haie de fagots, semblable à la haie apparaissant au côté gauche d'un chemin ensoleillé, allant vers une clairière au deuxième plan. Profil de coteaux à l'arrière sur ciel gris-bleu. »

Les villes de Montréal et de Québec qui sont l'objet de quatre tableaux (Robinson inclus) sont représentées de manière oblique et à distance. Des signes architecturaux permettent de les reconnaître sans qu'on pénètre dans la quotidienneté et le détail urbain contemporain. Les paysages ruraux sont également présentés d'une manière générique et mettent en évidence des lieux reliés à l'origine de la province (Beaupré, Portneuf) et sa nature vierge (Cullen, Suzor-Coté). D'ailleurs, la lumière de l'hiver a inspiré cinq des œuvres retenues et permet aux artistes de démontrer comment ils ont intégré les leçons du postimpressionnisme, marqueurs d'une étape de la modernité picturale alors admise au Québec⁵¹.

Le temps de la première collection nationale

Quel est l'impact du geste fondateur de David, réalisé avec la collaboration du jury et de l'AAM qui présentait ses expositions annuelles d'artistes québécois ? Quelle fut la portée de ces premières acquisitions ? L'interprétation qu'on en fait aujourd'hui et l'intérêt qu'on y attache sont différents de ceux des contemporains pour qui le projet de musée était encore lointain et la collection encore virtuelle et difficile d'accès puisque répartie dans divers bureaux de l'Assemblée nationale. Négligence et accident, des 10 achats de 1920, le MNBAQ ne conserve maintenant que 6 œuvres. En plus des 2 tableaux détruits, les 2 estampes de Raine semblent s'être égarées et n'ont jamais vu les murs du musée inauguré en 1933.

Le jury de 1920 est composé d'individus judicieusement choisis dont la présence est acceptable tant par l'establishment francophone qu'anglophone. Leur rôle d'arbitre du goût, incarne des valeurs entre passé et présent où la vision actuelle d'un Québec rural semble représentative tant de la production contemporaine que de l'identité collective. En effet, au plan formel les œuvres s'inscrivent

51. En 1909 et 1910, la prédilection de certains artistes, dont William Henry Clapp (1879-1954), s'inspirant de techniques picturales proches du postimpressionnisme et d'une palette fauviste est décriée par la critique qui, 10 ans plus tard, s'est habituée à ces façons de faire.

largement dans cette tendance « moderne » définie dans la foulée du postimpressionnisme alors que l'on pratique un art où les traces du geste de peindre sont en harmonie avec le sujet représenté. La touche bien visible et la couleur claire renvoient, par une sorte de mimétisme, aux formes et aux matières représentées, alors que la lumière et le mouvement sont pris en compte dans des sujets qui accordent une place importante aux effets du climat et aux moments de la journée.

Au moment de fonder une collection nationale, les membres du jury sélectionnent des œuvres qui, par leur facture, affirment des tendances novatrices de la peinture au Québec, tendances qu'accentueront les membres de la plus jeune génération, que l'on pense à Hébert, Holgate, Pilot et aux femmes peintres du Beaver Hall Hill Group.

La conception d'un passé rural commun, qui semble également partagée par les artistes néo-québécois (avec des nuances pour des Clayes et Robinson), s'incarne dans des œuvres de facture actuelle, et pose les jalons d'une collection, d'un musée et d'une nation en devenir. Le moment auquel les artistes font référence puise à la fois dans le temps du lieu, un temps long (Brymner, Johnstone, Raine), toujours actualisé cependant par les traces d'activités quotidiennes (Robinson, des Clayes) et la lumière toujours transformée. Ce temps long, saisonnier, continu et traditionnel s'intègre aux franges de la vie urbaine mais surtout dans la contemporanéité de la vision qui en est proposée. L'absence d'anecdotes dans les scènes rurales (sauf chez Raine) suggère que ce passé du lieu est toujours présent et contemporain. Passé lointain, passé récent et présent se conjuguent pour fonder les assises de la nation. En soulignant les qualités d'un monde en transition (des Clayes, Johnstone, Robinson), en suggérant les qualités éphémères du temps quotidien (par la lumière et le geste pictural), les artistes, mais surtout les œuvres choisies offrent une représentation de l'actualité de cette image collective.

L'esprit du lieu et l'identité régionale dominant (Beaupré, Arthabaska, Portneuf, les Laurentides, le Saint-Laurent face à Québec) et, dans ce sens, construisent un visage composite du pays. Alors que Barnsley, Brymner, Cullen, Raine et Suzor-Coté réfèrent à la campagne et à la vie en région, des Clayes, Gagnon, Johnstone et Robinson inscrivent les marques de cette ruralité dans un cadre urbain ou semi-urbain. Si les campagnes se sont vidées au profit des villes, les citadins conservent de fortes attaches avec leur milieu d'origine pour lesquels ces références quelque peu idéalisées de la forêt et de l'hiver ensoleillé sont évocatrices d'un passé continu.

Les membres de ce premier comité d'acquisition réussissent, par leur sélection, à donner forme à un embryon de collection qui privilégie une interface entre une conception de la contemporanéité en termes plastique et formel et des sujets qui montrent un passé qui se prolonge et se renouvelle dans certaines manifestations d'une actualité, sinon intemporelle, du moins qui renvoie à l'histoire longue du Québec, représentée par la nature et la campagne.

En déléguant à des individus le choix de donner par son art un visage à la province, l'État dévoile une image qui incarne cet espace de transition entre passé et avenir, à travers des manifestations et des formes de la contemporanéité (émigration, urbanisation, modernité picturale). Le gouvernement semble accepter l'idée d'une forme de pluralité idéologique et d'un certain cosmopolitisme. Cette tendance sera niée par les acquisitions subséquentes tournées soit vers le classicisme français (œuvres des membres du Groupe de l'Érable en 1924) qu'Emmanuel Fougerat (1869-1958) ne semble pas avoir eu de difficultés à faire accepter à David, ou encore celles d'un nationalisme ancré dans la tradition et la ruralité qui s'incarnent dans les choix d'œuvres acquises en grand nombre dans les années subséquentes.

En effet, la politique de déléguer les acquisitions à un comité semble avoir fait long feu au Secrétariat de la province puisque les modes d'acquisition vont varier au cours des années 1920. David et C.-J. Simard choisiront de favoriser directement certains artistes comme Suzor-Coté⁵², Horatio Walker (1858-1938)⁵³, puis Alfred Laliberté (1878-1953)⁵⁴ auquel on donne même la commande d'une suite de bronzes portant sur les légendes, coutumes et métiers traditionnels. Ces choix orienteront la collection vers une représentation de l'art au Québec inspiré par le passé, le terroir et la vie rurale, plus en lien avec les valeurs du clérico-nationalisme et en opposition avec la direction fournie par les acquisitions de 1920.

52. La sélection des œuvres de Suzor-Coté insiste sur un aspect de sa production en privilégiant les portraits d'habitants, les fusains qui ont servi à l'illustration de *Maria Chapdelaine* et les scènes à caractère historique ou rural. MICHÈLE GRANDBOIS, « Suzor-Coté et la collection du Musée national des beaux-arts du Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXVI, 2005, p. 146-170.

53. DAVID KAREL, *Horatio Walker*, Montréal, Québec, Fides, Musée du Québec, 1986, p. 97-99.

54. Les acquisitions des œuvres de Laliberté ont fait l'objet d'une communication de ma part intitulée : « Folklore et art savant, le "mé" tissage dans l'art national du Québec », à l'occasion du *Colloque Histoire-Fiction* au Musée d'art contemporain de Montréal le 21 avril 2002.

Peut-on conclure sur un espace d'ouverture, vite réprimé, que représentait cet ensemble de 10 œuvres. Il me semble signifier l'expression d'un mouvement socioculturel important que l'image des années ultérieures fera oublier. Si le nationalisme des années 1920 peut sembler offrir un visage monolithique, une percée comme celle-ci témoigne d'une réalité plus complexe du visage culturel, même dans sa version la plus officielle. Le développement des collections, avant l'ouverture du musée provincial en 1933, prendra une voie autre que celle qui avait présidé à ses tout premiers débuts. Des valeurs différentes, peut-être dominantes, modifieront la direction insufflée par ce premier comité d'acquisition.

Laurin La Croix