

L'acquisition de l'atelier maison Pellan, confirmation d'un déplacement expographique vers le Sujet

Martine Dubreuil

Volume 6, numéro 1, 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1011534ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1011534ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (imprimé)

1929-7815 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubreuil, M. (2012). L'acquisition de l'atelier maison Pellan, confirmation d'un déplacement expographique vers le Sujet. *Muséologies*, 6(1), 101-117.
<https://doi.org/10.7202/1011534ar>

Résumé de l'article

À la suite de l'observation d'une certaine mouvance en muséographie caractérisée par un déplacement expographique de l'objet (oeuvre) vers le Sujet (artiste), Martine Dubreuil étudie le cas de l'acquisition de l'atelier maison Pellan par le Musée national des beaux-arts du Québec, dans le but de comprendre comment il s'inscrit au sein de cette tendance muséologique. À ces fins, elle argumente que cet ajout à la collection de l'institution nationale vient compléter le fonds déjà existant de cet artiste. En plus de bonifier sa collection, l'atelier maison Pellan permettra au musée d'enrichir son discours institutionnel et expographique en proposant une expérience « sensible » au visiteur qui pourra alors accéder à la fois à l'oeuvre d'un artiste et à son espace de création, expérience qui s'inscrirait, selon l'auteure, dans un courant de personnalisation de l'objet-art vers l'artiste-créateur. L'article présente aussi la singularité de cette acquisition dans un rapport analogique de la relique au reliquaire vers le site de pèlerinage ; un prétexte à « la visite immersive ». Enfin, l'auteure explore les différentes avenues d'exploitation du site en termes de possibilités d'expériences offertes au public.

Article quatre

L'acquisition de l'atelier maison Pellan, confirmation d'un déplacement expographique vers le Sujet

Martine Dubreuil



*Maison Alfred et Madeleine Pellan (1840)
et murales, 1972-1980, Collection du Musée
national des beaux-arts du Québec (2006.87)*

Photo : MNBAQ, Patrick Altman

À la suite de l'observation d'une certaine mouvance en muséographie caractérisée par un déplacement expographique de l'objet (œuvre) vers le Sujet (artiste), Martine Dubreuil étudie le cas de l'acquisition de l'atelier maison Pellan par le Musée national des beaux-arts du Québec, dans le but de comprendre comment il s'inscrit au sein de cette tendance muséologique. À ces fins, elle argumente que cet ajout à la collection de l'institution nationale vient compléter le fonds déjà existant de cet artiste. En plus de bonifier sa collection, l'atelier maison Pellan permettra au musée d'enrichir son discours institutionnel et expographique en proposant une expérience « sensible » au visiteur qui pourra alors accéder à la fois à l'œuvre d'un artiste et à son espace de création, expérience qui s'inscrirait, selon l'auteure, dans un courant de personnalisation de l'objet-art vers l'artiste-créateur. L'article présente aussi la singularité de cette acquisition dans un rapport analogique de la relique au reliquaire vers le site de pèlerinage ; un prétexte à « la visite immersive ». Enfin, l'auteure explore les différentes avenues d'exploitation du site en termes de possibilités d'expériences offertes au public.

Anciennement restauratrice de peintures de chevalet en Suisse, Martine Dubreuil a commencé au Canada en 2008 une formation en muséologie. À l'automne 2010, elle a entrepris des études de doctorat au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, se spécialisant en muséologie. martinedubreuil@gmail.com

En juin 2006, le Musée national des beaux-arts du Québec fait l'acquisition de l'« atelier maison » d'Alfred Pelland situé à Sainte-Rose sur la rivière des Mille-Îles, à la périphérie de Montréal. Vieille de plus de cent ans, la maison est celle où le couple Pelland¹ a emménagé en 1950 pour vivre et travailler. Cet achat comprend à la fois l'atelier situé à l'étage et l'habitation privée à laquelle se sont jointes, au fil des ans, les nombreuses reconfigurations entreprises par le propriétaire jusque dans les années 1980². Le décès en septembre 2010 de Madeleine Pelland qui avait l'usufruit des lieux depuis la mort de son époux en 1988 place l'achat de 2006 de nouveau à l'avant-scène du programme du musée. Indiscutablement, l'atelier maison devenu objet d'art de la collection institutionnelle vient compléter l'ensemble le plus exhaustif de l'artiste au Québec³. À l'avenir, l'œuvre située aux abords de Montréal participera au discours de l'établissement national⁴.

Muséographiquement, l'acquisition de l'atelier maison place le Musée national des beaux-arts du Québec dans un courant mondial visant à transformer la visite muséale en « expérience » sensible par le biais de laquelle le public s'immerge dans une époque ou dans la vie d'un artiste (un peu comme le fait le cinéma 3D)⁵. L'acquisition de l'atelier maison Pelland à Laval s'inscrit précisément en continuum de la tendance institutionnelle d'un glissement vers le Sujet. En effet, en mélangeant les « genres », en misant sur la valeur phénoménologique

des reliques appelant différents régimes temporels dans le lieu visité au présent, la démarche de l'institution s'inscrit dans une pensée post-moderne « reconnaissant l'inutilité d'une coupure temporelle effective, et la fin réelle d'une période historique »⁶ et confirme une tendance « enveloppementaliste » par laquelle le passé est garant du futur⁷. Cet achat est à la fois le reflet d'une disposition du moment et la preuve que l'institution n'est pas statique, mais cherche des moyens de déployer sa médiation.

Depuis quelques années, on remarque au Musée national des beaux-arts du Québec une tendance muséographique grandissante qui vise à personnaliser l'œuvre d'artistes phares en tant que fruits du travail d'hommes de génie. En effet, la présentation en vitrine d'artefacts utilisés par Théophile Hamel lors de la « confection » de tableaux⁸ a été suivie quelques temps après par la mise en exposition du chevalet de travail de Jean-Paul Riopelle devant la photo du peintre grandeur nature, dans la salle qui lui est consacrée. Avec l'achat de 2006, le musée ajoute maintenant à sa collection non seulement l'atelier d'un des peintres québécois les plus célébrés de la nouvelle « modernité » de l'après Deuxième Guerre mondiale, mais également la maison qui fut la sienne depuis 1950. Ce déplacement d'attention institutionnelle en faveur du Sujet suit le mouvement muséographique en cours ailleurs dans le monde selon une tendance d'« *edutainment* »⁹ du « *post-museum* »¹⁰.

103

1 Pelland avec un « d » final fait référence à l'homme civil. Il adopte dans sa signature l'épellation de son nom sans « d » dès 1930.

2 Les interventions de Pelland sur la structure habitable étaient tellement notoires que déjà en 1959 on faisait référence à la maison en tant que *work in progress*. À ce propos, voir TOUPIN, Paul. « Pelland chez lui ». *Vie des Arts*, n° 17, Noël 1959, p. 31-36.

3 « La collection dénombre 197 autres œuvres d'Alfred Pelland réparties comme suit : 22 dessins, 89 estampes, 3 livres/albums, 25 peintures et 50 sculptures ». (GAUTHIER, Caroline. technicienne en documentation du Musée national des beaux-arts du Québec. Courriel du 28 octobre 2010.)

4 La mission du Musée national des beaux-arts du Québec est de « faire connaître, promouvoir et conserver l'art québécois de toutes les périodes ». (MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC. À propos du musée. <<http://www.mnba.qc.ca/mission.aspx>> [consulté le 3 novembre 2010].)

5 Il s'agit ici d'*edutainment* dont parle l'auteur dans ROBERTS, Lisa. *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum*. Washington (DC) et Londres : Smithsonian Institution Press, 1997.

6 RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris : La fabrique éditions, 2000, p. 42.

7 MAFFESOLI, Michel. *Le temps revient, formes élémentaires de la postmodernité*. Paris : Desclée de Brouwer, 2010, p. 28.

8 La palette et le bonnet de l'artiste sont présentés dans une vitrine dédiée à l'artiste dans la salle « Tradition et modernité au Québec ».

9 ROBERTS, *From Knowledge to Narrative...*, op. cit., p. 131.

10 HOOPER-GREENHILL, Eileen. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres et New York : Routledge, 2002, p. 22.

Précédents institutionnels et particularités de l'atelier maison Pellan

L'intérêt de la part d'institutions culturelles ou artistiques pour des demeures ou des ateliers ayant appartenu à des personnalités d'exception n'est pas nouveau. À Paris, Gustave Moreau songe dès la fin du XIX^e siècle à léguer sa maison atelier à la nation pour en faire un musée¹¹ alors qu'en 1949 la ville de Paris, grâce à l'aide financière de Gabriel Cognac, devient propriétaire de l'atelier d'Émile-Antoine Bourdelle¹². Au Canada, on enregistre quelques précédents « d'intérêt culturel ». En effet, l'*Art Gallery of Ontario* (AGO) reçoit en 1911 le legs d'une maison patrimoniale, « La Grange »,¹³ qui fera longtemps office de musée¹⁴, et en 1929 le gouvernement canadien achète la maison de Wilfrid Laurier¹⁵. L'*Art Gallery of Nova Scotia* (AGNS), par le biais de la province de la Nouvelle-Écosse, acquiert la maison de l'artiste Maud Lewis en 1984, tandis que dix ans plus tard la Pulperie de Chicoutimi enchâsse la maison du peintre Arthur Villeneuve¹⁶. Au Québec, plusieurs fondations privées telles la Fondation Borduas et la Fondation René Richard gèrent de manière indépendante des maisons ayant appartenu à des artistes significatifs dans l'histoire de l'art de la province. Ces habitations sont prétextes à entretenir la mémoire des artistes disparus et à monter des expositions-ventes d'œuvres réalisées par d'autres artistes vivant dans la région.

L'achat de l'atelier maison Pellan diffère des exemples précédents du fait qu'il s'agit d'un ensemble qui touche à de nombreuses facettes du propriétaire, comprenant à la fois lieu d'inspiration, lieu de travail et lieu de vie privée. La structure évoque tour à tour l'endroit de la mise au monde des œuvres issues du subconscient du génie et celui du quotidien intime de l'homme mortel dont la mémoire mérite d'être transmise. L'éventail des facettes déployées par l'atelier maison en termes de médiation expositionnelle correspond à un désir grandissant du Musée national de présenter le travail d'un artiste par le biais de sa personne. En effet, il n'y a pas un élément de la structure architecturale qui ne porte la trace de l'illustre propriétaire et il est impossible de parler de l'habitable ou de l'atelier sans décliner le nom Pellan. L'espace déploie les qualités d'un lieu « magique », celui où se produisent à la fois l'appel et le retour du défunt ainsi que le passage de temporalités. Il devient *ipso facto* un théâtre de la mémoire où le temps est suspendu, un prétexte à renforcer un sentiment d'appartenance en proposant de « vivre au présent avec d'autres en un lieu donné »¹⁷, ce qui participe à justifier l'intérêt du Musée national.

L'intérêt pour Pellan

Toute démarche mémorielle vise à entretenir le souvenir de personnalités ou d'événements ayant laissé une trace significative dans le récit historique d'une société et autour duquel il peut y avoir agrégat. Alfred Pellan correspond

11 MUSÉE NATIONAL GUSTAVE MOREAU. <http://www.musee-moreau.fr/homes/home_id24370_u112.htm> (consulté le 25 novembre 2011).

12 MUSÉE BOURDELLE. <<http://www.paris.fr/loisirs/musees-expos/musee-bourdelle/p6408>> (consulté le 25 novembre 2011).

13 Construite en 1817 pour Darcy Doulton fils, la Grange est un exemple du patrimoine architectural de la ville de York (Toronto). Elle appartient désormais à l'AGO qui l'a restaurée à son état de 1835-1840. (Source: <<http://www.ago.net/the-grange-national-historic-site>> [consulté le 15 novembre 2010].)

14 Depuis l'agrandissement récent de l'AGO « La Grange » abrite désormais un café, des bureaux et des salles de réunion.

15 BAULIEU, Geneviève. *La « collection Suzor-Côté » au Musée de l'Amérique française, image de l'artiste et de son atelier et leur rôle dans l'atteinte de la renommée artistique.*

Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Québec, Université Laval, 2008 : La Maison-Musée Laurier de Victoriaville acquise par le gouvernement provincial en 1929 sera administrée par « le Musée de la province de Québec qui y placera en dépôt les œuvres empruntées à l'atelier d'Arthabaska d'Aurèle de Foy Suzor-Côté afin de donner une visibilité à son œuvre en attendant l'ouverture du Musée en 1933 quand on consacra une salle à l'artiste regroupant une vingtaine d'œuvres » (p. 13-14).

16 ENCyclopédie du Patrimoine Culturel de l'AMÉRIQUE FRANÇAISE. « Maison Arthur-Villeneuve : témoignage d'une vie et d'une œuvre ». <http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-55/Maison_Arthur-Villeneuve%2%A0:_témoignage_d'une_vie_et_d'une_œuvre> (consulté le 20 novembre 2011).

17 MAFFESOLI, Michel. *Notes sur la postmodernité, le lieu fait lien.* Paris : Éditions du Félin, 2003, p. 37.

à pareille image dans le monde des arts québécois. Sa vie, comme son œuvre, occupe une place significative dans le panthéon de la nation québécoise et son évocation suscite adhésion et fierté. L'artiste Alfred Pellan est reconnu comme étant l'un de ceux par qui la « modernité » est arrivée au pays et qui ont mis la production artistique au diapason de la contemporanéité¹⁸.

Par ailleurs, le mandat d'une institution muséale est de rassembler une collection, de la diffuser et de la conserver pour les générations à venir. Dans le cas d'un musée d'art, le collectionnement favorisant une production artistique plutôt qu'une autre sanctionne les mouvements artistiques du moment qui y sont associés.

Le signe principal du basculement dans la modernité réside dans la conversion des institutions artistiques aux nouvelles valeurs : dès lors que les musées se sont mis à acheter des œuvres contemporaines et novatrices, dès lors que des aides publiques ont été octroyées [...] on peut dire que la modernité¹⁹ a vraiment eu gain de cause²⁰.

Les historiens de l'art s'accordent pour attribuer l'émergence de la modernité au Québec à l'après Première Guerre mondiale²¹ grâce au nouveau rapport au réel rendu possible par la professionnalisation du savoir et le développement de l'enseignement universitaire²². C'est dans la foulée de la troisième génération de la modernité au Québec²³ qu'en scène un peintre du terroir, nourri à la culture parisienne du surréalisme : Alfred Pellan.

L'enfant prodige de Limoilou est suivi de près par la presse locale et la critique depuis son adolescence. Que ce soit en raison de l'achat de son premier tableau, *Un coin du vieux Québec*, par la Galerie nationale du Canada en 1923²⁴, de la bourse qu'il remporte en 1926 lui permettant de partir faire sa formation à Paris, de son retour définitif au Québec en 1940, de ses premières grandes expositions rétrospectives, de la publication de *Prisme d'Yeux* ou de sa querelle avec Paul-Émile Borduas, le nom d'Alfred Pellan est constamment dans les journaux et les revues spécialisées. L'homme, inséparable de l'artiste, est incontournable dans le monde de l'art tant son œuvre est associée à la modernité qui s'empare du Québec dans l'après Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, en vertu de convergences historiques, artistiques et médiatiques, sans parler d'un talent hors du commun, Pellan est devenu un des artistes « favoris » de la presse et du public de l'après-guerre au Québec. Sa place dans le discours de l'histoire de l'art de la province et le récit narratologique de son Musée national des beaux-arts est incontestable.

105

L'intérêt pour l'atelier

« En tant que lieu de l'origine de l'œuvre, du lieu où le projet artistique se réalise avant d'être exposé en galerie ou en musée²⁵ », l'intérêt pour l'atelier de l'artiste participe à un mouvement en lien avec le changement de valeur d'exposition qui s'est mis en place en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle, conséquence de la fermeture du Salon et de la disparition du

18 TRÉPANIÉ, Esther. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*. Québec : Éditions Nota Bene, 1998, p. 234 :

« Pellan, reçu à son retour d'Europe en 1940 comme le Héraut de l'art moderne, s'est établi à Montréal [...] ».

19 L'auteure française utilise le mot « modernité » en référence au mouvement artistique qui a pris son envol pendant la période de l'entre-deux-guerres.

20 HEINICH, Nathalie. *Être artiste*. Paris : Klincksieck, 1996, p. 51.

21 LAMONDE, Yvan. « La modernité au Québec : pour une histoire des brèches (1895-1950) ». In. LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ (dir.). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 299-311.

22 FOURNIER, Marcel. *L'entrée dans la modernité, science, culture et société au Québec*. Montréal : Éditions Saint-Martin, 1986.

23 Esther Trépanier qualifie la première génération de peintres de la modernité « d'amateurs », la deuxième souvent formée en Europe « d'engagés », et la troisième de « spécialistes ».

24 Pellan est alors âgé de 18 ans.

25 RODRIGUEZ, Véronique. « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre ». *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, 2002, p. 121-138 : « L'exacerbation de la valeur d'exposition conduit donc progressivement à une cristallisation de l'atelier inaugurée par le peintre Gustave Courbet, autour de l'idée de l'origine de l'œuvre, du lieu où le projet artistique se réalise avant d'être exposé en galerie ou en musée » (p. 126).



106

*Maison Alfred et Madeleine Pellan (1840)
et murales, 1972-1980, Collection du Musée
national des beaux-arts du Québec (2006.87)*

Photo : MNBAQ, Patrick Altman



*Maison Alfred et Madeleine Pellan (1840)
et murales, 1972-1980, Collection du Musée
national des beaux-arts du Québec (2006.87)*

Photo : MNBAQ, Patrick Altman

mécénat de l'Ancien Régime. Le XX^e siècle à son tour transforme l'atelier en vitrine servant à présenter l'œuvre dans son emplacement de création à de futurs acheteurs ou à des critiques qui démontrent ainsi leur familiarité avec l'artiste en se rendant sur place²⁶. Dans ce contexte, on voit se multiplier les textes rapportant des visites d'ateliers, des entrevues *in situ* d'artistes, des documentaires, voire des comptes rendus photographiés ou filmés de tableaux en cours d'exécution, transformant du coup l'acte de création en performance.

Ainsi, petit à petit, l'atelier est investi de connotations sensibles liées à l'individu mystérieux qui y façonne des œuvres. L'imagerie populaire confère au local de travail l'aura d'un lieu de culte²⁷, désormais considéré comme ersatz de musée ou de mausolée. L'atelier d'artiste est l'endroit « où à l'ère laïque, est supposée subsister l'aura qui auparavant était imposée par les images culturelles »²⁸. Aux yeux des autorités, l'espace utilitaire et fonctionnel colle tellement à l'essence de l'artiste et à son pouvoir créateur qu'il devient digne d'être patrimonialisé²⁹. À ce titre, sa disparition ou son démantèlement est inconcevable et il arrive qu'on le déplace tel quel, au musée, dans une structure à son intention, afin de le préserver, comme ce fut le cas pour l'atelier Brancusi à Beaubourg.

Le Québec n'est pas étranger au phénomène européen de ferveur pour l'atelier. En effet, déjà dans les années 1930, en écho à l'affection

pour les lieux de création artistique, le Musée national des beaux-arts du Québec ajoute à sa collection l'*Autoportrait dans l'atelier* de Théophile Hamel³⁰, tandis que Montréal et Québec inaugurent dans les années 1990 les visites d'ateliers permettant de rencontrer les artistes sur leur lieu de travail³¹.

« Atelier maison » Pellan : un cas à part

Au Québec, les maisons ou ateliers ayant appartenu à des artistes de renom et ayant été préservés sont tous gérés par des fondations indépendantes. Que l'on songe à la maison Paul-Émile Borduas à Saint-Hilaire, à la maison René Richard dans Charlevoix ou au dernier venu, l'atelier Guido Molinari à Montréal, tous sont en mains privées et aucun n'est affilié à une institution muséale. Ils partagent certains aspects ayant trait à l'entretien de la mémoire de l'artiste disparu, celle de son legs spirituel pour les générations futures, mais aussi des connotations de valeur sonnante et rébuchante attribuées aux œuvres présentées qui ne sont pas de la main de l'artiste et, malgré tout, mises en vente sur place³².

Les structures architecturales préservées ont pour fonction d'entretenir le mystère presque intemporel de la mise au monde d'une œuvre d'art et l'aura étrange de l'inspiration du maître, phénomènes rapportés dans les nombreux comptes rendus de visites d'atelier en présence

26 LACROIX, Laurier. « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art ». *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 29-44. Version électronique : <<http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>> (consulté le 12 septembre 2010).

27 JUNOD, Philippe. « L'atelier comme autoportrait ». *Künstlerbilder/image de l'artiste*. Actes du Congrès du Comité international d'histoire de l'art 1994. Berne : CIHA, 1998, p. 83-100.

28 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris : Les Éditions de minuit, 2000, p. 236.

29 « Témoins d'une époque, de personnes et d'événements passés, ces biens collectifs sont traditionnellement considérés au titre soit de documents soit de quasi reliques du passé. Leur statut de témoin leur donne leur puissance vive [...] ». (DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier, 2006, p. 35.)

30 LACASSE, Yves et John PORTER (dir.). *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec, une histoire de l'art du Québec*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, p. 58. Numéro d'acquisition : 1934.237. Huile sur toile, peinte vers 1849, don de Madame Gustave Hamel en 1930.

31 Ces animations culturelles organisées par les villes de Montréal et de Québec dès 1990 s'intitulaient : *Les ateliers s'exposent : visites libres*.

32 La maison de Saint-Hilaire et celle du Saguenay font office de galerie tandis que la Fondation Guido Molinari pense exploiter l'édifice légué par l'artiste de manière multifonctionnelle. L'endroit n'est pas encore ouvert au public.

33 Mystères du talent et de la création rapportés entre autres par : BUREN, Daniel. *Les Écrits 1965-1990*. Bordeaux : Capc Musée d'art contemporain, 1991 ; par LIMBOURG, Georges. *Dans le secret des ateliers*. Paris : L'éloquente, 1986 ; par NAMUTH, Hans. *L'atelier de Jackson Pollock*. Paris : Macula, 1968 ; et par GAUVIN, Lise. *Chez Riopelle, visite d'atelier suivi de trois fois passera*. Montréal : l'Hexagone, 2002.

de l'artiste au cours du XX^e siècle³³. Certes, l'atelier maison de Pellan s'inscrit dans la lignée des résidences ou lieux de travail d'artistes préservés au même titre que celle de René Richard ou de Paul-Émile Borduas en termes de perpétuation de la mémoire et de l'aura du propriétaire mythique. Toutefois, malgré l'âge vénérable de la construction (plus de 100 ans), le Musée national ne s'y intéresse pas uniquement pour les raisons patrimoniales attachées au bâti, mais aussi et surtout pour les liens provenant de la double utilisation qu'en a faite un artiste phare de l'histoire de l'art du Québec. À la différence des autres maisons d'artistes au Québec, la maison de Laval cumule lieu de vie quotidienne de l'artiste de renommée internationale et lieu de travail, endroit de réflexion et de production d'œuvres affichées sur les murs du musée à Québec.

On comprend l'intérêt que présente cette acquisition pour le Musée national en termes d'exploitation de l'affect du visiteur qu'il favorise et qui correspond à une nouvelle façon d'aborder l'œuvre et l'artiste. L'« objet » artistique offre au public l'occasion privilégiée d'être en situation immersive à la fois avec la « star », et l'homme de chair. Dans cette perspective, l'atelier maison comble un vide dans la collection muséale ; qui plus est, il s'insère dans le déplacement muséographique de l'attention institutionnelle en direction du Sujet. Le visiteur s'y rendra pour des motivations autres que celles liées à la contemplation des tableaux ou des sculptures de Pellan, car bien « qu'œuvre d'art » en soi, l'endroit ne pourra donner à voir toute la production artistique de l'artiste³⁴. Tout porte à croire que le Musée exploitera les lieux de manière à apporter une dimension nouvelle à la compréhension de l'être d'exception, en cultivant les capacités de l'endroit

relevant du sensible, rappelant à la communauté « le terreau culturel, l'attachement destinal »³⁵ qui est le sien.

Les espaces de vie représentent une occasion unique de personnaliser l'œuvre en général, la reliant directement à la personne. Le potentiel d'une déambulation sur les lieux d'un vécu dépasse dans l'imaginaire du récipiendaire l'évocation des récits rapportant les visites privilégiées du collectionneur avec l'artiste ou les entendements du conservateur devant l'ensemble des tableaux. Le franchissement du seuil de la porte donne accès à l'intimité authentique du génie humain, qui à son tour conforte un besoin de voyeurisme propre au commun des mortels envers les célébrités. L'endroit offre aux conservateurs des possibilités incommensurables de théâtralité de la mémoire, moins en lien avec le cognitif et davantage avec la sensibilité du public³⁶. La visite se transformera en « expérience Pellan », titillant les sens du visiteur. Le musée disposera d'une dimension additionnelle pour rejoindre son public et pour diffuser l'œuvre de Pellan dans un mode de présentation qui correspond aux goûts du jour.

109

« Atelier maison » : relique

Toute relique est régie par deux principes fondamentaux. Le premier relève du contact étroit entretenu avec le propriétaire qui a favorisé un échange de sa corporalité sur la relique (graisse cutanée, sang, larmes, salive)³⁷. Lors de la mise en exposition de cette dernière, la « corporalité » du propriétaire transférée sur l'objet rayonne et établit une relation avec un ou plusieurs des sens de l'observateur (vue, toucher, ouïe, odorat et goût), ouvrant une voie de correspondance directe entre le vivant et le détenteur trépassé³⁸.

34 « [À] moins de conditions exceptionnelles, la totalité de l'œuvre d'un artiste ne se retrouve plus dans son atelier ». (LACROIX, « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience... », *op. cit.*, p. 36.)

35 MAFFESOLI, *Le temps revient...*, *op. cit.*, p. 21.

36 RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004, p. 78.

37 L'« organité » de la relique est essentielle et, faute d'être une partie physique de l'absent, l'objet doit avoir été en contact d'une manière ou d'une autre avec fluide corporel (sueur, sang, huile de peau, salive, larmes etc.).

38 « L'âme d'Alfred Pellan plane toujours dans cette maison, puisque son atelier est resté tel qu'il l'a laissé. Cette résidence exceptionnelle est une véritable œuvre d'art en soi, car elle intègre de nombreuses manifestations de la créativité de l'artiste, aussi bien sur ses parois extérieures que sur ses murs intérieurs. » (MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC. *Communiqué* : « Le Musée national des beaux-arts du Québec fait une importante acquisition », mardi 6 juin, 2006. <<http://planète.qc.ca/culture/vie/avenir-662006-105297.html>> [consulté le 20 septembre 2010].)

Le second principe est celui de l'appui institutionnel. Il ne suffit pas d'avoir été en contact avec un être d'exception, encore faut-il que l'exception de cet être soit reconnue et endossée par un appui autoritaire, qu'il soit d'ordre religieux, politique ou sociologique (phénomène de mode). Cette reconnaissance officielle est essentielle, car elle assoit le sensible et sa transmission intangible sur une tutelle reconnue et dans laquelle la population a mis sa confiance.

La nouvelle acquisition remplit toutes ces conditions. Elle dégage une autorité particulière qui relève du rayonnement des objets ayant été manipulés par Alfred Pellan, qui ont été témoins de sa vie et qui rappellent la présence du disparu³⁹. De plus, l'incorporation de toute la structure de l'atelier maison dans la collection permanente par une institution gouvernementale chargée de reconnaître et de thésauriser les biens significatifs satisfait à la deuxième condition.

Ainsi, malgré son immobilité⁴⁰, l'atelier maison est relique, car c'est un « objet » transformé par l'artiste et empreint du mystère du héros disparu. La puissance de la relique repose à la fois sur son pouvoir de communication sensible avec l'absent et sur celui de la livraison d'un bénéfice quelconque à l'observateur. Le fait que le possesseur original de l'objet (devenu relique) ait été une personne d'exception, quelqu'un d'admirable, une icône de son temps, déteint sur la relique. Le rayonnement de celle-ci⁴¹ transmet au visiteur quelque chose de l'expérience admirable de l'honorable décédé (phénomène étranger à un objet anonyme), suscite l'admiration, voire la vénération, et répond à un besoin de ralliement⁴².

L'être d'exception devient d'autant plus « admirable » qu'il est avalisé par un système officiel, tel celui d'une institution muséale, nationale qui plus est, désireuse de collectionner les fruits du labeur de l'artiste. Par ce fait, l'œuvre apparaît investie d'une qualité additionnelle méritant respect et dès lors que ces « objets » ou œuvres cessent d'être manipulés et sont exposés, ils deviennent des « sémiophores »⁴³. Ainsi, la maison de Sainte-Rose à Laval, acquise avec l'intention de compléter la collection d'Alfred Pellan, dont la signification et l'importance sont garanties par le Musée national de la province, est une relique.

Atelier maison : reliquaire et lieu de pèlerinage

Comme la maison de Laval recèle des reliques conservées « en état » (pinceaux, chevalets, dessins inachevés), l'atelier maison est un reliquaire⁴⁴. Qui plus est, son ancrage dans la terre d'Auteuil à Laval, son immobilisme et son éloignement de la « maison mère » en font un lieu de pèlerinage⁴⁵, si tant est que le visiteur devra s'y déplacer afin de rendre hommage à « l'estimable » disparu.

Contrairement à l'institution gardienne du fonds de l'artiste, la résidence de Pellan se trouve dans une agglomération de Montréal située à quelque 200 kilomètres de la capitale québécoise. Rares sont les visiteurs qui tomberont dessus « par accident », comme on le fait pour un tableau au hasard d'une promenade muséale. Au contraire, la visite de l'atelier maison sera plutôt le résultat d'une intention spécifique, d'un déplacement planifié et voulu.

39 LACROIX, Sophie. *Ruine*. Paris : Éditions de la Villette, 2008, p. 31 : « Car, bien qu'absent, le tout s'affirme comme une présence. »

40 GEARY, Patrick. « Sacred Commodities: the Circulation of Medieval Relics ». In. APPADURAI, Arjun (dir.). *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge (NY) : Cambridge University Press, 1986, p. 169.

41 « L'aura », dirait BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*. Paris : Gallimard, 1939 ; ou « la chair », dirait MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.

42 AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire*. Paris : Payot, 1987 ; ainsi que, du même auteur, *L'homme sans contenu*. Paris : Circé, 1996.

43 POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 42 : « n'étant pas manipulés mais exposés au regard, ils ne subissent pas (plus) d'usure [...]. Ils n'ont plus que signification. »

44 ROBERT, Paul. *Le Grand Robert de la langue française*. (REY, Alain, dir.). Paris : Dictionnaires Robert, vol. V, 2001, p. 1860 : « Reliquaire : boîte ou coffret précieux renfermant une ou des reliques. »

45 *Id.*, vol. V, 2001, p. 1835 : « Voyage, visite qu'on fait avec l'intention de rendre un hommage, de se recueillir, à un lieu qui est revêtu d'un caractère en quelque sorte sacré ; visite qu'on rend à un grand homme qu'on vénère. »

Pareille démarche rappelle celle du pèlerin allant se recueillir sur les lieux de vénération, fruits d'une préparation préalable et d'une volonté particulière.

Le pèlerinage fait appel au sensible du fidèle, et ce, bien avant que le but de l'itinéraire soit atteint. Il représente une aventure totale qui engage plusieurs dimensions phénoménologiques et qui est caractérisée par une expérience temporelle particulière. Le rite est estampillé d'un temps de mise en condition et suppose une certaine préparation géographique ou cognitive. La mise en condition ou « pré-visite » représente un espace temporel intime et privilégié dans lequel le protagoniste du voyage appelle la mémoire du héros et se dispose à la rencontre attendue. Une fois à destination, la pérégrination au cœur du lieu détache le visiteur de son présent, suspend le temps entre un « avant » et un « maintenant ».

Dans cette perspective, on peut réfléchir au double rôle de la maison de Pellan en tant que relique et reliquaire. D'une part, par le biais d'une expérience sensitive et imaginative, elle perpétue chez le visiteur la présence du trépassé dans le présent en appelant la mémoire du défunt. D'autre part, grâce au rappel du défunt et à la présentation *in situ* du travail inachevé de l'artiste, elle suspend le temps dans l'illusion que le peintre décédé depuis 1988 reprenne l'ouvrage. Ainsi, la présence de l'artiste devient une réalité du moment et communique au visiteur une expérience d'intimité rappelant celle du pèlerinage.

À ce titre, l'atelier maison devient un théâtre de la mémoire où le temps est suspendu. Par le travail de l'imagination déclenché sitôt le « sensible » excité, la visite apporte un bénéfice supplémentaire : celui d'engager activement

le participant. Pareil engagement est un paramètre important dans la mise en action de mécanismes mentaux de plaisirs, gages de la réussite de l'expérience muséale⁴⁶.

Le musée et l'utilisation de la relique et de l'espace

Par définition, le musée donne à voir ses collections en les présentant aux visiteurs par le truchement de mises en exposition, véritables médias du discours de l'institution⁴⁷. L'exercice muséographique⁴⁸ permet non seulement de montrer des « choses », mais « indique comment les regarder » et, « à ce titre, elle [la muséographie] a une intention, c'est-à-dire à un but ou à une volonté de produire un effet »⁴⁹.

L'acquisition de l'atelier maison d'Alfred Pellan en tant que « qu'œuvre d'art » s'inscrit dans un mouvement de « personnalisation » de la présentation d'un œuvre commencé dans les salles permanentes du Musée national des beaux-arts du Québec il y a quelques années. La tendance répond à un désir institutionnel de produire un rapprochement entre le visiteur et les œuvres exposées par l'entremise d'une certaine participation du public à la vie et à l'intimité de l'artiste. Elle est indicative de la volonté de l'institution de s'adapter aux exigences de présentation du moment et de ne pas demeurer figée dans le temps en se montrant à l'écoute des mouvements artistiques et des attentes du moment de son public.

Les muséographies actuelles davantage personnalisées nécessitent des mécanismes incitant la participation sensible du public par l'engagement de l'imagination au détriment du cognitif. Les dispositifs utilisés pour ce faire interpellent le monde privé de l'artiste

46 Les recherches récentes portant sur le comportement des visiteurs tendent à démontrer que le plaisir ressenti par le visiteur trouve sa source dans le fonctionnement de l'imaginaire et que ce dernier est prétexte à un retour dans l'espace muséal. (DUFRESNE-TASSÉ, Colette, Dominic MARIN, Monique SAUVÉ et Nadia BANNA. « L'imagination comme force dynamisante du traitement des objets muséaux des visiteurs occasionnels ». In. DUFRESNE-TASSÉ, Colette (dir.). *Familles, écoliers et personnes âgées au musée : recherches et*

perspectives. Paris : Conseil international des musées—Comité pour l'éducation et l'action culturelle (ICOM-CECA), 2004, p. 160-174.)

47 DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre, stratégie de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan, 1999.

48 Le terme « muséographie » utilisé dans ce texte fait référence à la mise en exposition des œuvres dans un musée.

49 DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre, stratégie...*, op. cit., p. 7-9.



*Maison Alfred et Madeleine Pellan (1840)
et murales, 1972-1980, Collection du Musée
national des beaux-arts du Québec (2006.87)*

Photo : MNBAQ, Patrick Altman



*Maison Alfred et Madeleine Pellan (1840)
et murales, 1972-1980, Collection du Musée
national des beaux-arts du Québec (2006.87)*

Photo : MNBAQ, Patrick Altman

en raison de leur provenance issue de manipulations intimes Sujet-objet (vêtement, outil de travail, photo)⁵⁰. Leur présence dans les salles d'exposition du musée est devenue indispensable puisqu'elle garantit directement l'interpellation du Sujet dans l'espace de présentation.

La mise en vue de ces artefacts en salle d'exposition n'est pas anodine, ces derniers occupent un espace qui anciennement aurait été dévolu à une ou à plusieurs « œuvres » de l'artiste. Leur visibilité a eu préséance sur celle d'une création artistique. C'est dire leur importance aux yeux des conservateurs responsables de l'exposition et la signification de leur rôle dans la médiation ! Pareil recours muséographique, reflet d'une politique de présentation à caractère davantage individualisé, inscrit le musée dans une démarche contemporaine visant à découper la distribution de l'espace et à reconfigurer le partage du sensible, ce qui « consiste à rendre visible ce qui ne l'était pas »⁵¹. Le mécanisme rappelle le stratagème déployé depuis de nombreuses années dans la presse écrite et orale : le *people*, utilisé pour captiver le lecteur ou l'auditeur afin de véhiculer une information essentielle par le biais d'une image titillant la sensibilité et stimulant l'imagination.

L'examen de la muséographie des salles du Musée national des beaux-arts du Québec démontre ces derniers temps un désir progressif de déplacement de l'attention de l'objet vers l'artiste qui s'accompagne d'une sélection réduite d'œuvres. La démarche expositionnelle monographique s'attarde à des caractéristiques moins cumulatives que sélectives donnant à voir moins, mais mieux. Cette sélection sous-entend que le musée affiche les œuvres les plus significatives de l'artiste et que la priorité médiatique est déviée de la tabulation

quantitative à l'excellence qualitative. De plus, l'introduction d'objets personnels préfigure une muséographie s'intéressant de plus en plus au Sujet derrière le haut de gamme affiché. L'adjonction des « artefacts » s'inscrit en stratagème permettant d'aborder le travail de l'artiste d'une manière plus sensible.

Le choix de présenter l'*Autoportrait dans l'atelier* de Théophile Hamel dans la salle « Tradition et modernité au Québec » en tandem avec son bonnet de peintre et sa palette placés dans une vitrine proche du tableau est indicatif d'une décision muséographique de personnalisation. En effet, ces « artefacts » sont des reliques dans tous les sens du terme puisqu'ils ont appartenu à Hamel et qu'ils en rayonnent un élément de trace. À ce titre, ces objets sont indissociables du propriétaire les ayant portés ou manipulés. Leur vue fait appel au disparu d'une manière plus directe que la seule observation d'un tableau ne l'aurait fait. La relique ainsi offerte en écho au tableau génère chez le visiteur un mouvement de va-et-vient entre « l'artefact » et l'œuvre. L'instauration de ce jonglage est source à la fois de plaisir, de créativité imaginaire et de rétention d'information⁵². Grâce au jonglage, le visiteur tire de sa visite un sentiment d'entendement plus complet et privilégié de l'intimité de l'artiste que celui qu'il n'aurait eu par l'unique appréciation des œuvres ou la lecture de cartels allongés.

Pareil déplacement muséographique vers le Sujet se remarque également dans l'allocation de l'espace d'exposition. En choisissant de monographier une salle et de la dédier à l'œuvre d'un artiste, le musée annonce l'importance de ce dernier dans l'histoire de l'art de la nation québécoise. Comment ne pas comprendre en franchissant les portes de

50 Le Musée national des beaux-arts du Québec numérise toutes les œuvres d'art du fonds permanent qu'il télécharge sur le site de référence Info-Muse (<http://daryl.chin.gc.ca/Infomuse/f_MasterLayout.cgi>) à l'exception des artefacts ou objets ayant appartenu aux artistes. Les archivistes des musées n'y réfèrent pas en termes d'œuvres d'art, mais en tant qu'« artefacts ». Ces objets ne bénéficient pas du même statut que les tableaux, dessins ou sculptures.

51 RANCIÈRE, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, op. cit., p. 38.

52 GRASSIN, Anne-Sophie. « Observation des objets et lecture des cartels. Le 'jonglage' comme stratégie de visite. Les cas de l'exposition 'Xi'an, capitale éternelle' ». In. DUFRESNE-TASSÉ, *Familles, écoliers et personnes âgées au musée...*, op. cit., p. 177-201.

la salle Jean-Paul Riopelle qu'il s'agit d'un espace consacré autant à l'artiste qu'à son œuvre et que ce peintre détient une place de choix dans le panthéon national québécois ?

L'adjonction dans cette salle « d'artefacts » témoins véritables de la vie de l'artiste est un mécanisme qui renforce davantage encore la présence de l'artiste sur les lieux. Sitôt les portes refermées, le visiteur est devant un tableau sur une cimaise en chicane érigée derrière une sculpture. Commençant son parcours par la gauche, il ne peut échapper à l'estrade qui occupe tout l'angle et sur laquelle le chevalet de travail de Riopelle est installé devant une photo éponyme plus grande que nature. Le message se passe de commentaire : ici, dans cette salle, on vénère l'homme responsable des œuvres présentées. Pareille présentation engage activement le visiteur et soumet son observation à un jonglage Sujet-objet qui a pour conséquence de rappeler l'artiste à tout instant. La muséographie étudiée dans le but d'établir des liens personnalisés transforme ainsi l'espace en théâtre de la mémoire où s'arrête le temps et où Riopelle accompagne le visiteur.

Conclusion

Le potentiel expographique inhérent à l'atelier maison de Pellan représente certainement un des facteurs importants justifiant son acquisition par le Musée national des beaux-arts du Québec à un moment où la mise en exposition cherche à valider le sensible du visiteur. En effet, la déambulation à travers les pièces stimulera chez le visiteur un jonglage mental entre l'objet et le Sujet, appellera au présent le disparu et, de ce fait, suspendra le temps. La visite dans ce théâtre de la mémoire deviendra « expérience » sensible par laquelle le visiteur apprendra à connaître un artiste important de la culture québécoise.

Toutefois, les contraintes financières derrière la mise aux normes muséales de la structure architecturale, les travaux essentiels visant la mise en exploitation d'un lieu patrimonial (système électrique, système d'alarme, gicleurs d'incendie) et d'accueil des visiteurs (bureaux, billetterie, vestiaire, toilettes), risquent de mettre un frein à l'enthousiasme des conservateurs ou aux envies d'une présentation immersive de l'œuvre.

Une fois les questions de succession terminées et l'inventaire des œuvres dans la maison complété, viendront les questions liées à la gestion des lieux desquelles découleront les mises en exploitation ou la médiation. Les incertitudes du moment soulèvent de nombreuses questions. L'expansion du musée sur les plaines d'Abraham reportera-t-elle l'ouverture de l'atelier maison indéfiniment ? Les contraintes budgétaires forceront-elles les autorités à considérer l'atelier maison comme un lieu privilégié pour les *happy few* généreux donateurs, comme c'est désormais le cas de certaines réserves institutionnelles⁵³ ? Les motivations sécuritaires et conservatoires obligeront-elles une mise en exposition à distance de type *period-room*⁵⁴ ? La priorité muséographique visera-t-elle davantage la phénoménologie de l'artiste, héraut québécois, ou celle d'un lieu devenu œuvre d'art⁵⁵ ?

Toutes ces questions trouveront réponse dans l'avenir ; en attendant, les propositions d'exploitation spatiale de l'atelier maison demeurent hypothétiques et sujettes à révision en fonction des priorités. Il n'en demeure pas moins que l'acquisition de cette œuvre en 2006 représente un geste novateur de la part du Musée national. Elle confirme un déplacement de l'attention portée davantage sur le Sujet amorcé au sein de la maison mère tout en permettant au Musée national des beaux-arts du Québec de se fixer géographiquement en dehors de la capitale.

53 Le Musée des Beaux-arts de Montréal offre à ses grands donateurs la possibilité de visiter les réserves en compagnie de neuf amis.

54 En raison de la distance qu'une exposition semblable impose au regard, la visite de l'atelier maison se rapprocherait d'une expérience passive similaire à celle vécue dans un musée anthropologique.

55 RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000, p. 3 : « La phénoménologie de la mémoire [...] se structure autour de deux questions : de quoi y a-t-il souvenir ? de qui est la mémoire ? »

Martine Dubreuil, *Translated by Olga Gobran*

The purchase of Pellan's "house-studio". An expographic displacement from the Object to the Subject

In June 2006 the Musée national des beaux-arts du Québec purchased Alfred Pellan's "house-studio" situated over the Milles-Iles River on the outskirts of Montreal. This century old house was acquired by the Pelland¹ couple in 1950 and became their permanent residence. The death in September 2010 of Madeleine Pelland, who had usufruct of the place since the death of her husband in 1988, put once again the purchase of 2006 on the front lines of the Museum agenda. "The house-studio" has unquestionably become a collectible piece of art and has completed the most exhaustive artist's collection in the Province of Quebec². In the future, this work located on the outskirts of Montreal will be the focus of discussion of the national institution³.

Pellan's "house-studio" ranks among the preserved places of residence or workplaces of artists such as René Richard and Paul-Émile Borduas in terms of perpetuating the memory and aura of their mythical owners. Nevertheless, despite the venerable age of the building, the Musée national is interested not only in its heritage value, but also, and in particular, in the link that comes from the double use of the area as a private space and work space by a prominent artist in Quebec's art history.

The article examines the purchase of the property as a reflection of a developing museographical trend which aims to customize the artwork of the most important artists and to showcase the fruits labour of geniuses. Thanks to its narrative power, "the house-studio" is in line with museographical displacement towards the Subject, noticeable in the exhibition process of the permanent collections of the Musée national des beaux-arts du Québec.

In fact, in the gallery *Tradition et modernité*, the Musée national des beaux-arts du Québec initiates visitors to Theophile Hamel's painting by adding a display case containing the artist's painting hat, which he wore in his studio. This personal artifact, resembling a relic, acts as "proof" of the artist's humanity and engages visitors in an intimate relationship with the Subject.

1 Pelland with a final "d" refers to the private citizen while Pelland without "d" is the name chosen by the artist since the beginning of his career. He adopts the spelling of his name without "d" as a signature from 1930.

2 "The collection consists of 197 pieces of art and includes 22 drawings, 89 prints, 3 books/albums, 25 paintings and 50 sculptures", Caroline Gauthier, Documentation technician of the Musée national des beaux-arts du Québec (e-mail of October 28, 2010)

3 The mission of the Musée national des beaux-arts du Québec is to "make known, promote and preserve Québec art of all periods", Musée national des beaux-arts du Québec. About the museum: [<http://www.mnba.qc.ca/mission.aspx>] (page viewed on November 3, 2010)

A similar expographic mechanism is used in the gallery devoted to Jean-Paul Riopelle. There, the painting is introduced by the exhibition of the artist's genuine easel. The wooden workshop tool open to public view is marked with thick multi-coloured daubs from paintings that were made while leaning on that very object and reminds the visitors that every exhibited work is the fruit of intense human efforts.

In the context of presentation, where artwork and private artefacts echo each other with the intention of stimulating in the visitor an Object-Subject switch, a walk through the "Pellan reliquary" will be exemplary. The intimacy of the place, witness of private life and work, punctuated with personal items frequently created by the hands of the painter⁴ will directly awaken the visitors' sensitivity as well their emotions⁵. Museographically orchestrated, the visit of the "house-studio" enhanced by many relics will become an "experience" to remember.

The shift of attention from the institution to the Subject, characterized by the addition of personal items, customizes the visit and calls for the participation of the visitor's affect. It follows the museographic movement that is underway in other parts of the world and is developing the trend of "edutainment"⁶ from the "postmuseum"⁷, while demonstrating the institutional will to adapt to current exhibition demands which consist of the reconfiguration of the distribution of the sensible.

⁴ Throughout his life, Pellan worked to "improve" his home's interior by adding his personal touch as he did with the stairways leading to his studio or the bestiary crafted from the bare stones in the wall.

⁵ The recent researches on the behavior of visitors tend to show that the visitor's enjoyment takes root in the imaginary process, which is used as a pretext to a return to a museum space. Dufresne-Tassé, C., Marin, D., Sauvé M. and Banna, N. (2004). The imagination as a stimulating power in the processing of museum objects by casual visitors. *Familles, écoliers et personnes âgées au muse: recherches et perspectives*. Paris: ICOM-CECA, p.160-174.

⁶ ROBERTS, Lisa. (1997). *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum*. Washington (D.C.) and London: Smithsonian Institution Press, p.131.

⁷ HOOPER-GREENHILL, Eilean. (2002). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London and New York: Routledge, p.22.