

Entre le poids des traditions et les appels de la modernité : la gouvernance du Musée national des beaux-arts du Québec (1933-1963)

John R. Porter

Volume 10, numéro 1, 2021

Gouvernance des musées et droit de la culture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1093111ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1093111ar>

[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

Porter, J. R. (2021). Entre le poids des traditions et les appels de la modernité : la gouvernance du Musée national des beaux-arts du Québec (1933-1963). *Muséologies*, 10(1), 87–115. <https://doi.org/10.7202/1093111ar>

Résumé de l'article

The Musée national des beaux-arts du Québec is the oldest of our state museums. It had been in the making since 1922 and opened its doors in 1933, in the middle of an economic crisis. It was also in a difficult context that its identity, collections and outreach initiatives gradually took shape under the aegis of directors whose backgrounds were as different as they were complementary. Among them, the visionary and resilient Paul Rainville (1887-1952) stands out. An inspiring personality, he was the model for transparent management, accountability and concern for serving the community well. He left a varied and lasting imprint on a national institution which, until 1963, was known as the “Musée de la Province de Québec.” If Rainville had lived in our time, he would no doubt have known how to cope with our governance regulations and find innovative ways to overcome the obstacles confronting our museal institutions both large and small.

Article un

Entre le poids des traditions et les appels de la modernité : la gouvernance du Musée national des beaux-arts du Québec (1933-1963)¹

John R. Porter

87

« Quand on interroge le passé, il répond « présent ». »

– Sacha Guitry

1 Conférence donnée à l'Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, le 23 janvier 2019, de 12 h 30 à 14 h, à l'invitation du professeur Yves Bergeron, pour souligner le 30^e anniversaire de la maîtrise en muséologie.

Honoré de plusieurs prix et distinctions, John R. Porter a été directeur général du Musée national des beaux-arts du Québec (1993-2008) avant d’y œuvrer à titre de commissaire du projet d’agrandissement qui a mené à l’achèvement du pavillon Pierre Lassonde en 2016. Professeur d’histoire de l’art à l’Université Laval pendant plus de vingt ans, il est l’auteur de nombreux livres, articles et catalogues d’exposition. Sensible aux enjeux de la gouvernance, il est administrateur bénévole au sein de différentes institutions et sociétés depuis une quinzaine d’années. Il a notamment été président du C.A. de l’Université Laval et président de la Fondation du MNBAQ. Membre fondateur de la Fondation Jean Paul Riopelle, il assume aujourd’hui la présidence de la Fondation Félix-Leclerc et du Salon international du livre de Québec.

Le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) aura été le premier musée national de la jeune histoire culturelle de notre collectivité. Pour mieux cerner son ADN, j'ai dû revenir sur mes pas et sur ceux de mes prédécesseurs à la direction de l'institution afin d'apprécier les contextes changeants ayant défini les modalités de développement de ses diverses collections et marqué l'évolution de ses pratiques. Le passé, il faut l'interroger sans relâche si on souhaite comprendre l'héritage qui est aujourd'hui le nôtre. Et il faut savoir poser les bonnes questions, y compris celles qui tuent, et prendre bien garde aux anachronismes qui entraînent trop souvent la contamination du passé par le présent ! Dans le cas du MNBAQ, il faut remonter à son ouverture, en 1933, voire avant, pour cerner les motivations profondes de ceux qui en auront établi la vision de même que les valeurs qui auront animé ses dirigeants successifs.

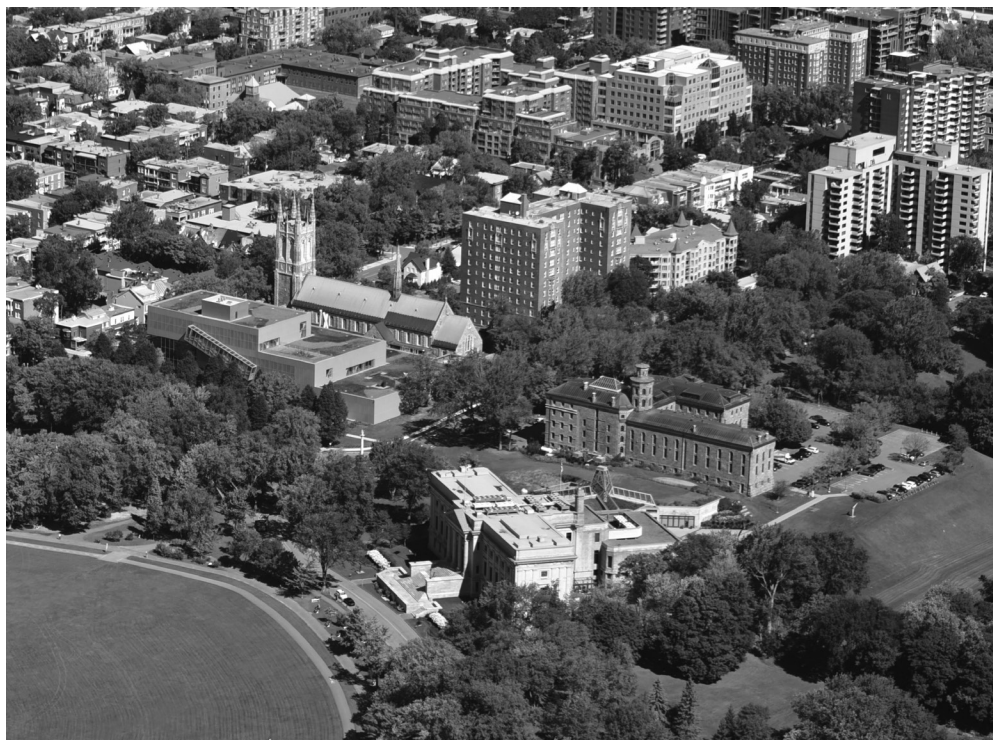
Revenir aux sources du MNBAQ, c'est un parcours à risques qui exige d'aller au-delà des raccourcis faciles, des images reçues et, en particulier, de certaines perceptions naguère véhiculées et entretenues par une organisation voisine comme le Musée de la civilisation. Pourquoi ? Parce que le troisième musée national du Québec a été fondé, rappelons-le, en 1984, à partir d'une portion très importante des collections originelles du MNBAQ, qui avait alors pour nom « Musée du Québec ». À l'époque, on parlait, grosso modo, de 51 000 objets de culture matérielle, dont 5 000 pièces amérindiennes et inuites. À la suite de cette attrition majeure, le Musée du Québec est demeuré dépositaire de la plus importante collection d'art du Québec, des origines à nos jours, à savoir quelque 11 000 œuvres et objets d'art.

Pour y voir plus clair, nous pouvons aujourd'hui tabler sur plusieurs avancées importantes en matière de développement des connaissances qui ont eu lieu depuis une vingtaine d'années. Mais commençons par tracer le profil actuel du Musée national des beaux-arts du Québec. Quatrième musée d'art en importance au Canada et deuxième au Québec, il est situé à Québec, au milieu du parc des Champs-de-Bataille (plaines d'Abraham), d'où il domine le fleuve Saint-Laurent. Il comporte quatre bâtiments, dont l'édifice d'origine, le pavillon Gérard-Morisset, inauguré en 1933², et l'ancienne prison de Québec, le pavillon Charles-Baillaigé³, une construction datant de 1861-1865, intégrée dans le complexe muséal lors de l'agrandissement de 1988-1991, lequel aura aussi été marqué par l'ajout d'un bâtiment central d'accueil et de services. En juin 2016, le MNBAQ a inauguré un tout nouveau pavillon ouvert directement sur la Grande Allée, dans la foulée d'un concours d'architecture international, une première pour un musée au Québec (fig. 1).

Le MNBAQ dégage aujourd'hui une image de dynamisme en raison de ses composantes architecturales contrastées, du redéploiement de ses collections identitaires – lesquelles auront connu un développement majeur de 1993 à 2008, passant, grosso modo, de 20 000 à 34 000 œuvres et objets d'art – et de la tenue d'expositions importantes en art du Québec ou d'ailleurs. Il faut aussi noter le roulement exceptionnel que le MNBAQ aura connu à sa direction générale depuis mon départ en septembre 2008. Quoi qu'il en soit, rappelons qu'à mon arrivée à la barre de l'institution, en 1993, la situation du Musée n'avait rien de bien réjouissant. Il était réputé sans pitié pour ses pauvres directeurs puisque, depuis les années 1960, aucun dirigeant n'avait réussi à tenir la barre de ce navire muséal pendant plus de cinq ou six ans, la moyenne des

2 Par dérision, Maurice Duplessis l'appelait « le musée de travers » non seulement pour souligner qu'il n'avait pas été construit dans l'axe de la Grande-Allée mais surtout pour rappeler qu'il avait vu le jour sous le gouvernement libéral de Louis-Alexandre Taschereau !

3 Du nom de son concepteur. En 1991, on lui avait associé le patronyme générique de la famille Baillaigé (Jean, Pierre-Florent, François, Thomas et Charles) mais nous avons trouvé plus logique de lui accoler le seul nom de l'ingénieur et architecte qui en avait signé les plans.



90 **Fig. 1**
Le complexe muséal du Musée national des beaux-arts du Québec, suite à l'ajout d'un nouveau bâtiment, le pavillon Pierre Lassonde, inauguré en juin 2016. © Photo: Pierre Lahoud, 12 septembre 2016.

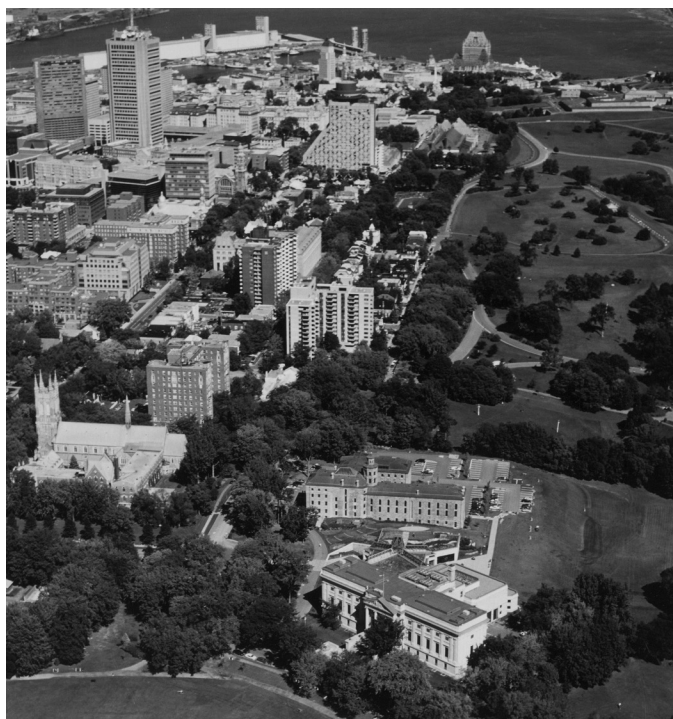


Fig. 2
Vue aérienne du Musée avant l'agrandissement de 2013-2016. © Photo: MNBAQ, Patrick Altman.

mandats étant plutôt de trois ou quatre ans. En 1991, le Musée avait rouvert ses portes à la suite d'un agrandissement longtemps attendu (fig. 2). Malgré des améliorations physiques appréciables, l'institution n'avait pas encore atteint sa vitesse de croisière et elle s'était vite retrouvée confrontée à des difficultés d'orientation, de positionnement et de financement. Sans compter que l'image persistante d'un musée tranquille, élitiste et campé dans ses pratiques routinières lui collait à la peau. À l'évidence, le Musée était alors en manque d'une certaine reconnaissance publique et politique. Pour tout dire, il était fragile, inquiet, sous-financé et il avait bien du mal à refaire sa place sur l'échiquier muséal de la capitale après l'implantation et le succès populaire du Musée de la civilisation.

Pour parler-vrai, le Musée du Québec s'était fait déclasser et manger tout rond par le Musée de la civilisation dès son arrivée sur l'échiquier culturel, au national comme à l'international : direction forte, effet de nouveauté, vision claire, équipe triée sur le volet, budgets considérables, grandes surfaces, équipements de pointe, etc. Son directeur, Roland Arpin, un ancien grand mandarin très réseauté, rêvera même d'avaler le Musée du Québec jusqu'en 1998 ! À l'époque, son musée et lui véhiculaient la perception qu'ils avaient tout inventé en matière de créativité, d'accessibilité, d'animation, de programmes éducatifs et de diffusion. Cette perception univoque avait pour corollaire une lecture négative du Musée du Québec entretenue par le directeur du Musée de la civilisation lui-même, aussi bien sur la place publique que dans les corridors du ministère des Affaires culturelles. Après l'agrandissement du Musée des beaux-arts de Montréal et le déménagement du Musée d'art contemporain dans un nouveau bâtiment situé dans le centre-ville de la métropole, on finit bien sûr par agrandir à son tour le Musée des plaines d'Abraham (1988-1991). Mais cet agrandissement a été réalisé sans vision et sans plan stratégique, ce qui a permis au ministère de se débarrasser subrepticement d'une « patate chaude », l'ancienne prison de Québec, tout comme le gouvernement s'était débarrassé, aux dépens du Musée, d'un noyau

onéreux de personnel de la fonction publique – des agents de sécurité ayant le statut de fonctionnaire – en 1984. L'agrandissement n'a en rien réglé les problèmes de sous-financement de l'institution, au point qu'en 1993, le seul budget des services éducatifs du Musée de la civilisation était supérieur aux budgets cumulés dévolus aux acquisitions, aux expositions et à l'éducation du Musée du Québec !

Dans ce contexte, il appert que certains silences résignés du musée du parc des Champs-de-Bataille lui auront été préjudiciables. Quand vous pliez l'échine et que vous vous taisez, d'autres se croient justifiés de parler à votre place, ce qui ouvre la porte aux lectures réductrices, aux distorsions et aux raccourcis faciles. Quelles qu'elles soient, les organisations ont toujours besoin de bien connaître leur passé si elles veulent trouver la motivation nécessaire pour continuer d'avancer. Au MNBAQ, la parution, en 2008, d'un solide ouvrage de 357 pages abondamment documenté et illustré sera venue combler un grand vide, levant enfin le voile sur les grandeurs du Musée depuis sa genèse en 1920 (fig. 3). Intitulé *75 ans chrono. Le Musée national des beaux-arts du Québec 1933-2008*, le livre de Pierre B. Landry est l'un de ces gestes de rattrapage et de mémoire que j'aurai personnellement cherché à multiplier de 1993 à 2008 pour rendre justice à nos artistes et à nombre de personnalités méconnues qui auront permis au Musée d'être ce qu'il est aujourd'hui.

91

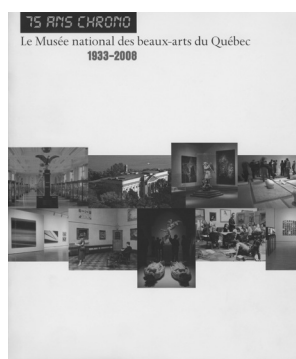


Fig. 3
Couverture de l'ouvrage *75 ans chrono. Le Musée national des beaux-arts du Québec 1933-2008*.
© Numérisation : MNBAQ, Louis Hébert.

Mon regard sur le MNBAQ et son histoire se révèle évidemment coloré par ma formation, mon parcours et mon penchant naturel pour la communication orale ou écrite. J'aurai été à la fois un observateur externe et un acteur de l'interne, conjuguant les expériences d'un historien de l'art, d'un universitaire, d'un conservateur muséologue, d'un dirigeant de société d'État et d'un administrateur. Pour mémoire, je fréquentais déjà le Musée du Québec en 1966, à l'époque où Guy Viau venait de succéder à Gérard Morisset à la direction de l'établissement. J'y ai été commissaire de ma première exposition en 1971 sous le directorat de Jean Soucy, le successeur de Viau. Conservateur adjoint à la Galerie nationale du Canada de 1972 à 1978, je deviendrai ensuite professeur à l'Université Laval, et c'est à ce titre que je serai invité par le ministre Denis Vaugeois à être membre du Comité consultatif sur l'avenir du Musée du Québec à la suite des débats provoqués par le curieux projet d'un « musée d'histoire de l'homme d'ici », en 1979. Depuis lors, je n'ai eu de cesse de m'intéresser, à divers titres, à l'histoire et au devenir du Musée, notamment par des publications (livres, catalogues, essais et articles)⁴. Mon ouvrage *Devenir un leader culturel. Récit d'un rêveur pragmatique*, paru aux Presses de l'Université du Québec en 2013, y fait écho, tout comme ma brochure *Histoire brève d'un grand projet*, publiée à compte d'auteur, qui évoque la genèse et l'aboutissement d'un chantier prometteur pour l'avenir d'une institution à laquelle j'aurai consacré 23 ans de ma vie, d'abord comme directeur général (1993-2008), puis comme président de sa fondation (2008-2016) (fig. 4 et 5).

La réalité vécue par un dirigeant étant toujours plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, on ne s'étonnera pas que mes années à la direction générale aient été marquées par trois phases : sauvetage et redressement (1993-1998) ; consolidation et affirmation (1999-2002) ; rayonnement et projets d'avenir (2003-2008). Or, il en va de même de l'histoire d'une grande organisation comme le Musée,

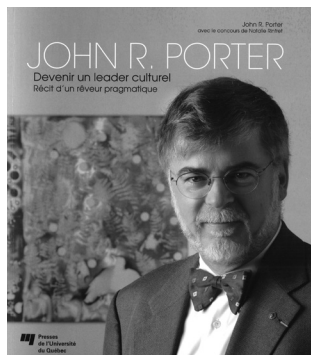


Fig. 4
Couverture de l'ouvrage John R. Porter. *Devenir un leader culturel. Récit d'un rêveur pragmatique* (PUQ, 2013).



Fig. 5
Couverture de la brochure de John R. Porter intitulée *Histoire brève d'un grand projet. Le pavillon Pierre Lassonde du Musée national des beaux-arts du Québec 2001-2016*. © Photographie originale : MNBAQ, Idra Labrie. Numérisation : MNBAQ, Louis Hébert.

laquelle peut se prêter, on l'aura deviné, à de multiples découpes et sous-découpes. Ainsi, il se trouve que l'établissement du parc des Champs-de-Bataille aura connu trois appellations officielles depuis son ouverture : le Musée de la province de Québec de 1933 à 1963, le Musée du Québec de 1963 à 2002, et le Musée national des beaux-arts du Québec depuis 2002. Aujourd'hui, je vais me contenter d'aborder à grands traits les années fondatrices

4 Voir les références bibliographiques à la fin de l'article.

de 1933 à 1963, tout en ouvrant une parenthèse sur la période préalable à l'ouverture, pour ne pas laisser dans l'ombre quelques êtres exceptionnels qui auront agi concrètement, aussi bien en ce qui a trait au cheminement et à l'aboutissement du projet de musée qu'au développement de ses collections initiales.

L'idée d'implanter un musée national à Québec remonte à 1853, et l'un de ses protagonistes a été nul autre que le peintre et collectionneur Joseph Légaré (1795-1855), celui-là même qui avait ouvert la première galerie d'art au pays vingt ans plus tôt. En 1908, le legs le plus durable des célébrations du tricentenaire de Québec sera la création du parc des Champs-de-Bataille, un projet soutenu par le gouverneur général du Canada, Lord Grey, ainsi que le maire de la ville, Georges Garneau (fig. 6). Il débouchera sur le remarquable aménagement des plaines d'Abraham, réalisé de 1910 à 1940, d'après les plans de Frederick G. Todd (fig. 7, page suivante). Mais un autre projet est dans l'air en 1908 : implanter un musée national quelque part sur le site des Plaines. Il est tantôt question de « montrer comment l'histoire du Canada s'était développée à partir de celle de Québec », tantôt d'ériger « un musée national

bâti suivant les données modernes, en sorte que nos trésors ne soient pas à la merci d'une conflagration toujours menaçante ». Il faudra compter sur la vision culturelle et la détermination d'un Athanase David (1882-1953), ministre responsable du Secrétariat de la province dans le gouvernement de Louis-Alexandre Taschereau, pour que ces attentes se concrétisent enfin au cours des années 1920, notamment grâce à une série de mesures législatives.

Dans la foulée de la création des Archives de la province en 1920, David fait voter deux ans plus tard la *Loi relative à la conservation des monuments et des objets d'art ayant un intérêt historique ou artistique*, et demande à l'archiviste en chef de la province, Pierre-George Roy, de devenir le secrétaire de la nouvelle Commission des monuments historiques. Déjà soucieux de la protection du patrimoine national et de la défense des valeurs identitaires qui lui sont associées, Roy va devenir la cheville ouvrière de la Commission. Non seulement il prête un concours enthousiaste à l'organisation de commémorations historiques, mais il publie de multiples inventaires illustrés sur nos monuments commémoratifs (1923), sur nos vieux manoirs et vieilles maisons (1927) ainsi que sur les

93



Fig. 6
 Revue militaire sur les Plaines d'Abraham : défilé des batteries à cheval et de la cavalerie lors des fêtes du tricentenaire de Québec, en juillet 1908. Photographie inconnu. Épreuve à gélatine argentique, 25,4 x 17,1 cm (détail), Archives de la Commission des champs de bataille nationaux. On reconnaît au centre l'ancienne prison de Québec (1861-1866).



Fig. 7
La ville de Québec et le site des Plaines d'Abraham avec l'esplanade devant le Musée national des beaux-arts du Québec.
© Photo : Pierre Lahoud, 12 septembre 2016.

94



Fig. 8
Marc-Aurèle de Suzor-Coté, *Après-midi d'avril*, 1920, huile sur toile, 80,8 x 100,7 cm, achat en 1920, MNBAQ (1934.591).

églises patrimoniales du Québec (1925). Ce faisant, il répond parfaitement aux préoccupations d'une intelligentsia sensible à l'idéologie du terroir et au sentiment d'urgence qu'éprouve la population à la suite de la perte douloureuse de trésors artistiques comme ceux de la basilique Notre-Dame de Québec, incendiée en 1922. Grand défenseur des valeurs traditionnelles mises à mal par l'urbanisation et l'influence du monde moderne, Roy va publier, en 1928, sous l'égide de la Commission des monuments historiques, un livre de prestige sur l'île d'Orléans illustré de reproductions d'œuvres d'art réalisées par des artistes de premier plan, dont Horatio Walker. On y brosse un portrait idéalisé du Québec d'autrefois, où le respect des traditions se conjugue aux beautés et grandeurs de la vie rurale.

En 1922, Athanase David avait également fait voter la *Loi concernant les musées de la province*, qui allait paver la voie à la construction d'un musée à Québec « pour servir à l'étude de l'histoire, des sciences et des beaux-arts », à compter de 1927, sur une enclave provinciale en territoire fédéral. Le rez-de-chaussée du futur bâtiment était appelé à accueillir les Archives de la province, le premier étage, les collections de sciences naturelles du Département de l'Instruction publique, et l'étage supérieur, une collection nationale d'œuvres d'art. Cette collection, David avait commencé à la bâtir dès 1920 en mandatant un comité de sélection formé d'experts. Au nombre de leurs dix achats figurait un chef-d'œuvre de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, peint la même année : *Après-midi d'avril* (fig. 8). Des choix du jury se dégagent surtout, suivant les mots de Laurier Lacroix, « une image qui incarne cet espace de transition entre passé et avenir à travers les manifestations et les formes de la contemporanéité (émigration, urbanisation, modernité picturale) ».

Cela dit, la politique du recours à un comité d'acquisition n'a pas été reconduite au-delà de 1920, les choix discrétionnaires du Secrétariat de la province privilégiant par la suite des œuvres plus conventionnelles à l'encontre d'un conservatisme formel et d'un nationalisme ancré dans la tradition et la ruralité. Sous-secrétaire du ministre David, l'avocat Charles-Joseph Simard sera associé à plusieurs acquisitions destinées au futur Musée de la province de Québec au cours des années 1920, dont des œuvres de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, de Clarence Gagnon, d'Horatio Walker, de William Brymner et d'Henri Julien⁵. Membre très engagé dans les travaux de la Commission des monuments historiques, Simard jouera un rôle clé dans la commande de la fameuse série de bronzes intitulée *Métiers, coutumes et légendes d'autrefois*, du sculpteur Alfred Laliberté. C'est aussi grâce à ses démarches personnelles que la bru du peintre Théophile Hamel acceptera de faire don de l'*Autoportrait dans l'atelier* (vers 1849), un tableau majeur reproduit sur la couverture du guide des collections publié par le Musée en 2004 (fig. 9).

95

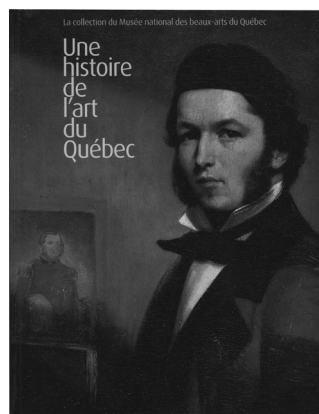


Fig. 9
Couverture de l'ouvrage *Une histoire de l'art du Québec*.
La collection du Musée national des beaux-arts du
Québec, publié en 2004.

5 Lui-même collectionneur, Simard fera don d'une cinquantaine de dessins d'Henri Julien au Musée de la province en 1928 ou 1929.



96

Fig. 10
Thaddée Lebel, *Le Musée de la Province de Québec*, 10 octobre 1932, Archives du MNBAQ.

Non seulement Simard était un amateur d'art reconnu et apprécié, mais il partageait la passion de son grand ami Horatio Walker pour le naturalisme⁶. Qui plus est, son beau-frère et voisin de villégiature était nul autre que Louis-Arthur Richard, sous-ministre de la Chasse et de la Pêche. Suivant les normes de l'époque et en l'absence de professionnels de musée dûment formés, il était donc parfaitement qualifié pour devenir le premier « conservateur » – ou directeur – du Musée de la province de Québec. En le nommant à ce poste prestigieux en 1930, Athanase David aura trouvé une façon de le remercier de ses bons et loyaux services, tout en tenant compte de sa santé fragile. Le 8 novembre de l'année suivante, ne pouvant

réaliser son rêve de participer à l'inauguration du prestigieux pavillon qui lui tenait tant à cœur et qu'il avait visité brièvement alors qu'il était en cours d'achèvement, Simard a été remplacé par Pierre-George Roy, qui allait cumuler dès lors ses nouvelles responsabilités et celles d'archiviste de la province. Dans les circonstances, on lui a désigné Paul Rainville (1887-1952) comme adjoint pour l'assister dans les tâches spécifiques associées aux collections d'art et de sciences naturelles du Musée. Comme on était alors en pleine crise économique et que les crédits faisaient cruellement défaut, l'ouverture de la nouvelle institution sera reportée au 5 juin 1933.

⁶ Nous savons que Walker appréciait les animaux naturalisés (chevreuil, bison, etc.) et qu'il s'intéressait à l'aménagement des jardins zoologiques ici et là dans le monde. En

1933, il sera d'ailleurs nommé membre à vie de la Société zoologique de Québec qui avait été fondée un an plus tôt.

Avant même que les salles du nouveau pavillon ne soient aménagées, son enveloppe architecturale et son programme ornemental se distinguaient par une iconographie et une épigraphie à forte teneur historique (fig. 10). En fait, il s'agissait, en cette matière, du dernier grand geste de la société québécoise des années 1880-1930, cet âge d'or commémoratif au cours duquel on aura cherché sans relâche à immortaliser les hauts faits de notre histoire en célébrant une cohorte de héros exemplaires. Bien qu'il ait subi des coupures substantielles en raison de la crise économique de la fin des années 1920, le programme décoratif du Musée n'en comporte pas moins un imposant fronton de pierres historié et 14 grands panneaux en haut-relief coulés dans l'aluminium, le tout réalisé par le sculpteur Émile Brunet (1893-1977). Mentionnons également la présence des noms de 36 acteurs de notre histoire taillés en lettres majuscules ainsi que 4 dates charnières, 1534, 1608, 1642 et 1759, inscrites dans la pierre sur le pourtour du bâtiment. À sa manière, et toutes proportions gardées, ce programme fait écho à celui qu'avait conçu l'architecte Eugène-Étienne Taché (1836-1917), en 1883-1886, pour la façade de l'hôtel du Parlement à Québec (fig. 11, page suivante). À lui seul, le retable patriotique du palais législatif réunit pas moins de 22 statues depuis celle de Salaberry en 1881 jusqu'à celle de Maisonneuve en 1969; deux bronzes de Louis-Philippe Hébert (1850-1917) complètent en avant-plan cet ensemble remarquable de manière à saluer les premiers occupants du pays, *La halte dans la forêt* et *Le pêcheur à la nigogue*.

Parmi les personnages historiques que l'on trouve aussi bien sur la façade du parlement que sur celle du Musée, il y a bien sûr Champlain, Wolfe et Montcalm. Au Musée, c'est au milieu du fronton central que l'on voit se découper dans la pierre les armoiries de la province Québec avec, de part et d'autre, un fier Amérindien et la figure du fondateur de Québec. Plus bas, les reliefs évoquant la mort des généraux français et anglais se font pendant (fig. 12, page suivante). Sur le site du parc

des Champs-de-Bataille, on aura donc misé sur le relief plutôt que sur la ronde-bosse tout en donnant une touche actuelle au geste de commémoration posé. On y trouve en effet un raccourci de l'histoire du Canada conjugué à l'évocation de la richesse du territoire à travers des activités économiques associées à l'agriculture, à la chasse et à la pêche. Les dix panneaux des grandes portes de cuivre conçus par Brunet vont dans le même sens en rappelant la diversité de la faune québécoise (orignal, castor, ours, renard, loutre, etc.) avec des fenêtres ouvertes sur les mammifères marins du golfe (baleine et épaulard), les bisons des plaines de l'Ouest canadien ainsi que les caribous et les ours polaires du Grand Nord. Au total, on pourrait parler d'une rencontre du passé et du présent au gré d'un dialogue entre l'histoire, la nature et la culture. Avec son vocabulaire classique emprunté à l'École des Beaux-Arts de Paris, l'architecte Wilfrid Lacroix (1891-1970) aura lui aussi respecté la tradition tout en misant sur la modernité d'un bâtiment qui se distingue par son ossature de béton et ses systèmes mécaniques et électriques.

97

En l'absence de toute indication précise dans les archives et les imprimés de l'époque en ce qui a trait aux attentes associées à la commande de l'État, je suis d'avis que le programme décoratif, épigraphique et historique de l'architecture extérieure du Musée de la province de Québec porte l'empreinte des choix conjugués de Pierre-Georges Roy et de Charles-Joseph Simard ainsi que de leur patron, Athanase David, initiateur et grand maître d'œuvre du projet. Chose certaine, nous sommes devant le fruit d'un compromis hybride entre tradition et modernité dans lequel chacun de ces trois hommes de culture aura été bien placé pour faire valoir ses intérêts et préoccupations idéologiques, dans le respect de la portée symbolique d'un bâtiment identitaire appelé à remplir trois vocations bien différentes.

Quoi qu'il en soit, le volet commémoratif de l'enveloppe architecturale du Musée trouvera sans surprise un écho à l'intérieur de ses



Fig. 11
La façade de l'Hôtel du Parlement à Québec, conçue par l'architecte Eugène-Étienne Taché, 1883-1886.
© Photo : Assemblée nationale du Québec.

98



Fig. 12
Thaddée Lebel, Partie centrale de la façade principale du Musée de la Province de Québec, 24 octobre 1932, Archives du MNBAQ.



Fig. 13
Thaddée Lebel, *L'une des grandes salles de la galerie des arts à l'étage supérieur du Musée de la Province de Québec*, 28 août 1935, Archives du MNBAQ.

murs⁷, non seulement à l'étage des Archives (collections de documents, de journaux, de médailles et de monnaies), mais aussi à l'étage de la galerie des arts, notamment avec la présence de deux tableaux d'histoire originellement destinés au décor du palais législatif (Assemblée nationale) : *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé, 1535* de Suzor-Coté (1907) et l'immense toile (1891) de Charles Alexander représentant le chef patriote Louis-Joseph Papineau, *L'Assemblée des six comtés à Saint-Charles-sur-Richelieu, en 1837*. Quant aux valeurs traditionnelles si chères à Pierre-Georges Roy, elles seront bien servies avec l'installation permanente de la série de bronzes d'Alfred Laliberté à compter de 1934 (fig. 13).

Cette année-là, dans l'ébauche de son premier rapport à titre de conservateur du Musée, Roy fera montre de transparence et de lucidité à propos des collections artistiques relevant de son autorité :

Nous n'avons pas la fatuité de croire que le Musée de la Province [présente] de nombreux chefs-d'œuvre à ses visiteurs. Notre Musée est essentiellement canadien [aujourd'hui on dirait "québécois"] et les chefs-d'œuvre sont rares chez nous. [...] Le Musée de la Province doit être une peinture de l'âme canadienne. Laissons aux grands musées bien pourvus d'argent et de protecteurs l'achat dispendieux des souvenirs de la vieille Europe. Pour nous, à cause de l'espace dont nous pouvons disposer et du but que nous voulons atteindre, nous devons nous contenter de faire un musée *canadien*.⁸

⁷ Tout comme le volet naturaliste du programme décoratif annonçait la présence de collections de sciences naturelles au premier étage. Les collections de sciences naturelles quitteront le pavillon d'origine du Musée en 1962, les Archives nationales en 1980.

⁸ LANDRY Pierre B., 2009, *75 ans chrono. Le musée national des beaux-arts du Québec 1933-2008*, p. 50. On décompte 760 peintures, sculptures et œuvres sur papier dans la section des beaux-arts de l'inventaire des collections que Paul Rainville dresse en 1934.

Cette dimension « provinciale », ou spécifiquement québécoise, va surprendre le critique montréalais Robert Ayre lors de sa visite du Musée en octobre 1941. Il note d'abord que, malgré son architecture imposante, le bâtiment se révèle peu fonctionnel : il manque déjà d'espace, ne disposant ni de réserves ni d'une salle destinée à accueillir des expositions temporaires, ce qui entraîne le déménagement périodique et « l'empilage dangereux » des collections dans un vestiaire ou une petite pièce fermée. Au regard des collections, Ayre a tôt fait de constater la forte présence d'œuvres – parfois en trop grand nombre à son goût – de ceux qu'il appelle les « *Quebec Old Masters* » (Suzor-Coté, Walker, Brymner, Cullen, Gagnon, Coburn, Julien, Kriehoff, Jacobi, etc.), mais du même souffle il se réjouit d'une « *pretty good representation* » de la relève, en l'occurrence une bonne vingtaine d'artistes (A. H. Robinson, Lilius Torrance Newton, A. Y. Jackson, E. Holgate, M.-A. Fortin, A. Hébert, R. Pilot, Simone Hudon, Cosgrove, Jori Smith, J. Palardy, A. Biéler, etc.) parmi lesquels figure un certain Pellan. Le Musée a en effet acquis deux de ses toiles (fig. 14) et trois dessins un an plus tôt en marge de ce qui a été, suivant les mots de Michèle Grandbois « l'un des événements phares de notre histoire de l'art, devenu au fil du temps le symbole de la rupture entre l'art du passé et l'art vivant au Québec » : l'exposition *Alfred Pellan* comprenant 161 œuvres dans l'une des grandes salles (et trois cabinets contigus) de la galerie des beaux-arts du Musée provincial, sous le commissariat audacieux de l'adjoint de Pierre-Georges Roy, Paul Rainville.

C'est grâce au pouvoir de conviction de Rainville que des œuvres d'artistes de la relève ont pu faire leur entrée au Musée à partir de 1931. Beau-frère d'Athanasie David, il se distingue par son ouverture d'esprit, sa diversité d'intérêts et son entregent. Amateur d'art et de littérature, il sait aussi manier la plume, tantôt comme essayiste, tantôt comme critique musical. Au départ, rien ne semblait pourtant destiner ce prospère courtier d'assurances et sportif accompli à embrasser une carrière muséale jusqu'à ce que la tuberculose

et une longue convalescence ne l'obligent à prendre un virage professionnel. Au tournant des années 1940, il bénéficiera du soutien de Jean Bruchési, sous-secrétaire de la province, un intellectuel qui privilégie la mission artistique du Musée par rapport aux sciences naturelles. Sous son égide, les Archives vont devenir un service distinct du Musée, cette décision coïncidant avec le départ à la retraite de Pierre-Georges Roy, en 1941. En novembre, Rainville lui succède comme conservateur en titre et il a dès lors carte blanche pour concrétiser sa vision malgré les restrictions découlant de la Deuxième Guerre mondiale. Il s'empresse aussitôt de réviser le contenu et l'aménagement des salles consacrées à l'art du Québec. C'en est fini de la couleur rouge vin des murs tendus de tissu avec lesquels il avait dû composer au moment de l'accrochage de l'exposition *Alfred Pellan* ! De 1941 à 1952, le Musée rafraîchi va présenter une soixantaine d'expositions, s'intéressant aussi bien à l'art québécois et canadien qu'à l'art international à la faveur de réseaux avec des partenaires québécois, canadiens ou étrangers tels que l'Association française d'action artistique ou l'American Federation of Arts. Sur le plan local, Rainville instaure un cycle d'expositions annuelles consacrées aux concours artistiques de la province de Québec, une occasion rêvée d'acquérir les œuvres primées et d'accroître au passage la fréquentation du Musée, laquelle va franchir le cap des 100 000 visiteurs à compter de l'exercice 1945-1946.

Globalement, Rainville va se révéler un directeur inventif et polyvalent, un homme d'idées, de projets et de réalisations, le partisan du décloisonnement des arts, d'une muséographie inventive et de la diffusion des connaissances au gré de multiples corridors : « visites études » en sciences naturelles, cours de dessin pour enfants, exposition des travaux des étudiants de l'École des beaux-arts de Québec, conférences publiques, catalogues bilingues, concerts de musique de chambre, etc. Excellent communicateur, il est bien servi par sa parfaite maîtrise de la langue anglaise. Très nourris, les rapports annuels qu'il soumet au Secrétariat de la province témoignent de sa vision, de ses



Fig. 14

Alfred Pellán, *Fleurs et dominos*, 1940 ou peu avant, huile sur toile, 116 x 89,4 cm, MNBAQ (1940.105).

© Photo : MNBAQ, Idra Labrie. Succession Alfred Pellán/SOCAN.

rêves d'agrandissement, de son attachement au personnel du Musée et de sa détermination à faire en sorte que celui-ci puisse « devenir pour le Québec ce qu'est devenue pour le Dominion [le Canada] la Galerie nationale⁹. »

De fait, la courtoisie, l'ascendant et le dynamisme de Paul Rainville ont tôt fait de contribuer à accroître le prestige et le rayonnement de l'institution qui lui est chère, au pays et outre-frontière. C'est lui qui, en 1947, aura convaincu les autorités de l'American Association of Museums de tenir leur congrès à Québec. C'est grâce à cette rencontre que l'Association des musées canadiens est mise sur pied, au Musée de la province de Québec, le 29 mai de la même année. Rainville est même élu premier vice-président de la nouvelle association et vice-président de la North-East Museum Conference de l'American Association of Museums. En 1948, il sera le délégué de l'Association des musées canadiens et l'un des experts invités par l'UNESCO lors de la première conférence biennale du Conseil international des musées (ICOM), à Paris. À compter de 1949, il présidera le comité national de l'ICOM, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. Rainville est président de l'Association des musées canadiens de 1949 à 1951. À ce titre, il rédige un important rapport (encore inédit) intitulé *Le musée et l'éducation des adultes au Canada*, en français et en anglais¹⁰.

C'est aussi à Paul Rainville que l'on doit la mise sur pied de la grande exposition commémorative des œuvres de Clarence Gagnon en 1942, une entreprise ambitieuse qui trouvera ensuite un écho à Montréal, à Toronto et à Ottawa. Autre première : la collection permanente du Musée, il va prendre l'initiative de la diffuser en la présentant dans différentes villes du Québec ainsi qu'à l'extérieur de la province à partir de 1945 par le biais d'une exposition itinérante ayant pour titre générique *Un siècle d'art*

canadien (A Century of Canadian Art). Le conservateur du Musée de la province de Québec se révèle également un facilitateur déterminé qui sait faire montre de souplesse quand il s'agit de trouver des solutions originales en matière de partenariats; en témoigne le concours qu'il apporte aux expositions *Le développement de la peinture au Canada (1945)* et *Les arts du Canada français, 1613-1870 (1947)*. Et que dire du coup fumant qu'il réalise en 1949, le musée de la capitale étant la seule institution canadienne à avoir le privilège d'accueillir en ses murs 31 chefs-d'œuvre de la peinture française depuis 1870, à savoir la collection du banquier new-yorkais Maurice Wertheim; ces tableaux impressionnistes et post-impressionnistes font aujourd'hui la fierté du Fogg Museum de l'Université Harvard aux États-Unis...

Le dossier des acquisitions d'œuvres d'art témoigne par ailleurs de sa constante volonté de combler les lacunes de la collection nationale. Dans son rapport d'activités pour 1946-1947, il écrit :

Nous nous sommes toujours efforcés de donner au Musée une représentation aussi variée que possible quant à la nature même des pièces et des sujets qu'aux artistes qui les ont brossés, de façon à ce que notre institution soit vraiment représentative de l'expression artistique de notre chère province, depuis les débuts jusqu'à nos jours. Je crois que lorsque nous aurons réussi à obtenir, chose très difficile, des pièces des artistes les plus anciens, comme le Frère Luc, Beaucour, par exemple, notre collection sera à peu près complète. Nous nous efforçons également de faire en sorte que la nouvelle génération d'artistes qui cherche à s'exprimer par des moyens nouveaux et des orientations originales ne soit pas oubliée...¹¹

9 HAMELIN Jean, 1991, *Le Musée du Québec, Histoire d'une institution nationale*, p. 29.

10 Pour bien apprécier le caractère pionnier des initiatives de Rainville en matière de programmes éducatifs et de rayonnement international, rappelons qu'elles se déroulent plusieurs décennies avant la création du Musée de la civilisation (1984).

11 LANDRY, *op. cit.*, p. 75.

Cette ouverture d'esprit va permettre à Rainville de multiplier les acquisitions d'œuvres majeures, toutes périodes confondues, des acquisitions aussi contrastées que visionnaires. À preuve, la portée historique et le fort pouvoir identitaire de l'*Autoportrait* de l'artiste huron Zacharie Vincent, et le très contemporain et très universel *Escalier de secours* de la Montréalaise Marian Dale Scott, deux toiles acquises en cette même année 1947!

Rainville s'intéresse à tout. Connaissant bien les recherches et publications d'un Gérard Morisset (1898-1970), il fait acquérir en 1944 le magnifique dorsal de l'ancienne chaire de Baie-Saint-Paul, une œuvre majeure de François Baillargé réalisée en 1816-1818. En 1950, il table sur son amitié avec Herbert Raine pour le convaincre de donner au Musée pas moins de 159 dessins originaux. Des amis, il en compte des dizaines dans le milieu de l'art contemporain. Lui-même commissaire d'expositions solos ou de manifestations réunissant quatre ou cinq artistes, il va veiller à acquérir des œuvres importantes de peintres comme Borduas, Dallaire, Muhlstock, Richard ou Roberts, pour n'en nommer que quelques-uns. Tout au long de son mandat, il va également veiller à assurer aux femmes artistes la place légitime qui leur revient. Avant comme après la mémorable exposition *Femina* de 1947, il aura su mettre en lumière la modernité d'artistes telles que Rita Mount, Simone Dénéchaud, Irène Legendre, Claire Fauteux, Agnès Lefort, Mimi Parent, Simone Aubry-Beaulieu, Jeanne Rhéaume ou Suzanne Guité par des acquisitions phares.

Quand Paul Rainville meurt le 15 mai 1952, on peut dire sans risque de se tromper qu'il a fait faire des pas de géant au Musée de la province. Malgré une conjoncture politico-économique longtemps défavorable, des obstacles de toutes sortes et des budgets annuels faméliques, il a fait entrer l'institution dans la modernité, un peu à la manière d'un Jean Paul Lemieux avec l'image qu'il nous livre de la Vieille Capitale en juin 1944 dans son fameux tableau intitulé *La Fête-Dieu à Québec*, acquis l'année suivante par le Musée (fig. 15). L'artiste y évoque bien sûr

l'importance de cette célébration religieuse traditionnelle en brossant le portrait régionaliste d'un long défilé qui, parti de la basilique de la haute-ville, aboutit à l'église Notre-Dame-des-Victoires en basse-ville. Au gré d'un rituel un peu vieillot, le cortège réunit des dignitaires, des ecclésiastiques, des enfants de chœur, des religieuses accompagnant leurs jeunes protégées, des frères enseignants et leurs élèves, des confréries et des fidèles, sans oublier un groupe de zouaves pontificaux très typés, le tout dans un environnement architectural évoquant le Régime français.

Mais les apparences s'avèrent trompeuses, car la composition picturale de l'artiste ne respecte pas les règles de la perspective ni la topographie. Exploitant une veine chère aux peintres socio-réalistes américains, Lemieux multiplie les fausses naïvetés, les libertés et les audaces en matière de jeux d'échelle et de plans ou de palette de couleurs, avec çà et là des touches humoristiques et irrévérencieuses pour amuser la galerie. Ainsi a-t-il représenté l'acheteur éventuel de son tableau, l'ami Rainville, en l'affublant du costume bleu du commandant des zouaves ! À la même hauteur, mais plus à gauche, devant la « taverne du peuple », on distingue un personnage à l'allure sévère portant un feutre noir, un costume cravate, des lunettes et une moustache. C'est un autre ami de Lemieux et, tout comme lui, un amateur de mobilier ancien et d'objets traditionnels, un défenseur du Vieux-Québec et de son patrimoine. Il a pour nom Gérard Morisset, et c'est lui que Maurice Duplessis désignera comme successeur de Paul Rainville à titre de conservateur du Musée de la province de Québec, en avril 1953. Un unioniste conservateur remplacera donc un libéral notoire dont le parcours muséal avait été, au départ, étroitement associé au gouvernement de Taschereau !

Pour l'heure, c'est à Antoine Roy, l'archiviste de la province, qu'on fait appel au pied levé pour assumer l'intérim à la direction du Musée. On est à deux semaines de l'inauguration d'une grande manifestation visant à souligner le centenaire de l'Université Laval, un projet de longue haleine dont le comité organisateur est co-présidé par Roy et Morisset.

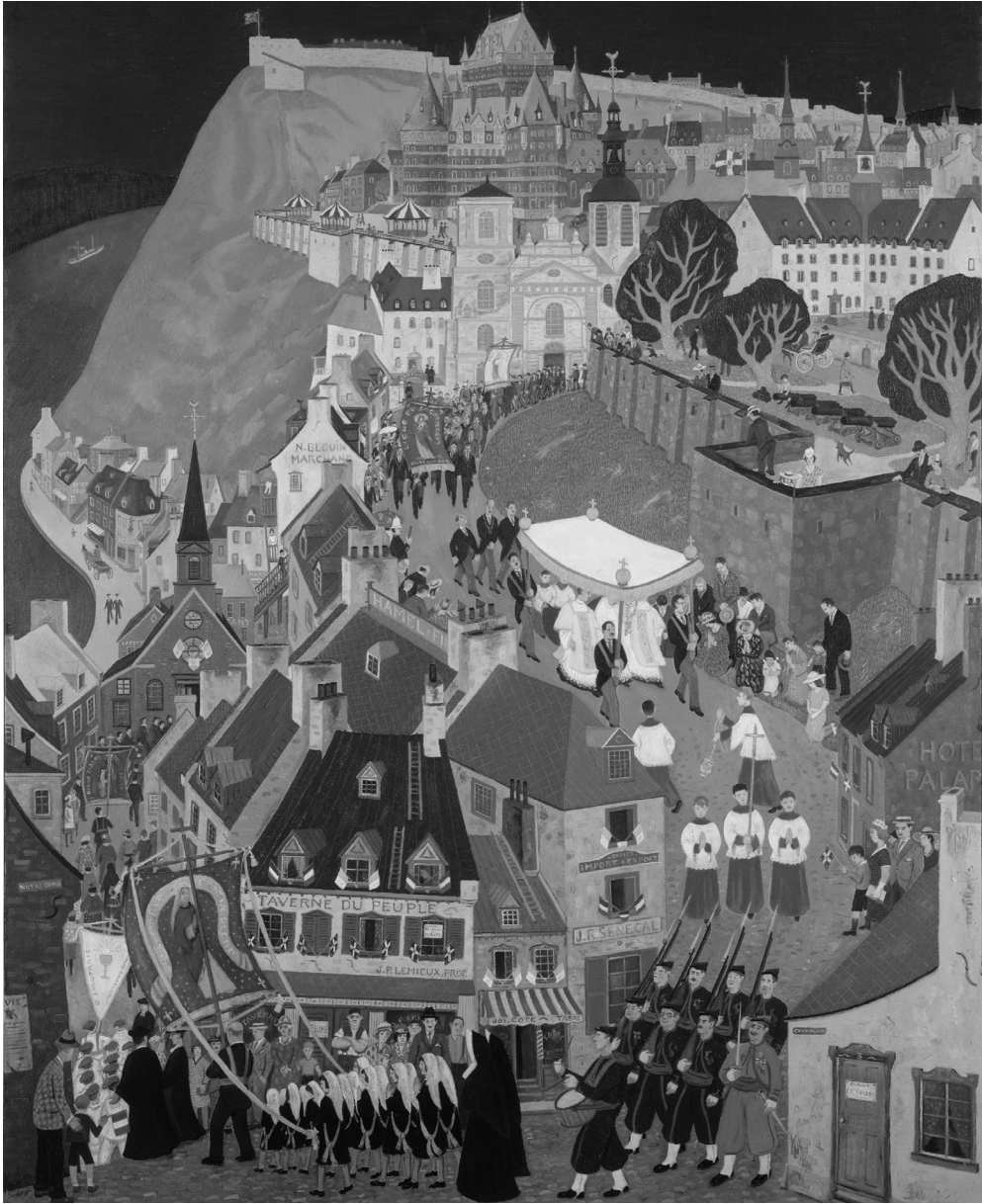


Fig. 15

Jean Paul Lemieux, *La Fête-Dieu à Québec*, 1944, huile sur toile, 152,7 x 122 cm, MNBAQ (1945.41).

© Photo: MNBAQ, Patrick Altman. Succession Jean Paul Lemieux/SOCAN.

L'*Exposition rétrospective de l'art au Canada français (The Arts in French Canada)* va tabler non seulement sur les locaux, les ressources et les collections du Musée et des Archives, mais également sur le concours d'une bonne soixantaine de collectionneurs et de prêteurs institutionnels québécois. Pour rendre hommage à « la civilisation canadienne d'autrefois », Morisset va mettre à contribution la documentation et les photographies de l'Inventaire des œuvres d'art de la province de Québec, organisme qu'il dirige depuis que Duplessis l'a nommé à ce poste au cours de son premier mandat, en 1937. Depuis lors, notre spécialiste du patrimoine n'a eu de cesse d'arpenter méthodiquement le territoire du Québec et de colliger des milliers d'informations sur l'architecture religieuse et domestique, la peinture, la sculpture, le mobilier et les arts décoratifs d'autrefois. C'est donc sans surprise que l'exposition inaugurée le 29 mai va faire la part belle à l'art ancien, l'art contemporain n'ayant droit qu'à un aperçu très partiel. À l'époque, Morisset est au sommet de sa notoriété, non seulement à cause du poste qu'il occupe, mais aussi en raison de ses nombreux livres, articles, conférences et causeries radiophoniques.

Un catalogue de 118 pages (assorti de 32 illustrations) témoigne encore aujourd'hui des ambitions de l'*Exposition rétrospective de l'art au Canada français*. Curieusement, il n'est sorti des presses du *Quebec Chronicle Telegraph* que le 15 août, soit six semaines avant la fin de l'événement. Rédigé et mis en pages par Morisset lui-même, il compte un avant-propos daté du 15 juillet, soit deux mois après la mort de Paul Rainville. Le directeur de l'Inventaire des œuvres d'art y adresse des remerciements à « tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué au succès de cette exposition », mais nulle part il ne fait mention de l'apport de l'ancien directeur du Musée, comme s'il n'avait joué aucun rôle dans la préparation de la manifestation. Cette exposition, ce n'est pas le Musée comme tel qui en est le maître d'œuvre, mais un comité multipartite, dont Paul Rainville a bel et bien fait

partie à compter du printemps 1951, proposant, entre autres, de mettre à contribution des collègues de l'Association des musées canadiens à Montréal, à Ottawa et à Toronto, pour peu que la durée de la manifestation soit raisonnable. Mesuré, il insiste pour que la totalité de l'étage de la galerie des arts ne soit pas monopolisée par l'événement, ce qui aurait entraîné le retrait de toutes les collections permanentes du Musée. S'il salue le travail préliminaire accompli par Gérard Morisset et Jean Paul Lemieux (incidemment, c'est ce dernier qui sera plus tard responsable de la traduction anglaise du catalogue de l'exposition), il milite pour la présentation d'un ensemble bien équilibré, aux antipodes de « l'impression d'un bazar surchargé ». Rainville aura donc pris une part active à la genèse du projet, mais Morisset va littéralement gommer sa contribution, son nom ne figurant même pas dans la courte liste des membres du comité organisateur à la page 2 du catalogue de l'exposition. Dans le sillage de cette omission, Rainville va du jour au lendemain tomber dans un total oubli à l'intérieur de l'institution pour laquelle il s'était pourtant dépensé sans compter pendant 20 ans. Il faudra attendre près de 40 ans pour que ce regrettable trou de mémoire institutionnel prenne fin et qu'on commence à lever le voile sur l'âge d'or des années Rainville. Il sera hélas trop tard pour qu'on ait la bonne idée de donner son nom au pavillon d'origine du Musée en reconnaissance de son rôle fondateur¹².

Après son entrée en fonction comme conservateur du Musée en avril 1953, Morisset va tenir à conserver la direction de l'Inventaire des œuvres d'art, d'autant que son équipe était logée dans le sous-sol de l'édifice depuis cinq ans. Défenseur acharné de l'idéologie de conservation, il ne lui importait pas seulement de sauvegarder et de mettre en valeur le patrimoine de ses ancêtres, il voulait « aussi restaurer des croyances, un humanisme et une manière de vivre ». Et René Payant de nous rappler du même souffle « ses options esthétiques traditionalistes, contre les “extravagances” de

12 Ironie de l'histoire, on lui donnera plutôt le nom de « Pavillon Gérard-Morisset » en 1991.



106

Fig. 16

Jean-Paul Morisset, *La salle Levasseur telle que réaménagée en 1954 par Gérard Morisset à l'étage supérieur du Musée de la Province*, 2 juillet 1957, MNBAQ, archives iconographiques.

l'art contemporain qu'il taxe de romantisme violent...¹³». Déjà en 1935, un an après son retour d'un long voyage d'études en France, il affichait ses couleurs aux côtés de Pierre-Georges Roy et du folkloriste Marius Barbeau dans un numéro spécial du *Journal d'agriculture* (31 août) consacré à l'île d'Orléans, qu'on s'apprêtait à rattacher à la rive nord du Saint-Laurent par un pont. Selon certains intellectuels et notables sensibles à la sauvegarde des valeurs du terroir, cette nouvelle voie de circulation constituait une grave menace pour le précieux réservoir de traditions françaises que l'île d'Orléans avait constitué jusque-là. Pour l'occasion, notre « attaché honoraire des Musées nationaux de France » a

signé un texte intitulé *L'île d'Orléans, inspiratrice des artistes*, au fil duquel il n'a pas manqué de faire l'apologie des œuvres d'Horatio Walker et des valeurs qui leur étaient associées.

Ses responsabilités de conservateur du Musée de la province et de directeur de l'Inventaire des œuvres d'art, Morisset va tenir à les concilier avec celles de secrétaire de la Commission des monuments historiques, où il œuvre depuis 1951 dans le cadre d'un ambitieux programme de restauration d'édifices religieux et civils. Adeptes rigides de la théorie de restauration stylistique chère à l'architecte français Viollet-le-Duc (1814-1879), il veille d'abord et avant tout à préserver le caractère ancien des

13 René Payant, « Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France, essai de Gérard Morisset », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III (1940-1959)*, p. 248.

bâtiments. Homme de terrain, il assurait personnellement la surveillance, voire la direction, des chantiers de restauration. Son empreinte est manifeste au Château Ramezay à Montréal et à la Maison Chevalier à Québec, tout comme à l'île d'Orléans (églises de Saint-François, de Saint-Jean et de Saint-Pierre), à Saint-Louis-de-Lotbinière, à Saint-Mathias-de-Rouville, à L'Acadie ou à Charlesbourg.

Au Musée de la province de Québec, Gérard Morisset se révèle donc dans les faits un conservateur à temps partiel qui a souvent la tête ailleurs. Pierre-George Roy avait hérité de deux chapeaux ; Morisset en portera trois... Qui plus est, il n'a ni le dynamisme ni les qualités d'administrateur d'un Paul Rainville : le rendement de son personnel ne l'intéresse pas ; ses rapports annuels seront succincts, télégraphiques et sans souffle. Pour paraphraser l'historien Jean Hamelin, il n'a qu'un véritable centre d'intérêt : ses chères collections d'art ancien. Il va donc, d'abord et avant tout, s'employer à les développer, à les restaurer – parfois avec des résultats malheureux – et à les mettre en valeur dans l'une des deux grandes salles du deuxième étage, la salle Levasseur, du nom d'une des plus fameuses familles de sculpteurs québécois du XVIII^e siècle (fig. 16). De 1955 à 1957, le Musée va acquérir plus de 300 sculptures et pièces d'ethnologie appartenant à Paul Gouin, le président de la Commission des monuments historiques ; l'ensemble compte plusieurs œuvres d'importance, mais aussi nombre de fragments de décor de provenance inconnue. En 1959, ce sera au tour de la fameuse collection de Louis Carrier, un ensemble exceptionnel de quelque 700 pièces d'orfèvrerie, de venir enrichir les collections identitaires du musée national des Québécois. Côté programmation, Gérard Morisset ne se distinguera guère par ses initiatives, préférant le plus souvent retenir des propositions émanant de différents musées canadiens – à commencer par la Galerie nationale du Canada, avec une vingtaine –, y compris une poignée d'expositions itinérantes consacrées à de grands artistes québécois comme Ozias Leduc, Maurice Cullen ou Marc-Aurèle Fortin.

À l'évidence, le Musée de la province de Québec ne joue plus un rôle moteur comme au temps de Rainville.

Pour tout dire, Morisset aura thésaurisé, se révélant de plus en plus en décalage avec les attentes et les sensibilités des classes montantes de la société québécoise. De fait, son discours sera demeuré à l'enseigne de la nostalgie et n'aura guère évolué depuis le milieu des années 1930. En témoignent ces extraits de la conclusion du livre qu'il publie en 1960, *La peinture traditionnelle au Canada français* :

La Nouvelle-France, province lointaine du royaume [de France], a laissé une architecture infiniment agréable, une sculpture d'une extrême richesse et d'une diversité sans pareil, des meubles et des pièces d'art décoratif d'une originalité et d'une audace toutes provinciales, enfin une orfèvrerie magnifique dans sa simplicité [...]. Ces fortes traditions, nos artistes les ont maintenues en peinture [...] avec moins de brio que dans les autres arts [...], mais avec continuité, avec cette douce tyrannie de la chose bien faite [...]. Si les grands noms sont rares, nombreuses sont les œuvres vraiment belles, de cette beauté discrète qui ne vieillit pas.

Avec le retour au pouvoir des libéraux de Jean Lesage en 1960, l'univers de Morisset s'apprête toutefois à basculer : le vénérable Musée de la province de Québec ne va pas échapper à la Révolution tranquille. Un premier rapport interne est commandé par le nouveau ministère des Affaires culturelles à propos de sa gestion du Musée. Le jugement tombe en juillet 1961 et il est sévère. Fernand Harvey le résume en ces termes :

Le rendement y est très bas à cause de plusieurs facteurs dont le peu d'autorité et d'initiatives de la direction, l'absence de politique d'acquisition, des heures d'ouverture inadéquates et la faiblesse de la publicité. Le rapport recommande notamment un changement de personnel, le déménagement de la collection de sciences naturelles, un développement

des activités éducatives et d'animation et une augmentation du budget total qui passerait alors de 190 000 \$ à 227 000 \$. À cette époque, le Musée compte trente employés¹⁴.

Une seconde étude va être réalisée par le peintre Claude Picher, qui connaît bien l'institution. Il y a travaillé dans les années 1950 à titre de responsable des expositions avant d'œuvrer pour la Galerie nationale du Canada de 1958 à 1961 comme agent de liaison. C'est dans ce contexte qu'il a joué un rôle décisif aux côtés de Morisset pour la préparation de l'exposition et du catalogue *Les arts au Canada français (The Arts in French Canada)* à la Vancouver Art Gallery, en 1959. Déposé en 1962, le rapport confidentiel de Picher est accablant¹⁵:

Au niveau de la structure administrative, du personnel, du service des informations, de la présentation des collections et des expositions, des expositions itinérantes, de l'aménagement des locaux, des services éducatifs, du matériel, le Musée de la province présente actuellement des lacunes considérables et évidentes. [...] Le conservateur actuel est essentiellement un homme de recherche. [...] Il s'est battu, souvent avec courage, pour la conservation de nos trésors et a marqué de nombreux points grâce à son entêtement farouche de notaire et à son langage et ses manières mesurés d'honnête homme du 18^e siècle [...] Quant à l'aménagement, la présentation des collections du Musée, c'est pour le conservateur actuel une chose secondaire (il faut dire que sa vue a considérablement baissé depuis quelques années). Il voit ce musée bel et bien comme une voûte où s'empileraient des trésors pendant des siècles, mais qui pourrait tout aussi bien demeurer fermé au public. Il considère ce musée un peu

comme un Pharaon envisageait son tombeau!¹⁶

Le cycle des réformes commence dès 1962. Ayant perdu la main, Morisset assiste impuissant à des transformations de toutes sortes. Dans les circonstances, il se replie naturellement sur ses projets à l'Inventaire des œuvres d'art, dont il reprend la direction après l'avoir confiée pendant quelque temps à son fils Jean-Paul. Une commission consultative est mise sur pied pour évaluer les collections du Musée et établir une politique conséquente en matière d'acquisition d'œuvres d'art. À la suite de sa nomination comme adjoint de Morisset le 22 mai, Picher entreprend de moderniser les salles de l'ancien étage des beaux-arts. La construction d'une annexe de quatre étages à l'est du bâtiment d'origine sera quant à elle achevée en janvier 1963 et permettra l'aménagement d'une bibliothèque, de bureaux et de deux nouvelles salles d'exposition (fig. 17). Ce vent de changements ne laissera pas indifférente la journaliste Paule-France Dufaux, qui s'enthousiasme dans les colonnes du *Soleil* du 12 octobre 1963:

En huit mois, sous l'impulsion de Claude Picher, conservateur adjoint, le vieux musée a pris un tout autre visage. Un visage à la mesure de notre temps. Chaque pièce, chaque œuvre d'art, sortant enfin de la masse, est devenue unique dans un cadre et sous un éclairage étudiés pour elle seule. Des réserves, d'autres œuvres d'art ont vu le jour qui étaient insoupçonnées du grand public.

Symbole éloquent de toutes ces transformations, on adopte une nouvelle dénomination en 1963. L'ancien « Musée de la province de Québec » sera dorénavant connu sous le nom de « Musée du Québec ». À ce moment, l'institution se révèle toujours « le » seul musée

14 HARVEY Fernand, *Le Musée du Québec, son public et son milieu*, p. 25.

15 Tout comme dans le cas de plusieurs informations éclairantes dont nous avons ci-devant fait état, il n'en est pas question dans l'article à sens unique que signe Claude Thibault (« Gérard Morisset, conservateur du Musée de la

province de Québec (1953-1965) », p. 45-46) dans le cadre de l'ouvrage collectif publié à l'occasion d'une exposition rendant hommage à Gérard Morisset présentée au Musée du Québec en 1981 (*À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*).

16 LANDRY, *op. cit.*, p. 110.



Fig. 17

La nouvelle annexe du Musée construite en 1961-1962, à l'est du pavillon d'origine du Musée de la Province. © Photo : Neuville Bazin, 1964, BAnQ, Centre d'archives de Québec, série Office du film du Québec.

national que compte le Québec, mais ce ne sera plus vrai à partir de l'année suivante, avec la création du Musée d'art contemporain de Montréal. Les collections du Musée du Québec compteront alors 2 315 peintures et dessins, 821 sculptures, 1 731 pièces d'arts décoratifs, 331 pièces d'artisanat et 21 photographies. Dans la foulée de Picher, le « conservateur » Morisset tirera sa révérence en 1965¹⁷ pour être remplacé par un « directeur », à savoir l'artiste, professeur et critique d'art Guy Viau. Au cours d'un bref mandat de deux ans, celui-ci fera montre d'un dynamisme sans pareil, présentant des manifestations à un rythme étourdissant et assurant une place très importante à l'art contemporain. En 1967, sa mémorable rétrospective consacrée à l'œuvre de Jean Paul Riopelle, le plus fameux de nos artistes sur la scène internationale, permettra même au nouveau Musée du Québec de faire l'une des plus belles acquisitions de son histoire : un très grand collage en forme de murale

généreusement offert par l'artiste à la demande de son ami Viau (fig. 18). Mais, nous voilà déjà bien loin du Musée de la province, ce miroir d'une collectivité longtemps partagée entre le poids du passé et les attraits de la modernité...

Pour conclure, il est sans doute opportun de mettre les quatre premières décennies de la jeune histoire du MNBAQ en perspective, à la lumière des pratiques de gouvernance qui sont aujourd'hui monnaie courante dans nos institutions culturelles : équilibre des pouvoirs, partage des responsabilités, gestion des risques, planification stratégique, transparence, reddition de comptes, etc. Rappelons-nous toutefois que le terme même de *gouvernance* n'existait pas à l'époque et qu'une institution comme le Musée n'aura cessé d'être un service de son ministère de tutelle pour devenir une société d'État avec son propre conseil d'administration qu'à l'automne 1984, soit bien après la période que nous avons abordée dans notre

17 Pour faciliter sa sortie en douceur, on conféra à Morisset le titre de « conservateur honoraire » du Musée du Québec même si, à l'évidence, la facette muséale de sa carrière n'avait pas été très exemplaire.

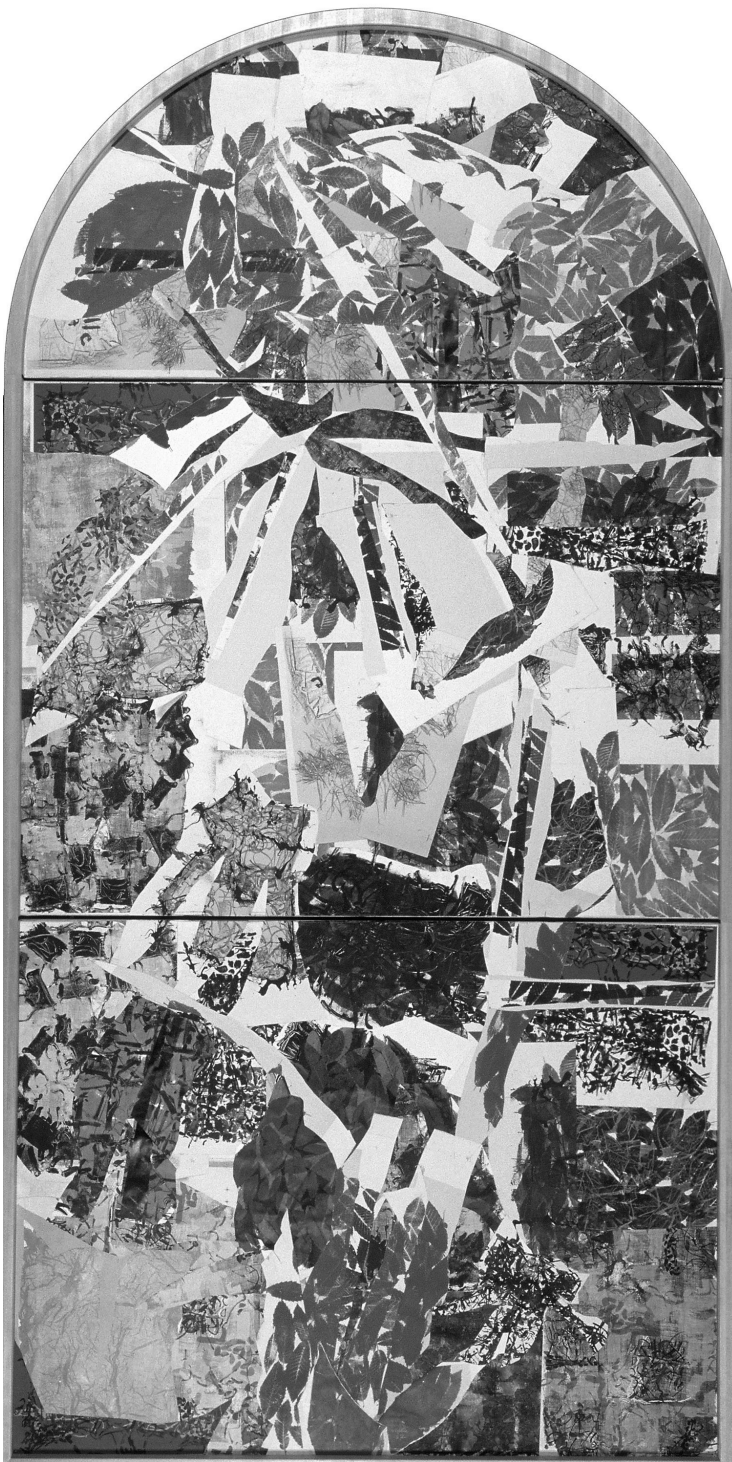


Fig. 18

Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1967, assemblage d'éléments lithographiés collés et agrafés sur toile, 491 x 243 cm, don de l'artiste, MNBAQ (1967.68).

© Photo : MNBAQ, Patrick Altman. © Succession Jean-Paul Riopelle/SOCAN.

texte. Il importe donc de se remettre dans le contexte afin de mieux cerner les forces en présence et de comprendre l'environnement socio-économique et culturel dans lequel le Musée aura vu le jour et commencé à définir sa place sur l'échiquier muséal au pays et à l'étranger :

- tribulations d'un musée d'art en émergence qui, bon an mal an, aura dû se forger une identité en devant composer avec la gestion d'une imposante collection de sciences naturelles et le lourd voisinage des Archives de la province;
- cadre de « gouvernance » aussi flou que discrétionnaire reposant avant tout sur le bon vouloir ou le réseau d'une poignée de décideurs dont les priorités étaient souvent ailleurs;
- conditions d'implantation peu favorables en raison d'un sous-financement structurel persistant (ressources humaines et financières);
- évolution en dents de scie marquée tour à tour par la crise économique, la Seconde Guerre mondiale, les efforts de relance des années d'après-guerre et la Révolution tranquille.

D'où des collections nationales qui se seront malgré tout développées à coups de dons, de commandes parfois téméraires et d'achats discrectionnaires, priorisant tantôt le conservatisme et le repli sur soi, tantôt les promesses associées à de nouveaux courants artistiques. À travers ses acquisitions (depuis 1920) et la programmation de ses expositions associées à ses 40 années d'émergence, l'histoire du Musée national des beaux-arts du Québec nous aura révélé, grosso modo, qu'il aura été en osmose avec le milieu qui l'aura vu naître et grandir. Cela dit, il reste que le profil professionnel, les intérêts personnels, l'expérience préalable et les valeurs de ses dirigeants successifs – les Simard, Roy, Rainville, Morisset et Viau – auront marqué profondément son destin et souvent joué un rôle décisif. À ce chapitre, s'il

est un nom qui sort du lot, c'est bien celui de Paul Rainville, qui a été d'abord l'adjoint de l'archiviste Pierre-Georges Roy et, à ce titre, responsable des collections artistiques et des collections de sciences naturelles à partir de 1931, puis « conservateur » de 1941 à sa mort en 1952.

Ancien courtier d'assurances prospère, Rainville se sera révélé un personnage hors du commun dans son nouveau rôle. Homme cultivé et grand amateur d'art, de littérature et de musique, il aura su faire grandir l'institution dont on lui avait confié la responsabilité, misant sur son talent de gestionnaire, ses qualités humaines, son instinct, son entregent, son ouverture d'esprit, son pragmatisme, sa polyvalence, ses multiples réseaux et, surtout, sur la vision d'avenir qui l'animait et qu'il aura sans relâche cherché à partager. Cette personnalité très inspirante qu'on avait presque fini par oublier aura été un muséologue de premier plan avant la lettre. S'il avait vécu de nos jours, je suis convaincu qu'il n'aurait eu aucun mal à composer avec nos règles de gouvernance. Ce gestionnaire aguerrri avait en effet le souci de la transparence comme nous le confirment sa correspondance et ses redditions de comptes exemplaires. Qui plus est, ce communicateur hors pair avait le sens du partage : il aimait les partenariats, le dialogue et le travail en équipe. Et il savait tirer parti de l'éclairage et de l'expérience des autres, notamment au sein des diverses associations nationales et internationales dont il a été un membre très actif, y assumant même différentes responsabilités de premier plan.

Mais par-delà la nature des structures et des contextes au cœur desquels nous sommes un jour appelés à évoluer, il demeure que ce sont les personnes qui changent réellement les choses, avec leurs forces comme avec leurs faiblesses. Un Rainville disposait de qualités et de talents indéniables, mais il aura dû composer avec des conditions difficiles persistantes, ce qui ne l'aura pas empêché de laisser une empreinte profonde et durable sur le Musée de la province de Québec. Et s'il y a une leçon à tirer de son parcours, au su et au vu du contexte muséologique qui est aujourd'hui le nôtre, c'est

que les difficultés les plus grandes ne sauraient justifier qu'on se montre attentistes ou que l'on fasse du surplace en attendant des jours meilleurs. Disant cela, je pense tout autant aux administrateurs qu'aux gestionnaires. Et, de fait, le Musée national des beaux-arts du Québec ne serait jamais devenu le fleuron culturel que l'on connaît si Paul Rainville avait agi de la sorte et fait montre de frilosité. Il se sera au contraire révélé une grande pointure, un pionnier déterminé et un visionnaire capable de surmonter ou de contourner les obstacles pour réaliser plusieurs de ses rêves au profit d'une collectivité à l'égard de laquelle il se sentait redevable. Bel exemple de saine gouvernance avant l'heure.

Références bibliographiques

AYRE Robert, « A Critic Writes Candidly on Quebec's Provincial Museum », *Montreal Standard*, 25 octobre 1941.

BÉLAND Mario, *Le Musée du Québec. Les expositions des origines à 1990*, Québec : Musée du Québec, 1991.

CASTONGUAY Denis, LACASSE Yves (dirs.), *Québec, une ville et ses artistes*, catalogue d'une exposition tenue au MNBAQ du 14 février au 27 avril 2008, Québec : MNBAQ, 2008.

GELLY Alain, BRUNELLE-LAVOIE Louise, KIRJIAN Cornéliu, *La passion du patrimoine. La Commission des biens culturels du Québec 1922-1994*, Québec : Septentrion, 1995.

HAMELIN Jean, *Le Musée du Québec. Histoire d'une institution nationale*, Québec : Musée du Québec, 1991.

HARVEY Fernand, *Le Musée du Québec, son public et son milieu*, Québec : Musée du Québec, 1991.

HARVEY Fernand, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1934 », *Les Cahiers des dix*, n° 57, 2003, p. 31-83.

HARVEY Fernand, *La vision culturelle d'Athanase David*, Montréal : Del Busso, 2012.

KAREL David, *Horatio Walker*, Québec : Musée du Québec / Fides, 1986, 311.

LACROIX Laurier, « La collection comme temps de la Nation. Les premières acquisitions du Musée de la province de Québec en 1920 » (article dédié à John R. Porter), *Les Cahiers des dix*, n° 62, 2008, p. 125-151.

LANDRY Pierre B., *75 ans chrono. Le Musée national des beaux-arts du Québec 1933-2008*, Québec : MNBAQ, 2009.

PAYANT René, « Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France, essai de Gérard Morisset », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III (1940-1959)*, Montréal : Fides, 1982, p. 247-248.

PORTER John R. [par ordre chronologique]

« 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.

Rapport du Comité consultatif sur l'avenir du Musée du Québec remis à Denis Vaugeois, ministre des Affaires culturelles du Québec à l'automne 1979 (en collaboration avec Paul-Louis Martin, Léo Rosshandler et André Vachon).

« Quête et construction d'une mémoire québécoise » (en collaboration avec MATHIEU Jacques), *Cultures du Canada français* (publication du CRCCF), Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1988, p. 93-112.

« Le directeur : un gestionnaire culturel qui doit avec de la vision », *La société et le musée, l'une change et l'autre aussi* (actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1996 dans le cadre des Neuvièmes entretiens du Centre Jacques-Cartier), Montréal : Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 1997, p. 75-82.

« Le Musée du Québec : une mémoire vivante », TURMEL André (dir.), *Culture, institution et savoir / Culture française d'Amérique* (actes du 6^e Séminaire de la CEFAN, 1994), Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 151-170.

« Paul Rainville (1887-1952). Un directeur de musée visionnaire », *Muse*, vol. XIV/4 - XV/1, juin 1997, p. 42. Également publié en anglais dans la même revue sous le titre « Paul Rainville (1887-1952). A Visionary Museum Director », p. 43.

« Place aux femmes ». Préface du catalogue de l'exposition *Au féminin. Choix d'œuvres de la collection du Musée du Québec, 1920-1950*, organisée et mise en circulation par le Musée du Québec, 1997, p. 1.

« L'art de réinventer une institution nationale » (bilan d'expérience), *Archives* (revue de l'Association des archivistes du Québec), vol. 34, n° 3, 2003, p. 73-88.

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. [co-direction de l'ouvrage avec LACASSE Yves, essai intitulé « La collection du musée national des beaux-arts du Québec » et texte d'introduction (avec Y.L.) intitulé « 202 œuvres singulières: une invitation au regard »]. Également publié en anglais sous le titre *The Collection of the Musée national des beaux-arts du Québec: A History of Art in Quebec*.

« Les vies de l'ancienne Prison de Québec ». Préface du livre de LANDRY Pierre B., *Prison, auberge et musée, le pavillon Charles-Baillairgé*, Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 5-11.

« L'histoire à ciel ouvert ». Préface de l'ouvrage de LAROCHE Ginette, *Le sculpteur Émile Brunet et le décor historié du Musée de la province de Québec (1928-1932)*, Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 8-13.

Devenir un leader culturel. Récit d'un rêveur pragmatique. Avec le concours de RINFRET Natalie, Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013.

Histoire brève d'un grand projet. Le pavillon Pierre Lassonde du MNBAQ (2001-2016). Publié à compte d'auteur. Québec, 2016.

« Commémoration, politique et patrimoine : le cas du Musée national des beaux-arts du Québec sur le site du parc

des Champs-de-Bataille à Québec », États généraux sur les commémorations (actes d'un événement organisé par le Mouvement national des Québécoises et des Québécois à Montréal du 6 au 9 octobre 2016), 2018, p. 65-71.

Abstract

The Musée national des beaux-arts du Québec is the oldest of our state museums. It had been in the making since 1922 and opened its doors in 1933, in the middle of an economic crisis. It was also in a difficult context that its identity, collections and outreach initiatives gradually took shape under the aegis of directors whose backgrounds were as different as they were complementary. Among them, the visionary and resilient Paul Rainville (1887-1952) stands out. An inspiring personality, he was the model for transparent management, accountability and concern for serving the community well. He left a varied and lasting imprint on a national institution which, until 1963, was known as the “Musée de la Province de Québec.” If Rainville had lived in our time, he would no doubt have known how to cope with our governance regulations and find innovative ways to overcome the obstacles confronting our museal institutions both large and small.