

Six textes de collègues de la Faculté des arts

∴ Jacques-Albert Wallot

Le projet de la présente publication a pris naissance lors de la fête de Noël du SPUQ en décembre 2010. J'ai toujours pensé que les rencontres du SPUQ constituaient une occasion d'enrichissement syndical, académique et social. Nous savions par ailleurs que notre exécutif de l'APR-UQAM essaie toujours de susciter un intérêt pour la rédaction de textes pour notre revue. Alors, au détour des conversations, à cette fête de Noël, quelques collègues retraités de la Faculté des arts ont décidé de fournir un texte à notre revue, et nous avons choisis de le faire ensemble.

Partant de l'exemple de la *Victoire de Samothrace*, figure emblématique de la sculpture de la Grèce Antique, Francine Couture nous explique la transformation de la culture muséale en rapport avec les œuvres d'art, l'état originel de celles-ci n'étant plus fixé pour l'éternité mais pouvant être modifié lors de réexpositions subséquentes, ce phénomène implique « une conception de l'historicité des œuvres qui ne nous réfère pas qu'au seul moment de leur production ».

En nous décrivant la naissance à l'UQAM du département de Design, Jean-Pierre Hardenne précise qu'il y avait alors un désir de « renouer avec les ambitions d'une école mythique comme le Bauhaus, en intégrant dans une seule entité les disciplines de l'architecture, du design des objets, du design urbain et du design d'intérieur ainsi que du graphisme, de l'illustration, du multimédia et de la typographie ».

Dans son texte, Suzanne Lemerise nous livre ses impressions sur son voyage en Inde, un pays de bruits, d'odeurs et de couleurs. Elle décrit avec toute sa sensibilité quelques uns des lieux et des monuments qu'elle y a vus. Elle s'émerveille de la multiplication des motifs décoratifs sur les objets, tissus et surfaces.

52

octobre 2011

sommaire

Six textes de collègues de la Faculté des arts <i>Jacques-Albert Wallot</i>	1
À la mémoire de Pierre Mayrand <i>Michel Lessard</i>	2
Variation et perennité des oeuvres contemporaines <i>Micheline Courure</i>	4
Deux oeuvres d'art méconnues à l'UQAM : faudrait-il créer un comité de sauvegarde ? <i>Jacques-Albert Wallot</i>	6
La naissance du design à l'UQAM <i>Jean-Pierre Hardenne</i>	8
Un voyage en Inde : des hommes, des dieux et des momuments <i>Suzanne Lemerise</i>	10
Après la permanence : continuer autrement <i>Raymond Montpetit</i>	13
Napoléon Bourassa : La quête de l'idéal <i>Raymond Vézina</i>	16



De son côté, Raymond Montpetit nous explique comment s'est effectué son passage à la retraite, lui permettant de poursuivre un travail qu'il aime et de prolonger celui-ci dans un contexte de grande liberté. Il nous présente aussi son implication dans la scénarisation d'un projet d'animation au Musée de la Pointe-à-Callière.

Michel Lessard nous présente un hommage éclairant à notre collègue Pierre Mayrand, décédé l'hiver dernier, un pionnier qui a joué un rôle de premier plan

dans la création du département d'Histoire de l'art.

Il y a enfin ce texte que j'ai rédigé sur deux œuvres d'art négligées situées dans le Hall de la Salle Marie-Gérin Lajoie et qui méritent qu'on se penche sur leur survie.

Je remercie les membres du conseil d'administration de l'APR- UQAM pour leur soutien et particulièrement mes collègues Denis Bertrand et Roch Meynard pour avoir rendu possible la réalisation cette publication.

À la mémoire de Pierre Mayrand

::: Michel Lessard

Pierre Mayrand est parti. Pierre était toujours sur un départ, héritage d'un père appartenant au corps diplomatique et lui-même brassé dans son enfance et son adolescence par l'agitation de la fonction. Pierre était donc toujours prêt à s'envoler, un jour pour l'Espagne, son deuxième pays, d'autres fois pour certains coins d'Amérique latine, ou à conduire inlassablement vers la Haute-Beauce et d'autres régions du Québec quand il était libéré de ses tâches à l'université. Pierre était attendu partout, car l'homme et l'ethno-historien-muséologue universitaire était avant tout un professionnel de terrain, une denrée rare en pays de magisters. Membre du groupe fondateur du département d'Histoire de l'art à l'UQAM en 1969, il a louvoyé de façon originale et parfois impétueuse parmi nous pendant 30 ans. Pierre a apporté de la couleur, une passion, un sourire, une présence différente qui faisait fondre par moment la monotonie trop académique de nos assem-

blées. Il amenait, je dirais, une tension souriante aux réunions, qu'il animait de clins d'œil... Pierre portait assez bien, même avec une élégance brodée d'humour, certaines valeurs de mai 68, au grand dam de quelques collègues inscrits au registre de l'orthodoxie académique. Mais il appartenait à part entière au bouquet flamboyant d'intellectuels dynamiques qui composaient alors la meilleure équipe en histoire de l'art du Québec en profonde mutation.

J'ai connu Pierre au milieu des années 70 à titre de conférencier invité dans plusieurs de ses cours. Celui-ci dirigeait alors le Groupe de recherche et de diffusion des arts anciens du Québec. Un beau livre sur Place royale à Québec, un autre sur les objets familiaux de nos ancêtres, et de remarquables professionnelles formées par lui rayonneront toute leur vie en patrimoine, et sortiront des projets consacrés à la culture matérielle. À mon arrivée à l'UQAM en 1979, j'ai ensuite été en mesure de mieux apprécier l'homme et



Association des professeures et professeurs retraités de l'Université du Québec à Montréal

Conseil d'administration 2011-2012

Président	Yvon Pépin <i>pepin.yvon@uqam.ca</i>
Vice-président	Denis Bertrand
Secrétaire	Yvon Pépin
Trésorier	Roch Meynard Robert V. Anderson Pierre Bouchard Gilles Gauthier

Bulletin Pour la suite du monde

Directeur/directrice : poste à combler

Adresse postale

APR-UQAM
Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Secrétariat (sans permanence, ni employé sur place)

Bureau V-6130, pav. Sainte-Catherine
Université du Québec à Montréal

Téléphone (répondeur seulement) : 514-987-3605

Site Web : <http://www.apr-uqam.org>

l'universitaire engagé dans la protection du patrimoine mondial et québécois et dans l'animation des couches populaires dans la prise en charge et la révélation de leur milieu.

Pierre Mayrand a innové sur le plan mondial en participant activement à la mise au point des chartes internationales créant la nouvelle muséologie, l'écomuséologie et il a appliqué les principes de cette dynamique socioculturelle à toute une région de l'arrière pays du Québec, la Haute-Beauce, devenue son éblouissant laboratoire. À deux reprises, en sa compagnie, j'ai passé des fins de semaine à parcourir ce territoire esseulé et abandonné du bout du monde. J'ai pu y lire la réappropriation d'un milieu, j'y ai écouté le meilleur concert des muses : le silence de la lumière, la musique de l'herbe et le spectacle du vent dans un paysage gonflé de fierté. J'ai vu renaître maisons, bâtiments de ferme, écoles de rang, presbytères, chemins forestiers, j'ai suivi des sentiers nature récemment ouverts, rencontré des touristes chez l'habitant ; j'ai vu aussi plein d'enfants de la ville s'amuser avec ceux de la ferme à composer des paysages champêtres près d'un troupeau de vaches ou de chèvres... J'y ai parcouru un territoire musée où tout s'animait, tout racontait, tout chantait. Lorsque je regarde la Beauce aujourd'hui, ici un festival de films documentaires, là une place de village protégée et animée, je me dis que Pierre a dû y être pour quelque chose. Il a suscité

l'envie dans bien des milieux; il a provoqué une saine émulation et ses étudiants en histoire de l'art, en muséologie et en animation culturelle, disséminés à travers le Québec font partie de ses disciples prônant ses principes de conservation patrimoniale. En ville, le l'Écomusée du Fier Monde, dans la métropole, demeure dans la ligne de son action et la lignée de ses fervents.

En pédagogie, Pierre pratiquait la maïeutique. C'est dans la conversation, dans l'échange amical qu'il faisait valoir ses connaissances, son expérience et sa tendresse pour l'autre. Si ce mode de transmission du savoir passe bien dans la population, à l'université ce mode d'enseignement dérange.

Pierre n'a jamais laissé personne indifférent. Je salue la Société des musées québécois de lui avoir remis son prix annuel l'an dernier reconnaissant son immense carrière forgée d'actions efficaces, d'écoute, de générosité et de succès.

Qu'il en a brassé du vent cet homme dans sa vie! Un souffle d'amour et d'altruisme. Simplement à écrire ces lignes de souvenirs et d'hommage, sa bougeotte m'essouffle.

Qu'il repose en paix, ce collègue et ami, il l'a bien mérité. Son œuvre est bien portée. Mes plus sincères condoléances à ses deux compagnes, à ses fils, à ses parents et amis.

Variations et pérennité des œuvres contemporaines

::: Francine Couture

Vous entrez au Louvre, vous montez l'escalier Daru et vous voyez la *Victoire de Samothrace*, figure emblématique de la sculpture de la Grèce Antique. Vous pensez regarder un objet authentique de cette période canon de l'histoire de l'art. Détrompez-vous. La configuration de cette œuvre est constituée de fragments provenant de sa période de création, mais aussi d'éléments ajoutés par des restaurateurs au cours de l'histoire de son exposition. C'est ce que révèlent les études de cette œuvre. Nous pouvons les lire comme le récit d'une production artistique qui commence vers 220-185 av. J.-C. pour se terminer dans les années 1960.

La *Victoire de Samothrace* a été exhumée en 1863 sur l'île de Samothrace, où des fragments ont été découverts par l'archéologue Champoiseau. Elle fut exposée pour la première fois au Louvre en 1866. Elle n'est alors constituée que du bloc principal du corps ; l'aile gauche et un fragment du buste sont exposés dans une vitrine placée à proximité de la sculpture. En 1879, suite à de nouvelles découvertes archéologiques, le conservateur des Antiquités du Louvre décide de donner une nouvelle configuration à la sculpture. La *Victoire de Samothrace* est alors installée sur les dalles formant son socle monumental d'origine ; la partie droite du buste est replacée sur le corps, ainsi que l'aile gauche reconstituée de plusieurs fragments ; alors que l'aile droite, la partie gauche du buste et la ceinture sont refaites en plâtre. Une fois la restauration achevée, la sculpture est placée en haut de l'escalier de la Galerie Daru, où elle se trouve encore.

La publication de ces informations sur le site du Louvre témoigne d'une transformation de la culture muséale à l'égard de sa fétichisation de l'état originel d'une œuvre comme signe de son authenticité. Elles nous disent que tous les éléments de la *Victoire de Samothrace* ne constituent pas des traces de son moment de création, que l'œuvre présentée au public résulte d'interventions sur l'œuvre réalisées par des restaurateurs et des conservateurs du Louvre ; ou encore, que le dispositif de présentation de cet œuvre incarne une représentation épurée de la sculpture antique à la suite de l'intervention de professionnels

de la présentation et de la conservation des œuvres de la fin du XIX^e siècle guidés par les goûts de l'époque.

En prenant connaissance de ce récit de la production de la *Victoire de Samothrace* et de son exposition, j'ai fait un lien avec mes propres recherches, menées avec des collègues, et qui portent sur les variations des œuvres contemporaines résultant de leur réexposition. Ces recherches mettent aussi en question l'existence de l'état originel de l'œuvre d'art qui serait fixé pour l'éternité. Comme la *Victoire de Samothrace*, ces œuvres font la démonstration que leur constitution matérielle présentée au public résulte des diverses interventions dont elles ont été l'objet : d'abord, celle de l'artiste, ensuite, celles des professionnels de l'exposition. Cependant, à la différence de la sculpture grecque, elles ne se présentent pas comme des objets monolithiques, car elles sont souvent composées d'éléments qui doivent être réinstallés ou refabriqués à chacune de leur présentation. Ces œuvres ont parfois un caractère éphémère, leurs matériaux étant fragiles ou obsolètes. Ou encore, certaines d'entre elles se manifestent sur le mode d'instructions, produites par l'artiste, prescrivant au collectionneur leurs modalités de fabrication et d'exposition. Ainsi leurs éléments peuvent être adaptés aux caractéristiques physiques d'un nouvel espace de présentation ; ou leur configuration transformée par l'artiste qui a ajouté ou retiré des composantes ; ou encore, leur concept d'origine prescrit leur modification à chacune de leur itération, et même après leur acquisition. Les modalités de reconnaissance de leur authenticité ne s'appuient donc pas sur leur intégrité matérielle d'origine.

Plusieurs de ces œuvres sont aujourd'hui dans les collections privées et publiques ; elles ont incité les professionnels des musées à considérer l'œuvre en situation d'exposition, et non plus comme un objet pouvant exister en-dehors du cadre de ses apparitions publiques. De plus, afin de valider l'authenticité de leur prestation, ces œuvres ont conduit les conservateurs et les restaurateurs à donner davantage d'importance à la constitution de leur documentation et à y associer étroitement l'artiste. Des musées ont ainsi

établi des méthodologies de cueillettes d'informations qui relèvent d'une véritable recherche ethnographique sur le travail artistique, informations que l'artiste, le plus souvent, n'avait jamais systématiquement consignées. Cette collaboration avec le musée lui a ainsi permis de transmettre son savoir qui, tout en étant d'ordre conceptuel, implique aussi des savoir-faire propres à des processus de fabrication ou à des dispositifs techniques qu'il ou qu'elle a utilisés au cours du processus de création, et qui sont jugés essentiels à l'authentification de la prestation de ses œuvres, et plus globalement à leur conservation.

Par ailleurs, par ce travail de documentation, le musée, en collaboration avec l'artiste, exerce son expertise en désignant le plus souvent un mode de présentation de l'œuvre comme étant sa version autorisée devant servir de modèle aux prochaines itérations. C'est souvent la mise en vue inaugurale ou sa première apparition dans l'espace public qui est choisie. Mais, il arrive aussi que ce soit l'exposition montée au moment de son acquisition dont, pour diverses raisons, les modalités de présentation diffèrent de celles de sa première exposition. L'artiste peut avoir décidé d'achever un processus de création qu'il ou elle jugeait non terminé, ou d'adapter l'œuvre acquise aux caractéristiques physiques de la salle d'exposition du musée.

Il arrive, toutefois que des manifestations ultérieures d'une œuvre entrent en concurrence avec cette désignation. Ainsi à l'occasion d'une nouvelle installation, l'artiste peut procéder à son remaniement ou à une modification de ses éléments et exiger de l'institution collectionneuse que cette nouvelle configuration remplace la première version acquise par le musée. Cette institution a le choix de donner suite à cette

demande ou de s'y refuser. D'une part, ce type de situation a une portée juridique, en opposant le droit moral de l'artiste d'exercer son autorité d'auteur et la mission culturelle du musée d'assurer la transmission de la valeur historique des œuvres. Mais d'autre part, elle indique que cette institution doit composer avec le caractère ouvert ou variable de cette catégorie d'œuvres qui met en cause ses conventions.

La récurrence de ces situations introduit donc au musée une nouvelle compréhension de l'articulation des valeurs d'authenticité et d'historicité. Il faut dire que, bien que l'expertise muséale ait fait une réflexion critique sur les modifications matérielles apportées aux œuvres par le travail de restauration, elle continue d'évaluer leur état d'origine afin de valider leur authenticité. La réexposition des œuvres contemporaines de notre étude remet donc radicalement en question cette méthodologie en proposant une conception de l'historicité des œuvres qui ne nous réfère pas qu'au seul moment de leur production initiale, mais qui s'incarne dans une temporalité incluant divers moments de leur vie dont ceux de leurs diverses apparitions publiques. Cette nouvelle conception est au cœur de la réflexion de professionnels des musées collectionneurs de ces œuvres et préoccupés des conditions de leur pérennité.

<http://www.louvre.fr> (consulté le 20 mai 2011).

Je remercie Nathalie Houle, dont le travail sur le sujet m'a mis sur la piste de cette réflexion. Nathalie Houle, « La Victoire de Samothrace : réflexions sur l'authenticité de l'œuvre d'art », Université de Montréal, Département d'histoire de l'art, automne 2010.

Deux oeuvres d'art méconnues à l'UQAM : faudrait-il créer un comité de sauvegarde ?

::: Jacques-Albert Wallot

Nous avons tous eu l'occasion d'assister à des rencontres à la Salle Marie-Gérin-Lajoie du Pavillon Judith-Jasmin. Il y a là deux œuvres d'art que nous avons certes vues, sans toutefois savoir pourquoi elles y sont. En consultant le *Journal de l'UQAM* du 9 février 1981, on peut y lire que c'est grâce à M. Jean-Jacques Jolois, alors adjoint au vice-recteur aux communications de l'UQAM, que ces œuvres qui venaient de l'École des Beaux-arts furent installées dans le Hall de la salle Marie-Gérin-Lajoie en 1981.

Il s'agit de deux moulages, grandeur nature, qui représentent le tympan du Portail Royal de la Cathédrale de Chartres et la colonne Beau-Dieu de la Cathédrale d'Amiens (en deux morceaux : la statue et le socle) Ces pièces qui remontent aux années trente sont les seules qui subsistent d'une collection de moulages qui avait été offerte par le Musée du Louvre à l'École des beaux-arts de Montréal à l'époque du directeur Maillard. Ces pièces magnifiques sont pratiquement introuvables maintenant à cause de la loi Malraux sur la préservation des monuments historiques français.¹

Si l'on s'intéresse au moulage du tympan du Portail Royal² de la Cathédrale de Chartres, il faut savoir que ce portail fut réalisé au milieu du XII^e siècle et qu'il fut probablement conçu et monté entre 1142 et 1150. Il représente le Christ au centre, entouré des symboles des quatre évangélistes, soit l'aigle pour l'apôtre Jean, le taureau pour Luc, le lion pour Marc, alors que Mathieu y est représenté de façon humaine avec une auréole. Pour Janson, « Christ Himself appears enthroned above the main doorway as Judge and Ruler of the Universe ».³

Dans le cas du Beau Dieu de la Cathédrale Notre-Dame d'Amiens, on se retrouve plus près du milieu du XIII^e siècle, il s'agit d'une représentation du Christ qui se veut plus humaine que celle que l'on retrouve dans le tympan de la Cathédrale de Chartres. Pour Helen Gardner, "The statue has lost none of the monumentality of the Early Gothic statue columns, but is now of normal human proportions (...). The details of the drapery are carefully executed and the rhythmic folds of the lower portions contrast with the simplicity of the upper torso, which in turn enhance the dignity of the massive head."⁴ Cette sculpture se trouvait entre les



Tympan du Portail Royal de la Cathédrale de Chartres

deux portes sous le portail central de la cathédrale. Il s'agirait d'une représentation du Christ Sauveur, mais aussi du Christ enseignant car il tient un livre fermé dans la main gauche, « tout en bénissant de la main droite ». ⁴ On remarquera qu'il a les pieds posés sur un dragon et un lion.

Dans le cas du Beau-Dieu d'Amiens, il faut préciser que la pièce est divisée en deux, en ce sens que le socle sous la statue-colonne est exposé juste à côté de celle-ci à cause de la hauteur des plafonds à l'UQAM. On se retrouve donc avec trois pièces dans ce Hall.

Je m'intéresse à ces magnifiques pièces à travers le prisme de l'éducation artistique : je ne suis pas un historien d'art et de plus, expliquer tout le contexte artistique et historique dans lesquels ces œuvres furent produites ne se situe pas dans mon champ d'expertise et excède le format du présent texte.

Actuellement, cet ensemble exceptionnel de moulages me semble en danger. Durant les années quatre-vingt-dix, la rampe de protection placée devant ces œuvres pour les protéger servait plutôt d'appui pour l'entreposage des chaises lors des événements sociaux. Les chaises étaient donc placées entre les moulages et la rampe de protection si bien que le pied du Beau-Dieu fut brisé. À cette époque, quelques collègues et moi avons essayé de sensibiliser des instances de l'université à la nécessité d'effectuer cette réparation pendant qu'il y avait encore les expertises à l'École des arts visuels et médiatiques. Rien ne fut fait, et il n'y a même plus de rampe de protection.

Grâce à l'aide du Service des archives de l'UQAM, j'ai pu consulter cette copie du *Journal de l'UQAM* de 1981 qui nous apprend que ces moulages relevaient de la Galerie de l'UQAM qui gère déjà une importante collection d'œuvres d'art du temps de l'École des Beaux-arts de Montréal et des débuts de l'UQAM, collection dont elle a sûrement fait l'inventaire après toutes ces années. Dans cette collection, on peut en particulier trouver de nombreuses gravures d'élèves d'Albert Dumouchel.

Il n'est peut-être pas trop tard pour que ceux qui possèdent les expertises appropriées et ceux

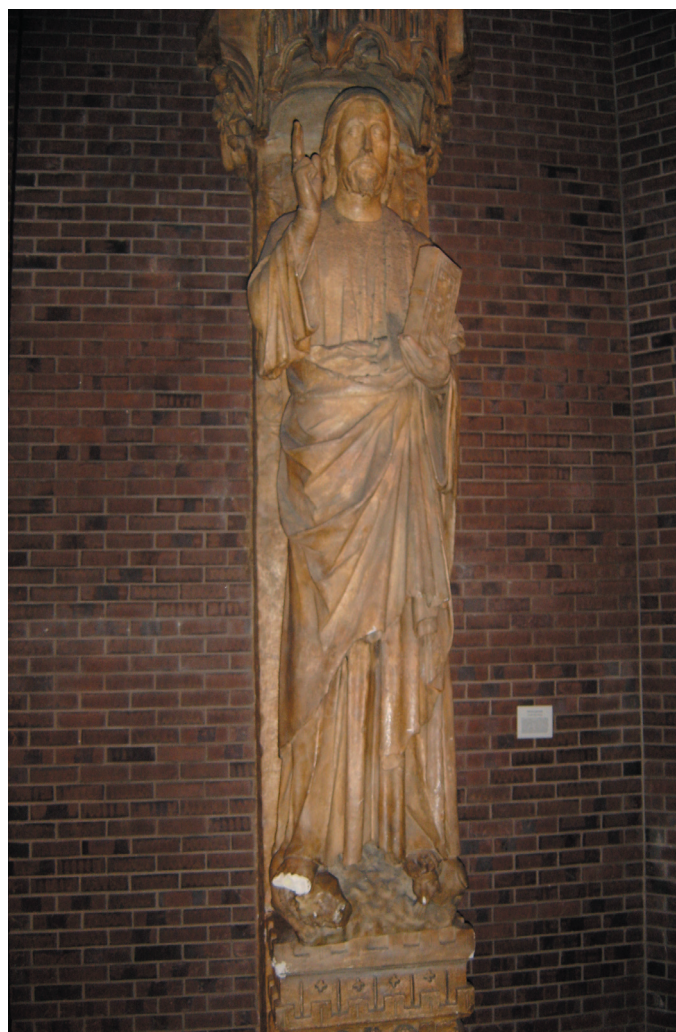
qui aiment ces beaux objets se regroupent et forment un comité de sauvegarde de ces pièces exceptionnelles.

¹ Il y aurait un autre moulage du Portail Royal de la Cathédrale de Chartres au Musée du Palais de Chaillot.

² Il doit son nom aux deux anges qui portent une couronne au sommet de la voussure supérieure du portail central.

³ H.W. Janson, *History of art*, New York, Prentice-Hall, 1967, p. 249.

⁴ Helen Gardner, *Art Through the Ages*, 4th Ed., New York, Harcourt Brace & World, 1959.



Beau-Dieu de la Cathédrale Notre-Dame d'Amiens

La naissance du design à l'UQAM

::: Jean-Pierre Hardenne

LES ORIGINES: *Le Département d'arts plastiques 3D et l'Opération arts 1972*

Lors de sa création au printemps et à l'été 1969, l'Université du Québec à Montréal met sur pied, d'une part, une Famille des arts dirigée par un vice-doyen et composée de sept modules : design 2D, design 3D, éducation artistique, gravure, musique, peinture et sculpture et, d'autre part, trois départements : *pédagogie artistique*, qui regroupe les pédagogues et, pour peu de temps, les historiens de l'art ; *arts plastiques 2D*, où se retrouvent les peintres et les graveurs ; et *arts plastiques 3D*, qui rassemble les sculpteurs et quelques professeurs atypiques, architectes, designers et graphistes. Ces derniers cherchent, dès novembre 1969, à marquer leur différence en demandant la création d'une section de design au sein du Département d'arts plastiques 3D.

Cette démarche est l'un des éléments importants qui vont être à l'origine de l'opération de re-départementalisation du secteur des arts. Cette période d'intense réflexion sur la diversification des pratiques des diverses composantes des arts voit éclore une suite de propositions et de contre-propositions dans un va-et-vient incessant entre les départements, les vice-rectorats, les décanats et la Commission des études. En juin 1970, une hypothèse de création de quatre départements (arts plastiques, environnement et communications, sciences des arts, pédagogie artistique) est, un instant, retenue majoritairement par les professeurs; elle ne répond pas toutefois aux conditions et aux exigences exprimées par la Commission des études pour leur mise en place. En février 1971, cette dernière décrète un *statu quo* temporaire et fonde cette problématique dans l'Opération 72 de restructuration des modules, remplaçant ainsi le pouvoir d'initiative des directeurs de département par celui du vice-décanat. La question déjà ardue de la départementalisation va encore se complexifier par l'adjonction de celle de la réforme des programmes, faisant émerger deux groupes d'acteurs : d'une part, l'ensemble des professeurs; d'autre part, des étudiants qui auront directement droit de cité au sein de nombreux comités et sous-comités qui vont se former. Le 22 avril 1971, l'Opération 72 est lancée officiellement

devant « l'assemblée générale de secteur », une première, formée par les membres des comités exécutifs départementaux et des conseils de modules, auxquels s'ajoutent des étudiants, pour atteindre la parité professeurs/étudiants, qui devront se prononcer sur différentes recommandations. La situation est critique puisque le vote approuvant l'opération n'est obtenu que par une voix de majorité et que, dès le mois de juin, se forment deux comités ad hoc. De plus, dans la foulée de ces événements, trois directeurs de module démissionnent, suivis d'un directeur de département, alors que le Département d'arts plastiques 3D boycotte l'opération. Néanmoins, au mois d'août est déposé un document de 183 pages, justement intitulé Opération arts 72, « une hypothèse ».

Ce rapport recommande la création de deux départements (art et environnement, art et communication), de quatre modules (arts visuels et sonores, histoire de l'art, études expérimentales en art, design), ce dernier comportant trois programmes (design graphique, design d'environnement, design audiovisuel), ainsi que d'un Centre de didactique et d'un Centre de recherche et de création en art. Difficile de prendre plus de distance par rapport aux structures existantes.

Par son argumentaire et les nouvelles structures qu'il propose, ce projet tente d'apporter une réponse innovante aux questions posées sur le rôle de l'artiste dans la société contemporaine, le décloisonnement des pratiques artistiques et la place et les modalités de l'enseignement des arts au sein de l'Université. De ce fait, il heurte de front nombre de professeurs qui, individuellement, produisent plusieurs contre-projets et mémoires et surtout, des entités administratives en place, qui opposent à l'hypothèse du vice-doyen jusqu'à douze propositions différentes. L'impasse est totale. L'assemblée générale de Secteur tente d'en disposer lors des trois réunions qu'elle tient en septembre 1971. Si la première rejette la proposition de re-départementalisation du vice-doyen Courchesne pour retenir celle du comité ad hoc des arts plastiques, les deux dernières se passent en l'absence du quorum. Malgré cela, une dernière tentative est faite par le doyen du 1^{er} cycle en mars 1972, après celles

du comité des 23 et du comité des « gens de bonne volonté », pour contraindre les membres du « comité de secteur » à se prononcer sur les douze propositions de départementalisation et les douze de modularisation. Le résultat est catastrophique, une seule proposition obtenant un vote majoritaire. Face à l'impasse, il ne reste plus à la Commission des études du 18 avril 1972 qu'à décréter temporairement le *statu quo* et à nommer le professeur d'histoire Noël Vallerand à titre d'observateur délégué, avec le mandat de produire un rapport « identifiant et décrivant quelques orientations [...] incarnées dans des structures simples au niveau du premier cycle et synthétisées en un centre de recherche susceptible de servir également de point d'appui à un enseignement de niveau avancé ».

LES DÉBUTS : *Le Département de DESIGN et sa localisation*

À la suite du dépôt du rapport Vallerand, qui a connu d'importants développements et évolutions durant les six derniers mois, et à des séances spéciales de la Commission des études consacrées à l'étude du rapport Vallerand et au développement des arts à l'UQAM, le conseil d'administration de l'UQAM adopte enfin, le 27 juin 1974, sur recommandation de la Commission des études, et après mes ultimes négociations avec l'observateur délégué, une résolution créant le Département de design, initiative non prévue au départ par le rapport Vallerand. La décision prise, encore faut-il organiser la re-départementalisation et permettre à chaque professeur alors rattaché aux trois départements préexistants de choisir librement sa nouvelle affectation. Cette formalité pouvait avoir des conséquences majeures sur les orientations et les développements ultérieurs de chacune des nouvelles instances, soit les deux départements, arts plastiques et design, et les sections d'histoire de l'art et de théâtre, musique et danse.

Dans cette opération délicate et complexe, j'obtiens le soutien indéfectible de l'administrateur délégué de la commission des études, Jean-Marc Tousignant, qui assumait une tutelle de fait sur les arts, à la suite d'une recommandation à ce sujet du rapport Vallerand. Il parvient à convaincre le directeur délégué du Département d'arts plastiques, regroupant l'ensemble des artistes et des pédagogues en arts, de mettre fin aux velléités des quelques sculpteurs qui soupesaient toujours la possibilité de rejoindre un futur Département de design. Ce choix final renforce

les conditions indispensables à la naissance d'un département consacré exclusivement aux disciplines du design. Celui-ci aura comme objectifs, en plus de devenir un acteur majeur dans l'enseignement de pratiques formelles bidimensionnelles et tridimensionnelles engagées socialement et culturellement, de promouvoir les valeurs réactualisées du mouvement moderne. Durant cette période, l'administrateur délégué, conscient du caractère singulier de la situation des arts, fait l'essai d'une expérience-pilote en mettant sur pied un « comité de secteur des arts », sorte de sénat formé des directeurs de département et de section et des directeurs de module, dans le but de faciliter le fonctionnement de la double structure modulaire/départementale et de le conseiller sur le plan académique et matériel. Ce sera implicitement un renforcement des pouvoirs départementaux aux dépens de ceux des modules et donc la primauté des objectifs professoraux sur ceux des étudiants. La crise en effet nous faisait expérimenter une tendance qui, au cours des années, va se généraliser dans toute l'Université, pour aboutir, ironiquement beaucoup plus tard, à la création des facultés. Une fois la présence du design établie au sein du « Secteur des arts », non sans avoir dû justifier et défendre âprement sa pertinence, il faut développer le corps professoral du nouveau département.

Le profil des professeurs recherchés allie intimement capacités créatrices et formation universitaire supérieure. Cependant, le développement épistémique des disciplines sollicitées, l'architecture, le design et le graphisme, de même que les conditions socioéconomiques favorables, vont rendre très difficile le recrutement de candidats ayant de telles qualifications croisées. Un autre enjeu important à l'époque est celui de notre localisation. À la suite de ma désignation par le « comité de secteur » au titre de responsable des locaux des arts, je refuse le transfert des modules de design 2D et 3D et du Département de design, installés dans les bâtiments de l'ancienne École des beaux-arts, vers le pavillon Judith-Jasmin dans le cadre de l'édification de la phase I du nouveau campus.

Cette nouvelle conjoncture m'aide dans l'âpre négociation de locaux adéquats en termes de surface et de localisation, avec le vice-recteur administration-finances. Des espaces dans l'ancienne École technique de Montréal, de l'autre côté de la rue Sherbrooke, nous seront attribués. Outre le fait de marquer spatialement et symboliquement un retour aux sources dans les lieux qui avaient abrité l'École du meuble et

l'École des arts graphiques de Montréal, le projet rassemble les secrétariats des deux modules et du département de design dans un même espace, signifiant par là notre volonté d'intégration disciplinaire. Avec notre installation dans ce pavillon dénommé Arts IV, je réalise mon ambition, partagée par la plupart de mes collègues, de créer un nouveau département et de nouveaux enseignements, dotés d'espaces spécialisés en vue de développer la discipline du design, telle que je la conçois, au sein de cette jeune

université, qui se définissait populaire, critique et urbaine. Ces objectifs voulaient aussi renouer avec les ambitions d'une école mythique comme le Bauhaus en intégrant dans une seule entité départementale les disciplines de l'architecture, du design des objets, du design urbain et du design d'intérieur ainsi que du graphisme, de l'illustration, du multimédia et de la typographie.... Et ce n'était que le commencement d'une épopée qui confère aujourd'hui à l'École de design de l'UQAM une place particulière et irremplaçable dans la société québécoise.

Un voyage en Inde : des hommes, des dieux et des monuments

::: Suzanne Lemerise

En février dernier, une amie et moi avons fait un voyage d'un mois en Inde. Je connaissais déjà un peu le pays, puisque j'y étais allée en 1999, visitant le nord montagneux et le Népal. Dans une première partie, je souhaiterais donner quelques détails de ce récent périple et dans une deuxième, je m'attarderai à présenter certains monuments qui m'ont particulièrement intéressée. Il s'agit donc d'un coup d'œil personnel sur une expérience dont je pourrais parler pendant des heures.

Ma compagne possède une très longue expérience de voyage et c'est le quatrième circuit que nous faisons ensemble, après la Tunisie, la Turquie, la Syrie-Jordanie. Avant notre départ, nous avons fait de nombreuses lectures : études historiques et sociales, récits de voyage et littérature indienne. Dans chacune des catégories, je retiens les trois titres suivants : dans son livre *L'Inde d'un millénaire à l'autre - 1947-2007*, Shahhi Taroor trace l'évolution sociale et politique de son pays depuis l'indépendance ; dans les récits de voyage, c'est le livre d'Octavio Paz, *Lueurs de l'Inde*, qui m'a le plus apporté ; un roman passionnant d'Arundhati Roy, *Le Dieu des petits Riens*, a été pour moi une véritable découverte littéraire.

Les circuits ont été planifiés sur place ; seuls les hôtels des jours d'arrivée et de départ avaient été réservés. Nous avons séjourné quelques jours dans une famille indienne de Delhi, ce qui nous a permis de nous familiariser avec la culture de ce pays. Ensuite, nous avons visité Agra et Fatehpur Sikri ; Jodhpur,

Jaisalmer et Jaipur au Rajasthan ; Kochi, Alleppey et Kuminy au Kérala, et finalement Mumbai, ville moderne et dynamique. Voyager en Inde s'est avéré relativement simple. Pour nos déplacements, nous avons emprunté les trains de nuit, l'avion pour les longues distances et les taxis pour les visites entre les villes. Nous n'avons eu aucune difficulté à trouver des auberges ou des hôtels très abordables ; un téléphone cellulaire acheté sur place nous a permis de communiquer partout en Inde et même au Canada à des prix ridiculement bas. Notre plus grande difficulté a été de trouver où acheter nos billets de train en première classe, car les rabatteurs étaient aux aguets, toujours prêts à nous induire en erreur. Mais en voyage, rien ne sert de dramatiser. On finit par apprendre.

Entrer en contact avec les Indiens est chose facile. Ils sont calmes et chaleureux et se font un point d'honneur de nous aider et de répondre à nos questions. Ils sont très fiers de nous expliquer les modes de vie indiens et ils n'hésitent pas à nous raconter leur propre histoire. Les adolescents et adolescentes en groupes scolaires sont curieux et friands de nous prendre en photo, souvent au détriment de leurs visites des monuments. Ce qui frappe aussi dans ce pays, c'est la capacité des conducteurs de tous les types de véhicules à se frayer un chemin dans la congestion la plus délirante. Appelés à circuler dans de telles situations, nous serions vite réduits en charpie. Ils ont un incroyable sens de la distance et de l'espace et font preuve de beaucoup de patience. Je ne sais pas si mon ob-

servation est juste, mais je crois qu'ils ne connaissent pas la colère, du moins en public.

L'Inde est un pays de bruits, d'odeurs et de couleurs. Dans les villes et leurs banlieues, les klaxons, utilisés comme code de la route, peuvent être assourdissants. Dans les campagnes et les villages, règne au contraire un calme presque bucolique. Les odeurs se déclinent en relents de détritiques quelquefois omniprésents, de fumets de délicieuse cuisine indienne et d'épices variées, particulièrement au Kérala. La cuisine indienne est excellente, mais il est conseillé d'éviter de manger des légumes crus et des fruits non pelés. Par choix personnel, je n'ai pas mangé de viande, mais surtout du poisson à Mumbai et au Kérala. Quant aux couleurs, c'est le ravissement pour les yeux, car les saris et autres vêtements féminins sont éblouissants tant dans la variété des coloris que dans la somptuosité des tissus, notamment au Rajasthan. Et il y a les couleurs des monuments historiques, se déclinant en brun terre de Sienne, rouge brique, ocre pâle ou foncé, en tonalités de gris et de rose sans oublier le ravissant blanc marmoréen. Les maisons de Jodhpur peintes en bleu sont assez surprenantes ; cela donne à la ville un cachet particulier.

L'Inde compte plusieurs religions et chacune possède des lieux de cultes très différents. Lors de mon premier voyage, j'ai visité de beaux temples bouddhistes, très colorés et abritant d'immenses statues de Bouddha, surtout à Dharamsala, lieu de résidence du dalaï-lama. Les temples sikhs disposent de grands espaces pour les dévotions tout en offrant un lieu d'accueil particulier sous la forme de cuisines communautaires. Les Hindous, quant à eux, vénèrent des milliers de dieux ; il est même difficile de s'y retrouver. Au Rajasthan, le gentil Ganesh est omniprésent pour protéger les habitants et les lieux, des plus importants aux plus humbles. Chez les Hindous, il semble que chacun fasse ses dévotions individuellement, soit à la maison, soit dans de nombreux lieux de culte discrets. Malheureusement, nous n'avons pas visité de grands centres religieux hindouistes ni assisté à l'une de leurs fêtes rituelles. Cela pourrait faire l'objet d'un prochain voyage. À l'UQAM, quelques professeurs sont de grands spécialistes des religions indiennes ; je me hâterais de consulter leurs écrits avant de faire un tel périple. Dans l'Empire moghol dominant les magnifiques mosquées. Seules quelques-unes dites « touristiques » sont ouvertes aux femmes. Les temples jaïns dominent au Rajasthan, ils sont relativement petits, et comptent généralement deux étages ; les murs intéri-

eurs sont totalement ornés de sculptures et de bas-reliefs représentant des dieux, des déesses et des animaux. Le vide n'existe pas ; toutes les surfaces sont occupées par la multiplication de motifs décoratifs d'une grande complexité. Ces temples sont ouverts aux visiteurs, la ferveur y est individuelle et discrète. Nous avons aussi visité deux synagogues, une très ancienne à Fort Kochi et une autre plus récente et très belle à Mumbai, tout en bleu décorée. Et plusieurs églises du Kérala témoignent de la présence chrétienne dans le sud de l'Inde. Il y a tellement à voir et à comprendre en ce pays ; au retour, on a la bizarre impression que l'on n'a pas vu grand chose.

Comme je ne m'aventure pas dans le récit exhaustif des péripéties du voyage, je souhaiterais donner mes impressions sur quelques lieux et monuments qui m'ont particulièrement impressionnée. Sur le site du Qutb Minar (Tour de la victoire), à New Delhi, on découvre une immense tour/minaret de 72 m de hauteur, érigée en 1199 pour célébrer la conquête du nord de l'Inde par les Musulmans. D'une part, c'est une prouesse architecturale d'une impressionnante beauté, d'autre part, c'est le signe manifeste d'une occupation, dans le but évident d'humilier ou d'impressionner les vaincus. J'ai été davantage attristée en visitant un autre témoin d'une architecture d'occupation, celle de l'empire britannique : la Connaught Place à New Delhi. Nous ne sommes plus au XI^e siècle, mais en plein XX^e siècle ; il s'agit moins d'un monument que d'un immense projet d'urbanisme des années 1920 et 1930 ; ce site, par ailleurs très original, ne célébrait pas une victoire mais incarnait une domination dans un projet de cité nouvelle sans égard pour la culture indienne et sans tenir compte des appels réitérés de Gandhi, militant pour l'indépendance de l'Inde.

Le Taj Mahal et la ville impériale de Fatehpur Sikri, chefs d'œuvre de l'architecture moghole, peuvent être interprétés de façon plus esthétique. Dans les deux sites, s'harmonisent les notions de spatialité, de volume, de couleur et de finesse décorative héritée de la grande culture persane. Dans la tradition moghole, la grande place est toujours combinée avec un ou des monuments dont la cohérence réside dans le jeu subtil des coupes, des volumes géométriques et des motifs décoratifs sobrement intégrés aux surfaces. Par exemple, l'immense esplanade de marbre blanc, sur laquelle repose le Taj Mahal, donne au visiteur une sensation de proximité avec le monument funéraire alors que le libre parcours autour du mausolée permet d'intérioriser une double perception spatiale, celle de l'entrée principale offrant une vue des

jardins symétriquement divisés par un plan d'eau central alors qu'à l'arrière du monument, l'œil se perd dans les méandres de la mythique rivière Yamuna, où oiseaux et barques de pêcheurs s'animent dans un espace pastoral.

Au Taj Mahal, la somptuosité du monument guide le visiteur, alors que sur l'immense site de la cité impériale de Fatehpur Sikri datant du XVI^e siècle, c'est plutôt l'espace global se subdivisant en de multiples cours qui oriente les pas vers l'un ou l'autre des nombreux palais et mosquées ou vers la magnifique *Sublime porte*. C'est un lieu qui, selon moi, résume de façon exemplaire tout le génie créateur de l'empire moghol et j'y retournerais volontiers, si Dieu me prêtait plusieurs vies. Au Rajasthan, les forts et les palais des maharadjas sont dignes de mention, car ils combinent habilement le style Rajput et l'art moghol. Dans les deux cas, l'aspect colossal des murs d'enceinte des forteresses contraste avec l'immense richesse intérieure des palais. Je retiens également quelques sites aux environs de Jaisalmer, petite ville fortifiée, appelée *The golden city*, située dans le désert du Thar ; la ville de Kudhara, abandonnée en une nuit, et le temple jaïn d'Amar Sagar, témoignent de la douce harmonie entre les constructions jaune pâle et la couleur du désert. Tout est calme en ces lieux où dominent la simplicité, la variété des formes architectoniques et les représentations iconiques primitives.

Je voudrais terminer cette brève présentation en vous révélant une de mes découvertes à New Delhi, celle d'un puit d'un étonnant style architectural, l'AgrasenKi Baoli. Une centaine de marches descendent vers le puits ; les parois sont divisées en trois niveaux horizontaux majestueusement décorés d'une série d'arcades aveugles alors que le mur de la façade est percé de quatre arcs persans superposés, au profil caréné. Au lieu de surgir du sol, la construction s'y creuse, s'enfonce dans la terre. C'est un monument très impressionnant.

Je n'ai rien mentionné des grands parcs de Delhi, des richesses incroyables de Mumbai, incluant quelques monuments extravagants, sorte de *gothic revival*, en symbiose avec la tradition indienne. Je pense à la gare Victoria Terminus et au Prince of Wales Museum, Et je n'ai rien décrit non plus du charme magique du Kérala avec ses influences portugaises, des backwaters, réseau de canaux idylliques ainsi que des plantations de thé et d'épices dans les montagnes de l'arrière pays.

Je conseille à tous et chacun de faire un voyage en Inde, tout en sachant qu'un touriste intériorise des connaissances, des émotions et des sensations qui sont personnelles et qui varient d'une personne à l'autre. De plus, le voyage touristique ne révèle pas tout, et seules des lectures ou un très long séjour peuvent aider à connaître les fondements historiques, politiques et culturels d'un pays si vaste et si complexe.

Après la permanence : continuer autrement

::: Raymond Montpetit

Ce n'est pas l'impermanence qui nous fait souffrir. Ce qui nous fait souffrir, c'est de vouloir que les choses soient permanentes alors qu'elles ne le sont pas.

Apprenons à apprécier la valeur de l'impermanence.
Thich Nhat Hanh, *Le cœur des enseignements du Bouddha*

Quitter l'UQAM pour « la retraite » n'a pas été pour moi une décision facile. J'ai hésité un bon moment entre ou bien prendre l'année sabbatique que l'on m'avait accordée, et donc dans ce cas revenir encore à mon poste l'année d'après, ou bien décliner cette sabbatique et partir à la retraite dès juin, un peu avant mes 62 ans. C'est dire que je ne voyais pas la retraite comme un paradis tant attendu et convoité de longue date. J'aimais mon travail de professeur et de directeur : en 35 ans à l'UQAM, j'avais occupé plusieurs postes de direction, du département d'histoire de l'art, du baccalauréat en histoire de l'art, de la maîtrise en muséologie et j'avais été, durant six ans, à la tête du « secteur des arts » comme on disait, en tant que vice-doyen des arts, au moment où aucun « doyen » ne dirigeait ces futures « facultés » en devenir. Mais voilà : les années avaient passé, l'UQAM s'était beaucoup développée, surtout aux cycles supérieurs que nous avons contribué à mettre en place, mes 35 ans de service étaient accomplis et, loin de favoriser notre maintien au travail, une politique de prime de départ dégressive encourageait ceux qui acceptaient de quitter entre 60 et 64 ans. Je décidai donc de partir avec une telle prime, en juin 2007, après six ans à la direction du département histoire de l'art.

Un facteur me rassurait dans ces circonstances : je savais que des projets de recherche et de diffusion en cours, menés en collaboration avec des musées, continueraient encore deux ou trois années après mon départ, et que je n'allais donc pas vers une cessation des choses autour desquelles ma vie avait toujours gravité. Je ne voulais pas connaître l'arrêt, le vide d'activités. Je voulais que ça continue, mais autrement, parce que je restais intéressé par les mêmes domaines culturels qu'auparavant.

Soyons clairs : pour moi, la retraite envisagée ne se

définissait pas par le tout autre, par un changement qui marquerait la fin d'un type d'intérêts et la quête d'un territoire nouveau, inconnu antérieurement. J'espérais que, sans le statut de professeur régulier, sans tâches d'enseignement à chaque session et sans responsabilités administratives de gestion de personnel, je pourrais disposer de plus de temps pour des projets d'expertise en muséologie et de réalisation d'expositions. Ce fut bien le cas. Après maintenant quatre ans comme « professeur associé », je constate que j'ai effectué le passage à la retraite de deux façons : d'abord en conservant un peu d'enseignement universitaire, puisque dès le premier automne j'ai enseigné un trimestre au Master de muséologie à l'Université de Bourgogne à Dijon ; par la suite, j'ai aussi accepté à trois reprises d'assumer un séminaire en tant que chargé de cours, aux études supérieures en muséologie de l'UQAM ; mais c'est principalement en agissant comme « consultant en muséologie » auprès de musées avec lesquels j'avais dans le passé collaboré que j'ai pu poursuivre mes intérêts habituels et collaborer à des réalisations muséologiques qui continuent à me passionner, comme mener des études sur des musées et concevoir des expositions.

Le projet qui m'a occupé le plus durant deux ans et quelques mois a été de faire partie d'un comité scientifique de trois personnes responsables des recherches et des thèmes pour la scénarisation du nouveau spectacle multimédia de Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal. Le musée voulait produire un nouveau multimédia entièrement revu quant à son dispositif, ses technologies et son scénario. Ce serait la troisième version de ce spectacle depuis l'ouverture du musée en 1992. Le spectacle introduit le site aux visiteurs. J'avais collaboré à la réalisation des deux premières versions (1992 et 2000) et c'est avec enthousiasme que j'entrevois d'œuvrer dans le comité scientifique, avec la muséologue Sylvie

Dufresne et l'historien Paul-André Linteau, au renouvellement de ce spectacle qui nécessitait un budget de plus de deux millions et demi de dollars.

En plus des membres de ce comité, plusieurs autres personnes ont été mises à contribution : le personnel du musée (dont la directrice générale, la chargée de projet, la directrice des expositions, la directrice de l'archéologie), les membres du comité technique, et bien sûr l'équipe de designers et d'audiovisualistes de la firme qui produisit le multimédia.

Nous commençâmes les travaux à l'été de 2008, en organisant des tables rondes avec des historiens spécialistes des différentes périodes historiques, pour nous assurer que le nouveau scénario tiendrait bien compte des avancées de la recherche et des connaissances les plus actuelles sur l'histoire de Montréal. Cela fait, nous avons élaboré une thématique d'ensemble axée sur le fil conducteur voulant bien situer Montréal dans les réseaux pertinents à son développement. Cette thématique a par la suite été distribuée aux firmes finalistes qui ont été retenues pour la compétition. Une fois le choix de la firme fait — le mandat a été donné à un consortium de trois firmes GSM project, Moment Factory et Sid Lee —, nous lui avons remis une imposante documentation iconographique comportant une grande quantité d'images de toutes périodes pouvant illustrer les différents thèmes

du spectacle. Plusieurs réunions en vue de la scénarisation se sont ensuite succédé, afin d'élaborer un scénario dynamique, capable de synthétiser et de vulgariser l'histoire, ainsi que de s'adresser à tous les publics, tout en étant fidèle aux faits et à l'histoire, le tout en 18 minutes. Tout un défi ! Il fallut bien sûr plusieurs versions du scénario pour répondre à toutes les attentes et les contraintes.

Une fois la séquence et le scénario établis, il a fallu trouver le ton juste pour la narration qui serait offerte en six ou sept langues différentes. Là aussi, plusieurs versions sans cesse retouchées ont été nécessaires pour intégrer les modifications demandées par l'équipe des trois chercheurs, avant que l'auteur, François Hébert, n'arrive au texte final, validé, que l'on peut entendre en salle, narré par une voix féminine.

Un tel spectacle dote le musée d'un élément attractif et dynamique : même ceux qui visitent la ville et le musée pour la première fois, sans connaître l'histoire montréalaise, trouvent là une synthèse des grands moments qui, depuis la fondation de la ville en 1642, ont marqué l'histoire de son développement. Et les images défilent sur un grand écran en forme d'U qui sollicite le regard de toutes parts.

Déjà, la réception est bonne et il est presque assuré que ce spectacle, comme les deux premières versions, connaîtra plusieurs années de succès.



Un livre reprenant de nombreuses images tirées du spectacle et son titre « Signé Montréal » a été lancé en même temps que le nouveau multimédia, en octobre 2010.

Voilà un projet de terminé ; d'autres sont en chantier. Et la retraite alors ? Oui, un peu plus à distance de l'enseignement universitaire, il semble bien que les champs de spécialisation qui nous ont toujours interpellés peuvent rester au cœur de nos intérêts et nous solliciter de nouveau. Peut-être que cette phase de vie saura être aussi créative et ouverte sur la diffusion du savoir, au-delà des murs de l'Université.

Je ne regrette pas d'avoir quitté mon poste régulier. Même comme professeur, j'ai toujours voulu « faire du terrain » et être impliqué dans des réalisations concrètes, comme celles que j'analysais en élaborant des théories qui en montraient le fonctionnement. Aujourd'hui, la dynamique s'inverse, ce terrain prend plus de place encore dans mes activités et nourrira mes propos, si, à l'occasion, je reviens rencontrer des étudiants en formation. Que ça continue alors autrement, et encore longtemps !



Napoléon Bourassa : La quête de l'idéal

::: Raymond Vézina

NDLR -- Nous avons reçu ce texte de monsieur Raymond Vézina, article que nous ajoutons aux textes que M. Jacques-Albert Wallot avait réunis pour la présente publication.

Recension de : Mario BÉLAND (directeur du projet et l'un des auteurs). *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2011. 320 pages. 50 \$

Déjà auteur de plusieurs ouvrages, membre de la Société royale du Canada et conservateur de l'art ancien du Québec, Mario Béland s'est entouré d'une équipe de qualité pour la réalisation d'un événement complexe comprenant trois volets majeurs : une exposition présentée du 5 mai 2011 au 15 janvier 2012 ; le présent livre et un colloque académique, au MNBAQ, le 28 octobre 2011. Paul Bourassa, conservateur au MNBAQ et Anne-Élisabeth Vallée, chercheure postdoctorale en études des arts, en plus de participer à la plupart des recherches, ont écrit des textes importants qui font de ce livre un ouvrage remarquable. André Gilbert a assumé avec bonheur la tâche d'éditeur délégué.

Contenu

Mentionnons au départ le contenu de l'ouvrage, qui s'ouvre avec les pages que M. Béland consacre à l'historiographie de Napoléon Bourassa (1827-1916). Il étudie ensuite les peintures dont *l'Apothéose de Christophe Colomb* et les sculptures, ce qui donne une somme de 96 pages, sans mentionner sa participation à la bibliographie, à la chronologie et à la description des illustrations. Pour sa part, A.-É. Vallée consacre 36 pages à une biographie où sont présentés les principaux champs d'activités de Napoléon Bourassa, qui fut architecte, conférencier, critique d'art, dessinateur, directeur artistique, écrivain, épistolier, fondateur de revues, membre des principales associations culturelles, peintre, professeur ainsi que sculpteur. Elle collabore de plus au portfolio de dessins, à la chronologie, à la bibliographie et à la description des illustrations. L'étude de l'architecture et les programmes iconographiques ont été confiés à P. Bourassa, qui s'est acquitté de cette tâche en 72 pages. Enfin, les sections factuelles apportent, en 76 pages, de nombreux faits peu connus ou carrément tombés dans l'oubli.

Importance quantitative

L'ouvrage possède une importance quantitative évidente assurée par environ 260 reproductions dont environ 200 oeuvres de Napoléon Bourassa, disposées au long des 320 pages, ce qui dépasse l'envergure des publications antérieures. Il faut noter la mention de 32 expositions, d'environ 32 fonds d'archives, de 27 œuvres littéraires de Bourassa, près de 400 articles de journaux et périodiques anciens, 180 livres et plus de 382 articles publiés depuis 1917. Par ailleurs, de nombreux faits inédits et des personnages nouveaux enrichissent chaque chapitre. Les nombreuses mises en contexte sont très utiles pour évaluer à la fois la somme colossale de travail réalisée par Napoléon Bourassa et les raisons qui ont amené plusieurs projets à faire long feu.

Importance qualitative

Nombreux sont les passages où les auteurs portent des jugements sur la qualité des œuvres de Napoléon Bourassa. A.-É. Vallée loue sa « capacité à reproduire fidèlement la physionomie du modèle, critère premier d'appréciation d'un portrait à cette époque » (p. 38). M. Béland formule pas moins de 22 jugements souvent accompagnés de judicieuses justifications formelles ou iconographiques (p. 72 - 2 cas, 74, 76, 77, 80 - 2 cas, 82, 83-84, 89, 91, 93, 106, 107, 108, 115, 120, 122, 125 - 4 cas, 232, 236 et 237). M. Béland voit l'importance des portraits qui sont « d'une grande originalité pour l'époque » (p. 72). Il utilise même le mot « magistral » à propos du portrait de Louis-Joseph Papineau, en ajoutant que « sur le plan formel, iconographique et psychologique, le tableau de 1858 s'avère non seulement le plus frappant des portraits de Papineau, mais également le plus pénétrant de toute la production de Bourassa » (p. 76). M. Béland insiste avec raison sur *l'Apothéose de Christophe Colomb*, qu'il qualifie de « composition si innovatrice pour le Canada des années 1860 » que même « resté à l'état d'ébauche, ce projet grandiose reflète peut-être une pensée esthétique trop idéaliste dans un pays encore au berceau d'une véritable réflexion artistique » (p. 237). P. Bourassa,

pour sa part, situe Napoléon Bourassa « parmi les dessinateurs les plus accomplis de son temps » (p. 129) et dans cinq autres lieux (p. 144, 174, 179, 206 et 207), parle de « chefs-d'œuvre dans le domaine du dessin architectural au Québec, voire au Canada » (p. 179) ; de son travail à Fall River comme « l'œuvre architecturale la plus ambitieuse de l'artiste » (p. 206) et, enfin, de l'importance de son influence indéniable dans le domaine de la peinture décorative (p. 207). Afin d'attirer l'attention du lecteur, les jugements portant sur la qualité des œuvres auraient pu recevoir un traitement particulier comme trame ou filet. Porter de tels jugements représente la partie la plus difficile et donc la plus méritoire du travail d'analyse des œuvres d'art. Peu de conservateurs se risquent à le faire, et encore moins nombreux sont ceux qui fournissent des arguments solides pour étayer leurs affirmations. L'occasion est belle de saluer le courage des auteurs de *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*.

Nouveautés

Historiographe, M. Béland offre une vue chronologique de la réputation de Napoléon Bourassa fort bien articulée et plus complète que celles proposées par les auteurs antérieurs, puisque des écrits et des conférences enrichissent la matière. M. Béland, qui étudie également la peinture ainsi que la sculpture, mentionne et reproduit des œuvres nouvelles : portraits, compositions religieuses, paysages, scènes de genre, bustes sculptés, statues et groupes allégoriques. Sont reproduits des projets de monuments pour Maisonneuve (1879), la reine Victoria (vers 1880) et Prudent Beaudry (1889). Dans la biographie, la bibliographie et la description des illustrations, A.-É. Vallée révèle plusieurs faits importants découverts lors de ses recherches doctorales sur Napoléon Bourassa et les manifestations culturelles de l'époque. P. Bourassa note avec justesse « la quasi-absence de Bourassa dans les études portant » sur l'architecture québécoise (p. 206). Sa contribution revêt donc une grande importance tant par ses textes que par l'abondante iconographie. En effet, de nombreuses photographies ainsi que des plans architecturaux de grande beauté font passer dans le circuit culturel plusieurs documents jamais sortis des murs du MNBAQ. Les sections factuelles feront le bonheur des spécialistes dont le travail d'analyse et de synthèse a besoin des faits de base : chronologie, notes, bibliographie, liste des expositions, liste et description des œuvres reproduites. Les analyses et les synthèses nouvelles présentes dans le livre sont évidemment tributaires des faits exhumés par des recherches historiques de qualité

dans les antres de l'oubli où ils étaient enfouis depuis plusieurs décennies.

Critiques

Fort peu importants en regard d'autant de qualités, quelques points peuvent être mentionnés. Les dates de naissance et de décès de l'artiste (p. 33, 67) auraient pu apparaître en début d'ouvrage étant donné que peu de lecteurs la trouveront dans la fiche de catalogage (p. 4). Quelques reproductions auraient pu être moins sombres (p. 6, 25, 28, 58, 64 et 90). Pour respecter la dignité du registre adopté pour l'ensemble de ce remarquable ouvrage, le nom de famille de l'artiste aurait pu être précédé de N. pour Napoléon sauf lors de la première mention (p. 17, 25, 26, 34-68, 138, 179 et 207) ; même chose pour J.-A. Gravel (p. 62-63, 179-183). Enfin, étant donné que plusieurs dessins sont difficiles à reproduire, n'aurait-il pas été judicieux d'utiliser le haut contraste pour faire ressortir les plus pâles ? Nous comprenons cependant le dilemme : fidélité à l'original ou plaisir du lecteur ? Chacune des options comporte ses adeptes.

Recherches futures

Les suggestions faites lors de l'analyse d'un ouvrage donnent souvent l'impression que les auteurs auraient dû ajouter des chapitres, ce qui n'est pas le cas ici, puisque confrontés à une matière si abondante, les auteurs ont été obligés de faire des choix. Dans le futur, des articles et même des livres approfondiront certains aspects passés sous silence ou judicieusement suggérés. Il serait intéressant de faire une étude comparative des dépositions de la croix dans l'art québécois. À la page 93, M. Béland écrit que *La Déposition de croix* (1866-1867) « est sans équivalent dans la peinture religieuse de l'époque au Québec ». M. Béland, qui connaissait bien le Christ mort réalisé par Théophile Hamel en 1860, nous ayant déjà fait part que les deux œuvres avaient des fonctions et des destinations très différentes (l'une destinée à un mur et l'autre à un devant ou tombeau d'autel), ne serait-il pas intéressant de pousser plus loin l'étude de ces œuvres ? Les originalités de Napoléon Bourassa pourraient, à elles seules, faire l'objet d'une étude intéressante. Mario Béland ouvre cette voie lorsque, après avoir analysé avec beaucoup de justesse les peintures de Napoléon Bourassa, il écrit ceci : « Dans le domaine de la sculpture, Bourassa fera aussi œuvre de précurseur » (p. 108). Le mot « aussi » fait désirer une synthèse qui aiderait le lecteur à obtenir une vue d'ensemble tout comme l'auteur le fera si bien à la page 125. Enfin, le portfolio d'études de têtes et de figures

est tellement intéressant qu'il fait déplorer l'absence d'un second portfolio pour les maîtres-autels et les buffets d'orgue, sujet que M. Béland aurait pu traiter avec assurance étant donné ses recherches antérieures, notamment à l'église Saint-Patrice de Rivière-du-Loup. Cette question demande toutefois mûre réflexion étant donné (note 19 de M. Béland dans *La Genèse d'une apothéose*, p. 258) que plusieurs dessins ont plus de qualités techniques qu'artistiques. Impossible à développer dans le présent ouvrage déjà si considérable, un tel portfolio pourrait devenir un autre fort beau livre.

Évidemment impossible dans le présent livre, faute d'espace et étant donné les contraintes budgétaires, un autre ouvrage pourrait présenter surtout des détails d'œuvres de haute qualité. Le fait de présenter des détails très menus, reproduits pleine page en couleur soulève généralement l'admiration des lecteurs d'une part et compense la nécessité de réduire toutes les œuvres sur des pages forcément de petite dimension. De superbes détails (comme ceux des p. 16, 70, 134, 238) ainsi que des reproductions pleine page (p. 126, 175, 180-181, 185) nous font désirer un plus grand nombre de telles pages. L'étonnant profil de L. J. Papineau (p. 115), sculpté il y a 132 ans, révélé ici pour la première fois, est un bel exemple de ce genre de détails que peuvent admirer tous ceux qui regardent la maison de Napoléon Bourassa à partir des fenêtres de l'édifice qui lui fait face, sur la rue Saint-Denis. Malgré la nouveauté de ce détail, il aurait probablement été exagéré de reproduire encore une fois le visage de Papineau, puisqu'il avait déjà fait l'objet de trois reproductions (p. 75 et 111). Les précédentes suggestions mettent en lumière le fait que l'ouvrage sera un stimulant pour d'ultérieures recherches dont l'une, de grande envergure, est déjà annoncée, « une édition critique de la correspondance de Napoléon Bourassa » par A.-É. Vallée. Afin d'aider le lecteur à découvrir Napoléon Bourassa, de futurs auteurs insisteront vraisemblablement sur certains faits importants de sa vie et sur des œuvres exceptionnelles en puisant dans ses lettres des accents lyriques, triomphants ou désespérés. Le lecteur compte évidemment sur les auteurs pour lui révéler à la fois les drames et les tragédies vécus par l'artiste, la qualité de ses interventions professionnelles ainsi que les merveilles produites dans son atelier. La vigueur littéraire de N. Bourassa apparaîtrait égale à la qualité visuelle de sa production artistique s'il était appelé à commenter lui-même sa vie et des détails de ses œuvres.

Parfois explicitement indiquées (p. 30, 67 et 258 : étude de quelque 1 325 lettres expédiées et reçues par Napoléon Bourassa), d'autres pistes de recherches deviennent évidentes à la lecture des parties qui traitent des dessins de personnages ; des esquisses pour maîtres-autels et buffets d'orgues ainsi que des programmes iconographiques pour Saint-Hyacinthe, Montebello et Fall River. À fortiori, sa grande église de Sainte-Anne à Fall River ainsi que le presbytère n'ont encore jamais été étudiés malgré de riches archives ; documentation que j'ai eu le bonheur de consulter alors que les Pères québécois assumaient encore les charges paroissiales. Il sera nécessaire d'étudier plus profondément, en outre, son rôle d'éducateur notamment auprès de Philippe Hébert qu'il a critiqué et encouragé avec une fermeté exemplaire ; le rôle de la famille Papineau pour sa vie familiale (son entrée dans la famille de Louis-Joseph Papineau ; ses lourdes charges familiales après le décès prématuré de son épouse, son entrée au cloître) et professionnelle (ses relations avec le clergé catholique ; ses relations avec les politiciens), ses séjours en Europe et le reste. La partie de l'ouvrage consacrée à l'architecture et aux programmes iconographiques montre que l'œuvre de Napoléon Bourassa recèle encore des richesses inédites.

Expériences muséologiques

La lecture de ce livre me reporte plusieurs années en arrière alors que, confortablement assis dans la salle de consultation du MNBAQ, j'étudiais les magnifiques dessins de Napoléon Bourassa. Tout comme les analyses de biopsies effectuées au microscope par le pathologiste demandent qu'il soit adéquatement installé, l'observateur des œuvres d'art a besoin de confort. Il faut dire ici que l'exposition Napoléon Bourassa est superbement présentée selon les critères rigoureux bien connus des conservateurs et des designers du MNBAQ. Marie-France Grondin ayant assumé avec originalité le design de l'exposition, ce qui suit ne met aucunement en cause la mise en espace mais démontre plutôt la richesse du livre qui incite à des recherches nouvelles.

Cette richesse mène à nouveau aux magnifiques dessins de Napoléon Bourassa, souvent de grand format, dépassant parfois un mètre, remplis de détails précis forcément de petites dimensions, jamais encore étudiés ni reproduits. Réduits à une page de livre, comme mentionné plus haut, ses superbes dessins ne laissent pas soupçonner la richesse des motifs, souvent rehaussés de couleurs parfois vives, toujours richement agencées.

Prenant le risque de paraître me mettre indûment à l'avant-scène, j'aimerais formuler une suggestion à propos de l'usage qui pourrait être fait de l'ordinateur tenant compte de l'ergonomie des visiteurs d'expositions. Nous savons combien il est pénible pour les visiteurs d'admirer des détails présents sur de grandes esquisses, eux qui sont souvent fatigués, debout sur des planchers durs, entourés de nombreuses œuvres. Une solution consisterait à prévoir des sièges pour les spectateurs. Mais même assis, il faut cependant s'approcher des œuvres pour bien voir de tels détails. La respiration, de possibles postillons et même le désir de toucher sont des dangers que ne peuvent courir les conservateurs. Par contre, une solution rendue possible grâce à l'électronique serait de placer près de certains originaux, un poste d'observation comportant un siège confortable, une tablette pour prendre des notes ou manipuler la souris et un écran d'au moins un mètre sur lequel le spectateur pourrait regarder l'œuvre en choisissant des détails qu'il voudrait observer grâce à un zoom puissant. La proximité de l'original et de la reproduction numérisée donneraient aux visiteurs la possibilité de découvrir la beauté d'œuvres que ni le livre, ni l'original exposé ne permettent. L'importance d'un tel mode d'observation apparaîtrait facilement si l'on connaissait le faible nombre de visiteurs qui ont demandé à voir les dessins de Napoléon Bourassa dans la salle de consultation au cours des cinq dernières années par exemple. Ce chiffre, à lui seul, démontrerait la nécessité d'innover sur le plan muséologique lorsque sont présentées des œuvres minutieuses comme celles de Napoléon Bourassa. Ce chiffre ferait aussi comprendre l'importance de grandes expositions où, en quelques mois, des milliers de personnes de tous milieux peuvent découvrir la richesse patrimoniale québécoise. Les médias électroniques offrent maintenant la possibilité de présenter beaucoup d'œuvres dans leur format original tenant compte à la fois de la sécurité et des contraintes ergonomiques. Il va sans dire que la diffusion sur Internet ne saurait être qualifiée d'expérience

muséologique, puisque manqueraient les œuvres originales, qui sont l'essence même du musée. Lorsque seul Internet est concerné, il faut plutôt parler d'expérience visuelle.

L'œuvre de Napoléon Bourassa, en plus d'être un sujet d'étude de grande qualité, pourrait devenir matière à des expériences muséologiques dans lesquelles électronique et ergonomie permettraient au grand public d'observer certains détails minuscules en tout confort. Sont à considérer, par exemple, le Projet de maître-autel pour l'église Saint-Patrice de Rivière-du-Loup (1889), (ill. 171, p. 173) ; le Projet pour la décoration du chœur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe (1891), (ill. 179, p. 179) et surtout l'œuvre magistrale qu'est le Projet de décoration du chœur et de la première travée de la nef de la cathédrale de Saint-Hyacinthe (1891), (ill. 180, p. 180-181). Cette magnifique esquisse de 82,1 x 111,7 cm est, me semble-t-il, la pièce maîtresse de Napoléon Bourassa, dessinateur. Offert aux spectateurs sous d'excellentes conditions d'observation, le Projet de maison à Saint-Hyacinthe (1892), (ill. 209, p. 199), bien que plus sobre, soulèverait l'enthousiasme, à l'instar des trois autres dessins.

Ouvrage capital

Ouvrage savant, complexe et bien documenté, *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal* fait progresser énormément la recherche à propos de Napoléon Bourassa. Ces connaissances nouvelles renforcent encore ma conviction, maintes fois exprimée depuis 1976, lors de cours et de conférences, qu'un Centre d'études bourassiennes devrait être créé afin de favoriser de façon soutenue les publications sur la carrière de cet homme exceptionnel. Pour le moment, en offrant une synthèse des recherches antérieures ainsi que de nombreuses œuvres et connaissances nouvelles, ce livre luxueux et abondamment illustré devient un instrument indispensable, non seulement pour ceux qui veulent mieux connaître l'art et le XIX^e siècle québécois mais pour tous ceux qui auront le goût et l'énergie pour étudier les aspects de la production de Napoléon Bourassa encore insuffisamment connus.

Dîners communautaires

Afin de poursuivre une tradition qui s'est instaurée au cours des années passées, deux dîners communautaires sont proposés cet automne, soit les mercredis 19 octobre et 23 novembre 2011.

Vous êtes donc invités à vous réunir autour d'une table afin d'échanger avec vos collègues et retrouver, renouer ou solidifier des liens d'amitié qui se sont peut-être étiolés après avoir quitté le giron du corps professoral de l'UQAM.

Le prochain dîner, le mercredi 19 octobre, aura lieu au restaurant grec *Le Jardin de Panos*, au 541, rue Duluth Est, à Montréal (à quelques pas des métros Mont-Royal ou Sherbrooke).

Voir : <http://www.lejardindepanos.com/> et
<http://www.montrealplus.ca/montreal/venues/restaurant-le-jardin-de-panos-fr>

C'est un restaurant où l'on peut apporter son vin (ne pas oublier...). Une succursale de la SAQ est située tout près, au 4008, rue Saint-Denis.

On vous y attend pour 12 h 15.

Vous êtes priés d'informer Linda Gattuso de votre présence afin de faire connaître au restaurant le nombre de participants :

gattuso.linda@gmail.com