

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

ART/CHITECTURE ENTRE CONNIVENCE ET DISSONANCE À TRAVERS DEUX
CAS EXEMPLAIRES :

VOICE OF FIRE AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA ET *L'HOMMAGE À
ROSA LUXEMBURG* AU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS

CONCENTRATION MUSÉOLOGIE

PAR

SAFA JOMAA

NOVEMBRE 2018

Résumé

Depuis une trentaine d'années, les musées nationaux vivent de profondes mutations, se traduisant par une redéfinition des missions et une remise en cause des modes de fonctionnement et des techniques de gestion traditionnelles. Les modifications structurelles ainsi générées ont assuré avec le temps une professionnalisation des musées. De nombreux phénomènes socio-économiques, dont la mondialisation, l'« économie de l'enrichissement », l'hypercommunication et l'hyperconsommation culturelle y ont contribué, faisant que certaines villes sont devenues des centres de loisirs au cœur desquels opèrent les musées d'art dont l'architecture, dite « sculpturale », « iconique » ou « spectaculaire », participe à la volonté d'attirer le plus grand nombre. Néanmoins, à elle seule, l'architecture spectaculaire ne s'est pas avérée suffisante, ainsi les musées d'art ont mis en place d'autres stratégies d'attraction spectaculaires, ludiques et sensationnelles, qui sont basées sur une logique événementielle servant à attirer les foules.

Ce mémoire de recherche s'intéresse spécifiquement à l'une de ces stratégies, qui associe aux « grandes architectures » de « grandes œuvres ». L'acquisition d'œuvres signatures, des « chefs-d'œuvre » du musée, stratégiquement exposés dans les nouvelles architectures, les extensions et les rénovations, contribuent à faire événement. À partir de ce constat, ce projet de maîtrise examine deux cas d'études de musées d'art étatiques canadiens : le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) et le Musée National des beaux-arts du Québec (MNBAQ), en regard de l'acquisition et la mise en valeur de deux œuvres signatures : *Voice of Fire* (1967) de Barnett Newman, et *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (1992) de Jean-Paul Riopelle. Ces œuvres ayant marqué l'histoire des deux institutions ont été dotées d'une mise en valeur spatiale et communicationnelle distinctive, servant l'inauguration de nouvelles architectures. Notre hypothèse principale se fonde sur le principe que le changement du cadre spatial d'exposition des deux œuvres a des incidences impératives sur la valeur et le statut des créations, ainsi que le message véhiculé par l'institution. L'objectif de ce mémoire de recherche est alors d'établir la relation entre le contexte spatial ou le *hic et nunc* et la valeur *auratique* d'une œuvre

emblématique afin d'élucider la relation espace/exposé. L'étude et l'analyse comparative des cas du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) et du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) ont pour objectif de dégager les principales variables communicationnelles et architecturales qui affectent la lecture des œuvres.

Considérée à la fois comme un paramètre et un enjeu fondamental, la communication (se manifestant à travers les discours scientifique, médiatique ou spatial), joue un rôle primordial dans toute stratégie événementielle. En effet, les discours tissés autour des « chefs-d'œuvre » assurent, d'une part, la promotion de l'évènement et véhiculent, d'autre part, un message propice au musée. Dans les deux cas étudiés, les discours créent des chaînes enchevêtrées entre œuvre « emblématique », architecture « spectaculaire » et évènement. L'approche comparative montre que cette communication contribue non seulement à créer l'évènement, mais aussi à tisser des liens entre les visiteurs (attraction, fidélisation et interaction) et l'institution dans son entièreté ; c'est-à-dire à travers sa collection, sa programmation et son architecture.

Les résultats de cette recherche montrent que l'espace détient un rôle déterminant sur la valeur *auratique* des œuvres exposées, que ce soit sur le plan de l'atmosphère générale (architectures spectaculaires), ou encore en ce qui a trait à la mise en espace de l'œuvre dans son cadre restreint d'exposition (salle ou passage). L'analyse architecturale et spatiale révèle que l'insertion urbaine, le langage architectural, le découpage spatial, le parcours et la lumière sont des paramètres participants à recentrer la rhétorique, et le rapport dialectique entre le visiteur et l'œuvre. Dans les cas étudiés, l'architecture exploite un glossaire mystique faisant écho aux œuvres, ce qui favorise la production événementielle.

Mots Clés : architecture spectaculaire, muséologie événementielle, acquisition signature, mise en espace, singularisation spatiale, musée d'art canadien.

Dédicaces et remerciements

Je dédie ce travail :

À

La mémoire de mes grands-parents paternels et maternels et à l'âme de ma très chère tante maternelle qui est partie jeune.

À

Ma chère mère Sabah.

Affable, honorable, aimable : tu représentes pour moi le symbole de la bonté par excellence, la source de tendresse et l'exemple du dévouement qui n'a pas cessé de m'encourager et de prier pour moi.

À

Mon très cher père Adel.

Autant de phrases et d'expressions aussi éloquentes sont-elles ne sauraient exprimer ma gratitude et ma reconnaissance. Tu as su m'inculquer le sens de la responsabilité, de l'optimisme et de la confiance en soi face aux difficultés de la vie.

À

Mon mari Sofiene.

Tu m'as guidé et soutenu dans ce travail tout en insistant que je dois surtout m'appuyer sur mes efforts, mais j'avoue que tu as été pour moi une source inépuisable pour aplanir les difficultés et relever le défi.

À

Ma professeure et ma directrice de mémoire Madame Mélanie Boucher.

J'ai l'honneur de vous exprimer à travers ces simples mots ma gratitude pour vos conseils et la confiance que vous m'avez accordée.

À

Toute l'équipe du Groupe de recherche Ciéco.

Les ateliers menés au cours de ces trois années m'ont éclairée et ont enrichi ma réflexion.

À

Tous ceux qui m'ont aidée de loin ou de près pour réaliser ce travail, notamment le personnel de la bibliothèque de l'UQO et particulièrement le département de Prêt Entre Bibliothèques qui m'a facilité l'accès à de nombreuses références précieuses.

Table des matières

Résumé.....	ii
Dédicaces et remerciements.....	iv
Table des matières	vi
Liste des figures.....	ix
Glossaire	1
AVANT-PROPOS	6
INTRODUCTION	9
CHAPITRE I : PROBLÉMATIQUE ET MISE EN CONTEXTE.....	15
1.1. Présentation du sujet de recherche.....	20
1.2. Hypothèses	23
1.3. Objectifs	24
1.4. Méthodologie	26
CHAPITRE II : CADRE THÉORIQUE.....	29
2.1. Le phénomène du spectaculaire architectural dans les musées d'art	31
2.2. Le chef-d'œuvre, pièce maîtresse de la collection et paramètre dans la création de l'évènement.....	36
2.3. Mise en espace des chefs-d'œuvre.....	42
CHAPITRE III : MUSÉE DES BEAUX ARTS DU CANADA (MBAC).....	46
3.1. L'institution : MBAC.....	47
3.1.1. Mandat et structure organisationnelle	47
3.1.2. Contexte de construction et architecture du MBAC.....	49
3.2. L'œuvre : <i>Voice of Fire</i>	52

3.2.1.	Contexte de production et premier lieu d'exposition	52
3.2.2.	Différents lieux d'exposition antérieurs au MBAC	56
3.2.3.	Intentions artistiques de Barnett Newman à travers <i>Voice of Fire</i>	57
3.2.4.	Acquisition et principaux discours du musée	61
3.2.4.1.	Acquisition et controverses	61
3.2.4.2.	Les différents discours autour de <i>Voice of Fire</i>	63
3.3.	Mise en espace de <i>Voice of Fire</i> au sein du MBAC	70
3.3.1.	Architecture et architecte	70
3.3.2.	Mise en espace et conservateur	84
3.4.	<i>Voice of Fire</i> : d'une œuvre controversée à un chef-d'œuvre célébré	93
CHAPITRE IV : MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC (MNBAQ)		97
4.1.	L'institution : MNBAQ	99
4.1.1.	Mandat et structure organisationnelle	99
4.1.2.	Contexte de construction et architecture du MNBAQ	102
4.2.	L'œuvre : <i>L'Hommage à Rosa Luxemburg</i>	107
4.2.1.	Contexte de production et premier lieu d'exposition	107
4.2.2.	Aperçu de <i>L'Hommage à Rosa Luxemburg</i> sur le plan artistique	108
4.2.2.1.	Technique	108
4.2.2.2.	Stylistique	109
4.2.2.3.	Thématique	110
4.2.3.	Intentions artistiques de Jean-Paul Riopelle à travers <i>L'Hommage à Rosa Luxemburg</i>	112
4.2.4.	Différents lieux d'exposition de <i>L'Hommage à Rosa Luxemburg</i>	116
4.2.5.	Acquisition et principaux discours du musée	123
4.2.5.1.	Acquisition et controverses	124
4.2.5.2.	Les différents discours autour de l'œuvre <i>L'Hommage à Rosa Luxemburg</i>	

4.3. Mises en espace de <i>L’Hommage à Rosa Luxemburg</i> du MNBAQ.....	136
4.3.1. Architecture et architecte	137
4.3.2. Mises en espace/conservateur.....	152
CHAPITRE V : LE MBAC ET LE MNBAQ SOUS LE PROJECTEUR D’UNE APPROCHE COMPARATIVE.....	154
5.1. La vision du musée-événement : MBAC et MNBAQ	154
5.1.1. Une image signature	154
5.1.2. En quête d’une culture divine perdue et l’essence d’une atmosphère solennelle	156
5.1.3. Une stratégie événementielle rattachée aux « reliques » muséales	157
5.2. Le maintien d’une structure événementielle : un chantier permanent	160
5.3. Mises en espace des chefs-d’œuvre du MBAC et du MNBAQ : regards croisés.....	166
5.3.1. Mise en espace de <i>Voice of Fire</i>	166
5.3.2. Mise en espace de <i>L’Hommage à Rosa Luxemburg</i> : le Passage Riopelle .	169
CONCLUSION.....	181
BIBLIOGRAPHIE	196

Liste des figures

Figure 1 : L'œuvre <i>Voice of Fire</i> exposée dans le Pavillon américain, dans le cadre de l'Expo 67 à Montréal.	53
Figure 2 : L'œuvre <i>Voice of Fire</i> exposée dans le Pavillon américain, dans le cadre de l'Expo 67 à Montréal.	56
Figure 3 : Le Bâtiment du MBAC dévoile un caractère événementiel	72
Figure 4 : Le Bâtiment du MBAC dévoile un caractère mystique et iconique	74
Figure 5 : Similitude entre le plan du MBAC et le plan type d'une église.....	76
Figure 6 : Similitude entre la volumétrie du MBAC et celle d'une église gothique	77
Figure 7 : Plan du 1 ^{er} étage du MBAC montrant l'ordre tripartite.....	77
Figure 8 : Photos illustrant les puits de lumière du MBAC.....	79
Figure 9 : Vues de la salle de l'art baroque et de la salle C214 du MBAC.....	81
Figure 10 : Le parcours du MBAC.....	82
Figure 11 : Perspectives visuelles – Salle C 214.....	83
Figure 12 : Perspectives visuelles - MBAC	84
Figure 13 : Mise en espace de la salle C 214 au cours des années 1990 et 2000.....	87
Figure 14 : Première installation de l'œuvre <i>Voice Of Fire</i> pour l'évènement de l'ouverture du MBAC en mai 1988	89
Figure 15 : Parallèle entre mise en espace de <i>Voice of Fire</i> (avec le dispositif de sécurité) et le schéma d'un retable.....	92
Figure 16 : Vue de la boutique de la MBAC et capture d'écran du site web officiel de la MBAC.....	96
Figure 17 : Images explicitant la mise en espace de <i>L'Hommage à Rosa Luxemburg</i> à Casino Hull en 1997, avant son acquisition par le MNBAQ	117
Figure 18 : Schémas illustrant la disposition de l'œuvre dans la <i>salle 4</i> du MNBAQ en 1996	119
Figure 19 : Photo illustrant la disposition de l'œuvre <i>L'Hommage à Rosa Luxemburg</i> dans la <i>Salle 3</i> en 2000	120

Figure 20 : Schéma illustrant la disposition de l'œuvre dans la <i>Salle 3</i> du MNBAQ en 2000	121
Figure 21 : Photo illustrant la disposition de l'œuvre <i>L'Hommage à Rosa Luxemburg</i> dans la <i>Salle 3</i> en 2000	122
Figure 22 : Logos des deux musées liés à leurs architectures.....	156
Figure 23 : Photo montrant le marquage de la « nouvelle » galerie d'art autochtone du MBAC.....	164
Figure 24 : Photo témoignant de la signalétique en ce qui a trait aux « bijoux » de la collection du MBAC : en première position on trouve la fameuse <i>Voice of Fire</i>	165
Figure 25 : L'œuvre <i>Voice of Fire</i> exposée actuellement au MBAC.....	177

Glossaire

Architecture spectaculaire /architecture iconique / star architecture :

Selon Anne Gombault et Christine Petr (2008 : 203), de façon paradoxale « les musées et les monuments superstars deviennent des lieux hyperréels : pris dans une recherche exponentielle d'artefacts culturels toujours plus exceptionnels, ils offrent une authenticité à son comble en leur cœur, mais le faux est partout en leur périphérie ; juxtaposant leurs oppositions, en défendant à la fois leurs oripeaux culturels tout en se laissant gagner par la baraque foraine des merveilles, leurs environnements sont sous contrôle, pensés et mis en scènes pour offrir une expérience totale, mêlant étrangement réalité et simulation ».

D'autres auteurs rapportent ce concept d'architecture « fantastique » au monde des icônes avec tout son référentiel au domaine religieux et mystique. Ainsi, Charles Jencks Charles affirme dans son livre « The Iconic Building » :

On the one hand, to become iconic a building must provide a new and condensed image, be high in figurai shape or gestalt, and stand out from the city. On the other hand, to become powerful it must be reminiscent in some ways of unlikely but important metaphors and be a symbol fit to be worshipped, a hard task in a secular society (Jencks 2005: 23).

Aura :

Selon le dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes (2000 : 58), l'*aura* est le corps subtil ou corps éthérique qui entoure l'enveloppe charnelle. Au niveau étymologique, ce concept - difficilement cernable - exprime un phénomène évanescent : « rayonnement » et « émanation ». En latin *aura*, dérivé de *aer* qui a donné *aéro* et *air*, signifie souffle vital, atmosphère. On l'appelle aussi le corps subtil « corps aurique » ou « double éthérique ». Il se présente sous une forme ovoïde qui fut souvent employée dans l'art roman chrétien pour entourer le corps du Christ : la mandorle symbolisant l'être baignant dans la lumière divine. C'est aussi une représentation de l'œuf cosmique duquel ont jailli la lumière et la vie.

L'*aura* est également d'un est un concept clé de la théorie esthétique de Walter Benjamin, développé dans la plupart de ces textes, notamment « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936). Selon Benjamin (1936), l'*aura* évoque la valeur d'« unicité » ou d' « authenticité » dont l'œuvre d'art originale serait porteuse. Cette valeur d'authenticité - toute potentielle, mais fortement actualisée, sinon fétichisée, « à l'époque de sa reproduction mécanisée » - n'ayant de sens, en vérité, qu'au sein d'un système de reproduction qui la postule comme une valeur primordiale dans le même temps qu'il la dégrade (Benjamin 1936). L'enjeu de l'*aura* est bien un enjeu lié à la sensation et à la perception.

Discours spatial :

Tout ce que le paramètre spatial peut nous raconter. D'après le dictionnaire encyclopédique de muséologie (2011 : 588), le discours se prépare au moyen d'un synopsis, d'un argument, d'un scénario, d'une trame narrative, d'un récit (story line) qui en résume le (ou les) concept(s), puis est développé en fonction de la traduction expographique qui lui est donnée.

Évènementiel :

Lionel Chouhan, professionnel de la communication événementielle et des relations publiques, et accessoirement créateur de festivals de cinéma affirme sans détour : l'évènement est la communication du XXI^{ème} siècle. Selon cet auteur « l'évènement est le média le plus complet du panel offert par la communication. Il peut s'adapter à tout type de message, répondre à la plupart des problèmes de communication, cibler précisément son public. Il rompt avec le quotidien en créant la surprise, en se distinguant par sa nouveauté. En touchant notre sensibilité ou notre intelligence, il marque durablement les esprits » (Chouhan 2000 : 67). Dans un monde de forte concurrence où l'une des issues est dans la distinction, l'originalité, le décalage et l'interactivité du message, l'évènement serait la panacée, adoptée à tous les échelons de la société. Il est vrai que peu importe la

nature de l'évènement (privé, politique, commercial, sportif, culturel...) et son importance (futile, constitutif...), il nous entoure au quotidien. Il s'agit d'un véritable phénomène de société qui atteint aujourd'hui inmanquablement le monde de la culture en général et celui des musées en particulier.

L'évènementiel muséal et architectural est fondé sur plusieurs critères. On en cite cinq — qui nous s'intéresse dans le cadre de ce mémoire et qui se croise avec les définitions des concepts étudiés : le critère artistique, le critère du lieu, le critère du public, le critère du temps et le critère de rareté.

Métaphysique :

D'après le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales le terme métaphysique est emprunté du latin scolastique *metaphysica*, du grec *meta ta phusika*, « (ce qui vient) après les questions naturelles ».

Selon L'encyclopédie Universalis, la métaphysique désigne la connaissance du monde, des choses ou des processus en tant qu'ils existent « au-delà » et indépendamment de l'expérience sensible. Opposé à la physique (étude de la nature), la métaphysique est définie comme la science des réalités qui ne tombent pas sous le sens, des êtres immatériels et invisibles (âme, Dieu, morale, foi...), soit comme la connaissance de ce que les choses sont en elles-mêmes, par opposition aux apparences qu'elles présentent. Ainsi, la métaphysique porte sur ce qui est au-delà de la nature ou du monde tel qu'il nous est donné, et tel que les sciences positives le conçoivent et l'étudient.

Mises en espace :

D'après le dictionnaire encyclopédique de muséologie (2011 : 623), ce terme désigne l'action de donner à voir à quelqu'un des choses placées dans un espace spécialement consacré à cette action. Outre les termes généraux de présentation, d'exposition, le terme mise en espace est le plus utilisé pendant longtemps, à côté de « l'aménagement de

l'espace » propre aux architectes, fut celui de « mise en valeur » même s'il devait d'abord s'appliquer aux œuvres d'art.

Mystique :

D'après le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, le terme mystique est emprunté du latin *mysticus*, du grec *mustikos*, « qui concerne les mystères ». L'adjectif mystique exprime un sens caché, relatif aux mystères de la religion ou à une réalité supérieure invisible.

Spectaculaire :

Loin de la neutralité de son sens commun, la notion de spectaculaire tourne autour du spectateur, elle pose la question du contenu et des formes de la représentation en fonction des réactions calculées d'un public. C'est donc une notion « subjective », historique et évolutive. Le contenu et les formes du spectaculaire varient selon les époques, en fonction du vécu, du contexte politique et social, de l'historique du goût, des sensibilités, du progrès technique... On soutient que même si l'effet visé reste identique, il s'agit avant tout de frapper le spectateur » (Hamon-Siréjols et Gardies 2002 : 64). Spectaculaire serait donc ce qui attire l'attention de celui qui le regarde en raison d'une non-quotidienneté, d'un aspect exceptionnel, inattendu, du dépassement d'une norme admise. Jouant sur la démesure, sur le débordement ou sur l'emphase, le spectaculaire exploite et parfois affiche la force d'agissement du spectacle sur le spectateur.

Il semble, en tout cas, que, considéré en lui-même, le spectaculaire anesthésie, qu'il soit par-delà toute émotion esthétique. Cela n'est-il pas paradoxal : l'esthétique du spectaculaire aboutirait à l'idée qu'il se caractérise par l'absence ou l'extinction de toute dimension esthétique (Hamon-Siréjols et Gardies 2002 :115-116).

Valeur d'art relative :

Cette valeur nous permet, d'une part, « d'apprécier les œuvres des générations passées en tant que manifestation du pouvoir créateur de l'homme et de son rapport dominateur à la nature » (Riegl, 1984 : 109) et, d'autre part, d'introduire l'observateur à « des expressions [et] à des agencements de formes et de couleurs particuliers » (Ibid. : 110). Il s'en suit que cette valeur nécessite un minimum de connaissances en matière de culture esthétique et artistique, ce que Didi-Huberman (2000 : 17) appelle « l'expérience du regard ».

La conception de cette valeur d'art fait qu'elle est toujours relative, car elle « nie l'existence d'un canon artistique objectivement valable » (Riegl, 1984 : 110). Par conséquent, même si l'œuvre d'art ne correspond pas au « vouloir artistique moderne » (la valeur de nouveauté), il pourrait s'apprécier à travers des critères esthétiques et la spécificité de ses techniques artistiques.

Valeur de nouveauté :

Riegl (1984) considère que l'attrait qu'exerce l'aspect neuf d'une œuvre rend la valeur de nouveauté facilement appréciable par tout individu.

Valeur de remémoration intentionnelle :

Cette valeur constitue la transition entre les valeurs du passé et les valeurs actuelles. Elle vise à rendre un monument du passé « présent et vivant dans la conscience des générations futures » (Riegl, 1984 : 85). La valeur de remémoration intentionnelle prône « l'immortalité, l'éternel présent, la pérennité de l'état originel » (Ibid. : 83).

AVANT-PROPOS

Mon intérêt pour les musées et le patrimoine remonte à bien longtemps attendu que la découverte de nouveaux musées suscite en moi un désir particulier. C'est une passion qui s'est certes forgée grâce à mes études en architecture et mon attrait pour les cours d'art plastique, d'histoire de l'art, de patrimoine, mais surtout à la suite de mon stage de fin d'études que j'ai effectué au sein de l'Institut National du Patrimoine tunisien (INP) durant presque une année.

Ce mémoire de maîtrise présentait, pour moi, plusieurs intérêts tels que l'ouverture de l'architecture vers d'autres disciplines des sciences humaines (histoire de l'art, archéologie, muséologie), le développement d'une certaine sensibilité architecturale et artistique outre la formation sur le plan administratif, juridique et technique de la notion du patrimoine. Diverses interrogations m'interpellaient sur la manière par laquelle s'apprécie l'architecte et son patrimoine.

Ma contribution aux projets de restauration, de réhabilitation, de sauvegarde et de mise en valeur de différents musées en Tunisie au sein de l'INP, ainsi que le contact avec les professionnels du patrimoine (architectes, historiens, archéologue) et des musées (conservateurs) m'ont sensibilisée à la question de la muséologie (scénographie, expographie).

En effet, certains musées regorgent d'objets et de collections exceptionnelles, mais sont parfois méconnus ou incompris par les autochtones. Ces musées sont dans la plupart des cas inaccessibles au public et ceci à cause des conditions d'exposition non satisfaisantes (parfois même inexistantes ou pauvre en termes de théâtralisation scénographique), ou inadéquates (surchargées ou déséquilibrées). Les présentations

souffrent parfois d'un manque d'attrait et/ou elles sont dépourvues de moyens de divulgation, de vulgarisation et de médiation.

Il faut mentionner aussi que ma formation en muséologie au sein de l'UQO (certificat en muséologie), m'a permis d'aborder des questions relatives à l'espace muséal et à la mise en exposition, sous un autre angle de vision (étude du public, animation et méditation, conservation). En effet, ce parcours universitaire et ce métissage entre deux disciplines connexes (architecture et muséologie), m'ont permis d'acquérir un certain bagage théorique (analyses architecturales et muséographiques de quelques projets de musées) et de mener une réflexion plus approfondie et critique relativement à la conception d'espaces muséaux dédiés à l'exposition des objets ou des idées, en me basant sur des programmes scientifique, architectural et muséographique bien étudiés, qui répondent aux besoins et exigences de l'espace muséal.

Mon travail comme assistante de recherche depuis l'automne 2014 jusqu'à présent, m'a permis de comprendre et d'apprécier les réflexions portées sur la sémiologie et la théorie de la communication, ce qui a participé à jeter un éclairage nouveau sur le musée, perçu dès lors comme un média voire une entreprise ! (Gob et Drouguet 2012)

Ce travail de recherche s'inscrit, en l'occurrence, dans le cadre d'une contribution au sein du groupe de recherche et de réflexion Collections et Impératif Événementiel / The Convulsive Collections (CIÉCO)¹, qui traite le sujet des nouveaux usages des collections muséales à l'heure de l'impératif événementiel.

C'est à travers les discussions et les ateliers au sein de ce groupe de recherche que j'ai découvert deux études de cas pertinentes dont les rapports spatiaux encouragent

¹ Le Groupe de recherche et réflexion CIÉCO a pour objet d'étude des usages événementiels des collections muséales. Le groupe de recherche, qui est un partenariat du monde académique et professionnel, réunit au départ les équipes de trois universités, sous la responsabilité de la chercheuse principale Johanne Lamoureux (Université de Montréal), des co-chercheuses Mélanie Boucher (Université du Québec en Outaouais) et Marie Fraser (Université du Québec à Montréal), ainsi que trois musées, soit le Musée d'art de Joliette, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée national des beaux-arts du Québec. Les travaux de recherche du CIÉCO s'échelonnent de 2014 à 2018 et se développent actuellement dans le cadre d'un projet de partenariat avec le Conseil de Recherche en Sciences Humaines (CRSH).

l'événementialité des collections. Il s'agit de l'œuvre *Voice of Fire* (1967) de Barnett Newman exposée au Musée des Beaux-Arts du Canada (MBAC) et de l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (1992) exposée au Musée National des Beaux-Arts du Québec (MNBAQ). Ces deux créations – considérées comme des chefs-d'œuvre – ont créé l'évènement par l'audace de leur d'acquisition dans des périodes de restrictions budgétaires, mais également par leurs mises en espace singulières reflétant un statut emblématique à l'échelle de la collection muséale. Ainsi, les différentes mises en espace et le renouvellement des rapports spatiaux des œuvres, à travers le temps, témoignent du dynamisme de l'institution et de son potentiel à créer l'évènement, notamment par le biais d'une vision symbiotique entre l'espace muséal, assimilé à une « cathédrale de la postmodernité », et l'œuvre contemplée comme une « relique » artistique.

INTRODUCTION

Le musée d'art, présentant des savoirs sur des pratiques et pensées artistiques, sur des philosophies et des visions d'artistes, reflète la considération d'une nation, d'un pays ou d'une société pour la culture. Dans ce cadre, nous nous référons à Dominique Poulot (2012 :1), qui considère que :

[...] le musée traditionnel incarne l'accord entre les pouvoirs et l'art, au nom d'une conception selon laquelle l'art est indispensable à la grandeur des États, voire à la paix sociale et à la prospérité des manufactures, tandis que, inversement, le génie requiert la reconnaissance publique. Le musée permet ainsi d'« admirer [de] provoquer [de] suivre » les chefs-d'œuvre...».

À notre époque, les grandes villes contemporaines occidentales (et quelques villes orientales riches), par leur assimilation à la « ville-monde », présentent le tourisme culturel (national et international) comme un des enjeux politiques les plus importants, mais également comme une ambition sociale devenue « vitale » et incontournable.

Les villes qui se considèrent comme « globales » s'ouvrent alors à cette dynamique apparue sous l'effet du nouvel ordre économique international, et par la montée en puissance de *l'Effet Bilbao*. En effet, le dessein de la ville de Bilbao (Espagne) a changé radicalement le jour où son musée a ouvert ses portes (en 1997), attirant massivement les foules séduites par une architecture exceptionnelle. C'est ce que tend à faire croire l'expression *Effet Bilbao*, utilisée dans plusieurs contextes : tourisme culturel, architecture spectaculaire, régénération urbaine (Griener 2016).

À vrai dire, il s'agit d'un véritable travail de fond, qui a été réalisé pour offrir une réviviscence à Bilbao, ancienne ville riche de son industrie, son port et son université réputée au début du vingtième siècle, tombée en déshérence dans les années 1970 (Fagnoni et Gravari-Barbas 2016).

Selon François Mairesse (2002) l'ouverture du centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (connu sous le nom de Beaubourg ou centre Pompidou) en 1977, puis celle du musée Guggenheim à Bilbao en 1997, constituent des points culminants dans l'histoire des musées contemporains. Autant dire que les musées sont devenus depuis ces dates des facteurs de restructuration urbaine et des coefficients d'attractivité touristique. Effectivement, les deux modèles cités rejoignent l'approche du développement territorial et de la construction de la destination touristique. Depuis, le syndrome qu'on a nommé « l'effet Bilbao » s'essaime. Partout dans le monde, plusieurs types d'initiatives de ce genre voient le jour (Fagnoni et Gravari-Barbas 2016).

De même, les musées comme les destinations touristiques sont désormais attendus comme des lieux de consommation culturelle et de divertissement. Tandis que l'enveloppe bâtie tend à une théâtralisation des effets croisés de l'art et de l'architecture, les musées doivent contenir une dimension ludique ou participative, qui sollicite les visiteurs et les invite à interagir. Ceux-ci sont guidés par une signalétique porteuse de messages multiples et simultanés, vers une offre d'expériences pluri sensorielles et d'immersions spatiales, ils se voient proposer des dispositifs scénographiques, muséographiques, technologiques (projection, vidéo, son, lumière, écrans, etc.) facilitant leur participation ou leur appropriation, individuelle ou collective (Suma 2007).

Tous ces dispositifs ont aussi vocation d'être des supports à l'activité de consommation, à assimiler l'itinéraire de visite et le « passage obligé » par le restaurant, la cafétéria, la boutique, etc. De ce fait, le musée contemporain s'est transformé alors en « supermarché » de la culture (Mairesse 2002).

Il convient aussi de signaler qu'avec l'évolution de la société, les institutions muséales sont confrontées d'autant plus à des problématiques liées aux enjeux de la société contemporaine, et des grandes questions touchant la culture artistique, la patrimonialisation et le développement des institutions culturelles (Gob 2010). Le contexte critique, de la conjoncture économique actuelle oblige les institutions culturelles à suivre les approches des opérations publiques et privées qui incitent les musées à attirer le tourisme en tant que nouvelles destinations avec espoir de répercussions sur l'espace

environnant, particulièrement lorsque celui-ci est en situation de crise ou de déprise (Guerzoni 2014). Ces approches misent davantage sur l'image architecturale du musée, qui elle devient la plus emblématique et la plus significative, éclipsant parfois les autres paramètres muséaux, à savoir la mise en valeur de la collection (Newhouse 2006).

Les grandes villes du monde entier se concurrencent alors pour édifier les musées les plus spectaculaires à la manière de Bilbao. Il faut avouer que cette propension générale au formalisme convient parfaitement à la vocation publicitaire des nouveaux musées, qui s'affirment de fait comme des œuvres d'art à part entière. Ces musées sont devenus le lieu d'une inversion du regard où le spectateur contemple le contenant, davantage que le contenu.

Tout compte fait, la réalité temporelle actuelle de la postmodernité appelle un nouveau langage, celui de l'image. En effet, la communication du XXI^e siècle est de plus en plus visuelle et ce fait est dans tous les domaines, particulièrement dans le cercle culturel. Néanmoins, les entreprises culturelles et spécialement les musées d'art ne semblent pas toutes maîtriser les subtilités de ce moyen d'expression adouci par les « générations Y et Z » (Sciences Humaines 2003-04).

L'image, que ce soit par la peinture, la photographie, la sculpture, l'architecture ou tout autre type d'œuvre d'art, a toujours été un vecteur de messages. Ce qui accroît son usage aujourd'hui, c'est le mot d'ordre qui conditionne nos vies : l'instantanéité, notamment avec l'industrialisation, l'accélération du rythme de la vie et le règne des réseaux sociaux (Sciences Humaines 2003-04).

De nos jours, la communication muséale est devenue un enjeu n'étant pas simplement formel ou utilitaire. Ce n'est pas seulement la question de la signalétique (son esthétique, sa fonction) ; ce n'est pas seulement la question des outils informatifs ou d'accompagnement (catalogue, cartels) ; ce n'est pas seulement la question des modes de transmission du savoir ou de l'image de marque, c'est aussi et surtout un enjeu révélateur des conceptions mêmes que l'on a du musée (Dubois 2002). Ce dernier doit être ouvert, flexible, dynamique, mobile, et actualisé (updated), comme le consent Catherine Grenier (2013) :

[...] polymorphe est ainsi à la fois réactif, un « musée dynamique » en prise directe sur actualité des artistes et du monde, et un « slow museum » qui interroge et réalimente en permanence ses fondamentaux. C'est une réactivation constante de ses principes fondateurs est ce qui lui permet d'évoluer tout en conservant sa personnalité propre et sa légitimité parmi les multiples institutions culturelles existantes et à venir. (Grenier 2013 :82)

Dans l'objectif d'être en phase avec leur époque, les musées d'art développent des stratégies de communication et de valorisation, dans l'intention de créer l'évènement et de capter l'attention et l'intérêt des publics, assurant par la suite le retour du visiteur ou du « spectateur ». Le musée, auparavant conçu autour des collections permanentes, développe de plus en plus une programmation et des stratégies plus variées qui baignent dans le flux des « valeurs » de la société : image « subliminale », technologie, instantanéité, mobilité (Lamoureux 2017). Les stratégies qui nous intéressent dans ce travail de recherche ont un lien avec la notion de la spatialité : on en évoquera l'architecture « spectaculaire » et la mise en valeur dans l'espace d'une œuvre « exceptionnelle »².

Aujourd'hui, le musée d'art particulièrement s'articule principalement autour de trois axes : celui formé par la relation entre la collection, l'exposition et l'œuvre « singulière », premièrement, par la relation entre le monument et l'architecture symbole, deuxièmement, et l'évènement, troisièmement³ (Dubois 2002 : 123). Ces paramètres sont étroitement liés et communiquent entre eux de façon directe ou indirecte. En effet, dans

² Puisqu'il s'agit d'u mémoire au croisé de l'architecture et de la muséologie, nous cédon aux spécialistes de compétences (sociologues, sémiologues...) la définition scientifique des termes utilisés entre guillemets. Il convient alors de préciser que nous entendons par architecture « spectaculaire », « archi-star », architecture de signature, architecture sculpturale ou formelle, les architectures étant érigées pour créer l'évènement. Elles se distinguent par leurs budgets colossaux et leurs auteurs de renom. Ces architectures se caractérisent par leur aspect particulier, imposant, provocant, curieux, inhabituel et qui attire l'attention. Quant aux œuvres « exceptionnelles » ou « chefs-d'œuvre », nous voyons un terme désignant les œuvres distinctives : les œuvres maîtresses, phares, singulières, testament ou marquantes, c'est-à-dire celles dont le musée souligne l'unicité, voire la préciosité. Des définitions plus élaborées se trouveront dans le glossaire.

³ Cette réflexion est inspirée des ateliers et réflexions menées au sein du CIÉCO. Des spécialistes dans le monde muséal comme Philippe Dubois, ont aussi évoqué la question et ont réfléchi autour de ces trois axes : œuvre, architecture et évènement.

les grandes villes « connectées » et « branchées » comme New-York, Paris, Tokyo, Singapour et même Ottawa, les musées d'État et spécialement les musées d'art maintiennent un rôle social important (divertissement et renfort culturel), et produisent des signes ostentatoires de puissance étatique et financière en l'occurrence. En effet, beaucoup qualifient de « fièvre muséale » la création de nombreux musées au cours des dernières décennies. Les musées plus remarquables, entre les nouvelles constructions, les agrandissements ou même les rénovations, marquent un renouveau dans le paysage muséal mondial. Par exemple, en France, de 1982 à 1995, 120 nouveaux musées ont ouvert leurs portes selon Vivant (2008). Comme les projets culturels à tendances « spectaculaires » coûtent très cher, ils vont être irrigués par des bailleurs de fonds publics et notamment privés. Ainsi, les donateurs les plus généreux peuvent voir leur nom attribué à une salle ou à un bâtiment qu'ils ont contribué à rénover ou à créer (Vivant 2008).

L'effet de prestige qu'opèrent les musées « spectaculaires » contribue à la construction d'une image territoriale séduisante, pour conditionner l'installation et la permanence des activités clés pour leur rayonnement économique (Fagnoni et Gravari-Barbas 2016). L'architecture, dans ce contexte, joue un rôle déterminant, car elle est porteuse d'une dimension médiatique. Le bâtiment physique doit assurer la visibilité de l'institution, jusqu'à l'échelle mondiale. Dans cette perspective, le musée observé comme une réverbération de la ville attractive devrait impérativement contenir à l'intérieur des objets aussi fascinants et exceptionnels que son aspect extérieur majestueux.

Cette dualité d'*images subliminales*, tant par la morphologie attrayante que par la présentation des œuvres singulières, impose à la communauté – à la fois – deux actions ou processus qui semblent être contradictoires, mais qui sont, au fond, complémentaires. La première est une sorte de distanciation sacrée, inspirée de l'image du temple et du lieu de dévotion avec tout le processus du pèlerinage (préparation de la visite, parcours, obstacles et objets de reliques...). Le deuxième est le processus médiatique, qui s'apparente biscornu en le rapprochant à l'aspect dévotionnel censé être intime, personnel, individuel et non publique et médiatisé. Toutefois, nous vivons dans un monde où règne l'image, de telle

façon que chaque objet qui sort de l'ordinaire ou qui se trouve original crée l'évènement et devient d'actualité. Nous vivons dans une époque où même le vrai voyage spirituel semble devoir passer par la télévision et faire les *news*.

Dans le cadre de ce mémoire, nous étudions dans un premier temps les interactions de ces trois paramètres : l'œuvre, l'architecture et l'évènement ; de façon théorique, spécifiquement dans le cadre des musées d'art. Ensuite, nous approfondissons cet examen par deux cas d'étude canadiens qui nous sont apparus exemplaires : le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) et le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). Ce choix de ces deux musées d'État est opéré sur la base de l'effet de ces architectures sur la mémoire collective, et sur la base de leur contexte de construction qui répond à cette politique d'incarnation de projet de tourisme culturel, fondé sur des images « spectaculaires » (parlant d'architecture, mais aussi d'œuvre d'art), alliant créativité, délectation, urbanisme et tourisme (Fagnoni, Et Gravari-Barbas 2016).

Les deux œuvres sélectionnées pour cette étude : *Voice of Fire* (1967) de l'artiste américain Barnett Newman et exposée au MBAC et *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (1992), réalisée par Jean-Paul Riopelle et exposée au MNBAQ, viennent compléter l'aperçu de cette perspective. En effet, les deux œuvres représentent des acquisitions importantes pour les deux musées, qui comme leur architecture, ont créé l'évènement. Les deux œuvres partagent des dénominateurs communs : une image « subliminale » (révélée par une grande valeur artistique et monétaire, ainsi qu'un « dessin » exceptionnel, indéchiffrable et gigantesque), une approche spirituelle en matière de rhétorique, et des considérations spatiales en regard de l'échelle et de l'image conceptuelle. Parallèlement, ces paramètres cités on les retrouve dans les caractéristiques de l'architecture des deux musées étudiés. Le dialogue qui surgit entre architecture et art vient ajouter aux créations respectives - « remarquablement » conçues - des couches de significations, amplifiant ainsi la dimension mystique de l'atmosphère et enrichissant l'expérience des visiteurs sur le plan émotionnel.

CHAPITRE I : PROBLÉMATIQUE ET MISE EN CONTEXTE

Devant la surabondance d'architectures muséales spectaculaires, il convient de remarquer que la contribution créatrice s'épuise bien souvent dans le traitement de l'enveloppe, et trouve rarement à s'exprimer dans les espaces intérieurs (Newhouse 2006). Fréquemment, la spatialité intérieure novatrice est remplacée par des espaces reposant sur des principes et des typologies traditionnelles de la galerie et de la grande salle ou la rotonde. Parfois même, les espaces d'exposition restent indifférents à la « fureur sculpturale exprimée dans l'articulation volumétrique et déçoivent toute attente de spatialité révolutionnaire nourrie par le regard extérieur » (Suma 2007 : 14).

Loin de recenser ces architectures muséales, de façon générale, les théoriciens, les historiens de l'art et les muséologues sont assez unanimes. Ils parlent de la même voix pour dénoncer l'apparition et la prolifération des architectures muséales signées par des architectes de renom.

L'historienne de l'art américaine Rosalind Krauss (1990) dans son texte « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », figure parmi les premières à soulever le fait que l'architecture fait concurrence à l'œuvre d'art. Elle argumente que la rencontre profonde avec l'œuvre d'art qui est déterminante dans le modèle esthétique moderne est désormais subordonnée à un nouveau registre d'expérience.

It, in turn, is a space that supports an experience that Jameson calls "the hysterical sublime." Which is to say that precisely in relation to the suppression of the older subjectivity-in what could be called the waning of affect-there is "a strange compensatory decorative exhilaration."¹⁴ In place of the older emotions there is now an experience that must properly be termed an "intensity"-a free-floating and impersonal feeling dominated by a peculiar kind of euphoria. (Krauss 1990 : 13-14)

Du côté français, le muséologue François Mairesse dans son livre *Le musée temple spectaculaire* (2002), souligne que le spectaculaire qui gagne les musées depuis les années 1960, et plus particulièrement au cours des années 1990, opère durant les années de crise, et il est essentiel à la survie des musées. Pour François Mairesse les grands projets architecturaux représentent l'indice le plus fort et le plus visible du spectaculaire muséal. Ce modèle a toutefois l'avantage de supplanter le modèle muséal du 19^e siècle ; un musée fermé sur lui-même dédié à la culture élitiste. Un modèle muséal qui n'arrive pas à jouer son rôle dans la société et à s'ancrer dans sa contemporanéité. Un modèle que les artistes ont dénoncé et remis en cause, à partir des années 1960 (Clair 2007).

À l'heure où les revues spécialisées en architecture et en urbanisme glorifient les qualités architecturales des musées d'art « exceptionnels » de ce siècle, la littérature existante en histoire de l'art et en muséologie leur accorde une place très limitée, sinon pour souligner (comme le témoignait Rosalind Krauss) la dimension spectaculaire et divertissante de ces musées.

Toutefois, on est forcée de reconnaître, avec toutes les recherches menées au sein du groupe de recherche CIÉCO et toutes les références consultées, que l'architecture marque une phase importante du renouvellement des musées d'art. Les historiens et critiques en architecture comme Victoria Newhouse (2006) et des architectes muséologues tel que Kali Tzortzi (2015) admettent que le musée d'art, particulièrement, passe par un moment de réinvention par le biais de son architecture, et ceci malgré les « failles » sur le plan de la conceptualisation des espaces intérieurs et du rapport dialogique entre l'architecture et les objets d'art exposés.

Les deux exemples de musées sélectionnés pour cette étude : le MBAC et le MNBAQ, nous ont paru riches en termes d'alliance entre architecture et art, notamment pour les deux œuvres ciblées, et qui se discernent à travers des rapports tantôt divergents, tantôt convergents. En fait, les deux architectures sont assez présentes dans le paysage culturel et urbain canadien et représentent même un attrait touristique important. À travers les deux architectures exposées à l'étude, nous poserons la question de leurs impacts, d'une part sur l'expérience de l'œuvre, et d'autre part sur la vie des collections.

Ces nouvelles constructions architecturales (le cas MBAC) ou agrandissements, (comme le cas du pavillon Lassonde du MNBAQ), ne sont pas qu'une simple image visuelle forte, elles sont aussi des symptômes d'un régime événementiel auquel toutes les institutions culturelles sont désormais soumises comme le souligne André Gob (2010).

Les collections, et même les objets phares du musée se retrouvent également en concurrence avec une programmation et des expositions temporaires qui changent de façon cyclique (à tous les trois ou quatre mois). Ils sont aussi en concurrence avec une offre culturelle de plus en plus variée visant à animer les espaces du musée, mais aussi les espaces d'exposition.

Ce qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire, et à travers les exemples d'œuvres sélectionnées, c'est la mise en valeur d'une œuvre signalétique de la collection (tel est le cas de *Voice of Fire* au MBAC) ou la rotation (redéploiement) de la collection dans laquelle se place une œuvre majeure du musée (tel est le cas de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* au MNBAQ). En effet, ces deux procédures sont investies comme une stratégie événementielle qui vient inscrire un nouveau rythme ; un temps éphémère, rapide auquel les deux musées étudiés semblent s'adapter.

À travers ces stratégies événementielles, que sont l'édification d'architecture spectaculaire et la mise en valeur d'œuvres « singulières », on se rend compte que les musées d'art se transforment en « créateurs fantastiques, des protagonistes indiscutables de la mise en scène des prévaricateurs à l'égard tant des œuvres exposées que des visiteurs » (Suma 2007 :13). Le public se trouve quant à lui soumis à une expérience pluri sensorielle fondée sur la multiplicité et la simultanéité des messages produits par un jeu de regards croisés entre l'art et l'architecture. La perception du visiteur passe par conséquent par plusieurs stades, s'articule en de multiples perspectives, est amené à lire différemment les œuvres et l'espace qui les accueille, selon une implication sensorielle dont la dynamique est en affinité avec des aspects théâtraux ou cinématographiques (Bal 2008).

Cette perception (qui passe par le discours et l'opinion de l'institution) est, en revanche, devenue confuse et mitigée. Selon leur orientation communicationnelle,

certaines musées privilégient la glorification, la commémoration et la célébration du chef-d'œuvre architectural ou artistique, alors que d'autres s'écartent de plus en plus de la contemplation de l'œuvre architecturale ou artistique pour tendre vers la désacralisation du chef-d'œuvre (démocratisation de la culture).

À travers une citation éclairante extraite d'un article intitulé « Du musée-écrin au musée-objet », Moukarzel (2011 : 90) met en exergue l'importance d'une réflexion que nous adoptons comme problématique. De fait, il déclare :

[...] il est loin le temps où les musées se définissaient comme d'humbles gardiens des secrets de l'histoire, des temples dignes et fiers de par ce qu'ils recelaient comme œuvres, nobles de par leur effacement face à la grandeur de leur contenu. Il est loin le temps où les musées n'existaient que pour servir d'écrin aux trésors de l'art et de la culture qu'ils gardaient jalousement. Il est loin aussi le temps où les architectes concevaient les musées en fonction de ce qui y était exposé, certains même poussaient la perfection jusqu'à imaginer la spatialité du bâtiment en fonction des œuvres qui devaient y être précisément exposées.

Dans cette même direction, Newhouse (2006), constate que les projets des musées en quête de cette *perfection* sont certes rares, mais existent. Elle attire notre attention sur l'émergence, parmi les tendances récentes en muséographie, d'une orientation particulière qui porte une réflexion sur la circonspection de l'espace dans la mise en exposition. A priori, le discours scientifique et la littérature rapportés sur nos deux échantillons sélectionnés prétendent l'adhésion à cette orientation d'alliance entre espace et exposé. Il est judicieux dans ce cadre de vérifier et analyser ces données afin de porter un regard réflexif et critique sur les résultats de recherches.

À travers ces deux cas d'étude, le *musealia* (que ce soit *Voice of Fire* ou *L'Hommage à Rosa Luxemburg*) est intégré dans la collection permanente du musée et doté d'une singularisation spatiale, change de facettes suivant l'orientation du discours que le musée décide de lui conférer avec les paramètres du cadre spatial. Il est évident que les orientations communicationnelles des musées varient. De ce fait, certains musées favorisent une approche, d'autres en favorisent une autre, en vertu de leurs mandats, de leur réalité et défi particuliers. Nonobstant, chaque institution porte « forcément » un

regard subjectif sur ce qu'elle présente. Dans nos deux cas sélectionnés, les musées ont privilégié l'accessibilité plutôt que l'immersion, quoique ce concept « d'accessibilité inatteignable » soit paradoxal si on aborde la notion du « chef d'œuvre » ou de « l'œuvre emblématique ».

Dans le cadre de notre étude, nous estimons que la mise en espace des deux œuvres emblématiques d'art contemporain *Voice of Fire* et *L'Hommage à Rosa Luxemburg* exposés respectivement au MBAC et MNBAQ présente un terrain riche en questionnements, en l'occurrence, sur la notion de « sélection » et la « fabrication » d'« œuvre emblématique », sur la corrélation entre l'art et l'architecture et sur l'usage événementiel des collections par les musées.

Il convient d'attirer l'attention sur le fait que le développement des études muséales au sein des universités a donné lieu, depuis une vingtaine d'années, à une vaste production de recherches dont un nombre important s'intéresse à la rhétorique et à la discursivité des expositions temporaires ou « exposition-événement ». En revanche, très peu d'entre elles étudient la situation « actuelle » des collections permanentes et leur évolution à travers le temps et dans l'espace. Fait paradoxal, puisque l'événementiel et le spectaculaire muséal sont intimement liés aux collections, via l'architecture. En s'attardant à l'examen de deux œuvres phares, appartenant à la collection de deux institutions muséales canadiennes (le MBAC et le MNBAQ), et qui sont présentées en permanence depuis leur acquisition, ce mémoire compte entre-autre d'étudier deux stratégies événementielles émergentes de l'institution même : édification d'une architecture spectaculaire, et mise en valeur d'un objet emblématique de la collection accompagnée éventuellement d'une rotation d'autres œuvres de la collection permanente du musée. Puisque les paramètres spatiaux sont prépondérants dans le cadre de ces stratégies, ce travail s'intéressera également à étudier la corrélation qui existe entre les architectures « spectaculaires » et œuvres « exceptionnelles » exposées.

De plus, bien que le travail sur l'espace fasse aujourd'hui partie intégrante du travail communicationnel de l'exposition, nous réalisons qu'il y a peu de recherches qui se sont penchées sur son étude dans une approche communicationnelle. L'espace est souvent

analysé sous deux angles : soit comme support de travail (ou prétexte), qui permet de passer à l'analyse d'autres objets de recherche, tels que le public (les évaluations), soit comme étant lui-même un objet d'étude, par exemple avec les études typologiques. Dans le second cas, les chercheurs s'occupent généralement de la forme et de la fonction de l'espace et négligent sa dimension communicative et signifiante, d'où l'intérêt de ce travail de recherche (Gharsallah 2008).

1.1. Présentation du sujet de recherche

Soumis comme toutes les institutions culturelles au régime de l'impératif événementiel, les musées d'art nous ont accoutumés à une surenchère d'évènements qui dépasse la seule programmation des expositions temporaires. Néanmoins, c'est à partir de l'architecture que s'incarne la modalité la plus spectaculaire et paradoxalement pérenne de l'évènementialité muséale. Il faut rappeler, seulement, que le musée d'art est organisé autour des collections, fondamentalement. C'est dans cette optique que les projets architecturaux les plus marquants et les plus spectaculaires accentuent leurs signatures par des acquisitions aussi prestigieuses et originales, en termes de coût, de renom, de façon de faire, ce qui vient amplifier leur résonance médiatique (Lamoureux 2016).

Les institutions muséales tentent d'être encore plus créatives en développant des stratégies et des manifestations événementielles, qui pourraient susciter la fidélisation et le renouvellement du public, si on regarde le concept de point de vue managérial. Des stratégies, ciblant la collection permanente du musée, contribuent également à l'accroissement de la notoriété de l'institution, et à l'amélioration de son image. Dans ce sens, on évoque particulièrement la mise en vedette d'une acquisition phare pour signaler une inauguration, ou encore un redéploiement ou un renouvellement de la mise en espace d'une pièce maîtresse de la collection muséale pour marquer une nouvelle étape dans le cycle de vie d'un musée : une réforme, une restauration, une inauguration, une extension. Ces deux derniers exemples présentent le champ d'intérêt de ce mémoire.

Ce mémoire porte sur la corrélation entre l'œuvre d'art présentée au public, et l'architecture qui elle aussi est exposée. Il considère cette adéquation du contenant

(l'architecture) et du contenu (l'œuvre) à travers deux cas exemplaires d'architectures spectaculaires, d'architectes vedettes, d'acquisitions majeures, d'œuvres emblématiques, d'artistes marquants. Il s'agit dans ce contexte d'interroger la valeur *auratique* des œuvres et la mise en espace de cas uniques, dont l'acquisition et l'exposition (mise en espace) ont créé l'évènement par le musée comme par les médias.

Le premier exemple est *Voice of Fire* (1967) de Barnett Newman, acheté en 1989 par le MBAC. Le deuxième, *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (1992), de Jean-Paul Riopelle, acquis par le MNBAQ en 1996. Ces œuvres emblématiques, aux yeux de plusieurs, sont exposées dans deux musées d'état, d'art nationaux, québécois et canadien, considérés comme des marqueurs urbains et des écrans architecturaux, si on reprend les termes des deux institutions et de la presse écrite (archives du MBAC et MNBAQ). Ainsi, par cette juxtaposition de surqualifications naît une concurrence de l'*aura* entre l'architecture (contenant), et l'objet d'art (contenu) qui devient alors problématique dans la lecture et la réception de l'œuvre.

Le musée contemporain - tel est le cas du MBAC et du MNBAQ - s'ouvre aux dynamiques de la ville contemporaine et de la société de loisirs, en passant d'un musée des connaisseurs et amateurs éclairés à un établissement ouvert à tous. Néanmoins, avec cette stratégie d'architecture spectaculaire, le musée retombe dans le piège de toile de fond propice à la contemplation d'autrefois, un musée perçu comme écran malgré que cette image soit normalement « dépassée ».

Les deux musées d'art étudiés renouvellent leurs stratégies d'exposition et de communication, pour élargir leurs publics. Ils transforment leurs espaces et leurs aménagements au profit de la consommation culturelle, du loisir, du divertissement, du spectacle et du tourisme de masse. Quoique les initiatives prises démontrent une importante considération à l'univers de l'« expérientiel », à la fois dans la pensée muséologique et dans les actions médiatiques, il semblerait que l'architecture demeure d'emblée le paramètre de force le plus ressortant.

Un second élément déterminant au cas considéré, est que la mise en espace des œuvres a été réfléchi en concordance (le lien est relatif ici) avec l'architecture

spectaculaire des deux musées. De plus, un paramètre supplémentaire se dévoile important : les œuvres sélectionnées ont été exposées dans différents lieux inédits par rapport aux connotations inhérentes des œuvres ⁴, ou par rapport à la symbolique même de l'exposition comme acte culturel⁵. En outre, ce rapport avec le *topos* révèle un récit intéressant et enrichit le discours institutionnel par la « mémoire des lieux⁶». De ce fait, le voyage de *Voice of Fire* et de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* à travers divers lieux de mémoire accentue la tentation des institutions « adoptives » (le MBAC et le MNBAQ) de « faire de l'image non pas un signe qui renvoie à quelque chose, mais la chose même active un imaginaire fétichiste ou idolâtrique, mais également un imaginaire fusionnel » (Joly 2004 :13).

Cette mémoire des lieux (par anastrophe aux *Lieux de mémoire* (1997) de Pierre Nora) leur accorde une certaine « valeur de remémoration intentionnelle », une « valeur d'art » et une « valeur de nouveauté » telles que définies par Alois Riegl (1984). Cette imprégnation des objets d'art participe à leur octroyer un certain statut, à les glorifier. On dit d'ailleurs qu'ils sont placés dans un « coffre » ou plutôt un « coffret » élégant ; une enveloppe architecturale qui les conservera, mais qui sera aussi digne de les contenir et de les faire montrer de la façon la plus séduisante (Moukarzel 2011).

Cette mise en espace singulière pour un objet d'art considéré comme insolite ou unique contribue à lui attribuer un statut affirmé, et accroît son *aura* et son rayonnement.

⁴ *L'Hommage à Rosa Luxemburg* a connu de multiples lieux d'expositions temporaires à l'occasion de différents événements. La première exposition de l'œuvre a eu lieu à Mont-Rolland, dans les Laurentides, en avril 1993 pour une durée de cinq jours. À l'automne de la même année, l'œuvre a été exposée à Michel Tétrault : une galerie dédiée à l'art contemporain à Montréal. Après un passage en 1995 au château de La Roche-Guyon (proche de Paris), l'œuvre a été exposée en 1996 au MNBAQ.

En ce qui a trait à *Voice of Fire*, il convient de mentionner que cette toile fut d'abord le témoin d'une signification singulière, ancrée dans l'histoire de l'exposition canadienne puisqu'elle a été commandée spécialement pour l'expo 67 tenue à Montréal. Aussi, l'œuvre représente un tournant majeur dans la culture artistique de son époque, car elle a beaucoup influencé l'art canadien. Ce qui nous pousse à s'interroger sur l'envergure de son exposition au Canada et son voyage dans différents espaces de présentation.

⁵ On parle ici de la *Documenta 4* et l'Expo 67 où l'œuvre *Voice of Fire* a été exposée avant d'être acquise par le MBAC.

⁶ Selon l'historien français Pierre Nora (1997), un *lieu de mémoire* est une qualification qui peut être accordée à un espace ou un objet qui reste vivant dans la mémoire et l'imaginaire de la population : c'est-à-dire quand il échappe à l'oubli.

Cette relation entre l'objet d'art exposé et l'espace qui le présente devient alors dialectique et réversible au point que le musée s'identifie et se réfère à ses objets phares. Les exemples les plus illustrant de ce syllogisme sur l'échiquier mondial sont sans doute *La Joconde* au Louvre (Paris) et *La Ronde de Nuit* au Rijksmuseum (Amsterdam). Dans la sphère canadienne, *Voice of Fire* au MBAC et *L'Hommage de Rosa Luxemburg* au MNBAQ sont les exemples les plus marquants.

1.2. Hypothèses

La mise en espace d'une exposition se doit d'être savamment construite et bien réfléchie. Loin d'être arbitrairement exposées, les œuvres racontent un récit et laissent sous-entendre un discours qui résulte d'un parti-pris du musée (Houle 2013). En se basant sur cette conclusion de Nathalie Houle, sur les réflexions de l'historienne Victoria Newhouse (2005), et sur les analyses de l'architecte Kali Tzortzi (2015), nous formulons notre hypothèse principale : l'architecture « spectaculaire » des musées d'art aurait distinctement, mais résolument imposée à la muséographie de l'exposition des œuvres emblématiques. Les différents acteurs impliqués dans le processus conceptuel du projet muséal global auraient été beaucoup plus investis à l'égard de l'image architecturale extérieure qu'aux procédés muséologiques spécifiques aux œuvres. Cette alternative rehausserait l'aspect événementiel tant recherché par les entreprises culturelles de notre époque, mais pourrait aussi être « défavorable » en regard de l'objet exposé, puisqu'elle détournerait le regard vers le bâtiment « signature ».

Néanmoins, « ce ne sont pas les œuvres d'art, mais leur présentation qui fait émerger une pensée sur l'art - ou sur le monde - au sein d'une situation donnée » (Glicenstein 2009 :14). Ainsi, les changements qui ont touché l'espace muséal et le jeu muséographique apporté au MBAC ou au MNBAQ auraient infléchi, voire modifié en profondeur la valeur octroyée aux deux œuvres exposées.

Dans cette optique, il s'avère que le musée d'art a bien transgressé son rôle d'écrin sous l'effet de la désacralisation de l'art, amorcée par les mouvements d'avant-gardes du début du vingtième siècle, de la démocratisation de la culture et de l'émergence des

théories de la communication, du marketing et de la sémiotique dans le monde muséal. Pourtant, il s'avère que même les musées contemporains balanceraient entre deux rives : « sacralisation » ou « désacralisation » de l'objet « fétiche ».

Cette réflexion nous mène - dans un ordre secondaire - à prétendre que le MBAC s'orienterait à renforcer la dimension mystique qui entoure l'œuvre *Voice of Fire* par une certaine mise en espace (sacraliser). Au contraire, le déplacement de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* d'une salle entièrement consacrée pour elle (Single-Work-Show) vers un espace de circulation et de passage accessible gratuitement serait comme un « détronement » de l'œuvre, ce qui rejoindrait l'idée de la « désacralisation ».

De façon générale, malgré les différences entre les orientations esthétique, communicationnelle, expographique adoptées par les musées d'art, on pourrait prétendre que l'événementiel et la signature architecturale « spectaculaire », auraient un véritable impact sur la mise en valeur des œuvres et par la suite sur la lecture de l'exposé.

1.3. Objectifs

L'objectif principal de cette recherche est d'établir la relation entre le contexte spatial ou le *hic et nunc* (sphère spatiotemporelle propre) et la valeur auratique d'un objet d'art afin d'explicitier le fonctionnement ou le mode d'emploi de cet appariement espace/exposé pour la production des effets de sens (Benjamin 1936). Pour ce faire, nous réaliserons une analyse comparative entre deux cas d'études, afin de dégager les variables qui influencent la lecture des œuvres. Nous nous intéressons à mieux comprendre l'alliance art/architecture par rapport à la structure des deux musées : le MBAC et le MNBAQ. De manière très générale, nous essayons de comprendre comment la mise en espace de ces œuvres témoignerait, renforcerait ou encore même mettrait en question l'iconicité d'un chef-d'œuvre. Nous essayons en conséquence d'analyser les processus

spatiaux qui contribuent à construire matériellement ce statut d'œuvre emblématique ou de *masterwork*⁷ - quoique sa signification reste encore ambiguë et floue (Galard 2000).

L'attention portée par cette recherche archivistique au topos révèle pour fin l'analyse de l'entrecroisement du temps et de l'espace. L'historiographie du passage de l'œuvre *Voice of Fire* à titre d'exemple dans différents espaces d'exposition chargés de significations métaphysiques (notamment : Expo 67, Documenta 4, MBAC), permet de tracer la mémoire des événements qui s'y sont passés. L'espace devient ainsi un paramètre subjectif qui opère des lectures interprétatives pour les documents sources. Le but est ici de montrer comment l'espace et la mise en exposition sont amenés à influencer l'objet tout en discutant la question de la valeur auratique énoncée par le philosophe allemand Walter Benjamin (1936) et les répercussions de la perte du *hic et nunc* sur la réception de l'œuvre.

Parmi les objectifs secondaires de ce travail, mentionnons également une mise en perspective avec la théorie. Ainsi, cette étude nous permettra éventuellement de mesurer l'impact de l'évènementiel et du spectaculaire sur la lecture des œuvres. L'étude des discours (institutionnel scientifique, politique et médiatique) présente en quelque sorte un volet de la stratégie de la communication événementielle et assure aussi un rôle de paramètre pour mesurer l'ampleur et les retombées de l'évènement de l'acquisition des œuvres étudiées. La mention du succès est souvent accordée par les chiffres et les sondages, c'est-à-dire advenant que l'œuvre suscite des réactions (positives ou négatives), elle va de suite alimenter la curiosité des « spectateurs » et attirer un plus grand nombre de visiteurs. Cela participera, entre autres, à donner une bonne image du musée aux tutelles et à justifier les crédits accordés.

⁷ Arthur Danto réfute l'idée hiérarchique qui soutient que certaines œuvres auraient un rôle majeur tandis que d'autres mineurs et nous montrent que l'interprétation des œuvres et leur évaluation est un processus relatif et évolutif. Par exemple, une œuvre peut paraître à une époque donnée imparfaite, incomplète, voire rudimentaire, et être vouée à l'échec. Cette même œuvre constituerait possiblement, pour les générations futures, une œuvre emblématique. Il serait intéressant dans notre cas d'étude de vérifier si pour *Voice of Fire* cette hypothèse serait validée à travers la comparaison évolutive des évaluations pour le public.

1.4. Méthodologie

Le présent mémoire s'inscrit dans le cadre du nouveau champ des recherches qui étudient les usages événementiels sous l'angle de la spatialité, et présente une synthèse partielle de plus de trois ans de recherche au sein du groupe de recherche CIÉCO. Les recherches qui travaillent dans cette perspective mettent en valeur les répercussions des formules spatiales et expositionnelles sur la réception des œuvres d'art.

Après avoir cerné la grande thématique de ce mémoire et sélectionné les deux musées d'art canadiens qui vont être analysés, la première étape de ce mémoire est documentaire, et consiste à colliger les références nécessaires. Les sources théoriques sont réparties principalement sur quatre domaines : architecture (le spectaculaire et la mise en espace), muséologie et histoire de l'art (exposition et objet d'art), ainsi que communication événementielle. La nature de ces sources est assez variée, puisqu'elles se divisent en livres, dictionnaires, articles scientifiques, magazines spécialisés, et documents d'archives.

Le deuxième chapitre est théorique, et s'attarde et approfondit relativement le cadre scientifique et conceptuel de ce mémoire. Cette partie est elle-même répartie sur trois volets : l'architecture spectaculaire et la création de l'évènement, le débat sur la notion des œuvres emblématiques ou Master Work dans l'art contemporain, et la mise en espace des œuvres emblématiques.

Nous procédons, dans le troisième et quatrième chapitre de ce mémoire, à une présentation et une analyse des deux études de cas (*Voice of Fire* et *L'Hommage à Rosa Luxemburg*) en contextualisant dans l'espace et dans le temps le voyage de ces deux œuvres. Ces deux chapitres sont structurés selon trois axes : l'institution, l'œuvre, et la mise en espace des œuvres au sein du musée. Le premier axe s'intéresse au mandat, au contexte de construction, au concept du projet, et à l'architecture muséale de l'institution. Le deuxième axe dévoile les circonstances de production des créations artistiques, les intentions et les approches des artistes autour de la création de l'œuvre. Cette section dresse également un portrait historique archivistique, documentaire sur les différents lieux d'exposition antérieurs aux musées, des deux œuvres étudiées. Toujours en

examinant les œuvres, nous aborderons ensuite, la question d'acquisition des deux œuvres et les principaux discours véhiculés par les musées dans une intention de mise en valeur (on parle des discours institutionnel, scientifique, médiatique pour arriver enfin au discours spatial). Le troisième axe concerne, enfin, la mise en espace des œuvres au sein du musée. Cette analyse part du cadre général de l'exposition qui est le musée (le contenant) vers le cadre spécifique qui est la salle ou le hall d'exposition. De ce fait, cette section est à son tour divisée en trois points.

Le premier point s'intéresse à l'architecture du musée dans sa globalité : concept architectural et vision de l'architecte, schémas et parcours fonctionnels, etc. cette section illustre l'image « spectaculaire » et l'incarnation des représentations mystiques de l'architecture : deux éléments qui participent à la création de l'évènement. Le deuxième point s'attarde sur les différentes mises-en espace de l'œuvre - au sein du musée acquéreur - en approchant la vision du conservateur, qui prend en considération les dimensions spatiales et intrinsèques de l'œuvre. Les changements apportés aux mises en espace de l'œuvre contribuent à dynamiser la collection, à briser le rythme, et à renouveler la vision de l'institution par rapport à ces œuvres. Le troisième point, concerne en l'occurrence l'œuvre étudiée, et tout particulièrement la vision conceptuelle de l'artiste par rapport à la notion de l'espace. Cette vision s'entrecroise avec celle de l'architecte qui conçoit un musée à l'image d'une œuvre d'art totale.

La méthode adoptée pour la rédaction de deux études de cas, s'avère en quelque sorte inverse à celle déployée pour les premiers chapitres théoriques. De ce fait, nous sommes parties de l'observation attentive des deux musées canadiens (MBAC et MNBAQ), et des œuvres phares sélectionnées (*Voice of Fire* et *L'Hommage à Rosa Luxemburg*) lors des visites récurrentes des deux institutions. La prise des photos de l'architecture et des salles d'exposition en différentes perspectives, ainsi que l'élaboration des relevés des salles où sont exposées les deux œuvres en question, nous ont permis de mener les prémises de notre réflexion sur ces deux chapitres. Les idées fondamentales se sont construites autour des informations trouvées dans les documents officiels abrités dans les archives des deux institutions muséales. La vérification de ces informations auprès des

professionnels des musées (conversations avec les bibliothécaires, des conservateurs, et des animateurs de médiation culturelle rattachés aux institutions) a amené un apport considérable à ce travail de recherche.

Dans ce même ordre d'idée, nous nous sommes concentrées sur l'examen des revues de littérature et des documents graphiques en ce qui a trait à l'architecture des deux musées. Nous nous sommes focalisées sur l'exploration des dossiers d'acquisition, des documents sources des deux musées comme les documents d'archives, les rapports annuels et les cahiers de bord des conservateurs (du MBAC et du MNBAQ), ainsi que les revues de presse concernant l'acquisition des deux œuvres qui constituent notre étude de cas.

Sur le plan analytique, l'examen de la mise en espace de nos deux études de cas a consisté à combiner la méthodologie de Tzortzi (2015) à celle de Soumaya Gharsallah (2008) en ce qui a trait au découpage spatial (du général vers le particulier, c'est-à-dire de l'enveloppe architecturale vers la salle de l'œuvre exposée) et au corpus d'analyse de la mise en espace (plan, texte, photo). Il s'agit d'une analyse « multiscalaire » permettant de combiner la richesse de l'information issue de la méthode inductive avec le cadre théorique. L'objectif de ce protocole est de saisir tous les aspects pertinents du musée et de l'exposition, en dégagant les entités spatiales qui les constituent.

Nous nous attardons enfin, dans le dernier chapitre, sur l'examen de ces deux études de cas selon une lecture comparative. Cette section vient pour mieux illustrer la corrélation art /architecture reflétée à travers le discours spatial des deux musées. Cette interprétation s'appuie essentiellement sur les réflexions développées par Victoria Newhouse (2005) et Kali Tzortzi (2015). Ce bilan de synthèse dévoile l'analyse des résultats de recherche des deux cas ciblés afin d'évaluer la relation corrélatrice entre l'objet exposé et l'architecture de l'espace muséal. À cet effet, les diverses stratégies d'exposition et les différentes interrelations spatiales entre les salles d'exposition et les objets avoisinant les œuvres en question sont discutées et les principales constations sont mises en exergue.

CHAPITRE II : CADRE THÉORIQUE

La deuxième moitié du vingtième siècle marque l'ère de la multiplication des musées d'art dans le monde (que ça soit à travers le continent européen ou américain ou même en Asie). La question de l'aménagement des musées a changé de sens, et est de plus en plus orientée par l'image que ceux-ci projettent d'avoir à l'échelle de la ville. Créer un musée est devenu un enjeu majeur, politique et architectural, à un niveau local ou même, international. Alors qu'à l'origine les musées prolongeaient fréquemment des projets d'historiens de l'art, les dernières années on a vu l'enveloppe du musée prendre le pas sur le parti-pris de l'histoire de l'art ou de muséographie au sens traditionnel (Suma 2007). Autrement dit, l'architecture du musée a pris le dessus sur la collection muséale, au point de qualifier certains musées de « musée-objet » ou de « musée-œuvre », de « musée-icône » ou même « musée-événement ». Hier encore les gens se précipitaient au musée pour contempler un nouveau chef-d'œuvre de l'art récemment acquis, aujourd'hui c'est aussi l'enveloppe du musée qui fait événement : soit par sa rénovation, soit par un renouvellement scénographique, soit éventuellement par une extension ou l'édification d'un nouveau bâtiment qui soit apte et digne de capter l'attention du public.

À cette ère postmoderne, parallèlement aux *reliques* artistiques qu'on devrait inéluctablement voir de nos yeux (*Mona Lisa* pour De Vinci, *Le Baiser* du Klimt, *Le Cri* de Munch etc.), des constructions muséales *iconiques* s'implantent dans les *villes créatives*, dans le but de créer l'évènement et d'attirer les touristes séduits par leur allure sculpturale et exceptionnelle. Comme toute œuvre est identifiable à son auteur, des architectes ont acquis une assez large notoriété devenant ainsi des vedettes par la formalisation de concepts forts, et l'achèvement de *gestes architecturaux* audacieux et originaux. De *grands* architectes apparaissent comme des *références* pour une pluralité d'acteurs : les directeurs et les conservateurs des musées, les décideurs politiques, les urbanistes, les

commanditaires et les hommes d'affaires, les médias et le grand public. Des noms brillent dans la sphère architecturale et urbanistique tels que Frank Lloyd Wright, Jean Nouvel, Frank Gehry, Zaha Hadid, Tadao Ando ou Richard Meier, accentuant l'attrait des grandes villes comme New York, Barcelone ou Paris. Cette interaction sine qua non et dialectique entre la ville (urbanisme), le tourisme et la culture (musée) est le fruit d'une métropolisation, et se trouve parfois opérante, contribuant à faire bouger la ville économiquement, socialement et culturellement.

Parallèlement à ces changements intervenus, touchant le domaine urbanistique et architectural, d'autres mutations au cœur même de l'institution muséale viennent s'ajouter. La plus saisissante est sans doute l'irrésistible ascension de la « communication », cela transparaît dans le développement des stratégies de communication basées sur la fabrication de l'évènement : expositions temporaires, acquisition de signature, redéploiement de la collection, réaménagement et rénovation d'une aile du musée, reconfiguration scénographique, etc. Ces initiatives reflètent des préoccupations relatives à la fréquentation et à l'audience dans un objectif incessant d'attirer ou de fidéliser le public (Jacobi 1997).

La problématique qui surgit, d'une part, c'est qu'on en est venu à construire des musées où le geste architectural comptait, plus que la collection ou les éventuelles conceptions muséographiques en jeu. L'autorité en matière de muséographie a ainsi de plus en plus eu tendance à entrer en conflit avec la revendication du statut d'auteur de l'architecte. Malgré l'expansion de la mission d'architecte⁸, peu de projets se trouvent réussis selon les critiques, en matière de dialectique et de rhétorique ; entre l'œuvre et l'espace qui l'accueille (Newhouse 2006). Plus souvent on assiste à une concurrence entre le chef-d'œuvre architectural (produit d'un architecte star), et le chef-d'œuvre artistique ou l'œuvre emblématique (réalisé par un peintre fameux), ce qui peut perturber le visiteur

⁸ L'architecture est un métier complexe, multidisciplinaire et transdisciplinaire. Un architecte peut être en même temps architecte-urbanisme, architecte-designer, architecte-muséologue, architecte-scénographe, architecte-peintre, etc., un statut qui pourrait amplifier et complexifier sa mission et ses charges.

et dissiper sa concentration, l'équilibre entre le contenant (espace physique du musée) et le contenu (les œuvres artistiques exposées) se trouve fragile et même parfois absent.

Certains considèrent que l'institution muséale devient instrumentalisée dans les stratégies et les politiques urbaines, devenant un élément de valorisation pour les villes. D'autres pensent que dans une époque où règnent les médias, le musée est devenu captif et accablé par les stratégies de communication et la fabrique de l'évènement. Néanmoins, le public (ou le « consommateur ») n'est-il pas devenu le stigmate le plus visible de ce tournant culturel des musées d'art ?

Une institution muséale actuelle, qui expose les arts et les glorifie, comment s'identifie-t-elle ? Est-elle simplement l'enveloppe architecturale spectaculaire, le chef-d'œuvre singulier, la collection inaccoutumée, la scénographie insolite, ou l'évènement imprenable de l'année qui ne se répétera jamais ? Bref, la relation entre le musée d'art, l'architecture, le chef-d'œuvre et la création de l'évènement est un sujet très complexe, inépuisable et rarement débattu. Cela étant, cette interrelation ne peut être approfondie dans un chapitre relativement bref d'un mémoire de maîtrise. Nous nous limiterons donc à considérer leurs aspects communs et spécifiques, au risque de malentendus, tributaires de ces simplifications.

2.1. Le phénomène du spectaculaire architectural dans les musées d'art

Les années 1970 sont marquées par l'épanouissement d'une nouvelle mentalité chez un certain nombre de professionnels des musées. Depuis la naissance de la *Nouvelle Muséologie* avec le muséologue français Georges Henri Rivière, les musées connaissent une mutation remarquable liée à l'introduction de l'expérientiel et du ludique dans le monde muséal. Ce changement était accompagné d'une redéfinition de la hiérarchie des missions du musée, ce qui a affecté l'espace architectural. Devenu un lieu de consommation culturelle⁹, l'offre du musée s'est étoffée pour proposer à ses visiteurs

⁹ Il convient de mentionner que le musée débute ses pas vers l'évènementiel et la médiatisation notamment après l'édification du musée Guggenheim de New York (1943-1959) qui représente avant l'heure « une illustration inédite de l'iconicité architecturale muséale de l'époque contemporaine » (Suma

salles de conférences et de projection, mais aussi librairies, cafés, restaurants et boutiques de souvenirs, ou lieux de réception (Mairesse 2002). Cette *démocratisation* de l'institution a eu pour corollaire une diversification tous azimuts des collections. Le domaine du « muséalisable » a d'ailleurs atteint - depuis ce temps jusqu'à présent - un développement maximal, englobant potentiellement tous les aspects¹⁰ du réel et même du fictif, au sein du cercle même restreint du musée d'art. Cette *extension* vient confirmer la place prise par la culture et l'emprise grandissante du sentiment patrimonial au cœur de la société moderne et postmoderne (Gob 2010). Parmi les équipements culturels ayant récemment connu un essor spectaculaire, les musées d'art contemporain occupent une place de choix. Dans le sillage de l'inauguration du Centre Pompidou, des musées et centres d'art se multiplient de façon exponentielle (Guerzoni 2014).

L'historien et muséologue Guido Guerzoni, spécialiste de l'économie des arts dans l'essor du capitalisme, réalise une étude analytique et statistique sur la réalité de la conception architecturale des musées d'art dans le monde depuis 2008, date de la crise économique. Cette initiative est venue suite à sa nomination comme responsable du projet Mestre (M9), un musée articulant histoire sociale, économique et culturelle à Venise. Cette étude analyse l'expansion des musées - correspondant à la définition de l'ICOM, c'est-à-dire concentrée sur les institutions pourvues d'une collection (les centres d'art sont exclus) - dans l'objectif de comprendre la dualité contrastante : crise économique et multiplication des musées.

Selon l'étude menée par Guido Guerzoni (2014), 652 fiches de bâtiments complétés ou en chantier en 2012 ont été répertoriées, à partir des requêtes effectuées dans 21 magazines architecturaux, et dans les principaux livres sur l'architecture qui ont été publiés à cette période qui s'étend entre 1995 et 2012. Les 652 architectures

2007). L'architecture *phénoménale* de Frank Lloyd Wright crée désormais l'évènement dans la ville de New-York. Conçu comme une œuvre d'art à part entière, le musée (en tant qu'édifice) crée *son propre spectacle*, avec son design spectaculaire et sophistiqué, et son allure sculpturale, le musée contribue à changer l'image de la ville qui l'accueille, jusqu'à devenir emblème et facteur d'identité urbaine (*Ibid*).

¹⁰ À notre ère actuelle on retrouve une pluralité et une diversité formelle, typologique expressive ainsi qu'une pluri-dimensionnalité, du « patrimoine artistique » conservé dans les musées d'art. Entre le réel (matériel, permanent), et l'immatériel (éphémère) la performance, les arts hybrides, numériques et technologiques occupent une place beaucoup plus présente dans les institutions muséales (Bianchi 2016).

constitueraient environ un quart du nombre total des constructions évaluées sur la planète pour cette période (entre 1995 et 2012), avec des variations notables selon les pays, évidemment, et selon les informations disponibles à cet effet (Guerzoni 2014). Selon cette référence, près de 50 % des nouveaux musées et des agrandissements ont été érigés en Europe. Un peu plus de 25 % en Amérique centrale et du nord (USA, Mexique, Porto Rico, Panama), près de 20 % ont été en Asie. En ce qui a trait aux nouveaux musées strictement, si on observe les données relatives à la taille de la population résidente, on note des résultats intéressants : 44% des musées étant construits dans des villes ayant plus d'un million et demi d'habitants, c'est-à-dire des grandes villes (Guerzoni 2014).

Il importe aussi de signaler que cette étude reprend de l'UNESCO une donnée parlante, à savoir, 70 % des musées d'art intègre l'art contemporain (ce qui inclut la photographie, le design graphique, l'architecture et le design). Cette donnée emmène Guerzoni (2014) à avancer : « No other pairing has been as cool and prolific as that of contemporary arts and contemporary starchitects – two sides of the same coin and two stars in the same system. » (Guerzoni 2014 : 39).

Cette offre fait désormais partie de la logique de consommation d'art ainsi que du circuit de l'économie culturelle. En effet, les nouveaux équipements culturels sont confiés à des architectes de renom international, dont la mission est de produire en geste une *architecture médiatique* ou *iconique* afin de fabriquer une « art-architecture » ou « starchitecture », une *architecture spectaculaire*, une *architecture sculpturale*, dans le cadre d'ambitieuses opérations urbaines, consistant notamment à (re)donner une identité aux villes (Newhouse 2006). Parmi les projets les plus emblématiques de notre époque, on cite : La Fondation Louis Vuitton en France (par Frank Gehry), le Musée d'art contemporain de Nitéroï, au Brésil (par le fameux Oscar Niemeyer), le Centre Paul-Klee à Berne en Suisse (par Renzo Piano), et le Musée national des arts du XXI^e siècle à Rome (Connu sous le nom de MAXXI par Zaha Hadid). On ne parle pas uniquement des nouvelles conceptions qui méritent l'attention, mais des projets d'extensions de musées d'art (dont l'enjeu est double) qui réussissent également à envoûter par leurs charmes, les cœurs des publics, tel que le projet d'agrandissement du musée d'art moderne de San Francisco

achevé en mai 2016¹¹ et l'extension phénoménale de la Tate Modern inaugurée en juin 2016 et conceptualisée par le couple suisse Herzog & De Meuron¹².

Le terme « archi-star » a été développé par les auteures italiennes Gabriella Lo Ricco et Silvia Micheli (2003) pour définir un système de signification fermé où les constructions, facilement identifiables et attribuables à leur auteur, renvoient non seulement à la création architecturale, mais aussi à l'image personnelle de l'architecte. Cela révèle une stratégie de communication employée par les villes pour faire valoir leur renommée internationale. En s'adjoignant une signature connue, une ville acquiert sa place dans la compétition touristique des villes modernes (Fagnoni et Gravari-Barbas 2016). André Gob (2010 : 85) définit pour sa part l'architecture spectaculaire d'une manière très simple et très claire : « Le spectaculaire c'est ce qui parle aux yeux et à l'imagination - plus qu'à la raison - et qui frappe l'esprit de celui qui regarde. Le spectaculaire impressionne ; il peut être grandiose, il est toujours marquant ».

Quant à François Mairesse (2002 : 134), il aboutit à la conclusion que le spectaculaire, à l'instar de Beaubourg, de Guggenheim de Bilbao et de la pyramide du Louvre, est caractérisé par quatre paramètres marquants. Premièrement : l'image visuelle, représentée par l'architecture, et qui englobe l'aspect signalétique et muséographique. Deuxièmement : la technique qui « concerne la gestion, la rationalisation et la performance sous tous ses angles... ». Autrement dit, il s'agit du volet gestionnaire qui réunit les différentes composantes du musée (collections, recherche, exposition, administration...) dans le but de répondre à un souci de rationalisation afin de générer suffisamment de recettes. Cette idée soulève le problème financier de l'autosuffisance (Mairesse 2002). Troisièmement, Mairesse (2002) pointe le ludique. Il relèverait de l'application de ce principe : « apprendre en s'amusant ». Mairesse (2002 : 136) étend cette réflexion d'éducation ludique et rejoint par-là les parcs d'attractions et d'amusement tel que Disneyland. Quatrièmement, enfin, l'évènementiel, « conséquence directe du contact avec

¹¹ <https://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/a-san-francisco-le-sfmoma-agrandi-pour-rivaliser-avec-les-grands-musees-238797>

¹² <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2016/06/15/03015-20160615ARTFIG00164-herzog-amp-de-meuron-la-tate-modern-est-notre-plus-grand-projet.php>

les marchés ». Ce phénomène se traduit par une inflation des expositions temporaires (expositions prêtées, les blockbusters) destinées à satisfaire le goût du public pour le renouvellement et les médias (Mairesse 2002), ce que nous avons exposé, mais aussi par les architectes eux-mêmes.

Autobiographies, ouvrages, essais, articles, textes en tous genres, mais aussi films, entretiens, confidences, conversations publiques : les vedettes de l'architecture n'ont de cesse de parler et d'écrire pour communiquer leur pensée et promouvoir leur travail. D'autre part les professionnels du musée ont saisi l'opportunité pour en faire eux-mêmes de la publicité pour leurs musées. L'actualité architecturale¹³ se trouve ainsi ponctuée par la création d'un évènement spécial au musée pour annoncer la projection nouveau film ou d'une nouvelle conférence d'un « grand bâtisseur ». En outre les articles commercialisés à la boutique du musée ne renvoient pas uniquement aux chefs-d'œuvre de la collection du musée, mais font également l'éloge du bâtiment ; le chef-d'œuvre architectural du musée. Ceci se fait par la vente des livres ou films se rapportant à l'architecte superstar qui a conçu le musée ou sur la construction elle-même du musée. De plus, les produits dérivés vendus mettent en relief le bâtiment spectaculaire : logo du musée en porte-clefs, maquette miniature ou monumentale (selon le choix et le budget), cartes postales ou même des accessoires : bijoux, foulards, sacs, etc. Ces pratiques de marketing (des villes autour des grands projets, ou au sein même du musée) témoignent d'une inflation de la communication dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Ce contexte d'hypermédiatisation a renforcé la polarisation historique de l'architecture autour de grandes figures de faiseurs d'espaces (Bianchi 2016).

Nous venons de voir que le spectaculaire est étroitement lié à l'évènementiel, au visuel signalétique, à la technique et au ludique. Ces quatre paramètres ont un dénominateur commun et sine qua non : le rapport à l'espace. Ce dernier à son tour devrait

¹³ L'actualité architecturale se présente à l'occasion de l'inauguration d'un nouveau musée, d'une nouvelle aile ou même d'une extension d'un pavillon, voire même d'une nouvelle scénographie ou un redéploiement de la collection suivi d'un réaménagement spatial.

se mettre au service du contenu : la collection, qui est la raison d'être du musée. Mais est-ce toujours le cas ?

2.2. Le chef-d'œuvre, pièce maîtresse de la collection et paramètre dans la création de l'évènement

Depuis la naissance du musée, la collection y occupe une position centrale et le modèle classique se fonde sur elle. Le modèle classique du musée, par sa distinction nette entre collection permanente et la création de l'évènement (expositions temporaires) donne la priorité aux collections et à leur conservation, dans un certain équilibre hiérarchisé avec l'animation et le renouvellement des connaissances apportées par la programmation événementielle (Gob 2010). Pour un musée d'art, la collection est un ensemble d'objets authentiques liés entre eux par une ou plusieurs thématiques. Généralement, chaque musée d'art est connu pour ses œuvres emblématiques. Les caractères d'authenticité, d'iconicité, ainsi que le répertoire des chefs-d'œuvre sont la marque du musée (Gob 2010).

Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), le chef-d'œuvre est un « ouvrage que devait réaliser un artisan pour recevoir la maîtrise dans sa corporation, une œuvre d'art, littéraire ou non, qui touche à la perfection, ou bien ce qui est parfait en son genre, ce qui témoigne d'une parfaite réussite »¹⁴. Mac Gregor (2000) affirme que le statut de chef-d'œuvre tient plutôt à la capacité de l'œuvre à être ambiguë et à être l'objet d'interprétations contradictoires. Distinguer un chef-d'œuvre, selon Mac Gregor (2000) requiert finalement deux interprétations concurrentes : d'abord reconnaître le statut de chef-d'œuvre en vue de sa description et de ses périphéries littéraires (à partir de ce qui se dit par les experts sur l'œuvre), et ensuite reconnaître le statut de chef-d'œuvre pour les qualités inhérentes de l'objet ou l'œuvre étudiée (par les techniques, la notoriété de son auteur, son originalité, sa thématique, son récit). D'après Matthias Waschek (2000), la notion de chef-d'œuvre évolue, se complète, se transforme

¹⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/chef-d%27oeuvre>

avec l'histoire et avec le contexte historique. Ainsi de l'Antiquité, passant par la Renaissance et arrivant jusqu'à l'art contemporain, les canons de beauté et les critères de jugement ont changé. Puisque notre mémoire s'intéresse à deux cas d'étude d'art contemporain, nous limiterons la discussion suivante à la notion de chef-d'œuvre dans cette catégorie d'art. Celle-ci est certes problématique, car le canon auquel appartient historiquement le chef-d'œuvre ne s'applique pas pleinement aux œuvres modernes et contemporaines. Nous laissons ici à d'autres ce débat, voyant dans le chef-d'œuvre un terme désignant les œuvres distinctives : les œuvres maîtresses, phares, testaments, emblématiques ou marquantes, c'est-à-dire celles dont le musée souligne l'unicité, voire la préciosité.

- **Réflexions autour du concept « chef-d'œuvre » dans l'art contemporain**

En revisitant la littérature sur la question du chef-d'œuvre, nous avons pris conscience que la notion de chef-d'œuvre est étroitement liée à l'idée de l'évaluation hiérarchique des productions artistiques, de la valeur d'une œuvre ainsi que de sa place dans l'imaginaire collectif et dans l'institution qu'elle expose. Nous l'avons signalé, un registre de synonymes revient toujours : objet phare, œuvre majeure, œuvre maîtresse, mais également œuvre emblématique, icône et objet fétiche. Des caractéristiques récurrentes également, dont plusieurs relèvent de l'unicité : l'excellence, la virtuosité et l'originalité, l'aspect mystique, la dimension symbolique et le contexte de création, le côté mystérieux et énigmatique (Mairesse 2014). En référence à Jean Galard (2010), nous mentionnons que le chef-d'œuvre - est au sens strict - le résultat de l'éloge du canon artistique qui doit être lu en regard des notions de goût, d'institution et de collection. En effet, le canon artistique obéit aux règles de production (contexte historique et idéologique de la création de l'œuvre) et de réception (relation entre l'œuvre et le spectateur). En nous basant sur Francesca Banazzoli (2013), nous indiquons dans un sens élargi que la notoriété d'une œuvre d'art est liée aux différents discours produits à son sujet ; politique, médiatique, scientifique et spatial qui l'évoquent. Enfin, Jean Galard (2000), Hans Belting

(2000) et Arthur Danto (2000) interrogent la pérennité du chef-d'œuvre, le fondement de sa valeur et le questionnement sur le processus de l'élitisme artistique.

Selon Didi-Huberman, on ne peut pas comprendre un chef-d'œuvre dans l'absolu alors qu'il doit briller dans *son pour-soi philosophique*. Il est évident que la hiérarchisation se fait dans une pratique comparatiste. Nous admettons que les beaux-arts ne se réduisent pas, à l'évidence, aux seules œuvres exceptionnelles classiques. Alors, les artistes dans leurs parcours auraient créé des non-œuvres, des œuvres mineures, des œuvres majeures et des chefs-d'œuvre. Ces derniers, selon Didi-Huberman, on en aurait toujours besoin ! Néanmoins, l'architecture ne saurait être cantonnée aux merveilles si peu nombreuses des œuvres remarquables. Inéluctablement, une institution muséale ne pourrait uniquement exposer des chefs-d'œuvre. Alors, nous nous sommes posé la question : cette procédure de hiérarchisation et cette pratique comparatiste se transposent-elles également dans l'espace ? Le cas advenant, comment déchiffrer le mode de sa lecture?

- **La place du chef-d'œuvre**

D'après Didi-Huberman (2010), Newhouse (2005) et Mairesse (2014), la valeur du chef-d'œuvre devrait se refléter par son traitement spatial (singularisation, médiation). Évidemment, un chef-d'œuvre serait toujours bien et clairement affiché, c'est-à-dire mis en valeur (mise en espace, muséographie).

Selon Didi-Huberman la place accordée au chef-d'œuvre est problématique :

Les œuvres sans queue ni chef procèdent donc selon une déterritorialisation toujours reconduite que l'accrochage sur une cimaise (« Attention, chef-d'œuvre ») ne parviendra jamais à immobiliser tout à fait. Voilà pourquoi on se chamaille encore - et on se chamaillera longtemps, sans doute - à propos de Marcel Duchamp : car on ne sait jamais où fixer la valeur de ses œuvres, de ses non-œuvres ou de ses chefs-d'œuvre, quand la question véritable consiste peut-être à savoir comment, chez lui ou chez d'autres, il nous faut penser la valeur de l'infixable, de l'expérience non capitalisée, de *l'œuvre toujours à l'œuvre*. (Didi-Huberman 2010 : 22)

Cette place importante, mais intrigante, est à la fois « à la limite extrême et au centre de nos intérêts ». Pour expliciter la première idée de la limite extrême, Didi-Huberman a recours à sa fameuse expression *œuvres sans queue ni chef*. Pour lui, les chefs-d'œuvre (de l'art contemporain) sont difficiles à encadrer. Ils n'obéissent pas à des lois (dénoncent les canons ou les règles de l'académisme figé), mais donnent libre cours à l'expérimentation perpétuelle et par conséquent ils transgressent les frontières. En effet, selon Didi-Huberman, bien que le chef-d'œuvre occupe une place centrale, il nous échappe et semble inatteignable, ce à quoi participent les mesures de sécurité qui l'entourent présentant des obstacles physiques pour le contact œuvre/visiteur (vitrine de protection blindée contre le vandalisme et le vol, cordon de séparation).

[...] elles ne sont pas enfermées dans les limites d'un début (le chef) et d'une fin (la queue). Elles ne sont pas contraintes aux hiérarchies du haut (le chef) et du bas (la queue). Qu'elles n'aient pas de queues, cela veut dire qu'elles n'ont pas de fins, qu'elles sont inépuisables et qu'elles n'en finissent jamais de relancer leurs propres hypothèses. (Didi-Huberman 2010 : 22)

Dans cette perspective, Nathalie Heinich (2014) détermine les ruptures visibles depuis le début du vingtième siècle dans le champ des arts plastiques. La dématérialisation de l'œuvre, le caractère hybride et quelquefois éphémère des propositions artistiques comme l'importance donnée à la démarche au détriment de l'objet en sont des indicateurs forts. Sa démonstration s'appuie aussi sur la complexité d'un art contemporain hétérogène, disparate et transgressif. En fait, pour Heinich (2014), l'art contemporain n'a pas de frontières. Elle affirme que son mode d'emploi repose sur la transgression des frontières ou l'expérience des limites : « le jeu avec les limites que la plupart des gens assignent à ce qu'ils considèrent comme étant de l'art » (Heinich 2014 : 89). L'art contemporain est une mise à l'épreuve systématique de ces limites de l'art, qui peuvent être morales aussi bien qu'esthétiques, juridiques, matérielles, etc. Il implique une forme de provocation par rapport aux attentes du grand public, mais il y a aussi toute une part du public qui apprécie cet art. Ce qu'on appelle à tort « le public » est un ensemble de publics, stratifié selon l'âge, le niveau et le type d'études, les circonstances biographiques, etc. Du même coup, l'appréhension de l'art contemporain, et l'acceptation des

transgressions qu'il propose dépendent beaucoup de ces multiples paramètres (Heinich 2014). Parallèlement, nous songeons que l'interprétation de ces *œuvres heuristiques* devrait se projeter dans l'espace muséal et devrait être à leur image, c'est à dire *inépuisables* et avec une réflexion perpétuelle sur la question de l'Art. Évidemment, ces aspects rendent l'œuvre insaisissable et amplifient son caractère énigmatique. Dans cette perspective, Didi-Huberman (2010) qualifie le chef-d'œuvre *d'invisible* et *d'inconnu* – faisant référence à l'ouvrage *Le chef-d'œuvre invisible* de Hans Belting (2003) et *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831). Nous l'aurons compris, cette invisibilité du chef-d'œuvre possède des ampleurs particulières en lien à l'art contemporain.

- **La valeur de l'œuvre**

Qu'elle soit reconnue par le discours scientifique (les publications des critiques spécialistes en art), médiatique, institutionnel ou même par la voix du public, l'œuvre détient toujours une double valeur : une valeur historique, symbolique et esthétique, d'une part, ce que Didi-Huberman (2010) appelle « valeur métaphysique », ainsi qu'une valeur pécuniaire, d'autre part. La première valeur, relevant de l'ordre métaphysique¹⁵ est (selon la vision romantique soutenue par Belting (2000)) fixe, encadrée, incrustée, inchangée et éternelle. Georges Didi-Huberman (2010) lui attribue le qualificatif d'une « valeur substance ». Quant à la valeur économique, bien qu'elle soit indissociable de la valeur métaphysique, elle est plus perceptible de nos jours et aussi la plus spectaculaire. Dans ce sens, la valeur du chef-d'œuvre est ce qui la transforme en capital. Cette valeur est largement débattue et contestée par Jean Baudrillard (1977) dans son ouvrage *L'effet Beaubourg*.

En revanche, si on mesure la notion du chef-d'œuvre à l'art contemporain, dans ce cas la question de la « valeur » pourrait surprendre, décevoir ou même choquer, selon,

¹⁵ Cette connotation métaphysique est accordée par Didi-Huberman avec conscience que devant les spécificités caractéristiques du chef-d'œuvre, l'observateur est porté à « aspirer à des expressions qu'il n'est pas entièrement en notre pouvoir d'atteindre » (Danto 1998 :152).

Georges Didi-Huberman (2010), car elles ne relèvent pas des valeurs partagées, mais donnent à inventer leurs propres valeurs.

Le deuxième paradoxe qui peut toucher la question de la valeur du chef-d'œuvre contemporain est le caractère intemporel. En fait, au niveau de la définition classique d'un chef-d'œuvre, Kenneth Clark (1979) reconnaît la perpétuité et la pérennité de sa valeur. Cependant, l'œuvre contemporaine n'adhérerait plus à ce concept, car comme le mentionne Jean Galard (2000 : 17) « un malheureux paradoxe veut que l'idée d'éternité [qui est consubstantielle à la notion de chef-d'œuvre], rapportée aux chefs-d'œuvre, soit loin d'être éternelle ». Si ce paradoxe de Jean Galard s'applique aux œuvres de toute époque, l'art contemporain possède une particularité : des créations artistiques sont fondées sur l'« œuvre », d'autres sur le concept; exemple le mouvement Fluxus, qui prône un art basé sur le happening ou l'idée, le rituel de la création ou sa conception, et non un résultat durable de la création.

Certains artistes deviennent des stars et leurs œuvres qualifiées par les marchands d'art de « spectaculaires » peuvent atteindre plusieurs millions. En 2013, par exemple, *Balloon Dog (Orange)* de Jeff Koons a été adjugée pour 58,4 millions de dollars chez Christie's. Deux des cinq exemplaires de cette œuvre sont détenus par de grands collectionneurs François Pinault et Elie Broad qui disposent d'un espace muséal – concurrençant les institutions publiques dont les moyens apparaissent par comparaison dérisoires (Moureau et Sagot-Duvaurox 2006).

La valeur de l'art contemporain résulte d'un jeu complexe d'interactions entre plusieurs acteurs et stratégies développées par les « instances de légitimation » comme les artistes, les marchands, les collectionneurs, les conservateurs, les critiques et commissaires d'exposition (Moureau et Sagot-Duvaurox 2006). Des stratégies comme l'autocensure, la spéculation et les enchères rehaussent la valeur marchande des œuvres et accentue cette valeur d'objet inatteignable, inaccessible (Moureau et Sagot-Duvaurox 2006). Malgré que certains soutiennent que la valeur monétaire ne reflète pas forcément la valeur artistique (Gob 2010), Moureau et Sagot-Duvaurox (2006 : 80), estiment que les prix du marché demeurent un bon indicateur de la valeur artistique, telle qu'elle est

établie par les instances de légitimation. Selon ces auteurs c'est le Kunst Kompass (ou en traduction « *La Boussole de l'art* »), la seule mesure objective fiable de la valeur esthétique et financière des œuvres et des artistes. Il s'agit d'un classement des meilleurs artistes au monde, un véritable *Palmarès international* qui sert de référence à de prestigieux collectionneurs et investisseurs qui le consultent depuis maintenant trois décennies. Ce critère d'évaluation nous pousse à faire des rapprochements avec le prix Pritzker d'architecture qui est un prix d'architecture annuel décerné par un jury indépendant depuis 1979 ; un système qui a participé à la montée en vogue des architectes-stars (Gob 2010).

Alors, qu'est-ce qui fait que certaines œuvres transcendent les variations historiques du goût pour s'imposer comme des œuvres capitales, hors pair, unanimement reconnues à travers les siècles ? Le musée, qui produit le discours et met en valeur l'œuvre, influencerait-il ce qui est considéré être un chef-d'œuvre ? Si oui, comment le ferait-il ?

Le critique d'art Georges Didi-Huberman discerne que les œuvres d'art contemporain, prenant l'exemple édifiant de Marcel Duchamp, dénie la logique de la valeur, caractéristique du chef-d'œuvre telle qu'estimée par Clark (1979) par exemple, qui défend l'accomplissement de l'œuvre considérée selon lui comme parfaite et définitive et par conséquent inamovible et intouchable. Didi-Huberman précise que le chef-d'œuvre est une notion appartenant à la question de la réception ; ce qui pose (évidemment) une problématique d'importance pour les institutions muséales.

2.3. Mise en espace des chefs-d'œuvre

Kali Tzortzi (2015) affirme qu'en observant une exposition muséale, l'expérience du visiteur est influencée par la conception spatiale. Cette vision est aussi partagée par les études de Newhouse (2005) dans son ouvrage *Art and The Power of Placement*. Se basant sur les doctrines des théoriciens muséologues comme Hein et Black, Tzortzi (2015) atteste également que l'espace architectural fournit un cadre intelligible, afin que les visiteurs réussissent à créer leur propre expérience. Ainsi, une structure organisationnelle spatialement claire (plan visible, accès lisible, signalisation disponible, circulations

horizontale et verticale claires, diagramme fonctionnel compréhensible) permettrait au public de décider son parcours au sein du musée et de choisir lui-même les salles et les objets qu'ils désirent contempler ou découvrir. Cette opération conférerait au public l'opportunité d'interpréter la logique qui relie les objets dans leur mise en espace, et par conséquent le visiteur pourrait construire sa propre signification des objets, de l'exposition dans leur mise en espace et par la suite, il pourrait concevoir sa propre opinion sur le musée dans sa globalité (architecture, message, catégorie, intension). Kali Tzortzi (2015) se base dans sa réflexion sur les notions du « script » (qu'il adopte de Duncan et Wallach) et de l'« hypertexte » pour comprendre les interrelations et logiques spatiales dans le musée et concevoir une appréhension globale de l'espace. En référence au domaine du cinéma, Kali définit le script comme une transposition pratique du scénario détaillant aux différents intervenants (muséologue, décorateurs, commissaires d'expositions, éclairagistes, conservateurs) la mise en espace d'une exposition. Tzortzi (2015) évoque aussi le langage du script qui représente un lexique de programmation permettant de manier les espaces d'un système de logique configurée pour fournir à l'interpréteur (visiteur) de ce langage un environnement et une interface qui déterminent les clés de sa lecture. À la différence du scénario, le « script » n'est pas une œuvre de type littéraire ; il se caractérise par une écriture rationnelle submergée par l'abondance des détails techniques.

Kali Tzortzi (2015) déconseille l'exposition conçue de façon très linéaire avec une forte structure narrative. Il met en relief l'importance du parcours dans la visite d'une exposition, celui-ci oriente les visiteurs et dessine leur mouvement au sein de l'espace muséal. Cependant, Tzortzi (2015) ne recommande pas un parcours imposant, unique ou unidirectionnel. Au contraire, l'architecte dans sa conception devrait présenter une configuration spatiale qui offre plusieurs choix de parcours ou de cheminement : un modèle typologique qui serait analogique à un programme « hypertexte », qui a de multiples chemins d'entrée et donc offre au public la possibilité de la construction de la narration ou du sens. Bref, les visiteurs ne seraient pas obligés de voir chaque pièce pour

comprendre le message, mais ils auront plutôt un rôle actif dans le processus, en devenant « co-auteurs » dans la production du sens.

Selon Tzortzi (2015), la disposition des espaces et la configuration des expositions fournissent une « expérience programmée », qui ressemble à un processus rituel, effectué par les visiteurs à travers leur parcours et mouvement dans l'espace. Cette idée nous renvoie à l'ouvrage de François Mairesse (2014) *Le culte des musées* dans lequel il s'interroge sur les similitudes que l'on peut observer entre la fréquentation des musées et celle des églises ou des temples (similarité de l'architecture, expérience initiatique, chemins de pèlerinage, rapport au sacré...). Tzortzi (2015) attire notre attention sur la pertinence de cette idée en citant Duncan (1995) dans son livre *Civilizing Rituals* à propos des musées d'art publics :

Museums offer well-developed ritual scenarios, most often in the form of art-historical alternatives that unfold through a sequence of spaces. Even when visitors enter museums to see only selected works, the museum's larger narrative structure stands as a frame and gives meaning to individual works. (Duncan 1995 : 12, cité par Tzortzi 2015)

En somme, quel que soit les choix expographiques, qu'ils soient ouverts ou au contraire très dirigés, l'espace muséal reste inlassablement limité par le geste architectural (sur les plans formel et typologique). S'il s'impose, cette œuvre d'architecture devient l'écrin pour l'œuvre emblématique du musée. En définitive, nous constatons que les réflexions théoriques sur l'espace construisent des passerelles solides avec la notion du chef-d'œuvre.

Comme nous le verrons à travers l'analyse des deux œuvres emblématiques sélectionnés pour ce travail de recherche, les institutions muséales (le MBAC et le MNBAQ) « utilisent » leurs discours notamment spatiaux (mise en espace) pour mettre en valeur leurs œuvres « exceptionnelles » et afin d'accentuer leur *aura* artistique et faire rayonner leur « être-événement » (Lamoureux, Boucher et Fraser 2017). En effet, les deux musées ont créé l'évènement en faisant des œuvres *Voice of Fire* (MBAC) et *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (MNBAQ), des *reliques* dont ils deviennent l'écrin. Cette dynamique événementielle s'est intensifiée mettant en valeur les qualités des œuvres à travers

l'architecture et la mise en espace. Comme nous le découvrons, les considérations spatiales et métaphysiques sont déterminantes dans les choix adoptés : ceux des peintres, des architectes et aussi des musées, ce qui se reflète dans les mises en expositions de *Voice of Fire* au sein du MBAC et de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* à l'intérieur du MNBAQ.

CHAPITRE III : MUSÉE DES BEAUX ARTS DU CANADA (MBAC)

Depuis les années 1960 avec l'avènement de la société des loisirs, le milieu de l'art est bouleversé dans son mode de fonctionnement et ses principaux lieux de diffusion se veulent être ouverts au plus grand nombre. Ses institutions se diversifient et on observe une multiplication de fonctions diverses : restaurants, boutiques, ateliers d'activités pédagogiques... de même qu'un changement de nature et d'échelles des œuvres présentées.

Malgré son statut étatique, le MBAC n'échappe pas à la réalité actuelle de cette nouvelle tendance de politique culturelle axée sur le spectacle et la création de l'évènement. L'acquisition de *Voice of Fire* se trouve au cœur de ce tournant qu'a vécu ce musée en 1988, avec l'ouverture d'une toute nouvelle architecture spectaculaire conçue par l'architecte vedette Moshe Safdie. Il s'agit, en fait, d'une œuvre monumentale qui vient d'établir l'image d'un musée "superstar". En effet, l'audace du Musée ne se reconnaît pas uniquement par son architecture, mais aussi par son orientation au terme de sa politique d'acquisition¹⁶. Brydon Smith, le conservateur d'art contemporain à l'époque, manifeste une extraordinaire contribution aux arts visuels au Canada, pour ses acquisitions remarquables (au même temps mitigées et controversées) à des artistes de renom tels Andy Warhol, Jackson Pollock et Dan Flavin¹⁷ (STAUBLE 2014). Ces acquisitions viennent en fait souligner l'image d'une société qui célèbre la « religion de consommation », pour

¹⁶ Dans un article publié au magazine du MBAC, Welch affirme que « Brydon a radicalement transformé les arts visuels au Canada ... Il a placé la barre très haut pour ce qui est de la muséologie dans ce pays ». Contenu de cette estimation, Welch a proposé la candidature de Smith pour le prix du gouverneur général. Référence : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/sous-les-projecteurs/brydon-smith-une-voix-de-feu>

¹⁷ Smith achète *Double Elvis* d'Andy Warhol et *Dazzle Red* [Rouge éblouissant] de Jack Bush. Lorsqu'il fait l'acquisition de l'espiègle *Floor Burger* [Burger de salon] de Claes Oldenburg, sculpture géante de hamburger faite de toile peinte remplie de mousse de caoutchouc, l'achat provoque un scandale.

emprunter le terme de Francesca Banazzoli (2013 : 10).

Parallèlement, la tendance actuelle (depuis les années 1995 jusqu'à aujourd'hui de plus en plus en hausse) prête un intérêt grandissant au visuel et à son pouvoir. Ce dernier se trouve nourri par les médias. Dans le cas de *Voice of Fire*, la controverse provoquée par les médias a accentué la notoriété de l'œuvre qui s'est propagée à partir d'un "musée temple" pour devenir une image promotionnelle de l'institution qu'on trouve dans les brochures et les cartes postales, mais aussi incrustée dans l'imaginaire collectif canadien voire même le panorama visuel commun de l'Amérique. Incontestablement, l'unique et l'authentique *Voice of Fire* de Barnett Newman est le « joyau » du MBAC.

3.1. L'institution : MBAC

3.1.1. Mandat et structure organisationnelle

Le MBAC s'identifie comme un lieu public, une institution nationale et un musée d'État. Il a pour mandat « de constituer, d'entretenir et de faire connaître, dans l'ensemble du Canada et à l'étranger, une collection d'œuvres d'art anciennes, modernes et contemporaines principalement axée sur le Canada, et d'amener tous les canadiens et canadiennes à mieux connaître, comprendre et apprécier l'art en général »¹⁸.

Dans cette optique, « souligner le caractère institutionnel du musée, c'est donc aussi réaffirmer son rôle normatif et l'autorité qu'il exerce sur les beaux- arts »¹⁹. Le MBAC détient donc un pouvoir émérite.

En effet, sur son site Web, on peut lire que le MBAC se considère comme étant « l'un des établissements d'art les plus respectés au monde [...] pour la qualité exceptionnelle de

¹⁸ Site officiel du MBAC, [En ligne]: <https://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/index.php>

¹⁹ DESVALLÉES, André, François mairresse et CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES (2010). *Concepts clés de muséologie*. [En ligne] : http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Francais_BD.pdf. Consulté en février 2016.

ses collections, pour son érudition et pour sa capacité hors pair d'attirer des visiteurs de tous âges, quelles que soient leurs connaissances artistiques ²⁰».

Dans ce même ordre d'idée, il convient de signaler que le MBAC abrite une collection très riche et variée de productions artistiques. Ayant un statut encyclopédique, la collection du MBAC représente un large éventail d'œuvres d'artistes canadiens, européens (des maîtres anciens aux artistes contemporains) et internationaux appartenant à des courants artistiques différents et offrant ainsi aux visiteurs l'opportunité de se construire une vision de la sphère artistique d'ici et de l'étranger, d'hier à aujourd'hui.

En tant qu'institution nationale, le musée présente au public une belle collection d'art canadien. Considérée comme la plus vaste et la plus importante au Canada, elle réunit plus de 4000 œuvres réparties en deux ensembles, l'un témoignant d'une collection - en pleine croissance- d'art indigène, l'autre regroupant des artistes canadiens contemporains.

En fait, le MBAC se montre déterminé à enrichir ses importantes collections historiques, nonobstant il insiste et assure « son engagement envers l'art contemporain tant canadien qu'international²¹ ». Sur ses interfaces médiatiques, le MBAC met en exergue que la collection d'ampleur internationale contribue à situer l'art canadien dans le vaste contexte cosmopolite de l'art, en retraçant les influences sur les arts visuels au Canada et leur évolution (Site officiel du Musée des beaux-arts du Canada²²).

La politique d'acquisition du MBAC découle évidemment de son mandat, défini par la Loi sur les musées de 1990 dans l'article 5 de la partie I. Sous forme d'achats ou de dons, le MBAC fait l'acquisition d'œuvres importantes, qui enrichissent la collection nationale des arts visuels, constituée depuis la fondation du musée en 1880. Actuellement, le Musée compte dans sa collection plus que 65 000 œuvres d'art, en général, regroupées dans neuf catégories. On cite la collection canadienne, indigène, internationale, asiatique, contemporaine, photographique, la collection des dessins et estampes, des sculptures et de l'orfèvrerie.

²⁰ <https://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/index.php>

²¹ http://www.beaux-arts.ca/documents/policies/Acquisition_f.pdf

²² <https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections>

Au niveau du financement, les achats du Musée sont acquittés par un crédit parlementaire spécialement octroyé à cette fin. Le Musée profite également des fonds de dotation, fournis par des particuliers et des familles, affectés à des acquisitions²³ (Politique d'acquisition 2011).

À travers sa politique d'acquisition approuvée par son conseil d'administration en juin 2013, le MBAC insiste sur le fait que « toutes les œuvres acquises, à titre d'achat et de don, sont réalisées par les artistes les plus importants et que leur qualité est la plus élevée, leur état de conservation optimal et leur importance historique et esthétique certaine ». Le but de la politique d'acquisition est donc d'orienter et de justifier les achats et transactions d'œuvres d'art au sein du MBAC. Cette politique, guidée par divers principes juridiques, esthétiques, scientifiques et éthiques, vise l'enrichissement du contenu de la collection, en dictant les principes et procédures régissant les activités liées à son développement. Évidemment, le choix des œuvres acquises est une tâche délicate, qui nécessite des jugements judicieux. Cette tâche est allouée à des conservateurs spécialisés qui s'attardent attentivement sur des propositions d'acquisition, susceptibles de révéler les forces de la collection muséale, de combler ses lacunes et de créer un certain équilibre entre les périodes, les écoles et les disciplines artistiques qui constituent les domaines de la collection muséale.

3.1.2. Contexte de construction et architecture du MBAC

Pour retracer l'historique de cette institution muséale et de sa collection, il faut remonter à l'année 1880. C'est à cette date que la fondation du musée a été décidée par le gouverneur général du Canada, qui était alors le marquis de Lorne, du fait que sa femme la princesse Louise était artiste. À cette époque (et jusqu'à sa réouverture dans son édifice

²³ https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/planning%20and%20reporting/NGC_SommaireFR_Final.pdf

actuel en 1988), le Musée était connu sous une autre appellation, celle de la Galerie Nationale du Canada.

L'ancrage définitif du nouveau musée sur la pointe Nepean, a clos un chapitre d'histoire agité : cinq déménagements²⁴ depuis sa fondation en 1880, et deux concours avortés (en 1954 et en 1976), avant d'aboutir à la proposition finale de Safdie, en 1983.

L'histoire nous rapporte que cette institution a déménagé dans divers lieux qui n'étaient pas conformes aux exigences muséales sur le plan technique et fonctionnel²⁵. Les directeurs de ce musée ainsi que les décideurs politiques ont alors projeté la construction de plusieurs nouveaux locaux qui refléteraient éventuellement son rôle symbolique (Rybczynski 1993).

À compter de 1913, les plans de projections se sont multipliés, et les commandes à des architectes de renommées furent octroyées²⁶, néanmoins aucune suggestion n'a été

²⁴ Pour revenir sur l'histoire des lieux d'abri du MBAC, on note que le musée partagea à divers moments des locaux publics divers comme le ministère des Pêches, et de la Commission géologique du Canada... On rappelle qu'au début, le musée était aménagé sur la colline du Parlement (dans le même bâtiment que la Cour suprême). En 1911, le musée change de local et déménage au Victoria Memorial Museum qui abrite actuellement le Musée canadien de la nature. M. Éric Brown, le premier directeur de la Galerie nationale, projetterait que cet emplacement aurait été provisoire. Il aurait fallu néanmoins, 66 ans pour que la vision de Brown se concrétise. En fait le « nouveau » Musée des beaux-arts du Canada n'a ouvert ses portes qu'en mai 1988.

²⁵ En 1960, le Musée déménage dans l'édifice Lorne qui ressemblait plutôt à un immeuble administratif sans aucun cachet d'édifice muséal. En fait, il s'agit d'un compromis jusqu'à ce que le site choisi pour le nouveau bâtiment du MBAC soit libéré. D'ailleurs, l'édifice Lorne était conçu pour être transformé en bureaux une fois le Musée aurait quitté les lieux. Cependant, la construction du nouveau bâtiment pour abriter les collections du MBAC eut devenu tant attendu, une urgence même ! En effet, les bureaux des différents services étaient dispersés. L'eau s'infiltrait jusqu'aux galeries de l'immeuble principal où les collections sont comprimées sur 5000 mètres carrés.

²⁶ Entre 1917-1918, des commandes ont été émises pour le fameux architecte canadien Frank Darling, un des concepteurs de repères de la ville de Montréal et de Toronto. On cite à titre d'exemples de ces œuvres : la banque de Montréal, les facultés de droit, et des sciences appliquées et ingénieria à Toronto... En 1928, Naulon Cauchon et J.M Kitchon ont présenté leurs études. Deux ans après, c'est le tour de l'architecte Percy Nobbs (réalisateur de l'expansion de la bibliothèque de l'université de McGill) de faire des suggestions, puis en 1936 Mathers et Haldenby. Mais toutes ces études furent tour à tour mises de côté... Sur le plan pratique, aucune volonté politique ne se manifestait... En 1952, le gouvernement annonça la soumission d'un concours national pour la construction d'un nouveau musée des beaux-arts. La décision fut parvenue avec un délai tardif vu le nombre des candidatures soumises (une centaine) et le retour sur le choix du site prévu à la Place Cartier comme envisagé par l'architecte urbaniste français Jacques Gréber en 1937. L'emplacement mentionné fut abandonné au profit d'un autre « jugé » plus excentrique : près des chutes Rideau, et la candidature retenue pour ce concours était l'œuvre de Green Blankstein, Russel & Associates, de Winnipeg. Le projet illustre une boîte de verre par référence à Mies Van Der Rohe, cependant il ne réussissait pas à convaincre le gouvernement, par manque d'originalité et par incertitude vis-à-vis toujours au choix du site d'emplacement.

retenue, car les propositions présentées montraient plusieurs complications et obstacles (le choix du site et l'implantation de l'édifice, le choix de la firme architecturale et du style conceptuel...). Il s'avère que le politique a toujours pris le dessus sur le projet architectural et muséal en tant que tel. Bien que les architectes conçoivent les édifices, les clients les construisent. Dans le cas concerné, le client était politique. Il fallait donc une impulsion politique pour concrétiser ce projet culturel national, d'autant plus que la Galerie nationale du Canada fut intégrée aux Musées nationaux du Canada en 1968.

Ce n'est qu'en 1976 que l'histoire mouvementée de construction du nouveau musée commença à se calmer par l'initiative de Jean Sutherland Boggs, directrice du Musée de 1966 à 1976²⁷, qui réussit à convaincre le gouvernement Trudeau d'organiser un autre concours en vue d'ériger le nouveau musée entre la Cour suprême et l'édifice abritant la Bibliothèque et les Archives nationales du Canada. Cette fois, la candidature de plusieurs centaines d'architectes a été sollicitée et dix furent retenues et invités à présenter des plans. John C. Parkin fut proclamé lauréat l'année suivante, mais le projet n'a jamais vu le jour. De toute évidence, le MBAC ne pouvait réussir à trouver un lieu digne de son statut et de ses ambitions, en tant que « monument » public de l'État, incarnant ainsi son *pouvoir*, tel qu'explicité par Dominique Poulot (2012).

Finalement, le premier ministre Pierre Elliot Trudeau montra un intérêt particulier et appuya le projet de construction d'un nouveau MBAC. En 1982, son gouvernement annonça la constitution d'une société d'État chargée de superviser la construction d'un nouveau MBAC et du Musée Canadien de l'Homme²⁸.

Le nouveau bâtiment s'annonça spectaculaire, ne serait-ce que par le budget alloué à sa réalisation : 122 millions de dollars, une réelle fortune pour l'époque. La superficie totale était estimée à 53 265 mètres carrés et le quart de l'espace du bâtiment devait être dévoué aux espaces d'expositions.

²⁷ Durant toutes les années de son mandat, Jean Sutherland Boggs n'a réussi que la dernière année de son service à la Galerie Nationale, à convaincre le Gouvernement Trudeau de l'importance de ce projet de construction du MBAC. Trudeau l'a choisi alors en 1983, pour diriger en collaboration avec l'architecte Moshe Safdie, le projet de construction du MBAC.

²⁸ Musée Canadien de l'Homme est devenu après le Musée canadien des Civilisations puis le Musée canadien de l'Histoire actuellement.

Après le succès du projet du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, édifié en 1977, la ville d'Ottawa a exploité la stratégie marketing que François Mairesse identifia en 2002 comme relevant du spectaculaire²⁹. Bien avant la naissance de l'effet Bilbao en 1997, l'investissement dans la construction du MBAC réalise une révolution stylistique en portant la signature d'un architecte célèbre : Moshe Safdie, le concepteur de l'Habitat 67 (Montréal), inauguré dans le cadre d'Expo 67. La désignation par concours, la somme colossale déboursée ainsi que l'importance du site d'implantation choisi (sur les plans : urbanistique-économique, historique-patrimonial, symbolique-politique, superficiel-géographique) affirment l'orientation vers ce phénomène contemporain. Cette orientation consiste à ériger un musée national de qualité internationale ; digne de la capitale nationale du Canada. De toute évidence, un tel projet culturel aurait des retombées économiques positives (Rybczynski 1993).

Le MBAC ouvre triomphalement ses portes au public le 21 mai 1988, en offrant l'opportunité de contempler 40 000 œuvres. L'évènement de l'inauguration fut célébré par la mise en valeur (spatiale) de certaines œuvres que le MBAC considère comme exceptionnelles comme l'œuvre *Voice of Fire*.

3.2. L'œuvre : *Voice of Fire*

3.2.1. Contexte de production et premier lieu d'exposition

Voice of Fire (Voix de feu) est une peinture d'art abstrait créée par l'artiste américain Barnett Newman en 1967. Au niveau du médium, il s'agit d'un acrylique sur toile de grande échelle, atteignant 5,43 mètres de hauteur par 2,43 mètres de largeur.

La création de cette œuvre a pour origine une commande de l'historien et critique d'art Alan Solomon qui a invité, en 1966, une vingtaine d'artistes à participer à l'*Expo 67*

²⁹ Selon Mairesse (2002 : 134), « *Le spectaculaire muséal opère la fusion entre ces trois éléments : rôle de l'État, rapport de survie entre les masses et l'institution, rôle de la technique* ». Mairesse (2002) aboutit donc à la conclusion que le spectaculaire, à l'instar de Beaubourg, Guggenheim de Bilbao et la pyramide du Louvre, est caractérisé par quatre indices marquants : l'image visuelle caractérisée par l'architecture, la technique (gestion), l'événementiel et le ludique.

en produisant des tableaux de grande échelle pour être intégrés dans le pavillon américain, exposé dans l'espace grandiose du dôme géodésique. L'architecture spectaculaire de la Biosphère de Montréal, fut conçue par l'architecte futuriste américain, Richard Buckminster Fuller. *Voice of Fire* fut exposée dans la section intitulée *American Painting Now*, avec d'autres œuvres de vingt-deux artistes³⁰ (Salomon 1967 : 4).

Dans cette section, nous nous attarderons sur le premier cadre d'exposition de l'œuvre *Voice of Fire* soit le pavillon des États-Unis, qui fut un des plus populaires de l'*Expo 67* (fig. 1 et fig. 2).



Figure 1 : L'œuvre *Voice of Fire* exposée dans le Pavillon américain, dans le cadre de l'Expo 67 à Montréal³¹.

³⁰ Les 22 artistes exposant dans l'Expo 67 sont : Larry Poons, Claes Oldenburg, Richard Anuszkiewicz, Edward Avedisian, Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Friedel Dzubas, Helen Frankenthaler, Robert Indiana, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Nicolas Krushenick, Roy Lichtenstein, Robert Motherwell, Barnett Newman, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Frank Stella, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Larry Zox. (Solomon 1967)

³¹ Source : <http://www.metaformdesigninternational.com/1967-montreal/br94ammrbygd0m39vb5wi0x9wn5cyl>

À l'époque, cet espace créa l'évènement, étant considéré comme un « chef-d'œuvre architectural ». Les documents d'archives consultés³² attestent qu'en six mois, le pavillon accueillit environ onze millions de visiteurs.

Parmi les 62 pays représentés à l'Exposition universelle de Montréal, la contribution des États-Unis fut exceptionnelle, non seulement grâce à l'impact qu'eut le dôme géodésique érigé sur l'île Sainte-Hélène, mais également grâce à l'aspect spectaculaire, à la fois populaire et sophistiqué, du pavillon en termes de contenu et de contenant. Richard Buckminster Fuller, architecte, inventeur et utopiste, véritable père des structures géodésiques au vingtième siècle, fut chargé en 1963 par le *U.S. Information Agency* d'esquisser et de réfléchir au concept de ce pavillon qui accueillerait la participation américaine à l'Expo 67. Sur le plan architectural, le pavillon présente des proportions gigantesques, voire démesurées. Sa hauteur est équivalente à un édifice de vingt étages. Néanmoins, la proposition initiale de l'architecte présentait un pavillon encore plus monumental, avec un gabarit deux fois plus grand ! Dans ce cadre, nous relevons que les expositions universelles permettent aux nations de montrer leurs prouesses. Ainsi, dans un contexte de guerre froide, les pavillons des deux puissances mondiales concurrentes : l'Amérique et l'URSS sont implantés l'un face à l'autre (confrontation), séparés par la passerelle du Cosmos. Les deux pavillons se rivalisaient en exposant l'essor de leur épopée spatiale, technique et artistique.

L'architecte-ingénieur Buckminster Fuller a révélé son génie créateur non seulement par la forme originale du pavillon, mais aussi par une structure et une technologie³³ innovante et un contenu progressiste. Selon Richard Scoffier (2011), il s'agit

³² http://greg.org/archive/2011/05/02/the_us_expo_67_pavilion_has_seven_fathers.html
<https://c7a.com/work/montreal-expo-67>

³³La structure de la géode était révolutionnaire, conçue en treillis métalliques tridimensionnels, constituant ainsi une enveloppe transparente. Elle est constituée de panneaux d'acrylique teintés avec des techniques de contrôle thermique ambiant à effet isolant à l'intérieur. En effet, pour éviter l'effet de serre, Buckminster Fuller avait inventé un dispositif basé sur des panneaux triangulaires mobiles qui se déplaçaient sur la surface intérieure du dôme suivant les trajectoires solaires (Environnement et Changement Climatique Canada 2015). Outre ses caractéristiques formelles et structurelles - sans doute trop avancées pour l'époque - le pavillon américain avait un autre aspect attrayant pour séduire les visiteurs : c'était le seul pavillon que traversait le monorail, chargé de transporter les visiteurs désirant faire le tour explorateur du site de l'exposition sur l'île Sainte-Hélène. « Pour ceux et celles qui étaient

d'une architecture de serre, de jardin, de sphère qui sert de « prothèse à son contenu ». Ainsi, l'architecture de la géode de Fuller ne sert pas de forme, mais plutôt d'une « détermination d'une ambiance, d'un *Milieu* optimal pour le développement humain » Scoffier (2011). Paradoxalement, cette sphère se révèle également « antihumaniste », car elle prône l'idée que l'Homme est assimilé aux autres créatures vivantes comme les plantes ou les animaux (Scoffier 2011 : 66). Le concept de cette architecture est aussi relié à une signification métaphysique qui renvoie au « paradis terrestre ». Ainsi, la sphère de l'Expo 67 fonctionne comme un ballon, structurellement autoportant, et indépendant de la terre Scoffier (2011).

Au même titre que les prouesses spatiales, ce volet de l'exposition américaine fut spectaculaire : gigantisme, simplicité, couleur, les œuvres présentées constituaient un vibrant témoignage de la vitalité créatrice d'artistes qui figurent maintenant parmi les géants de la peinture du XXe siècle » (Environnement et Changement Climatique Canada 2015).

L'art contemporain est alors au rendez-vous. Selon Alan Solomon (1967), le pavillon américain mettait en vedette le *Pop Art*, tout particulièrement. L'œuvre *Voice of Fire* (1967) de Barnett Newman a été présentée à côté de l'œuvre *Big Modern Painting* (1967) de Roy Lichtenstein, *Self-portrait* (1967) d'Andy Warhol et *Green Shirt* (1967) de Robert Rauschenberg.

On voit, sur les photos d'archives du Gouvernement Canadien, que l'œuvre *Voice of Fire* de Barnett Newman n'a pas été bien « thésaurisée » ou mise en valeur à l'occasion de sa présentation au Pavillon de l'Expo 67. Elle était plutôt « écrasée » par le rayonnement des œuvres avoisinantes qui paraissaient beaucoup plus grandes en termes d'échelle et plus chargées en ce qui a trait aux alliances des couleurs vives.

découragés par l'interminable file d'attente à la porte du bâtiment, c'était parfois la seule façon de voir d'un peu plus près les merveilles qui faisaient tant courir les foules ». (Environnement et Changement Climatique Canada 2015)



Figure 2 : L'œuvre *Voice of Fire* exposée dans le Pavillon américain, dans le cadre de l'Expo 67 à Montréal³⁴.

3.2.2. Différents lieux d'exposition antérieurs au MBAC

L'œuvre *Voice of Fire* a été exposée exclusivement dans cinq expositions et cadres différents (Shiff 2004), avant de se trouver au MBAC à Ottawa en 1988.

Elle a d'abord été présentée l'Exposition Universelle à Montréal. Juste après, la même année, elle fut présentée à Cassel (Allemagne) dans le cadre de la Documenta IV. En 1971, *Voice of Fire* a été montrée dans une exposition au Metropolitan Museum of Art. L'œuvre a été mise à l'extérieur de l'institution, étant donné son échelle colossale.

Enfin, en 1977, elle fut exposée en Albanie, puis, en 1981, à Munich en Allemagne³⁵.

³⁴Source : <http://www.metaformdesigninternational.com/1967-montreal/br94ammrbygd0m39vb5wi0x9wn5cyl>

³⁵ Malheureusement, malgré une recherche soutenue nous n'avons pas réussi à colliger plus d'informations sur les cadres d'exposition³⁵ de *Voice of Fire* à travers l'histoire. En fait, l'attention portée par cette recherche archivistique au topos vise à analyser l'entrecroisement du temps et de l'espace. Dans cette perspective, il convient de mentionner que lors de l'évènement de la Documenta IV (d4), une photo montre une partie de l'aile où sont exposées des œuvres américaines comme celles de Barnett Newman, Morris Lewis et Donald Judd. Ce document graphique montre l'œuvre *Now II* (1967) de Newman - qui ressemble tellement à *Voice of Fire* - à côté d'une installation de Judd. La mise en espace de la d4 rappelle celle du MBAC en 1988.

3.2.3. Intentions artistiques de Barnett Newman à travers *Voice of Fire*

S'attarder sur l'emblématique tableau *Voice of Fire* de Barnett Newman exige une plongée dans l'histoire de l'art abstrait américain, principalement à la suite de l'Action Painting et du rôle prépondérant du critique Clément Greenberg.

La perception de Barnett Newman dans la création de *Voice of Fire* met en lumière deux aspects fondamentaux : La dimension matérielle et la dimension métaphysique d'une œuvre artistique.

- **La dimension matérielle : l'espace et la présence**

Je ne manipule pas l'espace, je ne joue pas avec. Je déclare l'espace [*I declare it*]. C'est cette déclaration qui donne à mes peintures leur plénitude. Toutes mes peintures ont un haut et un bas. Elles ne sont jamais divisées, pas plus qu'elles ne sont confinées, ou resserrées ; pas plus d'ailleurs qu'elles ne s'échappent du format. Depuis l'enfance, je ressens l'espace comme une vaste coupole [*space-dome*] (Newman 1962).

La particularité de la démarche de Newman est de réaliser des tableaux principalement de grands formats, non seulement dans une intention moderniste, mais aussi en vue d'une critique conjoncturelle. *Voice of Fire* représente un cri, une contestation face aux dilemmes moraux soulevés par la guerre du Vietnam, avec lequel Newman exprime sa colère et sa protestation contre l'entrée des États-Unis dans la guerre du Vietnam (Site officiel du Musée des beaux-arts du Canada).

En fait, les expériences traumatiques - la destruction de régions entières, la mort de dizaines de millions d'êtres humains, la découverte des camps de concentration nazis où abondent des cadavres, l'explosion de deux bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki - constituent, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le point de départ à partir duquel nombre d'artistes, de part et d'autre de l'Atlantique quoiqu'avec des accents différents, envisagent désormais la création. Ils en tirent la conclusion qu'il ne saurait y avoir d'autre méthode désormais que de « repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé », pour reprendre la formule explicite du peintre Barnett Newman. Interrogé sur le rapport de ses œuvres avec la société, Newman déclara :

Elles sont pleines de sens, mais le sens doit venir du regard, non du discours. J'ai néanmoins le sentiment qu'elles revendiquent la liberté, et rejettent la vie dogmatique [...] une lecture exacte de mes tableaux par le grand public signifierait la fin des capitalismes d'État et des régimes totalitaires (Newman, cité par Seckler 1962).

Dans une de ses entrevues (Newman et O'Neill 1990 :187), Newman annonce « I wish to declare space », une citation triomphale qui fait toute la jouissance du peintre américain.

La liberté qu'il réclame dans ces discours se manifeste par l'abolition du cadre dans ses peintures. Le bord se trouve ainsi déplacé, forme le tableau et déclare l'espace par l'homologie du « Zip » ou bande (Newman et O'Neill 1990). Avec le jeu que provoque Newman avec ses bandes, un rythme se crée, capte l'œil et alimente le cerveau dans un jeu qui se produit à « l'infini ». Certes, les limites réelles de ses tableaux existent ; les dimensions (quoiqu'elles soient grandes) sont répertoriées, cataloguées. Simplement, le regardeur développe une impression visuelle d'absence de limites, ce qui libère aussi l'observateur de son art. Ce jeu de libération ne s'arrête pas à ce stade, mais se poursuit dans trois équations formulées par Newman. Le but du jeu : créer le regard et non des images. Selon Newman, il faut retrouver un art de présentation et quitter la représentation. La première règle ou formule de ce jeu : l'absence du cadre ce que signifie, chez Newman, la présence de la peinture elle-même. Deuxièmement, l'absence de l'objet-cadre, ce qui équivaut à une surdétermination de l'idée-cadre, d'où le sentiment du sublime que provoquent les toiles avec leur suggestion « d'illimité anxigène » (Newman et O'Neill 1990 :187). La troisième formule avoue la vulnérabilité de la toile accrochée sans cadre, qui constitue conjointement la force et l'audace nécessaire pour tout acte créatif, et cette force vient de la simplification (ou abstraction, on parle ici sur le plan formel) de ses œuvres.

Cette réflexion sur l'espace nous rappelle une citation de l'historien de l'art Henri Focillon (2010 : 27) qui affirme que « l'espace est le lieu de l'œuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses besoins, elle le définit, et même elle le crée tel qu'il lui est nécessaire ». Cette idée, qui expose une forme de liberté donnée à

l'art, nous permet de faire le lien avec l'objet de cet essai : l'œuvre qui s'expose se recompose en un lieu donné. Ce questionnement autour de l'objet n'est pas réductible aux déterminants matériels ou techniques du médium, le débat englobe aussi sa mise en espace. Dans une entrevue avec Dorothy Gees Seckler en 1962, Barnett Newman affirme :

...Is space where the orifices are in the faces of people talking to each other, or is it not [also] between the glance of their eyes as they respond to each other? Anyone standing in front of my paintings must feel the vertical domelike vaults encompass him [in order] to awaken an awareness of his being alive in the sensation of complete space. This is the opposite of creating an environment. . . This is the only real sensation of space.

Toujours en relation avec la notion d'espace, nous signalons que certains titres des créations de Barnett Newman sont d'une simplicité trompeuse, dans leur manière d'évoquer l'escape et le temps, par exemples : *Now II* (1967), *Right Here* (1954), *Not There-Here* (1962). Ces intitulés peuvent donner l'impression que le message de ses créations ou leurs significations sont accessibles et compréhensibles par tous (et même le néophyte).

Penseur et philosophe, Newman évoque souvent son désir de communiquer aux spectateurs une sensation tangible de l'espace, ce qui procure un sentiment d'être présent à un endroit et à un moment donné. Avec le tableau *Voice of Fire*, Newman avait l'intention d'accentuer cette perception de la dimension spatiale et la convoquer dans sa globalité, en poussant les limites de sa création au-delà des frontières de la toile elle-même pour s'étendre jusqu'à la salle d'exposition (Auping 2007 : 136). Ainsi, depuis sa première exposition en solo au *Metropolitan Museum of art*, Newman recommande aux spectateurs la meilleure façon de voir son œuvre ; c'est-à-dire à une distance d'environ six pieds d'elle.

Dans une interview à la radio, Smith a expliqué la technique de Newman pour peindre ce tableau ou ses « Zip » rouges et bleus qui créaient des « tensions » intéressantes aux niveau visuel et même métaphysique (Smith 1990 b)³⁶. Il fait remarquer que si on

³⁶ Smith, Brydon. 1990, March 15b. *Morningside*. [Interview by P. Gzowski, CBC/CBO]. Transcribed radio interview from the National Gallery of Canada Archives, Ottawa Canada.

focalisait le regard sur les bords rouges et bleus de la peinture, on aurait l'impression d'un mouvement ou d'une sorte de vibration des bandes de couleurs : la bande rouge formerait une lueur plus claire on dirait une flamme (d'où l'explication d'une partie du titre : *Fire*). Selon Smith, pour les deux bandes bleues, une illusion d'optique se produisait les montrant en avant-plan et agissante comme « un aimant » dans la salle, attirant les gens vers le tableau (Smith 1990 b).

- **La dimension métaphysique**

La perception de Newman de la matérialité est paradoxalement liée à une vision métaphysique. Dans son projet révolutionnaire *The Plasmic Image*, l'artiste élabore une série d'essais dans lesquels il débat du sujet de la nouvelle peinture abstraite (Bonn 2005). Newman a inventé le concept du « Zip » à travers lequel il exprime l'idée du lieu en divisant ses tableaux par des bandes verticales. Ces derniers détiennent un pouvoir d'activer la surface du tableau. Cependant, pour Newman, ce sentiment d'être situé constitue la dimension spirituelle fondamentale de l'art (Bonn 2005).

One thing that I am involved in about painting should give man a sense of place: that he knows he's there, so he's aware of himself [...] I think you can only feel others if you have some sense of your own being... [...] I think that a painting itself confronts me as a very particular thing, and I try to give a title which for me evokes the emotional content, and I hope is a clue to others. [...] The problem of a painting is physical and metaphysical, the same as I think life is physical and metaphysical (Newman 1965).

En consultant les documents d'archives³⁷ du MBAC, on peut lire que *Voice of Fire* évoque la « voix qui sort du feu » dans la description biblique de la révélation de Dieu à Moïse et aux israélites au mont Sinaï. Cette réflexion fondée sur la mystique judaïque, approfondit également l'idée de lieu et évoque le concept hébreu de *Maw Kome* où se manifeste la présence divine. Dans toutes les religions abrahamiques, Dieu est éternel certes, mais surtout il est partout, dans tout ce qui est beau, dans tout ce qui est idéal, sublime, grandiose.

³⁷ Echange de courriels en février 2016 entre Ann Thomas et Adam Welch et autres conservateurs.

La pensée philosophique de Newman, rapportée par O'Neill (1990 : 172) dans son essai «The Sublime is now », où l'on précise :

Au lieu de bâtir des cathédrales à partir du Christ, de l'homme, de la « vie », nous bâtissons à partir de nous-mêmes, à partir de nos propres sentiments. L'image que nous produisons est celle, d'elle-même évidente, de la révélation, réelle et concrète, intelligible par quiconque la considérera sans les nostalgiques bécicles de l'histoire.

On peut déduire, à travers ce récit, que Newman exhorte l'homme à se libérer de tout dogme, entre autres des canons de beauté idéale de Platon, Kant et Hegel. Il croit également au pouvoir des formes abstraites ayant pour rôle de transmettre les idées ou les sentiments.

3.2.4. Acquisition et principaux discours du musée

3.2.4.1. Acquisition et controverses

Nous soulignons que l'acquisition de *Voice of Fire*, émanait à l'époque de la volonté du conservateur en chef du Musée, Brydon Smith. L'idée lui était venue par la recherche d'une corrélation spatiale entre l'espace solennel, à l'image d'une église du MBAC, et l'œuvre *Voice of Fire* dotée d'une échelle monumentale et chargée de connotations intrinsèques et symboliques fortes (Barber et al. 1996). En outre, sur le plan historique, l'œuvre fait référence à l'exposition universelle de 1967 à Montréal, et au niveau disciplinaire, *Voice of Fire* représente une œuvre marquante dans l'expressionnisme abstrait chez Newman. Dans cette optique, on réalise que le conservateur Smith, avait détecté cette symbiose entre l'espace spectaculaire du musée et cette œuvre exceptionnelle qui se démarque par sa réflexion artistique et sa dimension formelle. Pour Smith, c'est une acquisition de signature qui va honorer le mur juste en face de la salle C214 : la plus haute salle du musée mesurant 12 mètres de haut. D'après les documents d'archive, on comprend que Smith, depuis les prémisses du projet architectural, avait eu l'idée d'acquérir *Voice of Fire* pour signer l'ouverture du MBAC en 1988. En revanche, suite

aux délais et à la complexité des démarches administratives l'œuvre était simplement prêtée pour l'évènement de l'ouverture. La création *Voice of Fire* a été achetée par le Musée un an après son exposition pour l'ouverture c'est-à-dire en 1989. En mars 1990, le MBAC annonça l'achat du tableau au coût de 1,8 million de dollars, ce qui a déclenché une controverse et une grande attention médiatique (Barber et al. 1996 : 131).

Bien que l'acquisition de *Voice of Fire*, ait reçu un appui de plusieurs établissements muséologiques d'importance des voix se sont élevées pour contester le choix du MBAC. Des médias aussi populaires que la Star de Toronto dénonce l'acquisition. Cette œuvre crée la polémique et les débats s'enflamment dans la sphère médiatique, culturelle et politique aussi, à cause de son aspect abstrait, l'identité de son créateur, et surtout la somme déboursée pour son achat (Normandin 1997).

L'œuvre *Voice of Fire* a été achetée pour la somme de 1,76 million de dollars, dans une période de restrictions budgétaires en 1989. Cette somme représentait à l'époque la moitié du budget annuel que le musée réservait à ses acquisitions. De ce fait, cet achat a soulevé des controverses rageuses à la Chambre des Communes et dans les médias. Au printemps de 1990, l'achat de cette toile a dominé les pages des journaux et a été longuement critiqué sur les programmes de radio et de télévision à travers le Canada (Barber et al., 1996 : 3).

Outre des caricatures satiriques, près de 1 000 articles de journaux ont contesté l'achat de cette œuvre (Normandin 1997 : 9). Par conséquent, *Voice of Fire* est devenue un réel fait social, ce qui se mesure par la dizaine de boîtes d'archives de la bibliothèque du musée qui servent uniquement à recenser l'attention médiatique généré par cette acquisition. Les médias et l'indignation de certains artistes canadiens s'objectant à cette acquisition ont contribué à la popularité de l'œuvre (Barber et al. 1996). En outre, l'ironie du public était provocatrice, dans un but de dénoncer cette acquisition. Ce phénomène s'est propagé à travers les années et nous découvrons plusieurs copies et versions détournées de l'œuvre (Normandin 1997). Cette ubiquité des images reproduisant la peinture abstraite s'est propagée partout et a affecté plusieurs domaines. Ainsi, même

l'industrie des tee-shirts³⁸ a bien profité de l'évènement en 1990 (Barber et al. 1996). Cette reproduction industrielle de l'image a fait « accroître son magnétisme sacré et a suscité à l'instar du pèlerinage - le désir de voir l'original de ses propres yeux, si souvent admiré dans les reproductions et considéré comme la quintessence de la beauté » ! (Bonazzoli 2013 :14)

3.2.4.2. Les différents discours autour de *Voice of Fire*

Nous nous attarderons dans cette section sur la voix du musée qui porte en elle différents types de discours interférant en rapport dialogique : politique, médiatique et scientifique. Cette voix institutionnelle plaidant haut et fort la valeur de *Voice of Fire*, s'entrecroise avec d'autres voix extérieures, de différents acteurs, attaquant l'œuvre. L'analyse des différents discours prononcés contribue à élucider la construction de statut d'objet emblématique attribué à *Voice of Fire* par le MBAC.

- **Le discours politique**

La violence de la controverse suscitée par *Voice of Fire* a rappelé combien la tentation est grande pour les politiciens de se mêler des affaires des organismes culturels qui sont financés par les Fonds publics.

Ainsi, nombreux sont ceux qui dans la communauté artistique à l'époque exprimaient leur indignation par l'argument que le MBAC devrait avoir comme unique mandat la promotion de l'art canadien. Cet avis a trouvé également un écho lourd de conséquences du côté des membres influents du gouvernement³⁹. Subséquemment, la position protectionniste défendue par le président du Comité sur la Culture (Félix

³⁸ De même, le monde de la mode continue encore de s'inspirer de cette œuvre, de la copier et de se l'approprier. Tel est le cas de la marque Gucci ou encore Tommy Hilfiger.

³⁹ La provocation de certains politiciens s'est enflammée. Le député conservateur Felix Holtmann, président du comité sur la culture a parfaitement résumé, les voix dénonçant la valeur artistique de l'œuvre, en commentant à la radio en 1990. On paraphrase ces mots « il suffit d'avoir deux pots de peinture, deux rouleaux et environ 10 minutes pour faire une copie de *Voice*, n'importe qui peut faire comme ce drapeau ! ».

Holtmann) et par le ministre des Finances Mazankowski amène le gouvernement à voter une résolution, proposée par le député Larry Schneider (et Holtmann), de « considérer l'opportunité de vendre *Voice of Fire* et d'affecter les profits aux arts plastiques canadiens (Normandin 1997).

Un enregistrement d'un téléjournal diffusé par Radio Canada (1990 [10 avril]), nous montre que le premier ministre de l'époque, Martin Brian Mulroney, avait cédé devant les pressions des députés qui voulaient avoir un droit de regard sur les acquisitions du musée en déclarant qu'« un choix peut être artistiquement bon, mais politiquement mauvais » (*Ibid.*).

Cette « intrusion autoritaire » des acteurs politiques dans l'affaire culturelle trouve sa justification dans le prix exorbitant de l'œuvre. Selon la politique d'acquisition du MBAC, les créations évaluées à une valeur monétaire dépassant un million de dollars doivent être présentées au conseil d'administration. Pour *Voice of Fire*, la procédure s'est déroulée dans les règles de l'art. Néanmoins, le comité permanent des communications de la culture de la Chambre des Communes a proposé la vente de l'œuvre étant donné l'ampleur de la controverse sur le prix « exagéré », mais aussi - selon certains - la valeur artistique « médiocre » de la création.

Pour défendre l'œuvre, et convaincre le comité permanent des communications de la culture de la Chambre des Communes de rejeter la résolution invitant le musée à la vente de *Voice of Fire*, Shirley Thomson, la directrice du MBAC, a effectué tout un discours fondé sur des argumentaires solides se rapportant à l'importance de l'œuvre, et de son réalisateur Newman comme artiste philosophe et penseur. Ce document d'archives nous révèle un plaidoyer où elle compare *Voice of Fire* aux chefs-d'œuvre des grands peintres de l'art comme Michel-Ange, Monet, Renoir ou Cézanne. L'ancienne directrice atteste « [...] lorsque fut convenu que ce chef-d'œuvre était le chef-d'œuvre du vingtième siècle à acheter, le processus d'approbation des acquisitions fut mis en branle » (Thomson 1990 : 6).

- **Le discours médiatique institutionnel**

En 1990, le MBAC présentait déjà *Voice of Fire* comme un objet phare en l'intégrant dans la collection permanente et en le présentant au public pas uniquement dans les salles, mais aussi à travers les brochures, les produits souvenirs (cartes postales), les ateliers d'activités pédagogiques et les conférences du musée (Archives du MBAC).

Ce battage médiatique pour l'œuvre en question s'est poursuivi avec des variantes au fil des années. À titre d'exemple en 2009, le Musée a mis en valeur son image en mettant en avant certaines œuvres de la collection muséale. Faisant référence au rapport de la Fondation du MBAC (2009 :13), le Musée reconnu comme le détenteur d'œuvres « primées » telles que *Voice of Fire* de Barnett Newman et *Maman* de Louise Bourgeois, qui sont considérées comme un témoignage d'influence marquante du « vocabulaire artistique du Canada ». En référence à ce même document, la Fondation a déclaré qu'à compter de 2014, il serait envisagé de dénommer des espaces vedettes par un nom rattaché à des « chefs-d'œuvre » ou des « œuvres majeures » de la collection du MBAC. À cet effet, la salle d'exposition de l'expressionnisme abstrait serait présentée comme l'espace où est exposée « l'emblématique *Voix de Feu* de Barnett Newman », cependant le projet ne s'est pas concrétisé (Fondation du MBAC 2009 : 83).

- **Le discours disciplinaire ou savant**

Il faut avouer que Barnett Newman est une des personnalités les plus fascinantes de l'école de New York, qui n'était pas, en revanche, très « reconnue » à son époque, bien au contraire ardemment critiquée⁴⁰ (Newman et Houdebine 2011). Ces critiques, sont pour

⁴⁰ Pas très apprécié par la « majorité » de la scène artistique et en l'occurrence dans le champ des institutions muséales, ce jugement résulte de deux principales raisons : Premièrement, pour sa révolte contre les pratiques artistiques américaines de l'époque. Deuxièmement pour ses référentiels philosophiques, politiques, et religieux. Militant pour un humanisme intense et profond, il est fasciné par l'anarchiste russe Pierre Kropotkine, et par le judaïsme. En effet, sa peinture paraît très différente du mouvement moderne européen et de l'art de la scène américaine de l'époque. Barnett Newman aime se battre, en écrivant des essais et des critiques. Le ton est très souvent polémique, Newman dénigre l'art moderne de l'époque dans la scène américaine et le considère comme une « esthétique étouffante », un art « isolationniste » (Newman et Houdebine 2011).

Newman toujours insuffisantes, « neutres, froides et scientifiques », et les souhaite « partiales, passionnées et politiques » (Newman et Houdebine 2011). Partant de ce fait, rares sont les plumes qui faisaient l'éloge de cet artiste à ses débuts.

C'est à partir des années 1950, et grâce aux écrits du critique Clement Greenberg et aux publications du journal *New York Times* que Barnett Newman obtient une certaine « estime » (Newman et Houdebine 2011).

Les dates de 1948 et de 1966, marquent le parcours artistique de Newman, notamment avec la réalisation respectivement des séries *Ornement*, *Who's Afraid of Red* et *Yellow and Blue* qui témoignent d'une avancée majeure dans sa carrière artistique (Newman et Houdebine 2011). Quelques grands noms se sont prononcés sur les œuvres de l'artiste penseur Barnett Newman et sur sa vision artistique, mais pas autant sur des œuvres individuelles. Cela s'explique, entre autres, par la ressemblance entre les œuvres de Newman dans l'apparence et sur le plan idéologique. D'aspect purement abstrait, elles se caractérisent par des surfaces de couleur séparées par des lignes verticales : des « zips ».

Le philosophe français Fabrice Midal⁴¹, compare la personnalité artistique du peintre américain Barnett Newman aux grands artistes anciens ou contemporains tels que, Titien, Rembrandt, Chardin ou encore Daniel Buren⁴².

Selon Midal (2007), les œuvres de Barnett Newman nous invitent à abandonner toutes nos attentes sur la peinture, car elles ne montrent rien (abstraites : des bandes de couleurs) et ne se montrent plus (de grandes échelles et riches en connotations

Son discours virulent a attaqué même les institutions muséales. Ainsi, en 1943 Barnett Newman a écrit la préface du catalogue de la première exposition des Artistes Modernes Américains (AMM). Ce spectacle est une protestation contre le Metropolitan Museum of Art de New York à cause de son exclusion de l'art moderne lors de ses expositions.

Selon Newman, un artiste et son œuvre doivent résister à l'entreprise d'assimilation et de corruption menée par les instances culturelles : les critiques, les historiens, les musées, mais parfois on y retrouve les artistes eux-mêmes.

⁴¹ Fabrice Midal Fabrice est un philosophe français, fondateur de l'École occidentale de méditation. Il revendique la pratique du « bouddhisme laïque ».

⁴² Fabrice Midal (2007), approche l'art de Barnett Newman à l'art des peintres de poids ; par exemple il rapproche son travail sur la lumière à celui d'artistes comme Titien, Rembrandt, et le principe des bandes et de la spatialité à Daniel Buren.

intrinsèques). Selon son analyse, l'œuvre devient pour tout observateur d'une grande exigence (car elle ne s'appuie sur aucun sujet apparent). Par conséquent, le plus important dans les œuvres de Newman c'est juste d'être en rapport avec le tableau. Un rapport à la peinture par la contemplation où le spectateur laisse l'œuvre venir à lui, mais avant tout il faut la regarder, et être surtout devant elle, car riche en connotations humanistes, poétiques et mystiques, l'œuvre communique au spectateur une énergie. « Barnett Newman est attentif à un état d'être pictural qui soit l'épreuve la plus haute de *l'ek-sistance*. Un tel état d'être est la peinture ce qu'elle nous fait tenir debout » (Midal 2007 : 55).

Fabrice Midal (2007) nous montre que l'épreuve de la peinture de Newman consiste à déclarer la dignité de l'homme dans l'ouverture de l'espace. À l'écoute de l'art primitif, Barnett Newman y parvint en se dégageant de la « grammaire traditionnelle » de la peinture, celle de la représentation de l'objet et de l'image fondée sur la différence entre la forme et le fond. Le « zip » qu'il institue dans le tableau nous renvoie à la verticalité essentielle par laquelle nous pouvons nous tenir droits depuis la « vastitude abyssale » de l'espace, immergés et accueillis dans l'immensité de la couleur.

L'espace est l'ouvert préalable à toute manifestation. Il faut entendre que l'espace physique et l'espace spirituel sont le même. Le sentiment d'« espace » peut se déployer dans l'immensité d'une vallée, dans l'écart entre deux traits sur une petite feuille de papier comme dans un moment de silence. La prouesse de Newman est de nous monter l'espace non comme une forme *a priori*, mais comme étant étonnamment tangible et sensible. En ce sens, et contrairement à ce que l'on pourrait spontanément penser, Barnett Newman ne veut nullement réduire la peinture à ses éléments constituants [...] Barnett Newman met à plat l'espace, mais dans une tension existentielle extrême à mille lieues de tout souci purement plastique - là est son extrême distance envers toute la peinture française de cette époque (Midal 2007 :51).

La seule analyse « exhaustive » qui parle spécifiquement de *Voice of Fire* existe dans les archives des MBAC dans des correspondances « confidentielles » entre la conservatrice du MBAC Ann Thomas (épouse de Brydon Smith et qui semble s'intéresser au sujet d'un point de vue personnel puisqu'elle est spécialiste dans la conservation de la photographie) et Irwin Reichstein (une donatrice d'œuvres d'art au MBAC, qui est de culture et pratique

judaïque). Dans sa lettre à la conservatrice du musée (Ann Thomas), Irwin Reichstein déclare avoir fait des recherches pour essayer d'éclairer le rapport de *Voice of Fire* aux convictions religieuses du peintre. En fait, selon Irwin Reichstein, le *Talmud de Jérusalem* (commentaires et discussions rabbiniques sur la Mishna) révèle des connexions nombreuses entre la culture juive et deux symboles importants dans cette religion : le feu⁴³ et la voix, ce qui nous renvoie directement à l'intitulé de l'œuvre *Voice of Fire = Voix de Feu*.

Irwin Reichstein spécule qu'il est fort probable que l'œuvre *Voice of Fire* renvoie au verset du premier livre *Des Rois*, chapitre 19, versets 11-13, de la Bible du Semeur (SEM), lorsque le prophète Elie fuit le roi Achab et que la voix divine lui parle dans le désert. Les versets semblent être le référent le plus plausible pour l'œuvre *Voice of Fire*, car ils contiennent les deux symboles : feu et voix.

11- L'Éternel dit : - Sors et tiens-toi sur la montagne, devant l'Éternel. Et voici que l'Éternel passa. Devant lui soufflait un vent si violent qu'il fendait les montagnes et fracassait les rochers. Mais l'Éternel n'était pas dans l'ouragan. Après l'ouragan, il y eut un tremblement de terre. Mais l'Éternel n'était pas dans ce tremblement de terre.

12- Après cela, il y eut un feu ; l'Éternel n'était pas dans ce feu. Enfin, après le feu, ce fut un bruissement doux et léger.

13- Dès qu'Élie l'entendit, il se couvrit le visage d'un pan de son manteau et sortit se placer à l'entrée de la grotte. Et voici que quelqu'un s'adressa à lui : - Que fais-tu ici, Élie ? (SEM, Chap. 19)⁴⁴

Le MBAC adopte corrélativement ce discours rapporté à la religion juive. Les boîtes d'archives documentant l'œuvre comportent des photocopies des versets bibliques et évangéliques se rapportant aux thèmes du feu et de la voix divine dans les religions abrahamiques, et on lit dans le cahier de bord de Brydon Smith quelques réflexions liés au sujet.

⁴³ Le feu, est le symbole de l'illumination dans la culture juive. La fête de la lumière, revêt une grande importance lors de la « Hanoucca » que l'on célèbre en hiver. Ce festival des lumières commémore la reprise et la reconsécration de Jérusalem en 164 avant l'ère moderne. Ce feu donne des forces nouvelles, il rajeunit, engendre. Il anéantit tout ce qui est mauvais, néfaste. [En ligne] : <http://www.museedesreligions.qc.ca> (consulté le 20 aout 2017)

⁴⁴ <https://www.levangile.com/Bible-SEM-11-19-1-complet-Contexte-oui.htm>

Le discours officiel, qui se trouve dans les fiches descriptives des archives de l'œuvre (mais pas apparent dans le site ou dans les étiquettes du musée depuis 2018), qui est d'ailleurs inspiré des écrits d'Yve-Alain Bois (1990)⁴⁵, relève la liaison entre l'œuvre *Voice of Fire* et *Le Buisson ardent*. Ce dernier est, dans la tradition biblique, la révélation du Dieu éternel à Moïse dans le pays de Madian. Lors de ce passage, Dieu l'appelle de l'intérieur d'un buisson qui brûle sans jamais se consumer. Dieu se donne également un nom ineffable qu'il confie à Moïse. Cette théophanie a lieu sur le mont Horeb et est relatée dans le livre de l'*Exode*, chapitre 3.

On lit sur une fiche documentant l'œuvre classée dans les archives du MBAC, datant des années 1990 :

Le titre « Voix de Feu » du verset de la Bible décrivant la révélation de Dieu à Moïse et aux israélites sur le mont Sinaï, et les mots attirent l'attention sur le puissant sentiment de présence qui est le sujet du tableau. L'œuvre s'impose par son grand format, accentué par l'extrême simplicité et la symétrie de la composition. Si nous nous tenons debout près d'elle, comme le souhaitait Newman, nous sommes obligés de lever les yeux pour l'envisager dans tout son élan vertical. Toutefois, sa structure renvoie à l'être humain : sa symétrie abstraite fait écho à notre propre symétrie corporelle, tandis que la bande rouge entre les deux bandes bleues identiques favorise ce dialogue entre soi et l'autre, essentiel aux yeux de Newman. Chacun a le loisir de déterminer la nature exacte de ce dialogue⁴⁶.

Richard Shiff (2004 : 89) rejoint cette analyse en présentant l'œuvre en question, de la sorte :

The fields of sensation created by the vertical *Voice of Fire* or the slightly later, horizontal *Anna's Light* are infinitely encompassing; yet they also present a very finite, specific condition. They allow viewers to recognize that every person is just as much a thing as a work of art, but a thing alive in space, both feeling and thinking.

⁴⁵ BOIS, Yves-Alain (1990). « Perceiving Newman », Yves-Alain Bois, *Painting as model*, Cambridge, Mass.: MIT Press, p.187-213,309-312.

⁴⁶ Musée des Beaux-Arts du Canada, Diana Nemiroff. (1992). Fiche de description de l'œuvre : *Voix de feu*, [document du dossier de l'œuvre] Ottawa, 21 mai.

Cette dernière définition nous interpelle parce qu'elle nous rappelle la définition de la *foi* dans le courant soufiste en islam qu'Elif Shafak (2010 : 141) le résume dans ces lignes :

Dieu s'occupe d'achever ton travail, intérieurement et extérieurement. Il est entièrement absorbé par toi. Chaque être humain est une œuvre en devenir qui, lentement, mais inexorablement, progresse vers la perfection. Chacun de nous est une œuvre d'art incomplète qui s'efforce de s'achever.

3.3. Mise en espace de *Voice of Fire* au sein du MBAC

Ni un centre commercial populaire, ni un écrin finement ciselé, ni un temple solennel, moins encore un grand palais, que peut bien être le musée ? Moshe Safdie, le créateur du Musée des beaux-arts du Canada, a cru qu'il devait emprunter à chacune de ces sources. (Rybczynski 1993 : 50)

3.3.1. Architecture et architecte

En examinant les documents graphiques du Musée et en consultant les entrevues réalisées avec l'architecte, nous comprenons que la conception de Moshe Safdie pour le MBAC repose essentiellement sur trois principes : l'événementiel, le caractère mystique et iconique et, enfin, la corrélation entre art et architecture.

- **Événementiel**

Considéré à l'époque comme un édifice « d'avant-garde⁴⁷», le MBAC crée l'évènement par son ouverture officielle en mai 1988, en accueillant environ 10 000 visiteurs au gala d'inauguration⁴⁸ (*Radio-Canada* 1987).

Les médias, à l'époque, couvrent l'évènement et nous rapportent que la nouvelle construction « vole littéralement la vedette aux œuvres d'art présentées par le musée ».

⁴⁷ http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/architecture/clips/8103/

⁴⁸ http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/architecture/clips/8090/

Le ministre des Travaux publics, Stewart McInnes, atteste que « l'édifice est à lui seul une œuvre d'art, une expression élevée de la créativité humaine et une source de fierté pour les générations à venir » (Radio-Canada 1987).

Dans une entrevue réalisée avec Line Ouellet⁴⁹ en 1986, l'architecte Moshe Safdie déclare que le musée est devenu une industrie du « show business ». Par conséquent, même le directeur du musée et particulièrement le conseil d'administration, veulent des expositions prestigieuses qui attirent beaucoup de gens, avec tout un battage publicitaire et des activités de toutes sortes : réceptions, conférences, cérémonies... Bref, un bâtiment spectaculaire combiné à une programmation variée pour attirer l'attention et créer l'évènement. Au MBAC, on retrouve des espaces à caractère social et commercial comme le restaurant avec sa terrasse donnant sur la pointe Nepean, le grand hall qui offre une synthèse panoramique sur la ville et la boutique pour acquérir des souvenirs. En outre, des espaces pour informer et instruire le visiteur ont été prévus tels que les aires didactiques dans les galeries, l'auditorium, les salles des séminaires et de cours ainsi que la bibliothèque de référence. Tous ces espaces cités sont aisément accessibles.

Safdie qualifie également le site du MBAC de cérémonial, grâce à son emplacement stratégique : au cœur du centre-ville de la capitale nationale, Ottawa, et à proximité des grands pôles d'attraction de la ville tels que le marché *ByWard*, qui représente le moteur économique, la basilique *Notre-Dame*, considérée comme un monument religieux important, et les différents bâtiments officiels à caractère patrimonial et touristique, comme le Parlement et sa magnifique bibliothèque. La façade principale du Musée s'ouvre sur le site fortement connoté de la rue Sussex.

Dès ses premières esquisses, l'architecte a pensé établir un dialogue entre la ville et le musée. Son concept consista à allier entre l'historicité du voisinage du musée et la réalité moderne de la société canadienne (Turner et Safdie 1989).

⁴⁹ Directrice et conservatrice en chef depuis 2011 du musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). Entre 1984 et 1988, au sein du magazine *Continuité* (une publication destinée au patrimoine québécois) elle a occupé tour à tour les postes de responsable des communications et de rédactrice adjointe avant de devenir la directrice et la rédactrice en chef du magazine.

Cette interaction avec la scène urbaine se traduit dans le traitement des façades vitrées et transparentes, surtout au niveau du Grand Hall, privilégiant une vue panoramique sur les principaux édifices patrimoniaux d'Ottawa, tout particulièrement sur la bibliothèque parlementaire. L'orientation de l'entrée principale et la consécration d'une sorte d'agora extérieure, devant le musée, avec de gigantesques estrades, favorisent également le rassemblement des visiteurs, pour se détendre, discuter ou jouer d'un spectacle à l'extérieur, ce qui introduit un dynamisme au cœur de la ville (fig. 3).

Pour toutes ces raisons, le MBAC est un bâtiment signalétique, un repère de la capitale nationale favorisant la revitalisation du secteur et marqué par un caractère événementiel. Safdie relève le défi d'ériger un pont entre la tradition, l'innovation et l'évènement.



Figure 3 : Le Bâtiment du MBAC dévoile un caractère événementiel
(Crédit : Safdie, Moshe et Diana Murphy. 2009. Moshe Safdie. Vol.1. Mulgrave)

- **Caractère mystique et iconique**

Le bâtiment du MBAC a un aspect monumental⁵⁰. Il est à la fois de forme innovante et traditionnelle, de manière à donner de l'importance à la fonction de base du bâtiment : contempler. En effet, les typologies traditionnelles empruntées aux lieux de dévotion (rotonde, nef, transept, pente...), et le potentiel architectural des espaces de transition et des éléments architectoniques (le traitement des circulations et des jonctions spatiales, les décrochements, la transparence des *écrans*...) ainsi explorés instaurent un environnement propice à la méditation et à la contemplation.

La monumentalité résulte de l'inspiration du langage architectural prédominant autour du site d'implantation : le style néogothique. Certes, la vision de la monumentalité a évolué, c'est ce que Moshe Safdie a tenté d'exprimer avec le concept du MBAC. L'architecte compose ainsi avec diverses références architecturales en combinant les styles et les détails architectoniques (Rybczynski 1993). Cette monumentalité s'exprime néanmoins dans la forme du bâtiment, à la fois fusionnelle et contrastante avec l'architecture gothique traditionnelle des bâtiments environnants dont elle revisite les codes de l'architecture traditionnelle gothique omniprésente des bâtiments environnants. Il s'agit bien d'un style postmoderne, puisqu'éclectique : il brise l'image de l'architecture conventionnelle. Dans ce projet, on fait l'éloge de la transparence de l'*écran* (façade) et des matériaux modernes et nobles tels que le béton armé, l'acier pour la structure, le cuivre traité, le verre et le granit.

En se basant sur la conférence intitulée « L'architecture des nouveaux musées : entre impératifs événementiels et persistances formelles », prononcée par Marie Civil dans le cadre du colloque international « Le musée comme événement architectural » ; organisé par le groupe de recherche CIÉCO en novembre 2016, on constate que le caractère d'architecture spectaculaire du MBAC, est réaffirmé par l'existence de « trois

⁵⁰ Couvrant une surface de plus de 53 000 m², le MBAC est cinq fois plus grand que le Kimbell Art Museum et un tiers plus grand que l'Aile Est de la National Gallery of Art de Washington. Le Grand Hall avec ses 43 mètres de hauteur, est un espace colossal pouvant accueillir jusqu'à 1500 invités lors des grands galas. Quant à l'auditorium, il peut recevoir 400 visiteurs (Rybczynski 1993).

mouvements architecturaux du musée ». Cette triade (fig. 4) constitue une reprise d'éléments typologiques du temple réactualisés dans une version d'architecture contemporaine du 21^e siècle : on trouve la rotonde, les portiques et l'escalier monumental ou la rampe. D'ailleurs, cette dernière est assimilée à la Scala Regia du Vatican conçue par Bernini (Turner et Safdie 1989).

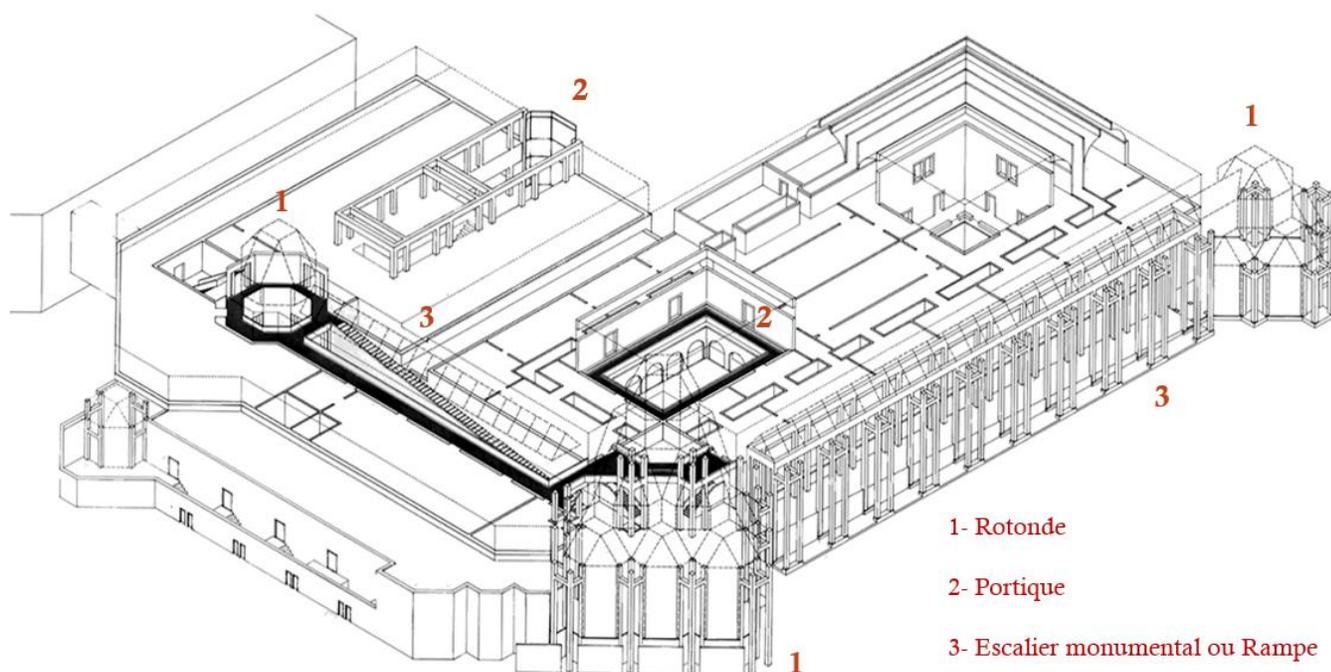


Figure 4 : Le Bâtiment du MBAC dévoile un caractère mystique et iconique
(Crédit : Safdie, Moshe et Diana Murphy. 2009. Moshe Safdie. Vol.1. Mulgrave)

Cette image de « musée temple » ou « cathédrale de la postmodernité » est renforcée par le concept architectural⁵¹ développé par Safdie dans la création spatiale du MBAC. Dans une entrevue accordée au journaliste Dan Turner en 1989, Moshe Safdie affirme que ses inspirations pour les grands espaces sont souvent d'ordre mythologique.

⁵¹ <http://www.beaux-arts.ca/fr/apprendre/moshe-safdie.php>

Son parti architectural spécifiquement pour le MBAC se fonde sur l'histoire mythique de l'*Échelle de Jacob* (*Jacob's Ladder* ou *Jacob's dream*)⁵². Il a été également inspiré par la basilique San Zeno à Vérone (Italie), notamment dans le traitement des portiques, arcs, cours intérieures et dans rapport entre le bâti et le végétal.

En ce qui a trait à la typologie des plans, de la façade principale et de la volumétrie du Musée, nous remarquons une grande correspondance avec les volumétries d'églises, notamment gothique, et dans une moindre mesure, avec le temple grec. Les projections en deux dimensions montent des plans avec deux axes principaux rappelant la nef et le transept (fig. 5). Ainsi, la référence à des formes comme le carré, le triangle ou l'octogone, et les modules rythmiques basés sur la numérologie ont une forte connotation existentielle et religieuse du point de vue des signes fondamentaux de l'architecture⁵³ (Djerbi 1997).

⁵² L'endroit où Jacob s'est arrêté pour la nuit était en réalité le Mont Moriah, le futur emplacement du Temple de Jérusalem. L'échelle signifie donc le pont entre le Ciel et la terre, comme les prières et les sacrifices offerts dans le Saint Temple signifient l'alliance entre Dieu et le peuple juif. De plus, l'échelle fait allusion au Don de la Torah comme un autre lien entre le Ciel et la terre. Néanmoins, cette « légende » mythologique ou miracle divin a été repris par les trois religions monothéistes et avait plusieurs interprétations.

⁵³ Le carré signe matérialise l'espace clôturé, l'appropriation et l'habitabilité avec une évocation du sol et de l'espace matériel. Le sens préhistorique était celui de la Terre avec les quatre points cardinaux. Le triangle quant à lui, évoque l'image d'une pyramide et offre une impression de stabilité. Plusieurs monuments furent construits selon un plan octogonal, parmi lesquels la tour des Vents à Athènes (Ier ou IIe siècle av. J.-C.), le Castel del Monte en Apulie, ou encore le fabuleux dôme du Rocher à Jérusalem (VIIe siècle). L'approche du dernier exemple trouve toute son importance et sa justification dans l'origine israélite de l'architecte. Le dôme du Rocher est le troisième lieu saint musulman après Mecque et Médine. Les modules de multiplication sont aussi basés sur une symbolique religieuse : on détecte le trois en référence à la trinité, le quatre, le sept, le dix (Chevalier et Gheerbrant 1997).

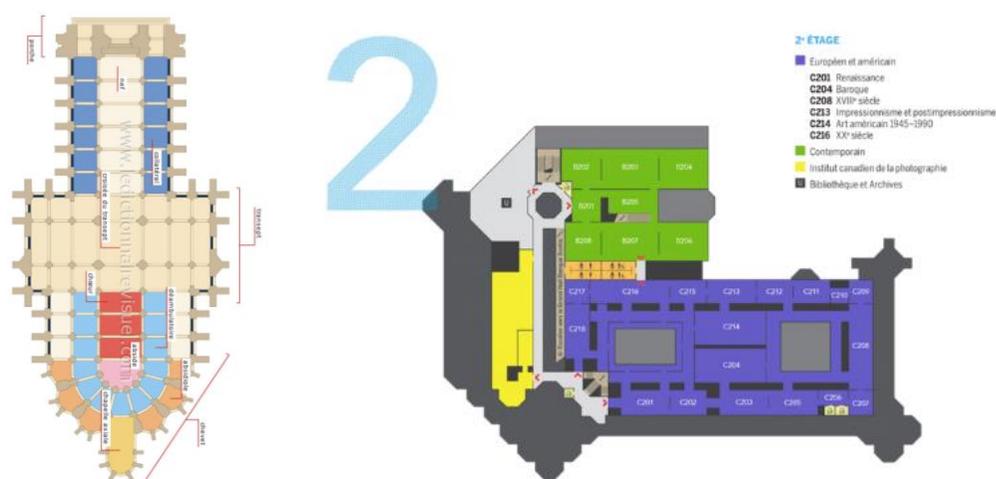


Figure 5 : Similitude entre le plan du MBAC et le plan type d'une église

À gauche : Plan typique d'une église (Crédit : Le dictionnaire visuel concordance)

À droite : Plan du 2^e étage du MBAC montrant la concordance avec la typologie de l'église (Source : <https://www.beaux-arts.ca/visiter/visites-et-causeries/plans-detages>)

Les trois rotondes placées sur les coins de l'édifice avec échelles et modules différents rappellent également les principes de l'église gothique : la flèche du transept, la chapelle axiale et la tour (fig. 4, fig. 5, fig. 6 et fig. 7).

Les mouvements d'ascension auxquels procèdent « les fidèles » en montant les rampes pour atteindre les galeries d'art contemporain ou le pavillon où est exposé *Voice of Fire* nous évoquent pour leur part les rituels du *Culte des musées* tel que le parcours long du pèlerinage, explicité par François Mairesse (2014). Estimées parmi les plus longues rampes des architectures récentes, les pentes du MBAC créent un agréable sentiment d'anticipation. L'hommage à l'ordre tripartite⁵⁴, la forme du fronton⁵⁵ et la disposition des colonnades le long du grand axe nous rappellent également les fondements de l'architecture traditionnelle et l'image du temple grec. Le traitement des colonnades, en

⁵⁴ Traditionnellement, l'ordre tripartite se distingue dans un bâtiment par un socle, un corps et un couronnement. Cette tripartition se retrouve dans un élément de base de l'architecture : la colonne ; composée du socle, du fût et du chapiteau. Cependant, au niveau de l'architecture du MBAC cet ordre on le trouve essentiellement dans la hiérarchisation des rotondes, et dans la morphologie du plan à trois compartiments (fig. 7).

⁵⁵ La forme du fronton, on la trouve surtout dans le traitement de la salle abritant *Voice of Fire*.

décrochement, sur la façade principale crée un dynamisme formel et active l'écran de la grande surface horizontale transparente.

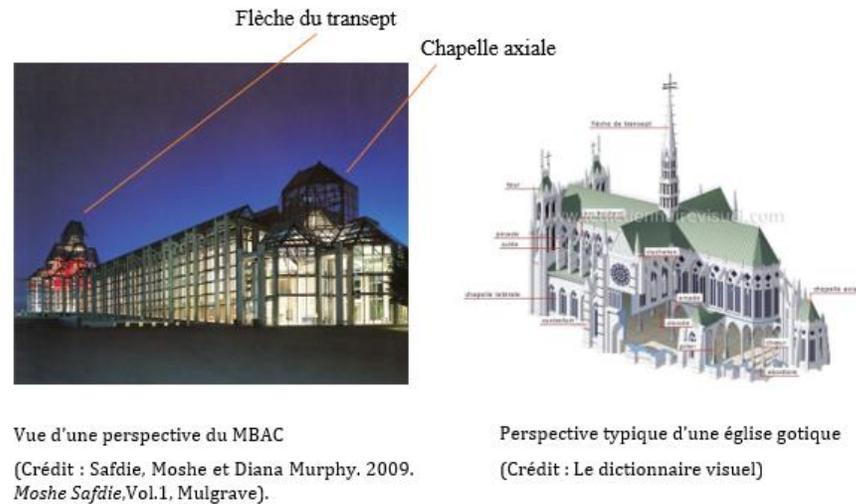


Figure 6 : Similitude entre la volumétrie du MBAC et celle d'une église gothique



Figure 7 : Plan du 1^{er} étage du MBAC montrant l'ordre tripartite
(Source : <https://www.beaux-arts.ca/visiter/visites-et-causeries/plans-detages>)

L'attrait du MBAC réside dans son concept d'éclairage naturel qui célèbre le soleil. La grande rotonde, toute en verre, laisse baigner le grand Hall dans un bassin de lumière naturelle adoucie par la houle des voiles blancs, qui sont en fait des pare-soleil rétractables. Safdie a également inventé un ingénieux système de puits dans les voûtes lequel diffuse la lumière naturelle dans les galeries d'art sur les deux étages du musée (fig. 8). En plus de créer une ambiance particulière à l'exposition des œuvres d'art, ce traitement génère des jeux fabuleux d'ombres et de lumières, notamment au niveau des rampes, de la grande rotonde et des patios. Ces derniers constituent des jardins intérieurs plantés de figuiers, de fougères et de fleurs. En fait, les patios sont conçus pour éviter le phénomène de la fatigue muséale et accordent aux visiteurs la possibilité de se décontracter ou encore contempler.

Mis à part le Soleil et la Terre (les plantations), l'eau se fait aussi présente. C'est à l'atrium qu'on trouve un bassin d'eau miroitante qui joue le rôle d'une verrière pour le foyer situé juste au-dessous.

Dans cette optique, il serait opportun de signaler que la religion abrahamique, de façon générale, a démystifié notre rapport à la nature. Sans cesser de l'admirer pour sa splendeur et son immensité, la nature incarne le pouvoir divin. De cette manière, un retour à la nature ne peut qu'offrir paix aux âmes et tranquillité d'esprit. En matière de l'organisation spatiale, ce caractère de rapport mystique est accentué par la présence de la chapelle du couvent Rideau⁵⁶, à même le bâti du MBAC. Cette chapelle a été reconstituée au cœur des salles d'art canadien, juste en dessous de la salle C214 où est abritée l'œuvre *Voice of Fire* de Barnett Newman.

⁵⁶ Les ornements intérieurs de cette chapelle qui faisait autrefois partie du couvent Notre-Dame-du-Sacré-Cœur, à Ottawa, ont été sauvés de la démolition du bâtiment en 1972. Conçue en 1887 par l'architecte et chanoine diocésain Georges Bouillon, ses colonnes de fonte à effet marbré, ses trois autels, son balcon, ses fenêtres et ses majestueuses voûtes en éventail, uniques dans l'histoire de l'architecture ecclésiastique au Canada, en font un joyau inestimable du patrimoine architectural canadien. (Rybczynski 1993)

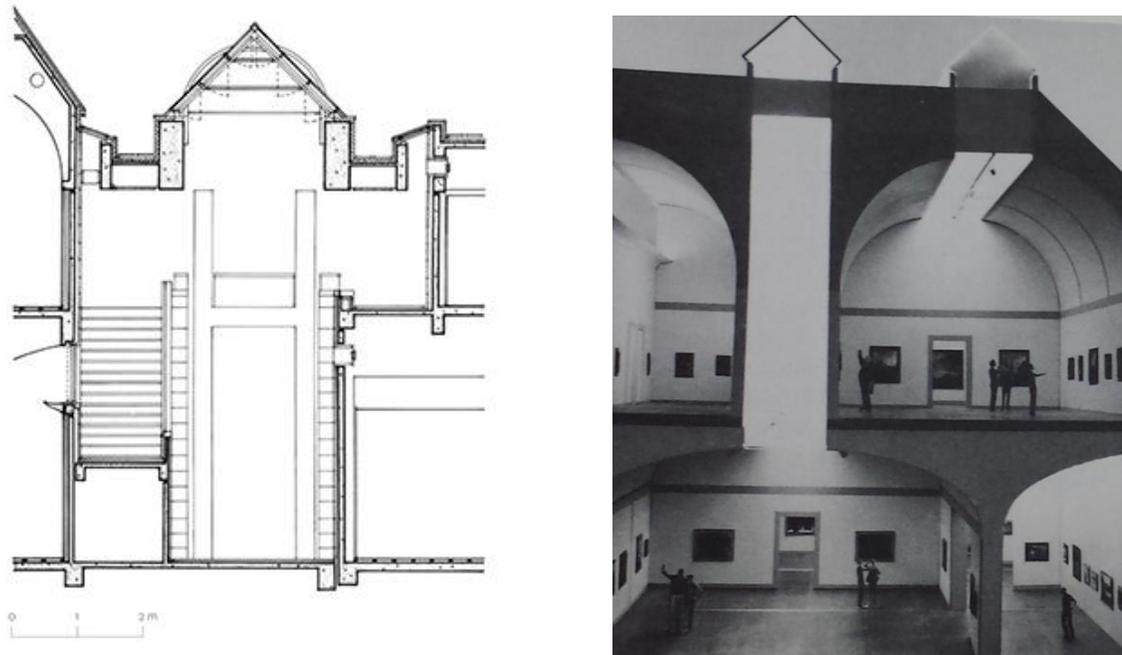


Figure 8 : Photos illustrant les puits de lumière du MBAC
(Crédit : Safdie, Moshe et Diana Murphy. 2009. *Moshe Safdie*, Vol.1, Mulgrave).

- **Corrélation entre art et espace**

Pour l'architecte Moshe Safdie, le caractère spectaculaire s'arrête au niveau des galeries d'exposition. Il déclare, dans l'entrevue avec Line Ouellet (1986), citée précédemment : « qu'il est très important pour l'architecte de savoir où arrêter, de savoir jusqu'à quel point l'architecture doit s'affirmer et quand elle doit rester en arrière-plan. Évidemment, ce musée n'est pas un édifice d'arrière-plan », mais, selon Safdie, les galeries le sont puisqu'à ce stade l'architecture s'estompe pour céder la place aux œuvres d'art. D'après Safdie, les salles d'expositions doivent être un espace calme où règne la sérénité, ce qui est difficile à obtenir. Dans presque toutes les salles d'exposition du MBAC, l'architecte a opté pour des toitures voûtées jusqu'aux murs avec un traitement de lumière qui va tout épurer. Son intention était de donner la sensation suivante : comme si « on était dans un œuf et les œuvres sont suspendues devant les yeux des spectateurs ». En

examinant les œuvres à maintes reprises, en discutant avec quelques artistes et en collaborant étroitement avec les conservateurs du MBAC, Safdie s'est rendu compte que cette démarche ne satisfaisait pas toutes les créations. Parfois, des œuvres - tout comme les spectateurs qui vivent dans un monde physique concret - ont besoin d'une certaine tangibilité de l'espace, car il s'établit des connexions entre les caractéristiques esthétiques plastiques de l'œuvre d'art et la dimension spatiale de l'espace. C'est le cas pour *Voice of Fire* qui allie matérialité et spiritualité.

En fait, pour Safdie, dans le cas d'une conception des galeries d'un musée d'art, les œuvres devraient prioriser sur l'architecture. Dans ce cadre, l'architecte atteste avoir collaboré avec son équipe et les conservateurs du musée pour réussir la scénographie des différentes galeries d'exposition. Pour y parvenir, son projet a consisté à reproduire les collections muséales destinées à être montrées dans les salles, avec le recours de logiciels informatiques. Des essais sur la disposition, la juxtaposition, la couleur des murs ainsi que l'éclairage ont été mis en examen (Turner et Safdie 1989). Sur le plan architectural, les salles sont très similaires : placées souvent de forme longitudinale avec une toiture en voûte et en enfilade. La réelle différence entre celles-ci réside surtout dans le traitement scénographique, par exemple la couleur des murs (blanc, rouge, pourpre, vert, bleu, gris...), et la conception de l'éclairage.

L'unique salle remarquable, bien différente des autres, avec une toiture et des arêtes géométriques inclinés (sous forme d'un fronton à jour), est la salle de l'expressionnisme abstrait C 214 qui est consacrée à *Voice of Fire*. Dans cette optique, l'architecte Safdie affirme qu'il a étroitement collaboré avec le conservateur Brydon Smith surtout au niveau de cette salle qui abrite un contenu art du XX^e siècle très distinct des salles voisines et mitoyennes ; art du 19^e siècle (fig. 9).



*Salle de l'art baroque : C 204
mitoyenne de la salle C 214- MBAC*



*La salle C 214 où est exposée Voice of Fire -
MBAC*

Figure 9 : Vues de la salle de l'art baroque et de la salle C214 du MBAC
(Crédits : Safdie, Moshe et Diana Murphy. 2009. *Moshe Safdie*, Vol.1, Mulgrave).

Dans une entrevue accordée à Dan Turner en 1989, Moshe Safdie affirme :

At that point I think I focused on the paintings more than I ever had in the past. I found my repertoire of interest was really fairly narrow, certainly in terms of recent contemporary works. For instance, I think ten years ago I would have been pretty disinterested in Barnett Newman” But when a room has a Barnett Newman in it, you can't separate the room from the painting. They are one. (Safdie, cité par Turner 1989 :16)

- **Parcours**

Le musée possède une structure tripartite et met l'accent sur l'idée de deux axes visuels : le premier s'étend sur la longueur du bâtiment et le deuxième sur sa largeur. Sur le plan de la configuration spatiale, les espaces sont organisés sous forme dans d'un U (ou vase communicant), offrant des possibilités de choix de cheminement ou de parcours de visite.

Visiblement, le parcours muséal au sein du MBAC est organisé selon des séquences thématiques, mais cette répartition ne nie pas la logique chronologique aussi. Si on suit cette logique, au deuxième étage, la visite débiterait graduellement par les salles d'art

gothique et renaissant, l'art baroque, le XVIII^e siècle, le XIX^e siècle, l'impressionnisme et le postimpressionnisme, puis le XX^e siècle : 1900-1960, l'expressionnisme abstrait (où est exposée *Voice of Fire*) et finalement l'art contemporain (fig. 10).

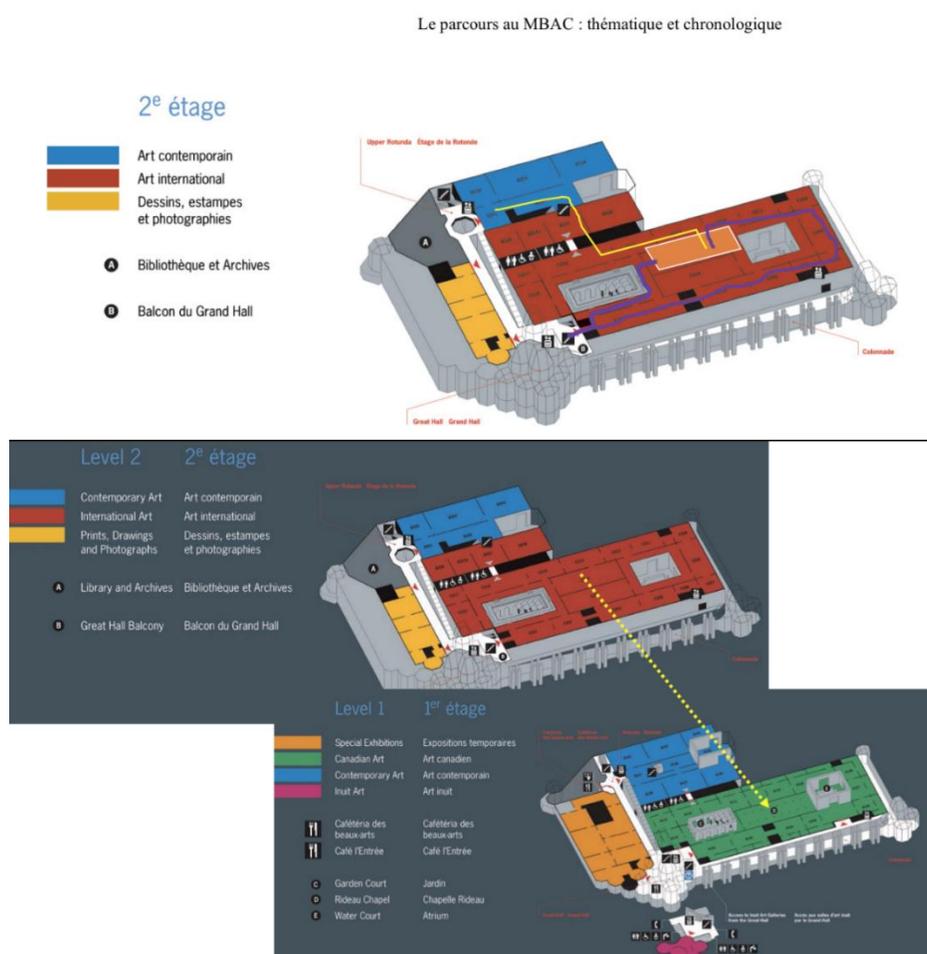


Figure 10 : Le parcours du MBAC
(Crédit : Site officiel du MBAC)

Néanmoins, le visiteur n'est pas accablé par ce parcours rigoureux grâce à des ouvertures des salles sur les jardins intérieurs d'un côté, et sur les galeries d'un autre côté. Cette connectivité spatiale offre une richesse en matière de visibilité et de lectures des œuvres et privilégie une déambulation plus au moins libre. Il est vrai que le visiteur peut sauter des salles, mais cette probabilité ne gêne rien en matière d'expérience muséale, puisque le découpage n'est pas fondé sur des trames narratives complexes. La liberté du parcours

est donnée au spectateur ; devenant explorateur de l'espace, ce qui rend la visite stimulante sur le plan social.

Au niveau de la salle de l'expressionnisme abstrait *C214* spécifiquement, le parcours n'est pas chronologique. Il est basé sur des thématiques et des contrastes frappants. Les connexions visuelles de la salle avec les autres salles juxtaposées sont également tissées autour des rapports de contrastes et de confrontations (fig. 11 et fig. 12).



Figure 11 : Perspectives visuelles – Salle C 214

(Crédit : Safa Jomaa – janvier 2017)

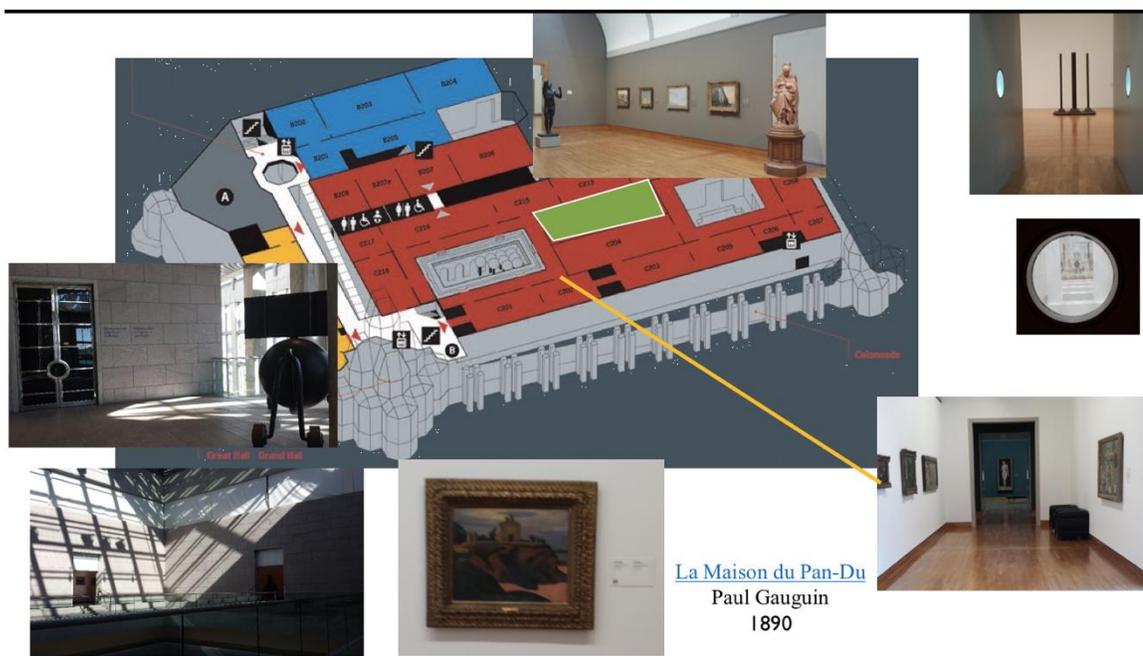


Figure 12 : Perspectives visuelles - MBAC
(Crédit : Safa Jomaa – janvier 2017)

3.3.2. Mise en espace et conservateur

L'exposition dans la salle C214 - consacrée à l'expressionnisme abstrait - se focalise sur la présentation des artistes d'origine américaine et sur les œuvres d'un des peintres les plus marquants de ce mouvement, Barnett Newman. La clé de l'exposition de la salle C214 est *Voice of Fire* (Archives du MBAC).

We believe that the new building is indeed a spectacular showcase for our collections, now displayed to great advantage. One of the most beautiful room is in the European and American Galleries, where six American works of art are installed. In the enclosed photo Barnett Newman's "*Voice of Fire*" is shown in the place of honor (Thomson 1989)⁵⁷.

⁵⁷ THOMSON, Shirley (1989). « Lettre du 10 février », *Lettre à James D. Robinson III*, Ottawa : Archives du Musée des Beaux-arts du Canada, p. 1.

- **Emplacement stratégique et singularisation spatiale**

Depuis son acquisition en 1989, *Voice of Fire* a vu son statut de chef d'œuvre confirmé : en témoignent tous les discours qui mettent l'accent sur la valeur de l'acquisition, sur son potentiel à créer l'évènement et sur l'accrochage qui la singularise. Durant une trentaine d'années, l'œuvre n'a pas bougé de sa position originelle⁵⁸ et a été exclusivement montée au MBAC qui a refusé toute demande de prêt⁵⁹.

Cette mise en place stratégique accordée à l'œuvre *Voice of Fire* attire l'attention et lui confère une place privilégiée par le MBAC.

Néanmoins, la salle *C214* qui abritait la toile *Voice of Fire* a vécu une évolution à l'échelle du processus de la conceptualisation spatiale (changement et déplacement des œuvres autour de *Voice of Fire*), ce qui se répercuterait évidemment sur le discours de cet espace d'exposition.

- **Aperçu sur les différentes mises en espace**

À travers les documents d'archives, et suite à l'interprétation des différents fonds photographiques, on réalise que la pratique des mises en espace de Brydon Smith dans la salle *C214* de l'expressionnisme abstrait était ouverte à des temporalités multiples et *multiscalaires*. Cette notion est inspirée des analyses architecturales de Kali Tzortzi (2015) et de Soumaya Gharsallah (2008). Selon les deux auteurs, comme en géographie, le raisonnement multiscalaire a une place importante dans les analyses spatiales, typologiques et formelles. En effet, cette méthode prend en considération les différents niveaux spatiaux d'observation, la nature et le nombre des objets. Le phénomène spatial

⁵⁸ Deux œuvres uniquement ont gardé leurs positions originelles selon l'ancien conservateur du MBAC ; Mickael Pantazzi : *Voice of Fire* de Barnett Newman et N. 29 de Jackson Pollock.

⁵⁹ Selon les documents d'archives, toutes les demandes de prêts de *Voice of Fire* ont été refusées : 1997 pour le musée d'art contemporain de Tokyo, pour la galerie d'art de Winnipeg en 2001, pour le Musée d'art de Philadelphie en 2002, et la Tate Modern en 2003. Ses refus avaient pour prétexte que l'œuvre souffre d'une abrasion très légère depuis 1969 et de crainte d'un éventuel acte de vandalisme étant donnée le mépris que provoque les créations de Newman à travers le monde. Bizarrement, *La Voie I* (métaphoriquement la miniature de *Voice of Fire*) a été prêtée en 2002 et 2003 par des musées américains.

est toujours le produit de processus ayant des dimensions différentes d'où l'intérêt du changement d'échelle. En effet, en croisant les différentes échelles d'observation de l'exposition spatiale⁶⁰, l'analyse multiscalaire renvoie à la multiplicité des degrés d'interprétations des lectures du conservateur, et par la suite du message véhiculé par l'institution.

Dans une volonté de comprendre la démarche de Brydon Smith, nous avons réalisé des croquis reflétant le plan de la salle *C214* à travers les années et ceci après examen, comparaison et confrontation des fonds d'archives. Si on observe ces dispositions dans l'espace, on peut en déduire qu'elles ont été établies dans un objectif d'analyse de la carrière de l'artiste avec focalisation sur son œuvre *Voice of Fire* (fig. 13).

Adeptes de l'art contemporain et admirateurs des artistes expressionnistes américains, Brydon Smith procède à un travail d'investigation, réalisant lui-même des changements concernant les mises en espace de la salle *C214* en optant pour un renouvellement des différentes peintures juxtaposant celle de Newman, dont le style et les motifs « concordent » avec ceux de l'artiste américain (Archives du MBAC).

Les œuvres avoisinant *Voice of Fire* sont de grandes dimensions, majoritairement dichromes, rapprochées formellement de l'œuvre de Newman : de grands aplats de couleur, avec une affirmation - dans la plupart des cas - de l'horizontalité : contrairement ici à l'approche de Newman qui glorifie la verticalité.

Les œuvres présentes dans la salle ont été réalisées dans des approches tantôt linéaire ou géométrique (comme celle d'Agnès Martin), tantôt lyrique et parfois même sensuelle (comme l'œuvre de l'artiste Arshile Gorky), auxquelles la couleur apporte une touche sensible liée à la vie personnelle des artistes représentés.

⁶⁰ Les échelle d'observation spatiale sont : l'architecture du Musée (contenant), l'ambiance générale, les interrelations spatiales, la salle d'exposition (cadre restreint), les œuvres avoisinantes, la muséographie, les textes des étiquettes, les textes des audioguides, etc.

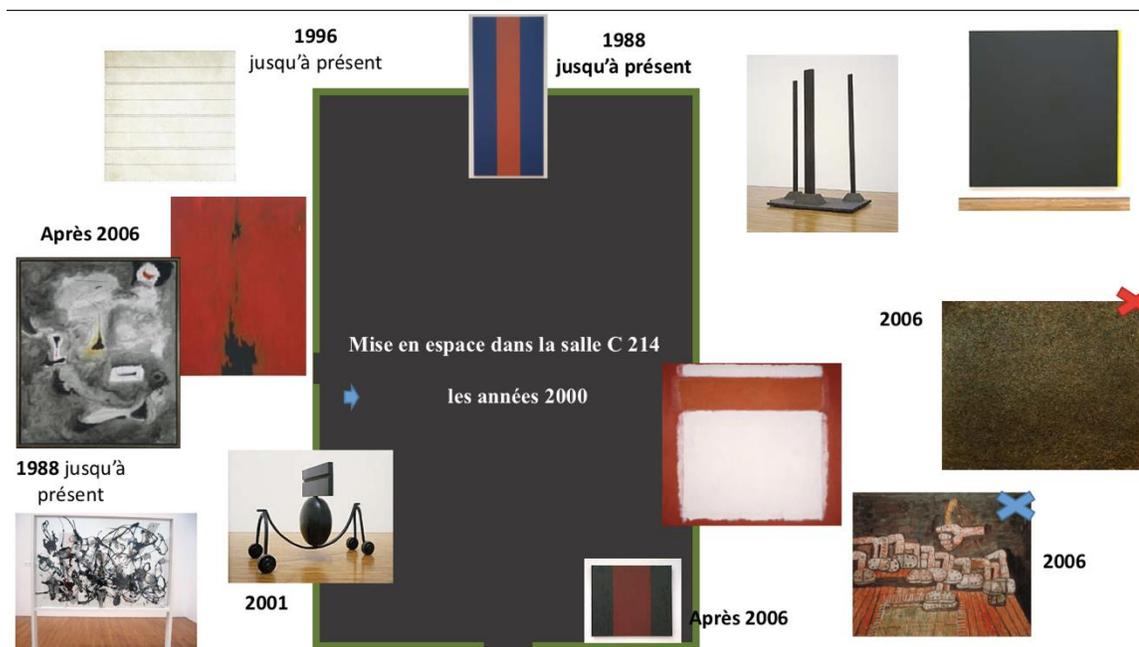
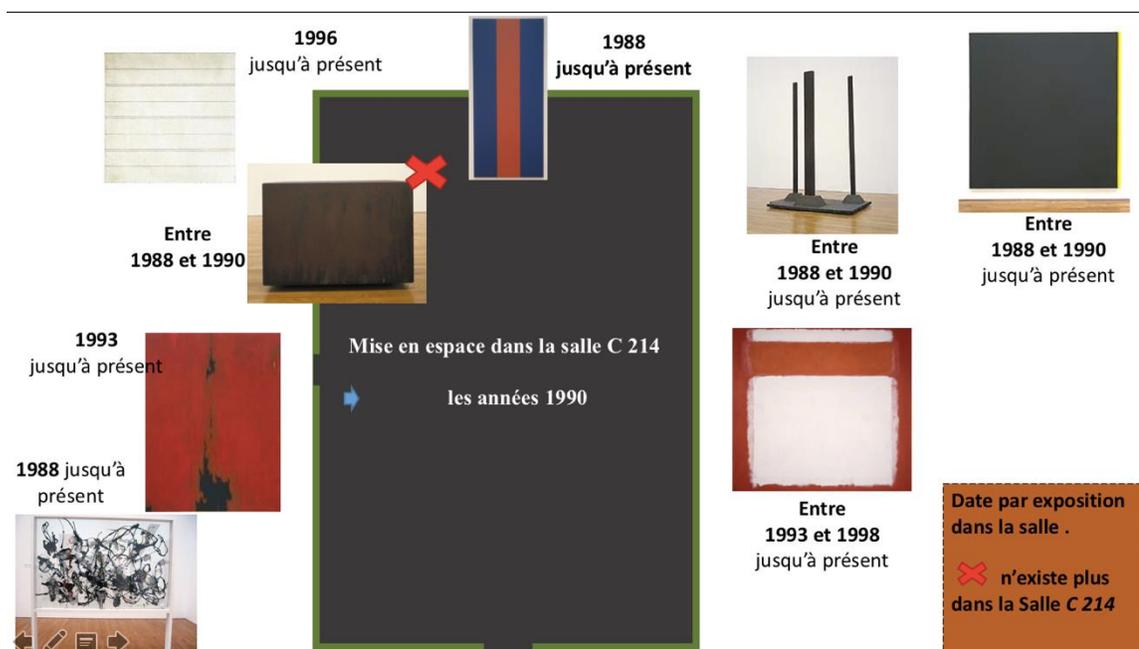


Figure 13 : Mise en espace de la salle C 214 au cours des années 1990 et 2000

(Schéma réalisé par Safa Jomaa (2016) – sur la base de l'analyse des documents et données d'archives du MBAC)

Pour comprendre les enjeux des mises en espace de Brydon Smith que révèlent les différentes œuvres exposées dans la salle *C214*, il convient préalablement de se pencher plus avant sur ce qui constitue la matérialité de ces créations et d'en saisir la teneur pluridisciplinaire (peinture, installation, vidéo, sculpture...). Le terrain de lecture et d'analyse qu'offrent les œuvres dans cette salle, pour tout spectateur, est particulièrement mouvant et sibyllin, à l'image des thématiques complexes, des renvois permanents de symboles, de la très forte « intertextualité » ou ressemblance et autoréférentialité qui traversent ces créations⁶¹.

La difficulté que peut éprouver un spectateur à saisir le propos du conservateur réside dans la complexité de l'interprétation de l'art contemporain en tant que *paradigme*⁶², et notamment de l'abstraction et spécifiquement l'expressionnisme abstrait avec tous ses « dérivés » et déviations. Les créations de Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko (la liste est encore longue) sont irréductibles, résistantes à toute entreprise taxinomique classique de l'art.

Mentionnons que cet exercice d'élaboration d'une historiographie des mises en espace de la salle *C214* était ardu et fastidieux, tout simplement à cause des lacunes au niveau de l'archivage de ce dossier à l'échelle de la documentation photographique ainsi que de l'organisation des fonds d'archives⁶³. Nous notons parfois l'absence de datations ou le manque de justifications sur certaines données.

Un document d'archives qui recensait les œuvres exposées dans la salle *C214* jusqu'à 2006 montre que l'œuvre *Voice of Fire* était exposée à l'origine, depuis mai 1988, avec l'œuvre N. 29 (1950) de Jackson Pollock⁶⁴ et sans aucun support informationnel (fig.

⁶¹ Cette idée sera élaborée davantage dans le chapitre comparatif.

⁶² Nathalie Heinich (2014) met en exergue la complexité de l'art contemporain en tant que paradigme. Il s'avère hétérogène, disparate et transgressif. En fait, pour Heinich, l'art contemporain n'a pas de frontières. Elle affirme que son mode d'emploi repose sur la transgression des frontières ou l'expérience des limites : « le jeu avec les limites que la plupart des gens assignent à ce qu'ils considèrent comme étant de l'art ». L'art contemporain est une mise à l'épreuve systématique de ces limites de l'art, qui peuvent être morales aussi bien qu'esthétiques, juridiques, matérielles, etc. Il implique une forme de provocation par rapport aux attentes du grand public.

⁶³ Parmi les fausses routes suivies au début de mes recherches, *Voice of Fire* est privilégiée par un *Single Work Show*. Une piste erronée, sans doute selon l'ancien conservateur du MBAC, Michael Pantazzi.

⁶⁴ Selon le document d'archive l'œuvre N29 de Jackson Pollock était la première exposée dans la salle *C214* (depuis mars 1988), et d'après Peter Trepanier (directeur de la bibliothèque du MBAC jusqu'à 2017), elle

14).



Figure 14 : Première installation de l'œuvre *Voice Of Fire* pour l'évènement de l'ouverture du MBAC en mai 1988

(Crédit : Archives du MBAC)

Subséquemment, l'espace a commencé à se construire avec d'autres œuvres d'expressionnisme abstrait américain. On note également un changement au niveau du mobilier (entre autres le dispositif de sécurité) dans cette salle. En 1990, la salle C214 contenait d'autres œuvres de Newman comme la sculpture *Ici II* (1965) et *Arête Jaune* (1968).

Du début des années 1990 jusqu'à 2001 environ, les œuvres qui sont dans la Salle C 214 changèrent régulièrement et même les œuvres qui y demeuraient étaient déplacées dans la salle. Durant cette période, les œuvres répertoriées dans la salle C214 - comme la *Boite Noire* (1967) de Tony Smith, *Saturne* (1976) de Milton Resnick, *Wagon I* (1964) de

était accompagnée de l'exposition d'une vidéo qui documente la création de l'œuvre et la démarche de l'artiste Jackson Pollock.

David Smith, plusieurs œuvres de Donald Judd, etc.— partageaient un dénominateur commun : la relation entre l'œuvre et l'espace physique et matériel⁶⁵.

À partir de 2006, les tableaux présents dégagent une thématique spirituelle et métaphysique. Nous relevons aujourd'hui la présence des artistes comme Still Clyfford et Arshile Gorky. Une autre éventuelle interprétation est que le conservateur souhaitait souligner les différentes variantes de l'expressionnisme abstrait, notamment avec Newman qui prend ses distances avec les Clyfford et Rothko par rapport aux abstraits sensuels et lyriques qu'étaient principalement les expressionnistes Pollock et De Kooning (absent dans la salle).

D'une part Barnett Newman a réalisé la synthèse des courants les plus importants de la première moitié de ce siècle. Son œuvre picturale réunit la simplicité et le lyrisme chromatique d'un Matisse porté à son maximum d'intensité. Il a rejoint l'intériorité du Carré blanc de Malevitch et réalisé les implications du Suprématisme et effectué la synthèse structurelle de la ligne et de la couleur posée par Mondrian. Au-delà des conflits entre le religieux, le métaphysique et scientisme, son œuvre ouvre la voie à une convergence du spirituel et du matériel (Molinari 1988)⁶⁶.

Cet extrait d'une lettre envoyée par l'artiste canadien contemporain Guido Molinari à Shirley Thomson - la directrice du MBAC, en novembre 1988, pour la féliciter à l'occasion de l'achat de *Voice of Fire* - révèle les potentialités de cette création artistique.

Il s'avère que Brydon Smith s'est basé sur les interprétations de cette œuvre, explicitées par les artistes et les historiens de l'art qui s'intéressent à Newman, pour le choix des œuvres qui vont dialoguer dans la salle avec *Voice of Fire*⁶⁷. D'ailleurs en mai 1990, une œuvre de Mondrian (*Composition n° 12 avec du bleu*, réalisée entre 1936-1942) a été intégrée dans la salle de l'Expressionnisme américain ; juste en face de *Voice of Fire* !

⁶⁵ Cette conclusion a été tirée en interprétant les documents des fonds d'archives de Brydon Smith ainsi que les textes des cartels accompagnant les œuvres, les informations disponibles dans les audio-guides pour la médiation, et les textes descriptifs disponibles sur le site web officiel du musée, qui se rapportent aux œuvres présentées dans cette salle.

⁶⁶ MOLINARI, Guido (1988). « Lettre du 14 novembre 1988 », *Lettre à Mme Shirley Thomson, directrice du Musée des Beaux-Arts du Canada*, Ottawa : Archives du Musée des Beaux-arts du Canada, 2p.

⁶⁷ En consultant les archives au MBAC, nous trouvons dans le dossier propre à l'œuvre en question différents écrits sur Newman et *Voice of Fire*.

À l'échelle d'une lecture globale des plans du musée, les employés du musée (lors des visites guidées) nous ont expliqué la logique spatiale entre les étages du bâtiment. Il s'agit, évidemment, d'un parcours thématique avec des connexions chronologiques. Or, la salle C214 qui abrite les œuvres d'expressionnisme abstrait américain intègre une œuvre canadienne : *Fleur Blanche I* (1985), d'Agnès Martin, qui avoisine *Voice of Fire*. Ce tableau a été intégré dans la salle pour faire le lien avec l'étage au-dessous, qui abrite l'art canadien. Ainsi, en consultant les documents d'archives nous relevons que Shirley Thomson (1990) la directrice du MBAC, a particulièrement mis en exergue l'importance de *Voice of Fire* dans la collection permanente du musée en considérant l'influence de Newman⁶⁸ sur les artistes minimalistes canadiens tels qu'Yves Gaucher, Guido Molinari et Jean Goguen.

Au niveau de la salle de l'expressionnisme abstrait, les médiations proposées telles que les étiquettes et l'audio guide ou éventuellement la visite guidée, interviennent au milieu d'images dont le groupement n'aide pas beaucoup à la compréhension de ce qui y est montré, en raison de tant d'ellipses, de raccourcis, d'interférences et de dissonances interceptées, de temporalités tantôt confondues - tantôt espacées⁶⁹.

La mise en valeur de l'œuvre a été appuyée par la position du mobilier et soutenue par une sécurisation accrue de la toile. À cet effet, le MBAC a consacré un agent de sécurité pour cette salle et a préconisé un allongement des obstacles devant l'œuvre jusqu'à ce qu'elle devienne inatteignable, ce qui évoque l'image d'un retable (fig. 15).

⁶⁸ À l'été de 1959, l'artiste américain Barnett Newman visite le Canada et anime un atelier estival au lac Emma en Saskatchewan où il avait de riches interactions avec plusieurs artistes canadiens.

⁶⁹ En 1990, l'œuvre qui juxtapose *Voice of fire* (1967) est *La boîte Noire* (1967) de l'architecte plasticien Tony Smith. En 1996, La boîte noire n'est plus dans la salle, mais on retrouve juste à gauche de *Voice of Fire*, *Fleur blanche I* (1985) de l'artiste canadienne Agnès Martin.

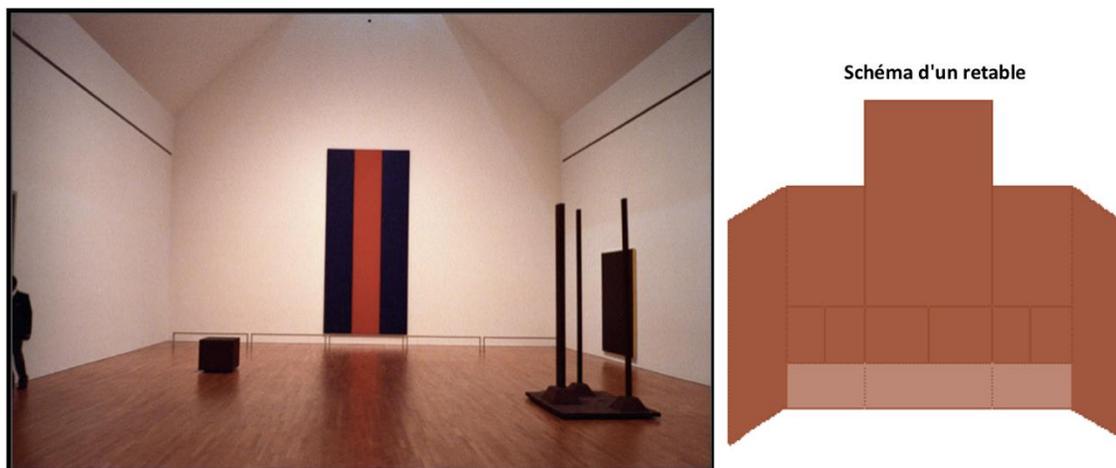


Figure 15 : Parallèle entre mise en espace de *Voice of Fire* (avec le dispositif de sécurité) et le schéma d'un retable

(Crédit : Archives du MBAC)

Jusqu'à l'année 2006 environ, le MBAC optait pour le « script invisible ». La notion du script invisible est développée par le muséologue Kali Tzortzi (2015). Elle vise à faire oublier aux spectateurs le rôle de médiation de musée dans l'exposition. Ce choix est une décision du conservateur qui glorifie la notion de l'exposition *objet* ou de *l'œuvre à l'œuvre*.

Depuis 2006 jusqu'à présent (2018), la mise en espace de la Salle C214 n'a pas subi de changement, ni au niveau du nombre des œuvres ni même au niveau de leur disposition.

Quant à l'exposition de *Voice of Fire*, elle demeure inchangée depuis trente ans (mai 1988 date de sa première exposition). D'ailleurs, le MBAC reprend les recommandations de Newman dans l'audio guide pour une meilleure expérience du visiteur. Pour l'artiste, la meilleure façon de regarder l'œuvre et de se placer à six pieds d'elle (Auping 2007). Cette distance est respectée et limitée par le cordon de sécurité mis en place pour protéger l'œuvre ; une information vérifiée par la prise des mesures lors de nos déplacements au musée. De même, l'artiste Barnett Newman a souvent intentionnellement accroché ses toiles proches du sol pour donner l'impression qu'elles étaient « ancrées sur le même plan que le regardeur » et rejeter l'idée d'une toile qui a l'air de flotter sur un mur (Auping 2007 : 148). Selon Newman, l'espace physique où la peinture est exposée est un élément essentiel pour comprendre la totalité d'une œuvre.

Aujourd'hui, *Voice of Fire* est accrochée dans la *Salle C 214* à une courte distance du plancher et dominant le grand mur juste en face de la porte. Le spectateur peut se déplacer dans la galerie pour observer la peinture de différentes distances et à partir de plusieurs angles et vérifier ses caractéristiques optiques (illusions, vibrations, tensions).

Par le changement des mises en espace des œuvres dialoguant avec *Voice of Fire*, nous proposons que le musée tient à véhiculer un message qui bascule d'une perception d'un monde tangible physique qui plaide pour la matérialité (la présence, l'espace) vers une optique qui défend une vision métaphysique de l'interprétation de l'art. Ces deux idées reprennent celles de Barnett Newman explicitées précédemment.

3.4. *Voice of Fire* : d'une œuvre controversée à un chef-d'œuvre célèbre

À travers cette étude de cas de *Voice of Fire*, un des objets phares du MBAC, nous avons interprété comment un musée d'art oriente ses discours (disciplinaire, médiatique, politique...) et notamment spatial vers la mise en valeur non seulement d'un objet, mais d'une vision « identitaire » artistique qui reflète son mandat et de ce fait son image.

Dans le cadre d'une exposition, la mise en espace est un processus savamment construit et bien réfléchi. Loin d'être arbitrairement exposées, les œuvres racontent un récit et esquissent ensemble un discours qui résulte d'un parti-pris de la part du musée. (Houle, 2013)

Dans notre cas d'étude, la « singularisation » dans l'espace de l'œuvre *Voice of Fire*, est très claire et détectable. En revanche, cette mise en espace nous rend un peu sceptiques et nous pousse à nous interroger. Pourquoi cette insistance sur Newman en particulier ? En fait, dans la *Salle C214* dédiée à l'expressionnisme abstrait, quatre œuvres⁷⁰ de Newman sont actuellement (depuis 2016 jusqu'à 2018) exposées au public parmi cinq autres productions expressionnistes abstraites dévoilant d'autres artistes ambassadeurs de ce mouvement.

⁷⁰*Voice Of Fire, La Voie I, Ici li et Arrête Jaune.*

L'autre question qui nous intrigue : pourquoi le choix de *Voice of Fire* - œuvre qui n'a pas été mise en valeur dans son premier cadre d'exposition - parmi les autres œuvres du même courant artistique « dignement » montrées lors de l'Exposition Universelle de 1967 dans le pavillon américain ?

A priori, le conservateur a privilégié la production de ses artistes préférés, au déterminent, probablement, d'autres figures-clé de la scène américaine. En fait, cette mise en lumière accentuée sur Newman trouve son corollaire dans l'absence d'autres artistes comme Willem de Kooning. Au fond, l'acquisition de cinq œuvres de Newman, présentées dans une salle dédiée à l'expressionnisme abstrait, semble répondre « au simple caprice d'un conservateur entiché de l'œuvre du peintre » (Normandin 1997 : 40).

À bon ou à mauvais escient, l'institution muséale dégorge à la neutralité car en fonction de ses choix (en ce qui a trait à la sélection des objets présentés au public) et de l'orientation du discours, elle contribue à la construction d'une certaine signification de l'art et par la suite, elle aura un impact sur l'interprétation des œuvres (Roigé 2016).

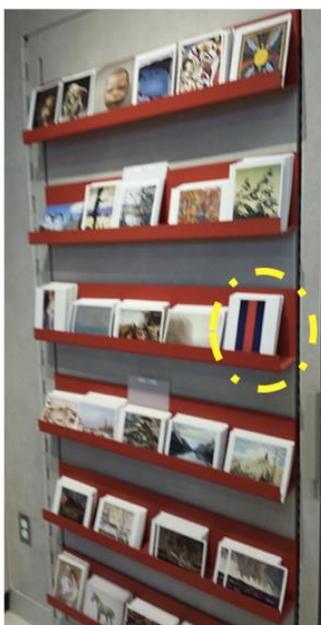
Chaque musée d'art est producteur d'un discours qui véhicule notamment sa vision de l'histoire de l'art et de ses valeurs institutionnelles. En effet, comme le mentionne Trevor Fairbrother (cité par Houle 2013 : 1), « les musées ne font pas que montrer des objets. Des jugements de valeur déterminent ce qui est présenté ou non, mis en évidence ou ce qui est expliqué » (Houle 2013).

Reconnue comme une institution d'État, le MBAC a beaucoup misé - au niveau promotionnel - sur l'instauration d'une image identitaire ancrée dans une réalité culturelle artistique contemporaine. Néanmoins, en adoptant une vision critique, cette « contemporanéité » nous semble suspecte dans ce musée qui s'affiche, à notre avis, comme un musée plutôt traditionnel, conservateur, soit à l'image d'un temple ou d'un écrin pour les trésors d'une nation. Cette image se dévoile essentiellement par le parti-pris des conservateurs qui s'orientent vers la minimisation d'utilisation des outils technologiques (contrairement par exemple au Musée National des Beaux-Arts du Québec) et des expositions participatives à l'instar du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

D'après les discours institutionnels dévoilés dans les rapports annuels et les communiqués de la Fondation du MBAC, on comprend que le Musée tisse plutôt des liens entre l'aspect identitaire et le « branding ». Cette orientation s'avère recherchée, comme le confirme le rapport de la politique de communications du MBAC publié en 2009. On y déclare que l'identité du Musée découle de son « image de marque ⁷¹ » : révélée par son architecture et la valeur de sa collection.

Nous Reconnaissons la notoriété, de l'attachement populaire et du statut de « chef-d'œuvre » de *Voice of Fire*. Toutefois, nous émettons des réserves quant au discours véhiculé par le musée, et le « déclin » de la mise en valeur de l'œuvre dans le discours du musée médiatique, au cours des dernières années. À titre d'exemple, en visitant la boutique du MBAC entre 2012 et 2016, les produits dérivés - évoquant des chefs-d'œuvre du musée - changent d'une année à une autre. Ces dernières années, nous ne retrouvons aucun produit souvenir (cartes, porte-clés...) rappelant *Voice of Fire*. Depuis décembre 2016, toutefois, on assiste à un retour éclatant de *Voice of Fire*, par la programmation des événements autour de l'œuvre et la commercialisation des produits souvenir (fig. 16). Cette fluctuation nous emmène à penser que l'attribution du statut objet phare dans un musée est similaire à l'effet de mode et participe à la marchandisation de la culture.

⁷¹ D'après le rapport de la politique de communications du MBAC (2009 :8), « l'image de marque s'étend de l'identité visuelle et du rayonnement du Musée et de ses activités ». https://www.beaux-arts.ca/documents/policies/Communications_Policy_-_French_-_Final_September_2009.pdf



Carte postale évoquant *Voice of Fire* dans la boutique du MBAC en 2016

mardi 11 octobre 2016

11:00 AM **PARLONS!**
Le choix du guide bénévole (en anglais)
 Durée : 10 minutes

11:30 AM **PARLONS!**
Le choix du guide bénévole
 Durée : 10 minutes

Salle C214

L'œuvre en vedette pour cette causerie : [Voix de feu](#) par Barnett Newman



Ces causeries de 10 minutes sur une œuvre de notre collection sont données en français par un guide bénévole du Musée. Compris avec le droit d'entrée au Musée.

Programmation des activités liées aux chefs-d'œuvre de la collections du MBAC.

Parlons! présente une discussion de 10 minutes sur *Voice of Fire* en octobre 2016.

Figure 16 : Vue de la boutique de la MBAC et capture d'écran du site web officiel de la MBAC

(Crédits : Safa Jomaa – Octobre 2016)

CHAPITRE IV : MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC (MNBAQ)

La multiplication des projets d'agrandissements et des chantiers de rénovations du Musée National des Beaux-arts du Québec (MNBAQ) est caractéristique du tournant communicationnel qu'a pris ce Musée depuis la deuxième moitié du vingtième siècle. Constatations faites, ces projets parsèment les pages des rapports annuels de l'institution depuis 1960.

Dans les années 1960, les gestionnaires affirment que l'agrandissement et la rénovation du Musée permettraient la démocratisation de la culture que ce soit pour la classe populaire ou l'élite (Musée du Québec 1978).

À partir des années 1980, les effets du tournant commercial et communicationnel se font plus nombreux et se font sentir à un rythme accéléré. En 1986, le Musée se lance dans l'expérience des expositions Blockbusters, en programmant une exposition sur les maîtres impressionnistes, un événement qui fait déboursier au MNBAQ environ 1 200 000 \$, une somme plus que colossale à l'époque (Luckerhoff 2012).

Le MNBAQ, n'a pas misé uniquement sur le contenu (expositions, acquisitions...). Le contenant (le bâtiment) a également été au centre des préoccupations de l'institution, dans cette vague de quête à l'évènementiel. Ainsi, après les travaux de rénovation, d'extension de 1960 et de 1980 (réaffectation de l'ancienne prison), le Musée devient un complexe muséal par la construction du pavillon central en 1991. Le Musée étend sa surface en édifiant le pavillon Lassonde, un quatrième pavillon voué à l'art contemporain et inauguré récemment en 2016.

Dans cette foulée des courses vers la création de l'évènement, l'acquisition de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, en 1996, confirme la volonté de l'institution au

rayonnement international. On la présente comme le « chef-d'œuvre » de l'artiste canadien Jean-Paul Riopelle, bien connu en France, avec une notoriété internationale.

En parcourant son histoire d'exposition au cœur du MNBAQ, on constate que l'œuvre *L'Hommage à Rosa* est passée par trois cadres et contextes d'exposition différents. Le premier lieu d'exposition précède son acquisition et date de 1996. C'est à l'occasion d'une exposition temporaire que l'œuvre a été exposée dans la *Salle 4* du pavillon Morisset.

Le deuxième cadre d'exposition coïncide avec deux événements importants : l'acquisition de l'œuvre ainsi que l'inauguration de la *Salle Riopelle* (Salle 3 du pavillon Morisset) pour une exposition permanente de *L'Hommage à Rosa* qui a duré quatorze ans environ (de 2000 à 2014).

Le troisième contexte d'exposition se dessine dans le cadre d'un projet d'extension du MNBAQ accompagné d'un redéploiement de la collection. *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est déplacé, depuis juin 2016, dans le *Passage Riopelle* : un lieu de passage sous terrain rattaché au pavillon Lassonde, reliant les différents pavillons du complexe muséal.

De ce fait, étant présentée dans plusieurs salles et pavillons - témoignant des époques différentes de l'institution et évoquant des styles architecturaux contrastants - l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* fait valoir une richesse en termes d'interprétation, de réception et de lecture de l'objet d'art.

Le projet d'extension du MNBAQ et le redéploiement de ses collections, dans lequel *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est un maillon déterminant, s'inscrivent dans cette vogue de quête d'image spectaculaire ; alliant exposition d'œuvres singulières et architecture fascinante.

À travers le temps, le « chef-d'œuvre » de Riopelle a acquis une notoriété et a mérité un attachement populaire étonnant, qui s'est traduit par la reproduction de l'œuvre dans plusieurs domaines : art, commerce, médias, etc.

Le MNBAQ a également contribué à cette renommée en adoptant un discours prônant la valeur de l'œuvre en tant qu'objet emblématique de la collection qui reflète parfaitement la mission de l'institution.

4.1. L'institution : MNBAQ

4.1.1. Mandat et structure organisationnelle

Le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) est une société d'État régie par la *Loi sur les musées nationaux* (L.R.Q., chap. M-44)⁷². Le mandat du Musée y est clairement défini à l'article 23. Il a pour mission « de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois de toutes les périodes, de l'art ancien à l'art actuel, et d'assurer une présence de l'art international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation » (L.R.Q., chap. M-44).

Le champ d'action principal du MNBAQ demeure l'art québécois à travers l'histoire. Son mandat est basé sur trois principes fondamentaux : l'accessibilité à la culture artistique québécoise, la transmission de l'héritage artistique qui constitue la mémoire vivante de l'art et des artistes du Québec, ainsi que le développement de la connaissance⁷³ (MNBAQ, site officiel).

La collection permanente du musée compte près de 40 000 œuvres dans des médiums variés : peintures, sculptures, dessins, photographies, estampes et objets d'art décoratif. Elle représente essentiellement l'art et les artistes québécois ; une collection qui remonte au XVII^e siècle.

La collection est classée en sept champs basés sur des logiques thématique et chronologique : l'art ancien avant 1850, l'art ancien de 1850 à 1900, l'art moderne (de 1900 à 1950), l'art contemporain (de 1950 à 2000), l'art actuel (de 2000 à ce jour), et l'art inuit. À part la collection d'art inuit⁷⁴, toutes les expositions de la collection permanente

⁷² <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/M-44>

⁷³ <https://www.mnbaq.org/liens/don-au-mnbaq/don-duvres-dart>

⁷⁴ On tient à mentionner que la collection d'art inuit détient une importance particulière vue sa relation étroite avec le mandat du MNBAQ qui assume la promotion de l'art québécois de toutes les périodes. Cette collection inuite est constituée en 2005 grâce à un don du collectionneur Raymond Brousseau et à la contribution financière d'Hydro-Québec. Elle compte aujourd'hui une centaine d'œuvres et est classée au quatrième rang en termes d'importance à l'échelle du Canada. Les œuvres d'art inuit montrées au public se trouvent au troisième étage du pavillon Lassonde et présentent une sélection d'œuvres exécutées au cours des soixante dernières années par plus de soixante artistes originaires du Nunavik (Québec), du Nunavut et des Territoires du Nord-Ouest.

présentent de l'art québécois (Houle 2013 : 51). L'art européen ou d'ailleurs fait surtout l'objet d'expositions temporaires même si le Musée en possède dans ses collections ; un don hérité⁷⁵ de l'ancien premier ministre du Québec Maurice Duplessis (1890-1959) (Houle 2013 : 52).

Actuellement, la collection permanente du Musée est répartie sur trois pavillons avec une vingtaine de salles d'exposition⁷⁶. Un quatrième pavillon, le Gérard Morisset est consacré aux expositions temporaires et à l'art historique.

Il est important de signaler que le MNBAQ est la première institution muséologique créée par le gouvernement du Québec. Il était connu à l'origine sous le nom du Musée de la Province⁷⁷. Les premières acquisitions d'œuvres d'art remontent à l'année 1920 grâce à des dons, des legs et des achats⁷⁸. Le musée initial était abrité dans le pavillon principal Gérard-Morisset : un bâtiment de style beaux-arts, une forme tardive du néo-classicisme coloré d'éclectisme. Nouvellement construit, en 1933, il a abrité les Archives de la province de Québec, les collections de sciences naturelles et une collection de beaux-arts. Les collections de sciences naturelles ont quitté le Musée en 1962. Un an après, l'institution a adopté de nouvelles lignes directrices et a déterminé de nouvelles orientations. Elle a ainsi évacué ses collections d'histoire naturelle et ses archives, pour faire place à un plus grand nombre d'objets d'art. Cette transmutation a été suivi d'un changement de désignation, et

⁷⁵ Le développement des collections bénéficie de la générosité de nombreux bienfaiteurs. L'un des plus célèbres dons de l'histoire du Musée a été accordé par l'ancien premier ministre Maurice Duplessis. Sa prestigieuse collection comportait plusieurs toiles de Cornélius Krieghoff et des tableaux des maîtres européens tels que Louis-Eugène Boudin, Camille Corot, Auguste Renoir, William Turner et David Teniers le Jeune (Musée du Québec 1978 : 14).

⁷⁶ Le nombre des salles est imprécis, car les informations sont parfois contradictoires dans les références. On constate que le musée est souvent en extension et/ou en travaux de restauration, ce qui fait que certaines salles ferment pour entretien ou autres prétextes.

⁷⁷ Le Musée a été fondé dans la période des *Années folles* : une période de crise économique. Cette période était un « terreau fertile aux projets sociaux et au développement culturel, investis par les dirigeants politiques pour la collectivité québécoise. La construction du Musée découle d'une initiative visant à créer des emplois pour les chômeurs » (Landry 2009 :15). En effet, le mouvement nationaliste a pris de l'ampleur dans le cercle des intellectuels canadiens-français, et un visionnaire politique – notamment – a cru en la nécessité d'assurer de solides assises à l'élite intellectuelle francophone : il s'agit d'Athanase David. À titre de secrétaire de la province, A. David a procédé entre autres à la fondation de la Commission des monuments historiques, les Archives nationales du Québec et le MNBAQ (*Ibid.*).

⁷⁸ À l'apport des collectionneurs, s'ajoutent des dons ou des legs consentis par des artistes ou leurs familles. Le musée s'est enrichi d'œuvres de Napoléon Bourassa, de John Lyman, de Herbert Raine et de Sylvia Daoust (Musée du Québec 1978 : 14).

l'institution a pris alors le nom de Musée du Québec. Afin d'assurer l'orientation du Musée, la direction avait fixé les critères relatifs aux futures acquisitions d'œuvres d'art, suivant leurs valeurs intrinsèque, historique, ou ethnologique... Pour juger de ces valeurs, le Musée a mis en place les premiers comités d'acquisition en 1962. Après avoir dressé les inventaires des objets en sa possession, des comités ont évalué les occasions d'acquisitions (Landry 2009).

Depuis les années 1960, le MNBAQ a connu un tournant communicationnel important, qui s'est accentué dans les années 1980. Le Musée s'est concentré sur l'étude et l'enrichissement de sa collection, mais aussi sur la création des événements. Un programme de concerts réguliers a été inauguré en mai 1956, l'organisation des expositions de type rétrospectives honorant les grands artistes s'est démarquée aussi, les échanges des expositions - entre institutions - commencèrent à se multiplier (Landry 2009).

En 1976, on a assisté à la création du service des expositions itinérantes. En 1983, un autre changement majeur touchant le statut du Musée fut adopté. C'était avec la mise en place de la Loi sur les musées nationaux que le Musée est devenu une société d'État. Depuis cette date, la direction du Musée affirme et assume davantage sa volonté d'être une institution nationale, dont la collection est représentative de tous les grands courants artistiques qui ont traversé l'histoire artistique du Québec (MNBAQ et Landry 2009). Devenant une société d'État, les changements liés au paradigme communicationnel renforcent l'obligation de résultat. Ainsi, le MNBAQ a profité de la publication du rapport annuel en 1987 pour remercier de leur générosité des commanditaires du Musée, et pour rehausser le « prestige » de l'institution.

Après la réussite de la première exposition *Blockbuster* réalisée en 1986, le Musée a affirmé sa volonté d'un rayonnement international en obtenant l'organisation du congrès de l'ICOM à Québec en 1992 (Luckerhoff 2012). EN 1998, le programme de communication publicitaire a été axé spécifiquement sur les expositions que l'institution tentât de les rendre attrayantes en faisant des regroupements thématiques ou historiques (Luckerhoff 2012).

À la suite de l'adoption du projet de loi n° 125 par l'Assemblée nationale, le Musée est rebaptisé Musée National des Beaux-Arts du Québec en 2002, un nom qui désormais reflète mieux les fonctions du musée axées sur l'art en général et sur l'art québécois en particulier. Ce pas a été suivi et accentué par l'acquisition, l'année suivante, des aquarelles de Benjamin Fisher. Ces œuvres « précieuses » - représentant le Québec - avaient été découvertes au Balliol College d'Oxford (site officiel du MNBAQ)⁷⁹.

4.1.2. Contexte de construction et architecture du MNBAQ

Le MNBAQ est situé au parc des Champs-de-Bataille à Québec, au cœur du parc des plaines d'Abraham. L'institution est un complexe muséal, composé de quatre pavillons : le pavillon Gérard-Morisset, le pavillon Charles-Ballairgé (La Prison Commune du Québec convertie en un pavillon muséal), le pavillon Central et le nouveau pavillon Pierre-Lassonde. Les façades principales ont pignon sur l'une des artères principales de la ville, la Grande Allée.

En termes d'espace, le complexe muséal occupe des surfaces importantes distribuées sur des constructions visiblement dispersées, mais qui communiquent entre elles à travers des passages souterrains. Cette structure tentaculaire abrite une vingtaine de salles d'exposition au total.

Le pavillon Gérard-Morisset, le bâtiment d'origine, a été construit (1928-1933) selon un langage néoclassique imposant. Actuellement deux salles d'exposition y sont

⁷⁹ <https://www.mnbaq.org/a-propos/histoire>

consacrées au panorama de l'art québécois (faisant partie de la collection du musée) en conversation avec l'art historique européen⁸⁰, ou d'autres œuvres contemporaines⁸¹.

À compter de 1940, le rayonnement du Musée grandit, et l'éventail de ses activités participe intensément à la vie culturelle de la collectivité. Le Musée a assumé une double vocation surgie de son histoire : conserver et mettre en valeur le patrimoine légué par le passé, saisir les moments forts du présent (Musée du Québec, 1978 : 11). Suite à cet essor, la direction du Musée a décidé en 1961 d'agrandir les surfaces d'exposition du musée par la construction d'une annexe arrière, et les travaux s'achevèrent en 1964.

Au cours, des années 1980, le Musée a continué son expansion et des transformations ont été entreprises. Ainsi, entre 1985 et 1986 on a assisté à un réaménagement majeur à l'intérieur du pavillon Gérard Morisset.

En 1988, le musée annexe à son organigramme l'ancienne prison de Québec⁸², et entame les travaux de réaffectation de l'espace carcéral en espace muséal qui porte désormais le nom du pavillon Charles-Baillairgé. Ce dernier abrite quatre salles d'exposition, une bibliothèque (espace non public), une salle du conseil, un café, des

⁸⁰ Le développement de l'art québécois est intimement lié aux grands mouvements artistiques de l'Europe. Il s'en dégage toutefois des orientations et des significations originales. « L'artiste québécois privilégia des techniques et des sujets. Ces œuvres représentent les membres les plus considérés de la société civile, militaire et religieuse ; elles nous témoignent de la vie d'antan telle que connue. Le tableau religieux devrait soutenir la foi et édifier les fidèles » (MUSÉE DU QUÉBEC 1978 : 16).

Les œuvres à sujet historique commémorent les grands événements et célèbrent les institutions. Parmi les peintres officiels on peut citer : Frère Luc (1614-1685), François Beaucourt (1740-1794), François Baillargé (1759-1830), Antoine Plamondon (1804-1895) (*Ibid*).

⁸¹ Plusieurs expositions ont été organisées dans ce pavillon, tissant un métissage entre les œuvres d'art québécois et autres œuvres appartenant à des époques ou cultures différentes. Ce dialogue (ou confrontation) entre les œuvres créent des relations intéressantes et stimulantes. Parmi ses expositions, on cite : *Le temps file* (du 6 avril 2016 au 24 septembre 2017), *Mode et apparence dans l'art québécois, 1880-1945* (du 9 février au 6 mai 2012), *Les Arts De La Nouvelle France* (du 2 août 2012 au 2 septembre 2013), *La peinture à l'époque de la reine Victoria* (du 27 mai 2010 au 6 septembre 2010), *Intrus / Intruders* (du 24 avril 2008 au 8 février 2009). (Archives de la page officielle médiatique : Facebook, du MNBAQ).

⁸² Dans les années 1980, le musée a cherché à s'agrandir. Il a proposé au ministère des Affaires culturelles un projet d'agrandissement comprenant l'intégration de l'ancienne prison ainsi que la construction d'un nouveau pavillon de liaison (futur pavillon central). Le projet a été approuvé au printemps 1987. En 1988, le ministère des Transports a cédé le bâtiment au musée pour une somme symbolique. Les travaux ont été lancés au début de l'année 1989 et ont nécessité la fermeture du musée pendant environ neuf mois. Le pavillon Charles-Baillairgé (ancienne prison) a été annexé au musée et a ouvert ses portes au public le 18 mai 1991 (Landry, Drouin et MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC 2005).

ateliers de créations et des locaux administratifs. Des cachots (anciennes cellules prisonnières) y ont été conservés pour témoigner de la vie carcérale du siècle dernier (Landry et Drouin 2005).

Pour permettre l'intégration harmonieuse avec le pavillon Charles-Baillairgé (ancienne prison), la direction du Musée en coopération avec l'architecte designer Cyril Simard (ayant aussi une formation d'ethnologue et étant directeur de la planification et du développement du musée à l'époque), décident de concevoir le pavillon d'accueil (connu également sous le nom de pavillon central)⁸³. Les travaux d'agrandissement ont été entrepris en 1987, par la firme Dorval et Fortin et les travaux d'agrandissement ont été complétés en 1991. Sur le plan pratique, l'agence québécoise a privilégié de maintenir et d'affiner le concept d'extension perçu par leur confrère muséologue Cyril Simard. En effet, ce dernier imagine une intégration selon deux axes : l'axe « mémoire » liant les pavillons Morisset et Baillairgé, et l'axe « écologie », liant la ville et le parc (MNBAQ et Landry 2009).

Depuis le début des années 2000, afin de mettre en valeur un pourcentage plus significatif de ses collections⁸⁴, John R. Porter, à l'époque directeur du MNBAQ, réfléchit sérieusement à un projet d'expansion grandiose qui marquerait l'entrée du Musée dans le circuit des grands musées (Les Diplômés 2008). Compte tenu de ses relations étroites avec le milieu des affaires et la scène politique, l'apport de Porter était significatif et déterminant. Ayant l'appui du Ministère de la Culture et des Communications – et de sa ministre madame Diane Lemieux – Porter commence à esquisser sa vision de l'agrandissement du Musée, et à tracer le portrait de ce que devrait être le MNBAQ⁸⁵

⁸³ Le Pavillon central constitue le Pivot du Musée. Il est le lieu central reliant les autres pavillons.

⁸⁴ Le Musée dispose d'une large collection qui comptait 33 000 œuvres dans la fin des années 1990. Ce chiffre s'est gratifié grâce à des acquisitions et des dons et le MNBAQ compte dans sa collection actuellement plus de 39 000, témoignant de l'activité créatrice de nombreux artistes et artisans. Or, faute d'espace, le MNBAQ ne pouvait présenter au public qu'à peine deux pour cent de cette collection, d'où l'idée pour ce projet d'agrandissement majeur. L'ancien directeur John R. Porter, a consacré son temps depuis 2009, au projet d'agrandissement du MNBAQ à titre de commissaire tout en œuvrant comme président de sa Fondation. Enthousiaste, il a mis l'accent sur son immense aspiration pour la réussite de ce projet (Les Diplômés 2009).

⁸⁵ Ces paroles de John Porter, extraites du rapport annuel du MNBAQ en 2003, mettent en lumière l'image et le dessein de l'institution aux yeux de la direction : « [...] le MNBAQ entend bien continuer d'être inventif et de se réinventer de manière à améliorer constamment son service à la population. À cet égard, on me demande parfois quelle est la vision du musée qui me motive et qui oriente les actions des membres de

(Porter, Rinfret et al. 2013 : 267). Cette initiative a été appuyée par la révision de la politique d'accessibilité aux collections permanentes du Musée, qui mise sur l'ouverture et la gratuité de quelques œuvres.

Au sujet du projet d'agrandissement, les récits rapportent que plusieurs propositions de plans ont été mises à l'étude au début des années 2000. On parle même de la création d'une antenne consacrée à l'art actuel dans le quartier Saint-Roch ; en Basse-Ville, et des prospections sont préparées par Porter et l'architecte Pierre Thibault dans cette perspective. Néanmoins, après examens et expertises, l'idée de l'implantation dans le terrain du couvent des Dominicains et la mitoyenneté avec l'église Saint-Dominique demeure l'option privilégiée et la mieux adéquate pour ce projet d'extension (Porter, Rinfret et al. 2013 : 267). Grâce à la générosité du mécène Pierre Lassonde (président du conseil d'administration du MNBAQ à l'époque), le Musée a pu faire l'acquisition du site du Couvent des Dominicains de Québec, à partir de quoi le projet d'agrandissement sur ce site démarre véritablement.

En 2009, le Musée a lancé un concours international, qui a suscité l'intérêt de plus d'une centaine de firmes architecturales à travers le monde, pour la construction du nouveau pavillon. Cet événement a constitué une première, à cette date, pour un complexe muséal au Québec. Le concours a été remporté par la firme, basée à Rotterdam, Office for Metropolitan Architecture (OMA), dirigée par l'architecte superstar Rem Koolhaas. Le projet a été dirigé en partenariat avec l'équipe québécoise Provencher Roy & Associés Architectes, pour les suivis quotidiens du chantier et les procédures administratives et juridiques auprès de la Ville et des ministères de tutelles (Porter 2010).

notre équipe. Eh bien, c'est la vision d'un grand musée, d'un musée capable de voir grand, d'un musée à la mesure des grands artistes qui nous invitent à donner le meilleur de nous-mêmes. Il ne s'agit pas évidemment de nous illusionner sur l'échelle de notre établissement ou sur l'étendue des moyens dont nous disposons, mais il s'agit d'être toujours prêts à nous dépasser et à réaliser l'impossible. Ce grand musée doit être aussi un lieu de partage et d'appropriation, un lieu identitaire qui inspire l'ensemble de notre collectivité, un lieu qui nous ressemble et qui nous rassemble. Ce musée-mémoire et ce musée-miroir doit se révéler un musée-horizon qui assure le meilleur soutien possible aux créateurs et qui nous fait grandir. En somme, nous allons continuer de miser sur un musée proactif, un musée qui bouge et qui ose, un musée omniprésent dans son milieu, un musée ouvert et qui rayonne dans toutes les régions du Québec et à l'étranger » (Porter, Rinfret et al. 2013 : 279).

Le MNBAQ a amorcé, en 2011, la construction du nouveau pavillon sur le terrain de l'ancien couvent des Dominicains, à proximité de ses autres pavillons. La nouvelle architecture d'acier et de verre est contemporaine. La facture pour donner un nouvel écrin au pavillon d'art contemporain s'est élevée à 103 millions de dollars canadiens.

En plus de permettre au Musée de doubler ses surfaces d'expositions, le pavillon Pierre-Lassonde – du nom de son grand mécène, dont la contribution personnelle s'est élevée à 10 millions de dollars canadiens – permet l'accessibilité à un plus grand nombre de visiteurs⁸⁶, grâce à son ouverture sur la Grande Allée, une artère principale de la ville de Québec (Bouchard 2017).

Le nouveau pavillon a été officiellement inauguré le 24 juin 2016. Il abrite principalement six salles d'exposition et des espaces à caractère commercial, éducatif et ludique : une boutique, un restaurant, un auditorium et des salles multifonctionnelles pour la tenue des événements spéciaux. Cette extension offre au public l'opportunité de découvrir trois expositions permanentes, respectivement consacrées aux collections d'art contemporain, d'art décoratif⁸⁷ et design et finalement d'art inuit.

Il est primordial de situer le récent projet d'agrandissement du MNBAQ à l'intérieur d'un processus évolutif de ce complexe muséal. La séquence de la croissance historique de l'institution démontre des agrandissements cycliques⁸⁸. En effet, Line Ouellet, l'ex directrice du Musée (2011-2018) lors de la tenue du colloque *Le Musée comme événement*

⁸⁶ Qualifié de « produit d'appel » pour le tourisme dans la capitale québécoise, l'ouverture du pavillon a permis au musée national de doubler sa fréquentation à 328 000 visiteurs au cours des deux derniers trimestres de l'année 2016 (Bouchard 2017). [En ligne] : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201701/13/01-5059401-achalandage-double-au-musee.php>

⁸⁷ L'exposition d'art décoratif rassemble environ 145 objets ; réalisés par une panoplie d'artistes qui ont marqué les la deuxième moitié du 19^e siècle. Les pièces présentées - sous l'emblème de *L'imaginaire de l'objet* - sont réparties en trois grandes périodes qui illustrent les préoccupations et les valeurs de l'époque. La mise en espace des objets est conçue de manière à prendre en considération le vécu du visiteur. Ainsi, selon ses souvenirs et ses intérêts, le visiteur sera amené à formuler une interprétation et une appréciation de ces objets qui lui rappelleront forcément un moment de sa propre histoire.

⁸⁸ Le projet de musée est initié en 1908, et a été achevé 22 ans plus tard ; c'est à dire en 1930. Dans les années soixante, on agrandit le pavillon original. Au cours des années 80 on procède à des réaménagements majeurs dont l'intégration de l'ancienne prison de Québec. Depuis octobre 2017, Le pavillon Gérard Morisset est fermé pour des travaux d'actualisation et de redéploiement des collections et sera ouvert en 2018. On conclut que le MNBAQ connaît des transformations physiques à chaque génération, entre 25 et 30 ans équivaut à une génération.

architectural en novembre 2016⁸⁹, atteste que le MNBAQ est connecté à cette perspective événementielle. L'institution se trouvait depuis les années 1960 dans un changement perpétuel, affectant sa collection, sa programmation et son architecture.

4.2. L'œuvre : *L'Hommage à Rosa Luxemburg*

4.2.1. Contexte de production et premier lieu d'exposition

L'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est considérée comme l'une des œuvres les plus célèbres et les plus majestueuse qu'a réalisées l'artiste canadien Jean-Paul Riopelle au cours de sa carrière. Elle a été créée en 1992, en fin de carrière. Les spécialistes en art ainsi que les médias la qualifient de *testament pictural*. Riopelle entreprend la réalisation à son atelier de l'Île-aux-Oies (Québec) après avoir appris le décès à Paris de son ancienne compagne, la peintre américaine Joan Mitchell (1926-1992).

Signer c'est mettre sur la toile un mot, le mot 'fin'. Quelle fin ? Lorsque j'ai été amené à signer c'est parce que, comme pour les titres des œuvres, je me sentais pris au piège de l'identification pour moi-même de l'inscription dans la mémoire...En fait, la signature est une tricherie. Un tableau est une signature en soi. C'est la seule signature qui vaille (Riopelle et Érouart 1993 : 72).

L'Hommage à Rosa Luxemburg serait de ce fait la dernière signature de Riopelle. En 1992, « Jean-Paul avait l'idée d'un testament, d'une suite », affirme madame Huguette Vachon, la conjointe d'alors de Riopelle⁹⁰.

⁸⁹ OUELLET, Line et Shohei SHIGEMATSU (2016). « L'architecte du Musée en discussion avec la directrice générale et conservatrice en chef du MNBAQ. », *Le Musée comme événement architectural*, organisé par CIÉCO, Québec : Musée National des beaux-arts du Québec, 5 novembre 2016.

⁹⁰ DESLOGES, Josianne (2013). « Les îles de Jean-Paul Riopelle », *Le Soleil*, [En ligne], 10 août 2013. <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201308/08/01-4678319-les-iles-de-jean-paul-riopelle.php>.

4.2.2. Aperçu de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* sur le plan artistique

4.2.2.1. Technique

Cette œuvre prend la forme d'une séquence narrative composée de trente tableaux intégrés en un triptyque de grandes dimensions, et souvent comparée à une fresque italienne.

Dans sa création *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, Riopelle a fait appel à des techniques mixtes : acrylique, aérosol, pochoir... appliquées sur des supports de toiles réalisant ainsi un triptyque⁹¹. Question échelle, les trois éléments ont presque la même largeur soit un mètre et demi, et les longueurs varient légèrement dans chaque triptyque à approximativement une quinzaine de mètres⁹². L'assemblage des trois parties s'étend à quarante mètres. Le MNBAQ note qu'il s'agit bien de la plus grande œuvre acquise par l'institution (Site officiel du MNBAQ).

En regard de la taille gigantesque de l'œuvre, Riopelle procède à un travail par étapes. Dès qu'un tableau est terminé est séché, il est enroulé pour faire place à une nouvelle surface vierge (Gagnon 2000). L'artiste a recours dans cette fresque à deux types de peinture : la peinture acrylique et en aérosol. Elle est pulvérisée sur divers objets (clous, fers à cheval, oies, souris, etc.) ne laissant apparaître, majoritairement, que leur contour (impressions négatives). Riopelle a mis en exergue, selon le muséologue Claude Brault (1993 :17), la « *spray can art* des graffitistes », technique parue dans les années 1980 avec le pop'art et la culture de masse. Cette expression se trouve en dehors du circuit du grand art et trace l'évidence d'un nouvel *underground*, d'une nouvelle sous-culture subversive (Brault 1993).

⁹¹ Jean-Paul Riopelle. Site officiel. [En ligne]: <http://www.riopelle.ca/?q=en/node/4888>

⁹² MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC. Site web officiel. [En ligne] : <https://www.mnbaq.org/exposition/jean-paul-riopelle-1213>

En parlant de la technique, les spécialistes de l'art attestent qu'il est délicat de classer les dernières œuvres de Riopelle, du point de vue de l'histoire de l'art. Ainsi, l'approche de l'artiste canadien dans ses créations récentes « se situe donc dans une tradition d'appropriation, à ses fins de haute culture, des manifestations de la culture folk urbaine ». On note souvent une certaine confrontation entre le "*high art*" et le "*low art*" (Bernier et al. 1997 : 62).

4.2.2.2. Stylistique

L'œuvre illustre une succession de tableaux à caractère animalier. Des objets de la vie courante (du grillage, des clous, des gants, etc.) y sont également illustrés par des silhouettes blanches, incorporées dans un univers d'atmosphères parfois angoissantes et visuellement codifiées.

Comme le confirme Bernier (1997), l'organisation de la narration se présente à la manière des bandes dessinées. En outre, selon Gagnon (2000), la lecture des tableaux se fait entièrement à l'horizontal, mais selon des directions précises. Pour pouvoir décrypter l'œuvre, on devrait la lire de gauche à droite ; pour les deux premiers triptyques, et de droite à gauche ; pour le troisième triptyque (Gagnon 2000).

Sur le plan stylistique, les couleurs dominantes (ou les champs chromatiques) sont le blanc, le noir et le gris. Le rouge et le bleu sont aussi présents de manière distinguée. On détecte aussi, le jaune, le vert et des valeurs métalliques (cuivre, argent...). Le premier triptyque commence par des tonalités un peu sobres avec des valeurs chromatiques neutres (des non couleurs comme le gris et le blanc). Vers la fin de cette séquence, on observe une légère agitation, qui se manifeste par un contraste de couleurs froides comme le bleu, et chaudes comme le rouge, ainsi qu'un mouvement plus important dans la narration ; illustré par un recours plus actif à la technique de l'empreinte. Ce contraste prépare la suite du *triptyque 2* et amorce un changement qui affecte le rythme de la fresque.

Ainsi, la deuxième séquence annonce une perturbation. On note des applications plus accrues de l'empreinte avec des silhouettes encore plus floues. La surabondance des

détails (avec des empreintes d'objets un peu rudes comme les clous), la profusion de la schématisation des motifs circulaires, l'excès dans l'emploi des tons assombris dans cette section rend la narration dramatique. Le tableau central du *triptyque 2* attire le regard ; avec son arrière-plan plus sombre que le reste de la fresque, mais qui paraît plus allégé en termes de détails. Ce qui frappe dans ce tableau, c'est l'illustration d'une oie bien contournée avec une couleur blanche et lumineuse : elle semble se détacher de la fresque. Ouvrant bien les ailes en s'apprêtant à s'envoler, l'oiseau semble non pas quitter la fresque, mais plutôt abandonner la vie avec son cœur fléché. Si on observe attentivement cette section on voit juste en dessous de l'oie chassée (on dirait son ombre), une oie estompée, effacée, morte, tombée du ciel...

Le *triptyque 3* manifeste un air encore plus affligé avec l'illustration des gibiers de couleur noire et des oies en mouvement de descente avec des tons orange et noir. La prédominance de la couleur rouge (qui a une connotation sanglante) et l'exagération dans la représentation des cercles (bulles), outre la pléthore des empreintes (négatives et positives), bouleverse le récepteur, et enfonce le caractère dramatique de la fresque. La fin de cette séquence montre un retour vers le calme avec l'utilisation des tons plus clairs au niveau des couleurs, une atténuation des détails en termes de composition, et un changement de rythme (un rythme en décroissance avec des oies blanches en ascension vers le haut).

4.2.2.3. Thématique

Le premier regard, nous conduit à déduire qu'il s'agirait d'une thématique évoquant la nature (des fougères, la migration des oiseaux), la pêche (la rame, le filet et les surfaces bleues) et la chasse (clous, surfaces rouges, flèche, sacs de gibiers...). Ainsi, « le fonctionnement artistique sera assimilé à celui du chasseur s'identifiant à sa proie, cet ancêtre totemique et élément symbolique originel qui constitue le pouvoir » (Vigneault 1997 : 96). Cette citation nous ramène à penser que Riopelle développerait une relation « dichotomique avec l'Autre » (Vigneault 1997). L'animal et le chasseur réalisent une

curieuse « communication symbiotique » des empreintes récurrentes se répètent d'un tableau à l'autre⁹³ et tissent, par des motifs différents, toute une thématique logiquement organisée par l'imagination matérielle de l'air. Toute l'œuvre témoigne particulièrement des « traces de l'envol »⁹⁴ (Vigneault 1997).

Cependant, l'interprétation de cette œuvre transgresse cette première lecture. Elle s'avère codée, complexe et riche en connotations intrinsèques. Dans cette optique, il convient de rappeler que le triptyque étudié est intitulé *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. Le rapport entre la thématique et le titre de l'œuvre semble biscornu et provoque la confusion et l'incompréhension. Pour arriver à déchiffrer les significations de l'œuvre, on devrait revisiter la littérature – essentiellement en histoire de l'art – qui documente l'œuvre et les écrits biographiques examinant le parcours du personnage mystérieux de l'artiste. Les critiques d'art arriveront-ils à démystifier l'œuvre de Riopelle ? Leur « expérience de regard » serait-elle capable « de nous faire accéder à l'outillage mental- technique, esthétique, religieux, etc.- ayant rendu possible ce type de choix pictural » ? (Didi-Huberman 2000 :13)

La question se pose : Pourquoi un titre évoquant *Rosa Luxemburg* ? À priori, Riopelle voulait mettre en avant le caractère codé de cette fresque. *Hommage à Rosa Luxemburg* fait référence à une militante du parti communiste allemand célèbre pour ses lettres de prison codées dans lesquelles elle a inventé un langage afin de continuer à faire connaître ses opinions, et ses lettres passeront à l'histoire (Gagnon 2000). On peut aussi établir un lien avec le surnom que Riopelle aimait donner à Joan Mitchell : « Rosa Malheur » ; en référence à la peintre animalière Marie-Rosalie Bonheur (Gagnon 2000).

Bref, cette œuvre aurait comme thématique un hommage à l'engagement, la fidélité, la liberté par rapport à l'histoire de la militante allemande, et à un hommage à l'amour et l'amitié, en ce qui a trait à la mort de Joan Mitchell (Riopelle et Érouart 1993).

⁹³ La fresque *Hommage à Rosa Luxemburg* est composée de 30 tableaux.

⁹⁴ RIOPELLE, Jean-Paul, Huguette Vachon et GALERIE MONTCALM. (2013). *Jean-Paul Riopelle : les traces de l'envol. Galerie Montcalm, Gatineau, du 19 juin au 31 août 2003*, Gatineau : La Galerie.

4.2.3. Intentions artistiques de Jean-Paul Riopelle à travers *L'Hommage à Rosa Luxemburg*

- **La dimension matérielle : l'espace et la présence**

La dimension matérielle dans la réflexion artistique de Riopelle se manifeste par les techniques déployées : l'empreinte (positive et négative), la répétition, le *spray*, et la trame narrative. Les spécialistes de l'art sont unanimes : le personnage artistique qu'est Riopelle est étonnant et imprédictible. De même ses techniques sont intrigantes, et insolites. Elles laissent libre cours au hasard, à l'automatisme, à l'accident, à l'intuition, à l'innovation exploratrice d'un côté, mais révèlent en même temps une conscience, une maturité, une réflexion et une culture, de l'autre (Gagnon 1993).

En lisant sa gigantesque fresque, on pourrait comprendre qu'il y a non seulement une histoire racontée, mais également des messages à traduire, une leçon à extraire... À la lumière de la démarche surréaliste, dont Riopelle fut marqué, la fresque semble être codifiée. Sa lecture ne cesse de susciter des questionnements quant aux choix effectués⁹⁵ par le peintre dans l'élaboration « d'une esthétique venant enfreindre certains paramètres de l'art occidental » (Bernier et al. 1997 : 62). Ainsi, à travers *L'Hommage de Rosa Luxemburg*, Riopelle désire marquer sa propre trace :

[...] des graffitis des métros aux mains mutilées de Gargas en passant par le rayonnement de Man Ray, coutaient la même impatience par rapport au

⁹⁵ Les techniques de Riopelle dans cette œuvre, entretiennent des correspondances avec certaines pratiques états-uniennes des années 1980-1990, apparentées au graffiti. On parle de Jean-Michel Basquiat (1960-88), et Keith Haring (1958-90). À l'instar des autres artistes américains des années 1950 et 1960 qui avaient promu « l'art du réel », inspirés par le graffiti, tenant du Bad Painting, et soucieux de toucher un large public, les deux artistes explorent le *Street-Art*. Leurs peintures font partie du mouvement général de l'art contemporain, et pas seulement de la stricte figuration libre. Leur rapport à la mort et leur combat dans la vie, leur engagement social et artistique, rappellent en quelque sorte une période de la vie (artistique et personnelle) de Riopelle. Ainsi, la « griffe Haring » : la répétition infinie de formes synthétiques soulignées de noir avec des couleurs vives, éclairantes, renvoient fortement aux oeuvres de Riopelle.

monde, la même volonté de laisser sa signature, la même lutte contre la mort et l'oubli [...] de la fresque à la page de cahier d'écolier...de quoi remplir un musée. Surtout qu'il en fait un langage contemporain. » (Gagnon 1993 : 30).

Dans *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, la trace se révèle par l'omniprésence des êtres volatiles qui décèle un univers imaginaire entièrement possédé, animé par la dynamique des images aériennes. La trace ne concerne pas uniquement le sujet évoqué dans la fresque, mais touche aussi la technique qui s'illustre par l'emploi répétitif de l'empreinte. La récurrence de l'emploi des empreintes positives prouve une volonté inlassable de marquer sa présence. Par contre, l'usage acharné des empreintes négatives note des traces d'un vide, d'un manque, d'une absence.

Les jeux de répétitions dans la fresque (les motifs appliqués au pochoir sont de natures différentes : animaux morts, objets de la vie courante, des éléments naturels comme les feuilles des arbres...) complexifient le processus de la lecture et la dialectique entre l'objet et le récepteur. Il s'avère fastidieux, en s'attardant sur cette création, de prévoir une suite logique du récit même si on connaît la vie de Riopelle. L'historien et critique d'art François-Marc Gagnon (1993 : 30) atteste que l'œuvre est sujette à tant d'interprétations, aussi diverses qu'opposées, allant de la métamorphose à l'abstraction lyrique. Une fois de plus, Riopelle, nous tend un piège au niveau de décryptage des codes.

D'une façon métaphorique, le triptyque forme une sorte de fresque, d'après Gilbert Érouart (1993 : 33), proche du « roman à lettres du XVIII^{ème} siècle, avec emboitements successifs, rebondissements et chausse-trappes ». Ce rapport au récit, cette parallèle avec le roman, le conte et l'écriture capte aussi une dimension matérielle, tangible dans la réflexion de Riopelle, dans la mesure où elle nécessite un ordre, une logique, un suivi, un parcours et un cheminement qui mène vers une direction. Ce « roman à lettres » selon Érouart (1993), recèle également de richesses esthétiques, d'inventions thématiques et formelles, de dimensions intérieures intangibles, proches de la métaphysique.

- **La dimension métaphysique**

L'Hommage à Rosa Luxemburg- titre choisi par Jean Paul Riopelle très ostensiblement- ne saurait être analysé comme la traduction littérale d'un quelconque acte culte rendu à la célèbre révolutionnaire d'origine polonaise. L'héroïne est ici utilisée par le peintre comme une sorte de doublure de la vie apparente, l'élément déterminant d'un réseau clandestin où dialoguerait sur la toile deux corps : celui de Rosa Luxemburg, mythique, et celui d'une femme à l'identité maquillée, un être avec qui Jean-Paul vécut effectivement...l'annonce de la mort de cette dernière voici quelques mois eut pour effet de libérer chez le peintre, une violence, un déchirement et soudaineté, ce rituel inachevé des passions anciennes que, pour deux, il portait en lui.[...] L'artiste entendait désenfouir la trace laissée, depuis quelques années déjà, en suspens ; tout un flot de souvenirs noués et douloureux : une vie. La vie. (Érouart 1993 : 34)

Cette interprétation de Gilbert Érouart (1993), imprègne à l'œuvre un air de célébration (hommage) et de tragédie (deuil) en même temps. Il convient de signaler que le vécu de Riopelle, dans les dernières années de sa vie, était épineux : vieillesse, maladies et tragédies. Ainsi, l'époque du décès de l'ancienne complice de Riopelle fut aussi marquée par la mort de plusieurs de ses anciens amis. De ce fait, l'œuvre de l'artiste s'enrichissait au fil de son exécution en devenant au surcroît un hommage à l'amitié, aux liens qui se nouent et se dénouent, à la mort, « à ce grand cirque de la vie dont personne ne sort vivant » (Bernier et al. 1997 : 152). La « survivance » est surtout dédiée à l'amour, à sa dimension cosmique, universelle (Bernier et al. 1997 : 153).

Sur le plan technique, ces moments amers, de perte de personnes assez chères, se traduisent par le rapport plein/vide dans la fresque. Riopelle combine aussi les surfaces claires/obscurées pour détacher les formes du fond et exprimer la perte, l'absence et le manque. Dans cette optique, René Viau (2002 : 22) relève que Riopelle « fait l'expérience d'un retrait, d'un effacement. Dans *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, les oiseaux se détachent du cours quotidien [...] survolées d'un battement froissé de l'aile ».

Inusitée par rapport aux touches automatistes bien connues de Riopelle, cette technique stylistique suscite la curiosité du spectateur. On remarque que l'artiste exploite le côté matériel (les objets courants) et immatériel de l'empreinte pour inspirer, établir une dialectique entre l'artiste (selon son vécu et ses sentiments = métaphysique) et sa

création (représentée par son médium), entre la fresque (objet matériel) et le spectateur (comment il peut l'interpréter suivant son vécu...). Comme l'explique Didi-Huberman (2008 : 32), « faire une empreinte, c'est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu à un objet concret, mais qui engagent aussi tout un ensemble de relations abstraites, mythes, fantasmes, connaissances, etc. ». En effet, les empreintes (pochoirs) sont souvent figurées en silhouettes, privilégiant des effets « fantomatiques » pour aspirer un côté « évanescent » (Viau 2002).

Selon René Viau, la fresque *L'Hommage à Rosa Luxemburg* se divise en trois grandes périodes reliées au cycle de la vie. Viau (2002), les définit comme étant : l'élan, l'envol de la vie et l'impact de la chute. Robert Bernier (1997) considère plutôt l'œuvre comme une description des différentes étapes du deuil. La première partie du triptyque témoignerait du moment du choc suite à la réception d'un évènement tragique. La deuxième partie la phase la plus douloureuse du deuil, qu'est le déni ou la dénégation. La troisième partie serait l'acceptation.

Une prose torturée où les passés s'emmêlent, un ballet de silhouettes indéçises et pourtant fortes. Surtout : la figure centrale. La même, qui revient sans cesse flotter au bord de l'immense vide. Dans la répétition des cinq cercles olympiques (évoquant explicitement et récurrentement de l'ancienne compagne qui avait été une patineuse émérite), la trace émouvante, inaltérable de la « chère disparue ». Il arrive aussi que la figure s'abîme sur le panneau suivant, s'offre un désert d'ombres qui interpelle et mine le tragique de la vie. Mourir ? Mais d'un deuil long, qui s'éternise en parcourant l'œuvre en son intégralité : *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est bien un « testament artistique » majeur (Èrouart 1993 : 44).

De toute évidence, même si le décès de Joan Mitchell est le déclencheur de la création de cette œuvre, son interprétation transgresse et déborde tout ce qui a été évoqué précédemment. En effet, Riopelle avait une vision existentielle et ontologique de ce monde qu'il projetait dans ses peintures. Très souvent, dans ses entretiens, il affirmait : « je peins pour survivre » (Gauvin 2002 : 17). Son désir de vivre, d'être là reste entier.

4.2.4. Différents lieux d'exposition de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*

L'Hommage à Rosa Luxemburg a été exposé dans quatre espaces différents avant son passage au MNBAQ. Cette section exposera et décrira les présentations de l'œuvre avant et après son acquisition par le MNBAQ. La plus récente mise en espace - accordée pour le projet de redéploiement de la collection- sera considérée ultérieurement dans ce chapitre.

- **Lieux d'exposition de l'œuvre avant son acquisition par le MNBAQ**

Le premier lieu d'exposition de *L'Hommage à Rosa* était « semi-privé », dans les Laurentides (Mont-Rolland). Au printemps de 1993, pendant moins d'une semaine (22-24 avril 1993), une centaine de proches de Riopelle, d'amateurs d'art et de visiteurs ont découvert l'œuvre en primeur. L'œuvre a été documentée par le photographe Maurice Perron, d'un cadre privé et restreint⁹⁶, suite à la demande de son ami Riopelle (Gagnon 2000).

À l'automne de la même année (1993), l'œuvre a été exposée dans la galerie Michel Tétrault Art Contemporain, à Montréal⁹⁷. *L'Hommage à Rosa* voyage en 1995 en France, pour être exposée au Château de La Roche-Guyon (non loin de Paris), ancien château fort transformé en palais au XVIII^{ème} siècle et propriété de la famille La Rochefoucauld⁹⁸.

Dans l'objectif de créer l'évènementiel, l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* fut présentée au MNBAQ (Musée du Québec à l'époque) au printemps 1996 lors d'une exposition temporaire. Pour une période de cinq semaines exclusivement, 33 000 visiteurs

⁹⁶ Aucune information n'a pu être retrouvée dans les différents centres d'archives explicitant des détails sur la première mise en espace de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, car l'évènement était privé.

⁹⁷ Dans le cadre de l'exposition Temporaire *Riopelle. Œuvres vives*, l'œuvre *L'Hommage À Rosa Luxemburg* a été exposée à la galerie *Michel Tétrault* pendant cinq semaines : du 01-10-1993 au 07-11-1993. Le dossier d'acquisition du Musée ne comporte pas plus d'informations sur cette deuxième présentation, dans la galerie Montréalaise. Néanmoins Bernard Lamarche - conservateur en art actuel au MNBAQ - affirme (lors d'une discussion avec lui au MNBAQ le 11 septembre 2017) que l'œuvre a été exposé en forme de U. La salle était en double auteur avec une passerelle qui permettait d'avoir une vue complète d'en haut

⁹⁸ Il semblerait que l'histoire de l'œuvre n'a pas été fort bien documentée et/ou rassemblé, archivé avant son acquisition par le MNBAQ, ainsi les informations concernant l'exposition de l'œuvre de Riopelle en dehors du MNBAQ sont introuvables dans plusieurs centres d'archives.

ont pu la contempler. À la suite d'une entente avec Loto-Québec⁹⁹, l'œuvre est ensuite acquise en don à la fin de l'année 1996. Elle n'est exposée au MNBAQ de façon permanente qu'en 2000 (Porter 2010).

En 1997, l'œuvre de Riopelle est accrochée au Casino Lac-Leamy, connu sous le nom de Casino de Hull, un lieu de jeu et de divertissement. Les photographies de l'installation de l'œuvre observées dans les journaux de l'époque révèlent une disposition (fig. 17) en cyclorama (Archives du MNBAQ).

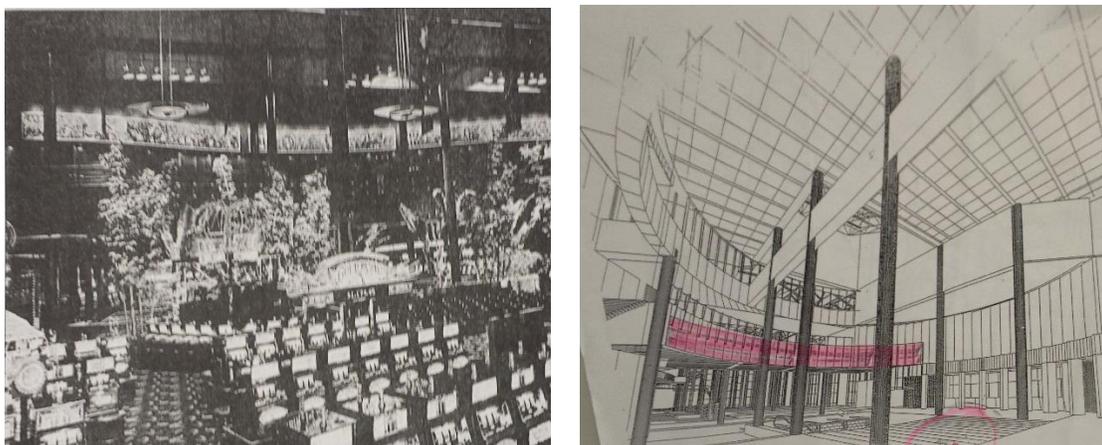


Figure 17 : Images explicitant la mise en espace de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* à Casino Hull en 1997, avant son acquisition par le MNBAQ

(Crédits : archives du MNBAQ)

Dans ce cadre de cet accrochage au casino effective par l'équipe de Musée, l'installation de l'œuvre permettait une vue d'ensemble, sans fragmentation, avec une continuité au niveau de la lecture de la trame narrative racontée par l'artiste. Présentée à une hauteur de quatre mètres du sol, l'œuvre donnait l'impression de flotter¹⁰⁰. Ce geste

⁹⁹ Cette information sera plus explicite et détaillée dans la rubrique : Acquisition et controverses, de ce chapitre.

¹⁰⁰ BOUCHER, Guylaine (2002). « L'aide à la créativité et à la création. Loto-Québec est une entreprise dont la culture inclut la collection d'œuvre d'art », *Le Devoir*, le 16 juin.

offrait une touche de légèreté contrastant avec la taille monumentale, mais allant de pair avec la thématique de l'envol. Cette mise en espace rappelle fortement la grande fresque du peintre surréaliste René Magritte (1889-1967), intitulée *Le domaine enchanté* (1952-53), qui fait la gloire du Casino de Knokke-le-zoute (Belgique), où elle est encore présentée. Cependant, la fresque de Riopelle n'a été présentée au Casino Hull que trois ans (du 24 mars 1997 à la même date de l'année 2000).

- **Lieux d'exposition de l'œuvre au MNBAQ**

Au MNBAQ, *L'Hommage à Rosa Luxemburg* a connu trois lieux d'exposition : La *Salle 4* du pavillon Morisset en 1996, la *Salle 3* du même pavillon de mai 2000 à décembre 2014, et *Le Passage Riopelle* (pavillon Lassonde) à partir de juin 2016 (Archives du MNBAQ). Cette section focalisera sur les deux premières expositions de l'œuvre au sein du pavillon Morisset. La plus récente mise en espace sera, quant à elle, analysée plus loin dans ce chapitre ainsi qu'au chapitre comparatif pour respecter la logique structurelle de ce mémoire.

Dans la *Salle 4* du pavillon Gérard Morisset, l'œuvre a été exposée, en *Single Work Show* pendant cinq semaines du 17 avril au 19 mai 1996 (Communiqué du MNBAQ 1996). Pour cet événement, la création de Riopelle a été mise en espace (fig. 18) selon la lecture de François-Marc Gagnon (2000 : 3), historien d'art, et auteur du catalogue d'exposition *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. Pour clarifier le schéma de la mise en espace, la disposition de la fresque épouse la forme d'un trapèze. Cet agencement permet de parcourir les étapes successives de la narration visuelle en respectant l'intention première de l'artiste, car pour Gagnon (2000) l'œuvre relève plus du récit que du paysage. Sous cette perspective, le Musée amenait l'idée selon laquelle les triptyques 1 et 2 devaient se lire de gauche à droite, contrairement au triptyque 3, qui devait se lire de droite à gauche. La déambulation dans la salle commençait par le *triptyque 1* (à gauche de l'entrée de la salle), se poursuivant avec le *triptyque 2* (qui se trouve en face de l'entrée), puis une cimaise en diagonale avec le *triptyque 2* servait de mur au *triptyque 3*, de dos aux deux autres parties du triptyque (1 et

2). Sur la face avant de la cimaise (faisant face de l'entrée), un présentoir sur lequel les catalogues de l'exposition ont été présentés.

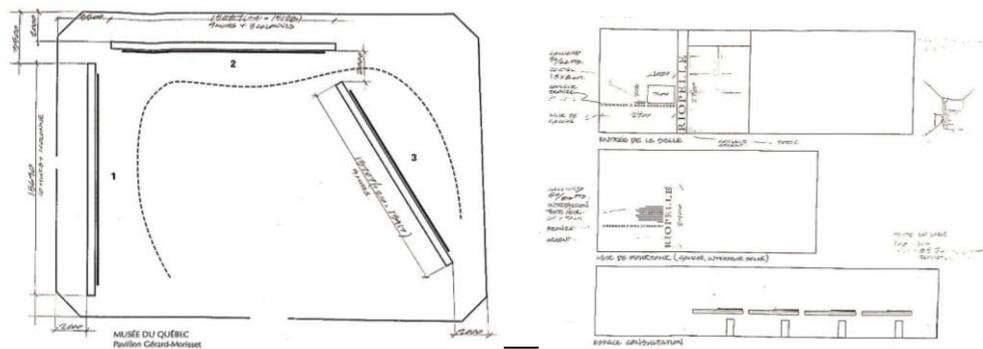


Figure 18 : Schémas illustrant la disposition de l'œuvre dans la *salle 4* du MNBAQ en 1996
(Crédits : archives du MNBAQ)

Puis, en mai 2000, le Musée inaugurait en grande pompe une salle d'exposition entièrement consacrée à l'œuvre de Jean Paul Riopelle. Cet événement, qui soulignait le transfert de l'œuvre *Hommage à Rosa Luxemburg* du Casino du Lac Leamy à Hull au MNBAQ, présentait une mise en espace de la fresque comparable à la disposition de 1996 (*Le Voir* 2000). On suit toujours le même sens de lecture : les deux premiers triptyques de gauche à droite, et le dernier à l'inverse de droite à gauche. C'est plutôt la forme de la salle dans laquelle l'œuvre est exposée qui varie. En effet, il s'agit de deux grandes salles en termes de volume. Mais, la *Salle 3* du pavillon Morisset a une forme plutôt en longueur alors que la *Salle 4* est un espace étendu sur la largeur. Au sujet de la mise en espace, on peut dire d'une manière simplifiée que cette disposition épouse la forme d'un N et respectait le sens de la trame narrative telle que réfléchi par Riopelle, selon Gagnon (2000). Ainsi, la visite commence à gauche par *le triptyque 1*, et on suit notre parcours avec *le triptyque 2* qui est accroché sur muret en diagonale avec *le triptyque 1* et *le triptyque 3* présenté sur le mur parallèle au premier et qui se trouve à droite de l'entrée de la salle (fig. 19, fig.20 et fig. 21). Elle était accompagnée par une sélection d'œuvres de Riopelle

qui ont changé durant les années. Nonobstant, ni le nombre des œuvres exposées¹⁰¹, ni la mise en espace de la fresque n'ont changé.



Figure 19 : Photo illustrant la disposition de l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* dans la Salle 3 en 2000
(Source : <https://www.mnbaq.org/exposition/jean-paul-riopelle-1213>)

¹⁰¹ Lors de son passage à la Salle 3 du pavillon Morisset, l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* était accompagnée par huit autres œuvres de Riopelle. Durant, quatorze ans le nombre des œuvres est resté le même, mais les œuvres en exposition ont suivi des changements, pour des raisons d'échanges entre les musées dans le cadre des expositions itinérantes et aussi pour des motifs de restauration. C'est uniquement *L'Hommage à Rosa Luxemburg* qui n'a pas bougé de sa place. Parmi les œuvres qui accompagnaient la fresque, on cite les plus connues : *Sucker Hole* (1972-89) et *Soufflé d'oies* (1982). Les autres sont des dessins et des estompes, pour la plupart sans titre ; on dit que Riopelle a un problème avec les titres (Archives MNBAQ).

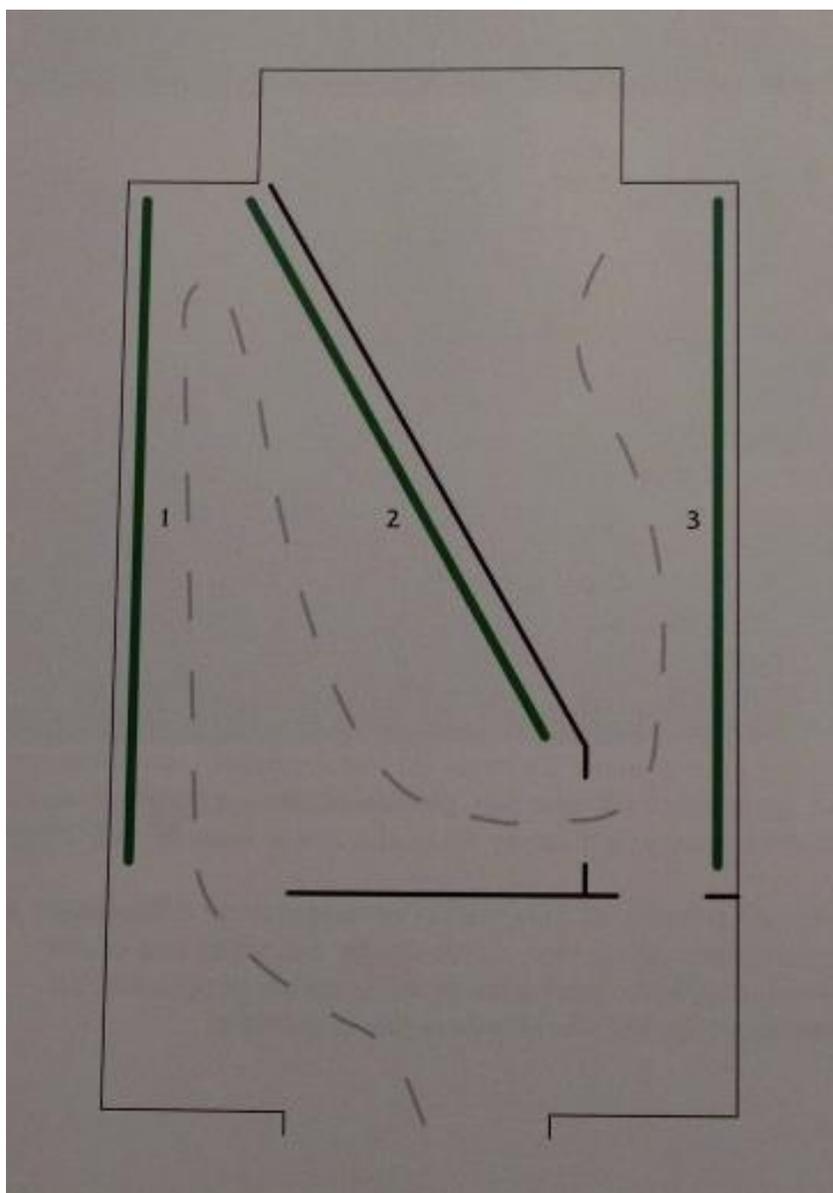


Figure 20 : Schéma illustrant la disposition de l'œuvre dans la *Salle 3* du MNBAQ en 2000
(Crédit : MUSEE NATIONAL DE BEAUX-ARTS DU QUEBEC, François-Marc, GAGNON et Jean-Paul, RIOPELLE (2000). *Riopelle au Musée du Québec : L'Hommage à Rosa Luxemburg*, Catalogue d'exposition, Musée du Québec, 17 mai, Québec : Musée du Québec, p. 6)

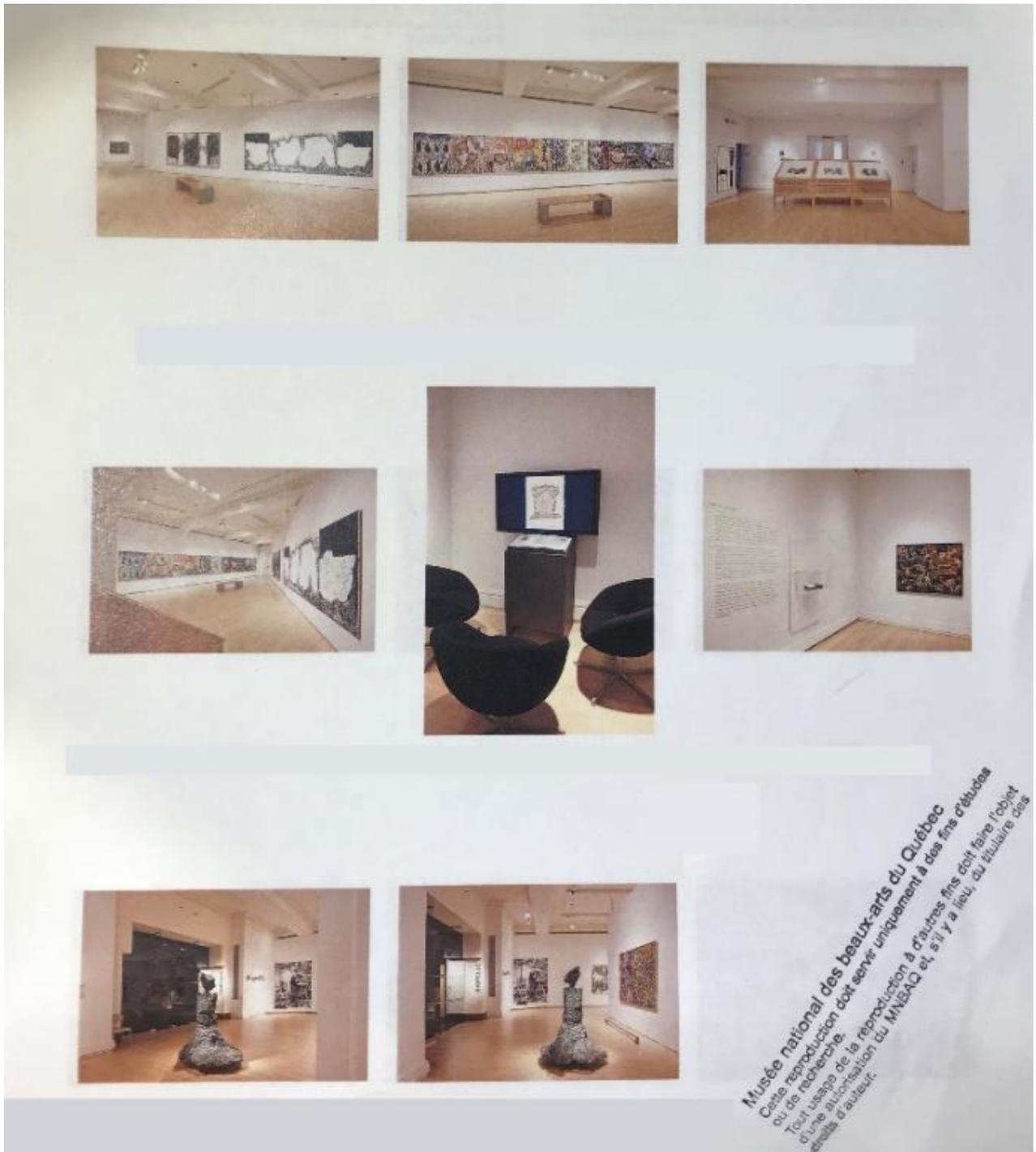


Figure 21 : Photo illustrant la disposition de l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* dans la Salle 3 en 2000
 (Source : Archives du MNBAQ)

4.2.5. Acquisition et principaux discours du musée

Tout au long de l'année 1995, la programmation du Musée avait été à l'enseigne d'une modestie obligée par les coupures budgétaires du gouvernement. Orchestrer la programmation d'un grand musée constitue un défi de taille pour une institution peu dotée, surtout quand celle-ci doit obéir à une planification triennale alors que les allocations lui sont consenties sur une base annuelle (Porter et Rinfret 2013 : 179). John Porter était sensible aux commentaires des visiteurs qui, sans connaître la réalité budgétaire de l'institution, reprochaient à l'institution de ne pas planifier de grandes expositions populaires - ce qu'on appelle communément des « blockbusters » - dans sa programmation. Pour satisfaire cette attente, Porter a envisagé de présenter en première à Québec, à la fin de l'année 1995, L'Hommage à Rosa Luxemburg de Jean-Paul Riopelle dans une mise en contexte réunissant une série d'œuvres phares de l'artiste (Porter et Rinfret 2013 : 179). À cette fin, John Porter et Didier Prioul, le conservateur en chef de l'époque, ont entrepris diverses négociations avec des galeristes internationaux pour consentir au prêt de trois œuvres importantes de Riopelle, dont L'Hommage. Malheureusement, le projet a été avorté faute de subventions¹⁰² et afin de réduire à moins de 200 000 \$ le déficit global appréhendé du Musée (Porter et Rinfret 2013 : 179). L'annulation de ce projet a causé beaucoup de bruit surtout que « les gens voulaient absolument voir cette œuvre majeure, unique », comme affirmait John Porter, le directeur de l'institution au Journal Le Soleil (13 avril 1996)¹⁰³. Plusieurs manchettes à la une des journaux de l'époque contestaient toutefois l'expression de cette volonté populaire (Archives du MNBAQ 1995). Dans un éditorial intitulé « Misère de Musée » (13 décembre 1995), la directrice de Le Devoir, Lise Bissonnette, s'inquiétait à juste titre de l'avenir du « seul établissement public à servir vraiment l'art québécois, rénové à grands frais, à la fin des années 80, et carrément sous financé eu égard aux autres grands musées publics ».

¹⁰² John Porter avoue qu'il avait une orientation très équilibrée dans la direction financière de l'institution à cause des difficultés économiques. À l'interne, on envisage de réduire les salaires des employés du Musée de 10 %, pendant qu'on ampute 100% des sommes prévues pour l'acquisition d'œuvres d'art. Cependant, il était obligé de prendre de nouveaux risques pour tenir l'intérêt du public (Porter et Rinfret 2013).

¹⁰³ Le Soleil et John R. Porter (1996). « Riopelle. L'expo rêvée, avortée et ressuscitée », *Le Soleil*, 13 avril, p. 40.

Finalement, grâce aux efforts de John Porter et de ses alliés muséologues, l'assidu directeur a réussi à organiser une exposition de l'œuvre tant souhaitée. Cet évènement a eu de très beaux échos et un achalandage surprenant, ce qui a préparé l'institution à franchir le cap et à passer à la prochaine étape : l'acquisition de l'œuvre. Cette affaire, a nécessité l'intervention de plusieurs ministres et la collaboration d'un certain membre du gouvernement (Porter et Rinfret 2013).

4.2.5.1. Acquisition et controverses

Le MNBAQ a profité de l'acquisition de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, en 1997 grâce à un don en majeur de Loto-Québec, en collaboration avec l'artiste. Néanmoins, dans la fiche technique d'acquisition, il est mentionné don de l'artiste. Réellement, le Musée a procédé à une entente entre l'institution, la Société Loto-Québec et l'artiste Jean-Paul Riopelle¹⁰⁴. Cet arrangement a prévu que le MNBAQ devenait le propriétaire de l'œuvre même si Loto-Québec défrayait les coûts d'acquisition. En contrepartie, le Musée devrait prêter *L'Hommage à Rosa Luxemburg* pendant vingt ans, au profil de Casino de Hull, propriété de la société d'État, selon le Journal *Le Devoir* (26 avril 1996)¹⁰⁵. Bien que le commanditaire du peintre ait demandé une somme de 3,5 millions de dollars, l'estimation de deux experts externes s'est limitée à 1,5 million de dollars pour *L'Hommage à Rosa*. Loto-Québec a contribué à hauteur de 750 000 \$ (la moitié de la somme) et le reste était un don de l'artiste.

L'acquisition de l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* a soulevé quelques controverses concernant la valeur pécuniaire ainsi que le lieu d'exposition : le Casino du Lac-Leamy à Hull. Le prix exorbitant de l'œuvre a fait parler les médias. En effet, les

¹⁰⁴ Deux autres œuvres de Riopelle faisaient partie de l'accord : *Pagnir Toung* et un Bronze.

¹⁰⁵ La rétrocession prématurée, en 2000, n'a rien changé au niveau du montage financier. Au moment de la mise en vente de l'œuvre, en 1994, le mandataire de Riopelle exigeait trois et demi millions de dollars, « pour le dernier grand travail du maître, son testament esthétique ». Cependant, des experts convoqués en appui par la Commission d'examen des exportations des biens culturels jugeaient l'œuvre à 1,18 million de dollars. Le montage fiscal-financier ayant permis l'achat de l'œuvre comportait des avantages fiscaux au montant de l'évaluation, et une somme de 750 000 \$ remise par Loto-Québec. Baillargeon, Stéphane (1996). « Le Riopelle est évalué à tout au plus 1,5 million », *Le Devoir*, 26 avril.

évaluations de certains experts contactés par les journalistes faisaient chuter le prix à aussi peu que quelques centaines de milliers de dollars. D'après le Journal Le Devoir (26 avril 1996), le galeriste torontois Simon Dresdenere, spécialiste de la période abstraite de Riopelle, prétendait que l'œuvre ne valait pas plus que 150 000 \$!

Le débat le plus virulent mettait en question les conditions de conservation de l'œuvre et la vocation de l'emplacement qui lui était assigné durant plusieurs années, ainsi que sa mise en valeur comme objet exposé (*Voir Québec* 25 mai 2000)¹⁰⁶. Ainsi, cette exposition au Casino a soulevé des inquiétudes aux yeux des amateurs de l'art, et notamment de la journaliste-écrivaine Hélène de Billy, qui s'interroge sur le partage des responsabilités en ce qui a trait à la prise en charge réelle de l'œuvre (*Le Droit* 11 mai 1996).

Au final, le porte-parole de Loto-Québec, Pierre Roy, a justifié la résiliation du bail de location, non pas par les pressions médiatiques, mais par des « considérations strictement patrimoniales » - malgré que l'œuvre ait été en des « conditions relativement bonnes » - selon lui ! (*Le Devoir* 25 février 2000)

Il s'avère qu'il existe une autre forte raison pour laquelle le rapatriement de l'œuvre a été anticipé. En effet, les documents d'archives du MNBAQ (plusieurs articles des quotidiens de l'époque), nous en apprennent davantage sur les motivations de la part des deux établissements à entreprendre des négociations concernant l'avenir de l'œuvre :

C'est Riopelle lui-même qui a confié à son ami Champlain Charest qu'il n'était pas extrêmement heureux de savoir que son œuvre était exposée pour vingt ans dans un casino. Champlain Charest en a parlé au ministre (des finances) Bernard Landry. Et ce dernier nous a demandé par la suite s'il était possible de la récupérer¹⁰⁷.

Les muséologues et les amateurs de l'art ont également applaudi cette décision du déplacement du lieu d'exposition de l'œuvre. Incontestablement, un casino est loin d'être un lieu adéquat pour mettre en valeur une création d'une si grande richesse artistique et

¹⁰⁶ Voir Québec (2000). « Bienvenu Riopelle en permanence ». *Voir Québec*, 25 mai, 16 p.

¹⁰⁷ NOREAU, Pierre-Paul (2000). « À Québec pour de bon », *Le Soleil*, 15 mai, p.2.

monétaire. Gilbert Érouart (1993) se demande même si la dimension politique pèse à travers cette création. Ainsi, Riopelle appartient au groupe des automatistes, et adepte du manifeste *Refus global* qui définit une vision esthétique et politique remettant en question les valeurs traditionnelles et rejetant l'immobilisme de la société québécoise. À cette loyauté envers cet engagement, certains suspectaient le rapprochement de Riopelle au parti communiste (allié de la masse ouvrière et du parti ouvrier). Dans cette perspective, on lit dans le Journal *Le Devoir* (le 25 février 2000), à propos du départ de l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* du Casino vers le MNBAQ :

Quelques gauchistes s'il en reste, pourront aussi saluer le fait qu'une œuvre en partie nommée en l'honneur de la théoricienne de la paupérisation croissante des masses laborieuses quitte enfin le Casino de Hull, ce temple du jeu érigé par un état capitaliste pour siphonner des millions de dollars à des citoyens. (*Le Devoir* 25 février 2000)

4.2.5.2. Les différents discours autour de l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg*

L'acquisition de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* a suscité de nombreuses discussions et l'expression de points de vue variés : politiques, médiatiques et scientifiques. La voix institutionnelle plaide en faveur de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* et de son auteur, et correspondent à d'autres voix, d'intervenants externes, faisant l'éloge de l'œuvre. Contrairement à *Voice of Fire* du MBAC, les discours négatifs ont été pratiquement négligeables en termes de poids et d'argumentation, car ils ne se sont acharnés qu'à la valeur monétaire de l'œuvre. Majoritairement, les différents propos contribuent au contraire à construire le statut de « chef-d'œuvre », d'œuvre *singulière* et *remarquable* attribué par le MNBAQ à cette création de Riopelle (Archives du MNBAQ).

- **La voix institutionnelle**

Le Musée fait l'éloge de Riopelle, le présentant comme un artiste hors du commun, un *personnage de légende* ou une *figure mythique*. Majoritairement, le discours institutionnel ne se rapporte pas directement *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, mais bien aux œuvres de Riopelle de façon générale, en mettant en exergue l'apport de l'artiste dans

le paysage artistique national et international. Ce choix peut s'expliquer par la considération de la relation étroite et très privilégiée qui a existée entre l'artiste et le Musée¹⁰⁸. Cette relation est à l'origine même de l'acquisition de l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* ainsi qu'à la création en 2000 de la salle Riopelle¹⁰⁹.

Tout récemment, j'ai eu l'occasion de brosser l'histoire des acquisitions d'œuvres de Jean-Paul Riopelle (1923-2002) au Musée et de mettre notamment en lumière les initiatives cumulées qui, depuis 1956, ont fait en sorte que le MNBAQ constitue aujourd'hui le plus important dépôt public d'œuvres de ce peintre, graveur et sculpteur exceptionnel. (Porter 2003 : 85)

Cette relation distinctive qui croit¹¹⁰, entre le musée et l'artiste, est couronnée par l'acquisition de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* et son exposition permanente en 2000. Tandis qu'à la fin des années 1990, il existait 2300 artistes représentés dans la collection, la direction du Musée consacre une très grande salle, des douze salles du Musée, exclusivement à Jean-Paul Riopelle. Cette reconnaissance impose à moyen et long terme le Musée, en tant que référence de Riopelle (Porter et Rinfret 2013).

Dans cette même optique, John R. Porter, ex-directeur du MNBAQ (de 1993 à 2008), souligne que *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est « la plus importante acquisition de l'histoire du MNBAQ », qu'il considère comme un geste « très important pour faire reconnaître l'envergure internationale du Musée [...] c'est comme ça qu'on bâtit un grand musée » selon Le journal *La Voix de l'Est* (5 mai 2001). Cette déclaration de Porter, met en exergue la potentialité de cette œuvre à créer l'évènement. Dans cette perspective, la justification d'acquisition de l'œuvre¹¹¹ composée par le comité d'acquisition d'art

¹⁰⁸ En 1981, le gouvernement du Québec remet le prestigieux prix Paul-Émile-Borduas à Riopelle.

¹⁰⁹ Musée du Québec (2000). « Rosa s'installe au Musée dans la toute nouvelle Salle Riopelle ! » (Communiqué de presse 17 mai 2000).

¹¹⁰ En 1967, une première et importante rétrospective, *Peintures et sculptures de Riopelle*, lui était consacré pour glorifier un grand artiste canadien. L'exposition était sous la direction de Guy Viau, le directeur du Musée de Québec à l'époque, et programmée du 13 juin au 16 octobre 1967. Depuis cet évènement, Riopelle manifeste son attachement envers l'établissement et fait un premier don d'œuvres, dont le grand assemblage *Sans titre* (1967). <https://www.mnbaq.org/exposition/jean-paul-riopelle-1203/>

¹¹¹ MUSÉE DU QUÉBEC, Direction de la conservation (1996). *Fiche d'acquisition de l'œuvre Hommage à Rosa Luxemburg*, [document du dossier de l'œuvre] Québec, 6 juillet.

contemporain en 1996 détaille bien la place importante que prendra l'œuvre par rapport à la collection permanente du Musée, et de quelle façon elle l'enrichira :

Cela dit, l'examen de la collection actuelle du Musée du Québec met clairement en lumière une sous-représentation de la dernière production de l'artiste. Dans les circonstances, l'intégration de l'œuvre la plus importante réalisée par l'artiste au cours des quinze dernières années permettrait au Musée de disposer d'un ensemble d'œuvres permettant de refléter toutes les grandes phases de l'évolution de son cheminement pictural. Elle permettrait également au Musée d'assurer la conservation et la mise en valeur à long terme d'une des œuvres les plus magistrales de l'artiste, un triptyque monumental que de nombreux spécialistes et amateurs n'hésitent plus à qualifier de chef-d'œuvre (Archives du MNBAQ 1996).

Dans un communiqué, paru le 1^{er} mai 2000 (période de son acquisition), le MNBAQ atteste de la valeur certaine de l'œuvre, on note :

L'impressionnante fresque *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, point culminant de la production récente de Jean-Paul Riopelle [...]. Dans son nouvel environnement, *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est entouré d'une sélection d'autres créations (peintures, sculptures, œuvres gravées) représentatives des différentes périodes de la carrière de l'artistes¹¹².

Selon John Porter depuis le moment où l'œuvre a été exposée au Musée du Québec (MNBAQ à partir de 2002), elle a rencontré « l'adhésion de la plupart des critiques et soulevé un enthousiasme hors du commun auprès de publics variés ainsi qu'auprès de la presse écrite et électronique, d'un océan à l'autre » (communiqué de presse Musée du Québec 2000)¹¹³.

Sur le plan communicationnel, le MNBAQ a développé, à travers le temps, un discours qui reflète l'importance de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, une création qui est classée parmi les « incontournables »¹¹⁴ du MNBAQ. Sur ses interfaces médiatiques, le MNBAQ met en exergue la valeur de la collection d'œuvres de Riopelle en pointant le chef-

¹¹² MUSÉE DU QUÉBEC (2000). *L'horizon Riopelle, Communiqué de presse*, Québec, 1 mai.

¹¹³ MUSÉE DU QUÉBEC (2000). *L'horizon Riopelle, Communiqué de presse*, Québec, 1 mai.

¹¹⁴ <https://www.mnbaq.org/collections/incontournables>

d'œuvre :

Le Musée national des beaux-arts du Québec possède l'une des collections les plus représentatives de l'ensemble de la production de Jean-Paul Riopelle, comprenant des œuvres s'échelonnant de 1944 à 1992. L'exposition offre un aperçu de cette impressionnante collection et présente surtout le spectaculaire *L'Hommage à Rosa Luxemburg*¹¹⁵.

Depuis l'an 2000, le MNBAQ mise dans sa campagne médiatique sur la valorisation de ses chefs-d'œuvre en les mettant en avant-plan, notamment *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. À l'occasion de son acquisition, puis en 2000 et 2008, entre autres, le département de la communication produisait des brochures qui invitent au Musée et cherchent à fidéliser le public, sous la bannière par exemple « Je passe l'année avec Mon Musée », ou encore « Riopelle en permanence », avec des couvertures mettant en vedette *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (Archives du MNBAQ).

Au niveau de l'approche événementielle, le MNBAQ offre une programmation riche et variée autour de ses œuvres les plus emblématiques. À ce titre, *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est l'œuvre la plus exploitée. On note des conférences¹¹⁶, des performances sonores¹¹⁷, des expositions temporaires¹¹⁸ en dialogue avec l'œuvre, des activités

¹¹⁵ <https://www.mnbaq.org/exposition/riopelle-20>

¹¹⁶ Un aperçu sur les conférences sera explicite dans la section *discours scientifique*.

¹¹⁷ Tout au long de son mandat à la barre du musée, John Porter a multiplié les projets visant à mettre en valeur l'œuvre de Riopelle, quitte à miser parfois sur des initiatives non conformistes comme le happening-hommage auquel le groupe rap LOCO LOCASS, programmé en soirée de fin de semaine en octobre 2001. Parmi la série des performances sonores et vocales programmées autour de l'œuvre en question, on peut évoquer « La Chambre blanche ». Il s'agit d'une prestation de Raoul Duguay et Yvan Belleau pour fêter - auprès de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* le Saint Valentin, un 14 février 2007. Accompagné à la clarinette basse et au saxophone par le musicien Belleau, Duguay a rendu hommage à l'œuvre de Riopelle avec un long poème intitulé *D'aile en ailes l'élan vital* (Archives du MNBAQ).

¹¹⁸ Par exemple, dans le cadre de l'exposition temporaire *Intrus/Intruders*, réalisée au MNBAQ en 2008, *L'Hommage à Rosa Luxemburg* faisait partie des œuvres sélectionnées. L'évènement sous l'enseigne de « l'exposition dans l'exposition », consiste à mixer des œuvres de la collection permanente du Musée avec des œuvres en prêts. À cette occasion, on voit alors *La Volière* (2004) ; l'œuvre de Yannick Poulliot ; une grande structure circulaire en fer forgé, à l'intérieur de laquelle il faut pénétrer, installée dans la *Salle Riopelle* et entourée par la gigantesque *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. On se sent un peu comme un oiseau en cage, pris à examiner, à travers les barreaux, les oies qui semblent vouloir s'échapper de la peinture de Riopelle (Boucher 2008 : 99).

pédagogiques comme les ateliers ou les visites guidées¹¹⁹, et même des concours (Archives, MNBAQ).

Ainsi, en marge de l'exposition temporaire *Mitchell/Riopelle : un couple dans la démesure*, présentée récemment (2017-18), le musée lance un concours intitulé *Sur les traces de Riopelle*. Parmi les prix gagnés, on cite pour les résidents du Québec : le catalogue de l'exposition. Il faut bien souligner que cette exposition est intimement liée à l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, par laquelle le parcours à l'exposition débute à partir du passage sous terrain et puisque l'œuvre reflète l'histoire d'amour des deux peintres. Le deuxième prix du concours consiste en une croisière pour deux à destination de Grosse-Île ; lieu d'asile de Riopelle, où fut créée *L'Hommage à Rosa Luxemburg*.

En ce qui concerne l'approche commerciale, *L'Hommage à Rosa Luxemburg* prend également la part du lion dans l'effigie marchande du MNBAQ. À l'entrée même de la boutique du musée, une reproduction de l'œuvre présentée sur un chevalet se dresse en signe de bienvenue, à titre de « bijoux » de la collection. Derrière, on trouve plusieurs publications sur Riopelle, avec des couvertures rappelant des détails de la fameuse fresque, sans oublier - bien sûr - les cartes postales ou souvenirs du Musée qui glorifient les pièces les plus remarquables de la collection, parmi lesquelles l'« incontournable » *Hommage à Rosa*.

- **Le discours politique**

Pour témoigner de l'importance de l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* dans le paysage culturel canadien, le gouvernement québécois consacre en 1996 un manuel pédagogique abordant l'histoire et l'éducation à la citoyenneté pour les élèves du deuxième cycle du secondaire mettant en exergue les emblèmes nationaux. Grosso modo,

¹¹⁹<https://www.mnbaq.org/exposition/mitchell-riopelle-1252/au-tour>
<http://www.marysart.co/mnbaq-mitchell-riopelle.html>

ce livre permet de mieux comprendre l'histoire du Québec, en particulier, et de réfléchir aux enjeux du Québec contemporain, tout en présentant une collection des œuvres les plus « iconographiques » de la province, afin d'explorer l'une des thématiques du programme de formation : *Culture et mouvements de pensée*. On fait alors référence en première page à *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, en illustration comme en texte, et on la présente comme « un trésor patrimonial du Québec » :

Certaines œuvres mondialement reconnues aujourd'hui sont l'œuvre d'artistes québécois. C'est le cas du spectacle de danse Joe de Jean-Pierre Perreault, qui connaît un succès retentissant ou de la célèbre toile de Jean-Paul Riopelle, *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. (MNBAQ Archives)

Sur la scène politique, la ministre de la Culture et des Communications, Madame Louise Beaudoin, est venue inaugurer le 23 mai 1997 au Casino de Hull l'accrochage de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (Gouvernement du Québec 1997). À cette occasion, elle souligna l'importance de l'artiste québécois Jean-Paul Riopelle « dont l'œuvre est à la fois indissociable de l'évolution des arts visuels et inhérente à l'histoire de l'art du Québec »¹²⁰ (Gouvernement du Québec 1997). Cette reconnaissance de la valeur artistique de l'œuvre émane entre autres de l'affirmation du statut de l'artiste : Jean-Paul Riopelle, le peintre canadien dont la célébrité dépasse les périmètres nationaux. Il est devenu « le plus connu de son époque au niveau international, et son œuvre [on parle ici de ces œuvres en général] étant exposé dans tous les grands musées du monde » (Encyclopédie Canadienne 2013)¹²¹.

Devenu emblème canadien, des funérailles nationales sont organisés en l'honneur de Jean Paul Riopelle le 18 mars 2002 à Montréal, en présence des politiciens canadiens et québécois. À cette triste occasion, le premier ministre du Canada, Jean Chrétien (1993-2003), a salué celui qu'il considère comme « l'un des plus grands artistes de l'histoire du

¹²⁰ Gouvernement du Québec (1997). *À l'occasion du dévoilement de L'Hommage à Rosa Luxemburg*, allocution de Mme Louise Beaudoin, Hull, 23 mai. [En ligne] :

https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=3876&tx_ttnews%5Bpointer%5D=17&tx_ttnews%5Btt_news%5D=361&tx_ttnews%5BbackPid%5D=3874&cHash=17443a03775d33b73bc643d804732205

¹²¹ <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/jean-paul-riopelle/>

Canada »¹²² (*Radio-Canada* 2002). La ministre de la Culture du Québec, Diane Lemieux, a tenu à vanter pour sa part la liberté de cet artiste qui a brisé bien des carcans (*Radio-Canada* 2002).

Comme acte d'hommage, le gouvernement invite le public à signer un registre, dans la *Salle Riopelle* du MNBAQ.

- **Le discours médiatique et commercial**

Le dossier médiatique colligé par le MNBAQ entre 1995 et 2016 reflète un appui incontestable dans l'acquisition de l'œuvre malgré sa valeur monétaire jugée exorbitante par certains critiques d'arts. Les médias l'ont présentée comme la « fameuse » création, le « chef d'œuvre », la « gigantesque », l'œuvre qui a connu « un succès retentissant », la création « complexe », « géniale », « paradoxale », « l'œuvre qui fascine le public », la « Guinness des tableaux de la peinture »¹²³. À vrai dire l'histoire de la controverse sur la valeur monétaire provoquée par quelques critiques d'art était minime et n'a pas eu de retentissements sur l'historique médiatique de l'œuvre.

Dans les médias, on introduit fréquemment Riopelle comme un « personnage énigmatique » qui jouit d'une vie de contes de fées. Il a connu et côtoyait les plus grands de son temps : Samuel Becket, Antonin Artaud, André Breton, Sam Francis, Alexander Calder, Juan Miro, et d'autres. Il a exposé dans les plus grandes galeries et musées d'Amérique et de l'Europe...Il a mené une grande vie, folle et effrénée, et a fait la une des grands quotidiens et magazines du monde (Archives du MNBAQ).

La nouvelle de la mort de Riopelle le 12 mars 2002 provoqua un grand choc dans la population. John R. Porter (2013) affirme qu'il fut plongé dans le tourbillon médiatique des dizaines d'entrevues à la radio, à la télévision et dans les journaux. Des émissions

¹²² <http://ici.radio-canada.ca/actualite/lepoint/reportages/2002/03/13/riopelle/riopelle.html>

¹²³ La Presse Canadienne (2001). « Un chef-d'œuvre de Riopelle acquis par le Musée de Québec », *La Presse Canadienne*, 5 mai.

spéciales marquant le triste évènement mettaient l'accent sur la richesse du parcours de l'artiste et sur son caractère artistique original, comme acte d'hommage¹²⁴.

À la fin de l'année 2017 (octobre- janvier 2018), *L'Hommage à Rosa* se retrouve encore sous les projecteurs de la sphère médiatique audiovisuelle¹²⁵, grâce à l'exposition temporaire *Mitchell / Riopelle – Un couple dans la démesure*.

La notoriété de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* a surpassé le momentum de l'évènement médiatique, pour devenir un « étendard » national. Ainsi, Postes Canada a commémoré cette œuvre de Riopelle en émettant une série de timbres conçu par Steven Spazuk, en 2003¹²⁶. Dans le communiqué de presse *Postes Canada* (2003), on traite ainsi l'artiste comme un modèle qui contribue au rayonnement des artistes canadiens à l'international, et *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, une œuvre à l'image d'une collection nationale¹²⁷.

- **Le discours scientifique**

L'art de Riopelle intéresse plusieurs historiens et critiques d'art, qui témoignent de son apport artistique dans le monde des arts visuels. Les références consultées montrent que Riopelle a marqué l'histoire de l'art contemporain, certes, mais aussi celle du MNBAQ, qui a présenté plusieurs expositions importantes¹²⁸ de ses créations.

¹²⁴ <http://ici.radio-canada.ca/actualite/lepoint/reportages/2002/03/13/riopelle/riopelle.html>

¹²⁵ <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/desautels-le-dimanche/segments/entrevue/40592/mitchell-riopelle-exposition>, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1061017/riopelle-jean-paul-art-visuel-entrevue-archives>

¹²⁶ Postes Canada a choisi de rendre hommage à Riopelle en une date symbolique ; le 7 octobre date de la naissance du peintre.

¹²⁷ Postes Canada, Communiqué de presse (2003). « Postes Canada rend un hommage philatélique à Jean-Paul Riopelle », Ottawa, 7 octobre.

¹²⁸ Parmi ces expositions, on note la rétrospective de Riopelle (1967) citée plus haut. En outre, en 1980, le ministère des Affaires extérieures du Canada présente la grande exposition rétrospective *Jean-Paul Riopelle : Peinture 1946-1977*, en collaboration avec le Musée du Québec et le Musée national d'art moderne (Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris). L'exposition a duré deux ans et a voyagé en France, au Québec, au Mexique et au Venezuela. En 1991, le Musée des beaux-arts de Montréal organise l'exposition *Riopelle* à l'occasion de l'ouverture du pavillon Jean-Noël-Desmarais (<https://www.mnbaq.org/exposition/jean-paul-riopelle-1203/2>)

À Paris, Jean-Paul Riopelle retient l'attention de quelques grands critiques, comme Georges Duthuit. Il attire également celle d'un certain nombre de marchands, dont Pierre Matisse à New York, Jacques Dubourg puis Aimé Maeght à Paris, qui assureront sa réputation internationale. Dès lors, il expose régulièrement et participe à toutes les manifestations internationales d'importance¹²⁹.

L'intérêt pour le personnage *énigmatique*¹³⁰ de Jean-Paul Riopelle déborde largement le milieu des arts visuels, comme en témoigne le nombre impressionnant d'ouvrages qui lui sont consacrés¹³¹ : biographie, livres et magazines d'art, reportages, critiques, catalogues d'exposition, etc. Ainsi, l'écrivain Daniel Gagnon a dit un jour à l'occasion de l'arrivée de Jean-Paul au Québec : « Tout son être se déploie comme les ailes de ses magnifiques oies ou de ses impressionnants hiboux. Son aura a tant d'ampleur qu'il envahit tout l'espace et qu'il nous émeut » (Gagnon, cité par Brunet-Weinmann 1991).

La documentation abondante existante au Musée aborde le personnage artistique de Riopelle et ses dernières créations d'une manière générale. Dans les centres d'archive (au MNBAQ ou ailleurs) on dispose d'un patrimoine riche sur Riopelle : des coupures de presse, des correspondances entre l'artiste (parfois aussi sa veuve ou sa fille) et quelques institutions muséales, des écrits sur la philosophie artistique de Jean-Paul Riopelle, ne divulguant pas pour autant un discours scientifique proprement dit sur l'œuvre étudiée dans le cadre de ce mémoire. Les références scientifiques focalisées sur une lecture plausible de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* se résument en deux textes témoignant des présentations pour deux expositions de l'œuvre citée : la première est au Château de La Roche-Guyon (France) en 1995, et la deuxième est dans le cadre du MNBAQ (Québec) en 2000. Dans le premier texte¹³², l'historien de l'art français Gilbert Érouart (1995 : 3)

¹²⁹ <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jean-paul-riopelle>

¹³⁰ Gilbert Érouart (1993 :42), identifie la notion d'énigme « à l'état pur » chez Riopelle, et principalement dans *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. Il la traduit par « le moins sacré que le caché : le non-dit, ce qu'il reste à avouer ; l'informulé en attente ».

¹³¹ Ce site de Monique Brunet & Heinz Weinmann (deux écrivains, critique et historiens de l'art consacré aux artistes canadiens), expose une panoplie de références portant sur Jean-Paul Riopelle et ces œuvres. <http://mhweinmann.com/loevre-dun-maitre/>

¹³² ÉROUART, Gilbert. (1993). « Riopelle *L'Hommage à Rosa Luxemburg* », Château de La Roche-Guyon, 1^{er} juin-17septembre 1995, 5 p.

approche les techniques et l'air qu'apporte Riopelle dans cette œuvre spécialement, à des grands artistes comme Miro, Sam Francis, Samuel Beckett, Picasso...

Le deuxième texte était écrit à l'occasion de l'inauguration de la salle permanente dédiée à Riopelle (17 mai 2000). En effet, le MNBAQ publie un catalogue¹³³ d'exposition intitulé : « Riopelle au Musée du Québec. *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. », écrit par l'historien et critique d'art François-Marc Gagnon. À travers cette publication Gagnon¹³⁴ (2000 : 3) atteste de la pertinence de l'œuvre, et affirme que l'objectif premier de cette exposition est de « rendre accessible une œuvre forte et singulière, mais aussi de la mettre en perspective, en démontrant qu'elle s'inscrit dans une continuité ». En effet, cette « œuvre-testament » constitue « un héritage, un bilan ou une somme » ce qui rend son étude assez intéressante (Gagnon 2000 : 3). En se basant sur la même référence, on analyse l'œuvre, on la compare à d'autres œuvres de Riopelle ou d'autres grands maîtres de l'histoire de la peinture, tout en discernant sa monumentalité ainsi que sa singularité, et en mettant en exergue son aspect complexe, énigmatique et indéchiffrable. On certifie que Riopelle a réussi à libérer un moyen d'expression à la fois « puissant et déroutant, subversif et profond » (Gagnon 2000 : 3), des qualificatifs qui ressortent de la définition du chef-d'œuvre. François-Marc Gagnon (2015 : 86) estime : « on peut bien tenter de décrire les « scènes » de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, mais sans la caution de Riopelle qui n'en a rien dit, on risque d'errer et de tomber dans l'interprétation subjective ».

À priori, le discours scientifique en ce qui a trait à *L'Hommage à Rosa*, ne s'est pas vraiment renouvelé depuis 2000, à l'extérieur des initiatives du MNBAQ. Néanmoins, on

¹³³ MUSEE NATIONAL DE BEAUX-ARTS DU QUEBEC, François-Marc, GAGNON et Jean-Paul, RIOPELLE (2000). Riopelle au Musée du Québec : *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. [Catalogue d'exposition], Québec : Musée National De Beaux-Arts Du Québec.

¹³⁴ François-Marc Gagnon, est un historien et critique d'art, écrivain et professeur québécois. Il a été professeur successivement au Grand Séminaire d'Ottawa, à l'École des beaux-arts de Montréal, à l'institut de catéchèse de l'université Laval à Québec, au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal jusqu'en 2000. Il dirige l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A » Jarislowsky basé à l'université Concordia. Il obtient en 2010 le Prix Gérard-Morisset.
<http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.php?noLaureat=413>

trouve quelques essais des spécialistes en interactions aux deux expositions citées et qui tournent tous autour de la même orbite : l'éloge de l'œuvre.

Claude Brault (1993 : 9) admet aussi que Riopelle a créé une « œuvre unique, un véritable journal de vie [...] sans doute l'œuvre la plus imposante que l'artiste ait créée dans toute sa production artistique, le résumé d'une vie ». Le muséologue s'autorise même à approcher *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (un hommage à sa compagne l'artiste Joan Mitchell) aux testaments artistiques des peintres légendaires qu'on admire : les *Nymphéas* de Monet, les natures mortes tardives de Derain (Brault 1993 : 9).

L'historien de l'art Jean-René Ostiguy (2009) reconnaît la singularité de l'œuvre autrement : « [...] en considérant l'] immense composition *Hommage à Rosa Luxemburg* comme une réussite audacieuse dans le style des *Tag paintings* ».

Il convient aussi de noter que le discours scientifique tissé autour de cette œuvre se chevauche également avec l'action éducative, commerciale et événementielle du Musée. Le MNBAQ consacre occasionnellement des événements référents à son chef-d'œuvre. À titre d'exemple, le pavillon Lassonde a reçu à l'automne 2017 Marie Barguirdjian, auteure de livres d'art pour la jeunesse et conférencière, qui a présenté « Jean-Paul Riopelle, la vie de l'homme et de l'artiste ». Il s'agit, en fait, d'une animation littéraire hebdomadaire, tous les dimanches pendant une période s'étalant entre le 15 octobre et le 26 novembre 2017¹³⁵.

4.3. Mises en espace de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* du MNBAQ

Selon John R. Porter, le concept du pavillon Lassonde, lieu de l'exposition de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, génère l'image de l'ouverture pour le public. Il parle de l'ouverture dans son sens le plus global : local (le quartier), régional (la ville), provincial et national (le Québec et le Canada), ainsi qu'international (Ouellet 2008). Dans cette

¹³⁵ <https://www.mnbaq.org/activite/jean-paul-riopelle-l-artiste-magicien-546>

optique, Porter (cité par Ouellet 2008)¹³⁶ évoque aussi l'ouverture de l'esprit vis-à-vis le monde des arts et le domaine de création et d'invention.

On ne travaille pas que pour des œuvres, on travaille d'abord pour ceux et celles qui permettent au musée d'exister et d'accomplir sa mission, c'est-à-dire les artistes et le public. Le musée va donc sortir de son enclave, de son écrin de verdure, de son îlot provincial sur un terrain fédéral, brisant la distance qui le sépare du public. Il faut s'approcher tout en tenant compte des racines et en restant sensible à cette dynamique nature/culture (Porter cité par Ouellet 2008 : 40).

4.3.1. Architecture et architecte

La firme d'architecture *OMA*, avec son directeur en chef de l'antenne newyorkaise l'architecte japonais Shohei Shigematsu, ont mis en œuvre une architecture « cérébrale » sans être abstraite, « spirituelle » sans être réellement mystique, du nouveau pavillon Lassonde. Cette approche exploitant les paradoxes se traduit par un bâtiment contemporain avec un langage relativement minimaliste sous forme de cubes de verres, adoptant la devise de Mies van Der Rohe « Less is More ». En résumé, le culte de la simplicité y est élevé au rang d'éthique en s'engageant avec la conception d'un bâtiment écologiquement responsable qui respecte la nature.

Également inspiré par l'architecture organique héritée du *fondateur de l'architecture moderne* Frank Lloyd Wright, ainsi que la beauté planante des jardins japonais, le bâtiment de Shigematsu célèbre la *théâtralisation de la nature* (Dyfrénoy 2009). Avec sa forme en cascade, ses angles et ses terrasses en suspension, et son aspect graphique (à l'échelle du traitement technique de la façade et de la structure porteuse), le musée est une « performance » architecturale en osmose avec les œuvres exposées (un pavillon dédié à l'art contemporain), les *Plaines d'Abraham*, et surtout avec les tonalités patrimoniales du site.

De l'examen des documents graphiques du Musée et en consultant les entrevues réalisées avec l'architecte, il appert que la perception de Shohei Shigematsu dans sa

¹³⁶ OUELLET, Pierre-Olivier (2008). « John R. Porter. Directeur général du Musée national des beaux-arts du Québec », *Muséologies*, vol. 2, no 2, avril, p. 30-40, DOI : 10.7202/1033587arMuséologies

conception du pavillon Lassonde repose essentiellement sur trois principes : le caractère spectaculaire, événementiel, et mystique et enfin, la corrélation entre art et architecture.

- **Caractère spectaculaire et événementiel**

- **L'aspect spectaculaire**

La vision du fondateur du nouveau pavillon, Pierre Lassonde, repose sur une image spectaculaire de l'architecture muséale. Pour lui, le bâtiment devrait célébrer les arts dans une perception globale afin de représenter un « [...] écrin, ou un bijou pouvant contenir les trésors des artistes d'ici [...] On voulait que les gens disent « Wow ! » en regardant le musée, en entrant dans le musée et en sortant du musée. »¹³⁷ (Biron 2016). Grâce à la contribution coopérative de tous les intervenants, le résultat a réussi à instaurer une image spectaculaire pour le MNBAQ, selon le philanthrope et mécène¹³⁸ de l'institution. (Biron 2016). Le côté spectaculaire se révèle à travers deux paramètres : l'image conceptuelle forte de l'architecture et l'aspect monumental.

L'architecture du pavillon Lassonde repose sur une image puissante, se basant sur une vision symbiotique entre la topographie du terrain et la structure conceptuelle du bâtiment. En effet, les architectes concepteurs ont imaginé le nouvel édifice comme une section des plaines d'Abraham, découpée et soulevée vers le ciel afin que la ville puisse y entrer. Alors, la volumétrie présente trois immenses parallélépipèdes en palier ou en cascade, s'étalant tout doucement à partir des plaines d'Abraham vers la rue. Ce geste architectural nous donne l'impression que la terre se serait soulevée pour faire entrer la ville dans le parc, pour faire envahir le parc d'Art. Il s'agit d'un geste qui propose une expérience architecturale intégrant l'environnement naturel et le bâti afin de générer une véritable osmose.

¹³⁷<http://www.journaldequebec.com/2016/06/24/le-nouveau-pavillon-du-mnbaq-inaugure-en-grande-pompe>

¹³⁸ La réalisation du nouveau pavillon Lassonde a été rendue possible grâce aux financements des deux gouvernements : provincial (45,1 millions de dollars) et fédéral du Canada (33,7 millions de dollars) et aux contributions du secteur privé notamment avec le don fondateur de Pierre Lassonde estimé à dix millions de dollars.

La monumentalité s'exprime également à travers l'abondance des grands chiffres¹³⁹ ! D'abord, la superficie couverte est estimée à environ quinze mètres carrés distribués sur cinq étages (dont trois sont au-dessus du niveau du sol) et la hauteur du bâtiment est cotée à environ vingt-deux mètres¹⁴⁰ (Musée national des beaux-arts du Québec et Gilbert 2016). L'architecture du MNBAQ adopte deux aspects typologiques (par transgression) du temple, mais de façon fine et réactualisée comme le grand Hall et l'escalier monumental. Le grand Hall qui se trouve sous la « rotonde » (qui se manifeste dans ce bâtiment sous une forme rectangulaire), s'étend sur une surface de 831 mètres carrés et sa hauteur atteint les douze mètres. L'escalier est monumental, est sous forme d'une spirale vertigineuse de 79 marches, et s'élanche sur trois niveaux.

L'aspect événementiel

L'aspect événementiel de l'architecture du nouveau pavillon Lassonde se présente principalement sous trois aspects : l'emplacement stratégique sur le plan urbain, l'organigramme fonctionnel et conceptuel basé sur le principe de l'ouverture, l'animation et la transparence, ainsi qu'une programmation muséale basée sur l'événementiel, qui elle-même s'associe à l'espace.

Le bâtiment reflète l'ambition du Musée et le besoin de Québec de trouver un point de rencontre entre les arts, le parc et la ville [...] Le concept est assez simple : en soulevant le sol, nous créons un espace de rencontre entre la ville et le parc. L'art devient le lien pour connecter les deux¹⁴¹ (Shigematsu et Normandin 2010).

Comme en témoigne la citation, l'architecte concepteur a voulu tisser un lien entre le parc, le musée et la ville. Cette alliance ne peut être que cérémoniale et événementielle

¹³⁹ La structure du bâtiment a nécessité 1 090 000 kilogrammes d'acier pour faire maintenir surtout la carcasse transparente : l'enveloppe extérieure est faite de verre à 95 %, soit 1 186 panneaux de verre. Toujours en termes de structure, la construction a consommé 8 500 mètres cubes de béton. Au niveau fonctionnel, l'escalier monumental couvre trois sections atteignant 15 mètres de long et l'auditorium détient une capacité d'accueil de 256 sièges. Ces exigences techniques nous révèlent partiellement l'importance du budget accordé à l'extension. Le projet a valu 103,4 millions de dollars !

¹⁴⁰ Cette hauteur est équivalente à une construction de sept étages et non pas de quatre uniquement ; ce qui montre que les niveaux sont majoritairement en double hauteur.

¹⁴¹<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201003/31/01-4266316-musee-national-des-beaux-arts-un-lien-entre-ville-et-nature.php>

puisque le site d'implantation, les Plaines d'Abraham manifeste un air festif, en plus d'être commémoratif. Depuis le projet de réaménagement et d'urbanisation de 1933, les Plaines d'Abraham sont devenues un réel lieu de rassemblement qui reçoit près de quatre millions de visiteurs et de touristes annuellement pour un divertissement d'ordre varié (activités sportives ou de détente, des concerts extérieurs ou des festivals), particulièrement durant les célébrations de la Fête nationale du Québec, du Carnaval de Québec et du Festival d'été de Québec (Archives CCBN 2008). Depuis l'été 2008, le parc a pris une nouvelle bouffée événementielle avec la génération des spectacles de grands calibres qui accueillent des vedettes d'envergure internationale¹⁴² (Archives CCBN 2008).

À l'échelle de l'implantation urbaine, la conception architecturale du Musée détient un caractère événementiel attrayant révélé par le rapport de coalition entre le bâtiment et le site. Effectivement, le nouveau pavillon a pignon sur rue, au cœur de la capitale provinciale riche en patrimoine : Québec. Son entrée s'ouvre sur la *Grande Allée*, une des principales artères d'accès à la *Nouvelle France* historique ; huppée, commerciale et branchée. Le musée propose avec cette architecture contemporaine un lien inédit entre trois composantes urbanistiques, formant un catalyseur entre la ville, le parc et le Musée d'art (Musée national des beaux-arts du Québec., & Gilbert, 2016). Cette implantation étudiée avait pour objectif l'augmentation de la fréquentation. Justement, en termes d'achalandage, depuis l'inauguration du MNBAQ, 450 000 visiteurs ont franchi les portes du musée, soit une augmentation de 60 % par rapport à 2016, selon un reportage de Radio Canada¹⁴³ réalisé en juin 2017. En se basant sur les commentaires recueillis, l'ancienne directrice du Musée Line Ouellet (de 2008 à 2018) affirme que les visiteurs sont séduits par l'architecture ; conçue comme une œuvre d'art « volant quasiment la vedette ». Par

¹⁴² En 2008, Paul McCartney le fameux artiste britannique et ancien membre des *Beatles*, monte sur la scène du parc pour un spectacle gratuit, devant plus de 260 000 personnes. Céline Dion y a également donné un concert pour la même occasion de la fête du 400^e anniversaire de Québec. Au fil des ans, plusieurs artistes importants s'y sont produits dans le cadre du Festival d'été de Québec dont : Scorpions, Charles Aznavour, Sting, Santana, Elton John, Metallica, Johnny Hallyday et Madonna... (Archives CCBN 2008)

¹⁴³ <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/799002/pavillon-lassonde-mnbaq>

conséquent, la période de l'inauguration du nouveau pavillon a enregistré fut une réussite¹⁴⁴ (Radio-Canada 2016).

Dans cette perspective d'augmentation de fréquentation¹⁴⁵, l'orientation vers la programmation et la création de l'évènement initiée par la direction du Musée, devrait inéluctablement se projeter sur la conception architecturale du Musée (Radio-Canada, 2016).

Ainsi, le nouveau bâtiment se compose essentiellement d'espaces pour l'art contemporain et d'espaces à visée commerciale. Les espaces commerciaux favorisent l'établissement de nouveaux rapports, plus diversifiés, avec une approche de type clientéliste. Ces deux éléments (spectaculaire et commercial) sont liés à l'évènementiel. Par conséquent, les activités à caractère commercial sont pour la plupart en contact avec l'extérieur, ce qui témoigne d'une assignation d'accueil. D'ailleurs, la façade toute vitrée et transparente offre au passager de la *Grande Allée* un aperçu de ce qui est à l'intérieur et présente une carte d'invitation pour découvrir l'espace davantage. Par exemple, la cafétéria donne sur la ville et contribue à son animation. Pour sa part, la boutique de souvenirs ainsi que la librairie (juste au-dessus) offrent des percées visuelles sur la cour intérieure qui accueille une œuvre monumentale d'art public¹⁴⁶. Ce geste présente une alliance entre le côté architectural (avec une visée commerciale dans ce cas) et artistique. Cette configuration spatiale crée une dynamique et une convivialité spatiale.

Qualifié d'*art du scandale* selon Nathalie Heinich (2005), les pratiques contemporaines, par leurs forces provocatrices et leurs formes transgressives, sont

¹⁴⁴ En terme d'achalandage, les sondages nous prouvent qu'en strictement la fin de semaine de l'évènement de l'inauguration, plus de 30 000 visiteurs ont passé les tourniquets du nouveau pavillon Pierre Lassonde du MNBAQ (Radio-Canada 26 Juin 2016).

¹⁴⁵ Les pronostics de l'institution, visaient une hausse d'environ 40 % au niveau de la billetterie. Après deux mois de l'ouverture du nouveau pavillon, plus de 145 000 personnes ont visité le nouveau pavillon. Un succès qui permet de renouer avec l'été 2008 durant lequel 188 000 personnes avaient visité l'exposition *Le Louvre à Québec*. (Radio-Canada, 23 août 2016). <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/799002/pavillon-lassonde-mnbaq>

¹⁴⁶ Il s'agit de l'œuvre *Une Cosmologie sans genèse* créée par l'artiste Ludovic Boney. Elle a été acquise par le MNBAQ dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics du ministère de la Culture et des Communications du gouvernement du Québec (communément appelée « politique du 1 % »). Cette alliance entre art et espace, on la découvrira de façon un peu plus profonde un peu plus loin dans ce chapitre.

(relativement) les plus spectaculaires. Sur cette base, la direction du musée décide que le pavillon Lassonde soit entièrement dédié (au niveau de la programmation et du contenu) à l'art contemporain.

Avec une telle programmation axée sur l'art contemporain et la création de l'évènement (que ce soit par les expositions temporaires blockbuster, ou l'organisation des évènements à visée commerciale comme les DJ...), le MNBAQ devient une sorte d'épicentre de tourisme culturel à Québec, agrémentant effectivement la réalité culturelle, touristique et urbanistique de la ville.

- **Caractère mystique**

Le caractère mystique trouve son essence au cœur même du site d'implantation du projet et de son voisinage d'une part, et du concept architectural sensible au contexte et hanté par l'esprit des temples japonais, d'autre part. On note alors le recours à des formes pures, des couleurs sobres et neutres et le dialogue récurant entre architecture et nature par le biais des jeux de transparences et des percées visuelles.

Le nouveau pavillon est érigé sur un terrain commémoratif : les Plaines d'Abraham. Mis à part la connotation biblique délibérée par son nom, le site acquiert une valeur historique et une symbolique identitaire importante chez les québécois¹⁴⁷. Les Plaines d'Abraham regroupent en partie les champs de batailles ; lieu d'affrontement des Empires français et anglais en quête d'hégémonie. Le parc fût le théâtre de luttes dont l'issue, la Conquête de 1759, a changé le sort de l'Amérique. Vue son importance et sa symbolique, une loi fut érigée en 1908 afin de créer la Commission des Champs de Bataille Nationaux (CCBN). Cette dernière est mandatée pour conserver et mettre en valeur ce site unique au monde de par son étendue, sa situation géographique, son rôle historique et sa beauté. (CCBN 2015)

Il s'avère aussi important de signaler que le nouveau pavillon est implanté sur le site appartenant auparavant aux *Frères Dominicains*¹⁴⁸. De ce fait, il juxtapose l'église

¹⁴⁷ <http://www.ccbn-nbc.gc.ca/fr/>

¹⁴⁸ Le MNBAQ est édifié sur le site du couvent des Dominicains. Ce dernier a été acheté par le MNBAQ en prévision de son agrandissement. Sa démolition été effectué un an après le départ des quinze derniers

«conventuelle » Saint-Dominique. La seule de style néo-gothique anglais, cette église se distingue dans le paysage architectural du patrimoine religieux de la ville. Elle rappelle un style d'architecture et un mode de vie monastique instaurés au Moyen Âge et que perpétuent les Dominicains à Québec (CCBN 2014).

Compte tenu de la connotation allégorique du cadre, l'ingéniosité des concepteurs de ce musée réside particulièrement dans la mise en exergue de ce majestueux site d'implantation au niveau du parti architectural. Notamment, la cour intérieure : l'espace en commun ou de transition entre l'église et le musée, et qui prolonge le hall d'entrée, illustre un bel espace s'ouvrant sur l'environnement à l'image d'une *plazza*. La vue qu'on y a sur l'architecture néogothique de l'église Saint-Dominique et de son presbytère permet un beau dialogue entre le patrimonial et le contemporain ; accentue et ravive le sentiment de sérénité, de méditation et de contemplation. Ce dialogue avec le monde mystique est accentué par le mur de béton - formant le nouveau pignon sud-ouest du presbytère démolit¹⁴⁹.

Alliant l'esthétique à la fonctionnalité, l'aspect contemporain à l'aspect historique, les concepteurs rappellent que l'activité culturelle est une activité culturelle par excellence. Dans cette optique, on signale que ce concept nous renvoie à l'idée du temple de la cité au Japon. Au Japon, comme au pavillon Lassonde, les règles « religieuses » coïncident largement avec celles de la vie quotidienne, reflet d'une conception sociale vivante fondée sur le sens de l'accueil et de la sociabilité. En effet, tous les espaces de rassemblement (cafétéria, grand hall, boutique, et autres), sont placés en premier plan au niveau de l'organigramme architectural. Également, le pavillon jouit d'un jeu hallucinant associant transparence et perspective, ce qui permet d'avoir toujours une vue sur l'église et sa majestueuse tour. Par exemple, si on se rend au patio du premier étage (visible de

dominicains pour une résidence de la route de l'Église à Sainte-Foy, à l'été 2008. Pour certains, la valeur patrimoniale du couvent n'est plus estimative après l'incendie en 1939. Au contraire, clament des voix - comme la conseillère Anne Guérette - qui considèrent cet acte comme une perte d'ensemble religieux important (<https://www.lesoleil.com/actualite/la-capitale/couvent-des-dominicains-un-pas-de-plus-vers-la-demolition-51686399259a88068d42581cfc34a1b4>)

¹⁴⁹ À vrai dire, il s'agit d'un élément structurel afin d'assurer plus de sécurité et contreventer le presbytère néogothique de l'église Saint-Dominique mitoyenne.

partout à travers la boutique, la librairie, le grand hall et le caféteria), on se retrouve face à l'église¹⁵⁰ d'un côté, et en contact avec l'œuvre d'art public *Cosmologie sans genèse* (2015) de l'autre côté. Cette sculpture, de Ludovic Boney, a pour certains une connotation scientifique, pour d'autres un cachet mystique, avec son titre qui se rapporte à la Genèse¹⁵¹. Cette organisation établit un parallèle étonnant. Plus que la notion « bien ordonnée » (parfois dogmatique) du culte religieux, le « pèlerin » (visiteur), cherche à se reconnaître dans la notion du sacré qui oriente ses actes et guide sa spiritualité. Cette « religiosité », n'est pas que conceptuelle, elle est un bain d'éternité, une atmosphère, un espace presque « sacré » avec l'omniprésence des œuvres d'art public¹⁵² parsemées dans les terrasses du pavillon Lassonde ou dans le grand jardin visible des baies vitrées.

Le caractère mystique de l'architecture du nouveau pavillon Lassonde se reflète aussi à travers les choix formels des concepteurs. En ce qui a trait à la typologie des plans, nous remarquons une grande correspondance avec l'esprit des temples japonais. La volumétrie de la construction ainsi que son organigramme montrent une inspiration de ces lieux de vénération, mais avec une répartition spatiale relativement différente. Dans cette optique, on cite l'exemple du portique d'entrée, cet élément est très similaire à un élément primordial dans l'architecture des temples japonais : le portail généralement rouge appelé *Torii*. Il est communément érigé à l'entrée d'un sanctuaire shintoïste, afin de séparer l'enceinte sacrée de l'environnement profane. Il est aussi considéré comme un symbole du shintoïsme¹⁵³.

Le grand hall est assimilé au *Sandō*¹⁵⁴ (route de visite). Les galeries d'expositions ressemblent au bâtiment de culte ou *Shinden* en japonais. Cet espace se trouve

¹⁵⁰ Les ailes sud et ouest, de l'Église Saint Dominique ont été démolies, et encadrent actuellement une cour intérieure, qui fait d'ailleurs partie du pavillon Lassonde. Ce patio présente alors un lieu commun ou de transition entre l'église et le Musée.

¹⁵¹ Le Livre de la Genèse et le premier livre de la Torah (Pentateuque), et donc de la Bible. Ce livre est fondamental pour le judaïsme et le christianisme. Récit des origines, il commence par celui de la création du Monde par Dieu, suivi d'un second relatant celle du premier couple humain.

¹⁵² <http://www.fil-information.gouv.qc.ca/Pages/Article.aspx?idArticle=2507052355>

¹⁵³ Le shintoïsme est un ensemble de croyances datant de l'histoire ancienne du Japon, parfois reconnu comme une religion. Elle mélange des éléments polythéistes et animistes.

¹⁵⁴ Le Sando est le parcours qui sépare, un *torii* shinto, et un *sanmon* bouddhiste, porte qui indique le début du territoire du sanctuaire ou du temple. Il peut aussi y avoir des lanternes de pierre et d'autres décorations à tout point au long de son parcours.

généralement au fond (comme au MNBAQ d'ailleurs) et entouré d'une *Tamagaki* ou clôture sacrée. Cette approche, on la voit, par exemple, dans la galerie exposant des sculptures contemporaines. Les grandes baies vitrées - à l'image des *Shôji* des temples japonais - offrent une belle vision sur la terrasse extérieure, où d'autres sculptures sont exposées. Les autres salles d'expositions comme celle d'art inuit, à titre d'exemple, nous paraissent comme les temples-retraite chez les Japonais tout en constituant une variante du cabinet de curiosité. Aussi, l'emploi des formes du carré¹⁵⁵, du triangle et du cercle¹⁵⁶ et des modules rythmiques basés sur la notion de la numérogie¹⁵⁷ a une forte connotation existentielle et religieuse, du point de vue des signes fondamentaux de l'architecture¹⁵⁸. (Dictionnaire des symboles 1992)

La perception du mysticisme japonais s'élucide non seulement à travers l'insertion topographique, mais aussi la relation étroite avec la nature. Les nombreuses percées

¹⁵⁵ Le carré est un symbole géométrique qui permet à l'homme de s'orienter dans l'espace, et dans certaines régions du monde, qui délimite le domaine de la vie à travers une « quadruple orientation » symbolisé par quatre gardiens surnaturels (AZIZA, SCTRICK, OLIVIERI 1981 : 99).

Le carré est aussi le symbole de la terre par opposition au ciel, mais aussi, à un autre niveau, il est le symbole de l'univers créé, terre et ciel, par opposition à l'incrée et au créateur ; il est l'antithèse du transcendant. Le carré est une figure anti-dynamique, ancré sur quatre cotés. Il symbolise l'arrêt ou l'instant prélevé. Cette forme implique une idée de stagnation, de solidification ; voire de stabilisation dans la perfection : ce cas sera le cas de Jérusalem céleste (CHEVALIER et GHEERBRANT : 165).

¹⁵⁶ L'escalier monumental est sous forme spirale. Cette dernière est la projection des cercles concentriques. Le symbole des Cercles Concentriques pose certains problèmes d'interprétation. En effet, selon certains érudits en la matière, il serait un symbole solaire, et selon d'autres spécialistes, il serait un symbole lié à l'eau. Ce qui est certain, cette représentation témoigne des degrés d'être, les hiérarchies créées. À eux tous, ils constituent la manifestation universelle de l'être unique et non-Manifesté. Grosso modo, le cercle est considéré dans sa totalité indivise. Le mouvement circulaire est parfait, immuable, sans commencement ni fin, ni variation ; ce qui l'habilite à symboliser le temps. Le temps se définit comme une succession continue et invariable d'instant... (CHEVALIER et GHEERBRANT : 165).

La forme circulaire nous rappelle aussi le *yin Yang*, un des fameux symboles de la culture asiatique, ayant également une signification cosmologique.

¹⁵⁷ Sur le plan conceptuel formel, on a recours à des chiffres qui ont une connotation mystique forte comme le trois, le sept, le quatre...

¹⁵⁸ Le carré signe matérialisant l'espace clôturé, l'appropriation et l'habitabilité avec une évocation du sol et de l'espace matériel. Le sens préhistorique était celui de la Terre avec les quatre points cardinaux. Le triangle quant à lui, évoquant l'image d'une pyramide, il offre une impression de stabilité. Plusieurs monuments furent construits selon un plan octogonal, parmi lesquels la tour des Vents à Athènes (Ier ou IIe siècle av. J.-C.), le Castel del Monte en Apulie, ou encore le fabuleux dôme du Rocher à Jérusalem (VIIe siècle). L'approche au dernier exemple trouve toute son importance et sa justification dans l'origine israélite de l'architecte. Le dôme du Rocher est le troisième lieu saint musulman après Mecque et Médine. Les modules de multiplication sont aussi basés sur une symbolique religieuse : on détecte le trois en référence à la trinité, le quatre, le sept, le dix...

visuelles et la lumière naturelle dynamisent l'expérience du visiteur, créant ainsi un dialogue avec l'environnement extérieur¹⁵⁹. La volumétrie en cascade sous forme d'escalier met en relief des toits-terrasses végétalisés et parsemés de sculptures parfois accessibles et permettant de poursuivre l'expérience à l'extérieur pour profiter des nombreuses vues sur les plaines d'Abraham. On revient à la forme d'escalier : un élément avec une symbolique forte qu'on trouve également accroché sur la façade principale avec des traitements sagement pensés au niveau de la transparence, des matériaux, de la structure porteuse et de l'éclairage artificiel. Ce geste inspiré de Tadao Ando - dans sa conception du Musée Chikatsu-Asuka à Osaka - signifie selon le dictionnaire des symboles (1997 : 414-13) la progression vers le savoir et la transfiguration. Lorsqu'il s'élève vers le ciel, il représente la quête de la connaissance du monde, apparent ou divin, une volonté d'élévation de tout l'être. Cet escalier permet alors aux visiteurs de sortir dans la ville, au niveau de la cime des arbres, pour arriver au dernier étage.

La sensation de la spiritualité japonaise se déchiffre également par le traitement architectural des ombres et lumières. En effet, l'ombre est un besoin fondamental chez les Japonais, une nécessité pour leur concentration, une mystique de leur poésie et une loi de leur recueillement. L'éclairage du temple japonais est « comme celui d'une forêt de cryptomerias » (ou cèdre japonais), un paysage avec une ressemblance relative aux forêts boréales canadiennes. D'ailleurs, le rapport intime du japonais avec la nature n'est pas très loin de la culture canadienne¹⁶⁰. Ainsi, au pavillon Lassonde, on remarque un traitement particulier des jeux d'ombres, notamment au niveau des circulations parsemées de pilotis. Évidemment pour des raisons de conservation, les galeries d'exposition sont toujours en

¹⁵⁹ Par exemple, au troisième niveau, côté nord, une immense fenêtre offrira une vue incroyable sur la ville et les montagnes des Laurentides. Du côté sud, deux autres fenestrations – dans la galerie de sculptures et dans l'alcôve du troisième, à proximité des salles consacrées au design et aux arts décoratifs – permettront de voir toute la majesté du parc, l'ancienne prison de Québec et même le fleuve Saint Laurent au fil des saisons.

¹⁶⁰ Le rapprochement entre les deux cultures canadienne et asiatique peut se lire de deux sortes : l'apport de la culture amérindienne (peuple autochtone du Canada), ce qui a influencé évidemment le rapport à la nature du canadien actuel, et l'ouverture sur les cultures surtout avec la migration asiatique accrue à l'ouest du Canada...

recul par rapport aux sources lumineuses naturelles¹⁶¹. Les œuvres d'art les plus fragiles sont à l'abri de l'ombre. En revanche, d'autres œuvres, comme celles d'art inuit au troisième étage ou la salle des sculptures contemporaines¹⁶², sont exposées dans des salles contenant des ouvertures vitrées.

La lumière a aussi sa place dans le nouveau pavillon. Effectivement, le musée se démarque par sa transparence et sa présence sensible dans son environnement. Vêtu en verre, le bâtiment est enveloppé par trois catégories de panneaux de verre : transparent, translucide et opaque. Ces déclinaisons ont été choisies méticuleusement par les architectes afin de créer des jeux de plein\vide et de susciter des « intentions » de dehors/dedans¹⁶³, mais autant pour répondre aux exigences d'un bâtiment écologique¹⁶⁴ qui respecte la nature tout comme la philosophie bouddhiste l'estime.

Autant dire, l'enveloppe du pavillon Lassonde devient un élément dynamique de l'ensemble, en jouant fortement sur l'apparence et la couleur du bâtiment. Certaines parties sont ornées de motifs frittés et texturés créant de délicats effets optiques, créant une animation nocturne. (Musée national des beaux-arts du Québec et Gilbert 2016)

Toujours à l'égard de l'éclairage et la luminosité, on peut constater que la couleur dominante des espaces intérieurs est le blanc. Ce choix accentue l'effet de la luminosité

¹⁶¹ Pratiquement nul ou plutôt diffus, inexistant et présent à la fois. Pour conserver l'aspect esthétique de l'ombre, le sanctuaire japonais se retire sous ses larges auvents, se dissimule derrière sa véranda et se garde bien de s'exposer directement au lavant.

¹⁶² Dans les premiers temples japonais, le poutrage n'était pratiquement pas perçu tant les ouvertures étaient petites et souvent fermées. Elles ne laissaient filtrer que de minces lueurs du jour. Seules les grandes statues en face de l'ouverture bénéficient de la lumière. Plus tard, lorsque les ouvertures frontales éclairèrent davantage l'intérieur, l'obscurité se transforma en une pénombre indissociable de l'esprit même du recueillement méditatif.

¹⁶³ L'un des éléments forts du projet est la notion que la limite entre l'intérieur et l'extérieur est toujours difficile à cerner, parce qu'à certains moments, le visiteur est toujours en relation avec l'extérieur. Il n'est jamais isolé et il est en contact imminent avec l'extérieur et donc avec l'évènement.

¹⁶⁴ Le Nouveau pavillon Lassonde est certifié LEED. Les parois de verre multicouches ont été conçues pour bien s'adapter aux conditions extrêmes du climat québécois. Leur efficacité thermique participe aux qualités écologiques du pavillon, tout comme les toits végétalisés et de nombreux aménagements et systèmes qui réduisent son impact environnemental. En ce qui concerne la question thermique, les architectes ont utilisé des verres triples hyper performants, ainsi que de la sérigraphie qui permettent un contrôle assez efficace des gains calorifiques et de la déperdition de chaleur. (Musée national des beaux-arts du Québec et Gilbert 2016)

dans les salles d'exposition et rappelle également les pèlerins Nichiren¹⁶⁵ des temples japonais.

Ce travail sur cette dualité ombre/lumière a pour objectif d'instaurer une ambiance calme où règne la sérénité, un lieu qui stipule la concentration et encourage la méditation. Généralement, dans toutes les religions du monde, l'espace de culte est aussi un lieu de retraite : le temple ouvre ses portes à tous ceux qui ont besoin de retrouver le calme intérieur. Chaque lieu de culte, tout comme chaque gardien des muses, offre une pièce pour loger les êtres en quête de retraite silencieuse, des étudiants en quête de savoir, ou tout simplement présente un espace libre pour la méditation et la contemplation des « pèlerins »¹⁶⁶ en visite.

Les phrases précédentes nous mènent vers un autre point fort du nouveau pavillon : la réflexion à l'usage fonctionnel, ainsi que la virtuosité des détails architectoniques. L'espace est conçu variablement comme un lieu de contemplation associé à la vie, où la nature est omniprésente. Comme un lieu de vénération japonais, le pavillon Lassonde célèbre le plan libre, l'un des cinq points de l'architecture moderne, tel que défini par ¹⁶⁷Le Corbusier en 1926. L'architecture est libre de toute contrainte, puisqu'essentiellement fondée sur le vide.

Dans la philosophie des lieux de culte japonais¹⁶⁸, le vide est « l'espace » qui est le plus aisé à remplir, car, comme l'eau, il s'adapte à tous les intervenants. La salle d'adoration du temple (la galerie d'exposition du MNBAQ, dans une approche métaphorique) sera aussi pleine lorsqu'une seule personne y prie (y médite) que

¹⁶⁵ Été comme hiver, les pèlerins Nichiren sont tous vêtus d'un léger vêtement de coton blanc, et chantent la gloire du « sùtra du Lotus » du temple japonais (Buisson 1989).

¹⁶⁶ Le concept du pèlerinage dans les musées – assimilés à des temples des muses - a été largement débattu. Parmi les muséologues actuels qui ont évoqué ce concept, explicité dans le premier chapitre de ce mémoire, on nomme François Mairesse (2014) et Andrée Gob (2010).

¹⁶⁷ Avec le plan libre, et l'utilisation systématique de poteaux porteurs, les murs deviennent des cloisons laissant une entière liberté dans la composition des espaces. Elles orientent l'espace, mais ne le contiennent pas.

¹⁶⁸ Le temple japonais n'est pas fermé et limitatif comme l'église occidentale. Les moines ou les prêtres japonais ne se plaignent pas de la désaffectation de leurs bâtiments sacrés ; leurs fidèles comme ceux des autres religions y viennent en grand nombre. L'architecture proprement dite est le reflet de cette liberté. Tout le savoir des architectes a été orienté vers la suppression des murs ou des cloisons fixes, jusqu'aux colonnes même, qui pourtant ne sont guère un obstacle.

lorsqu'une foule entière y fait ses dévotions (ou contemplation). L'espace actif devient cette personne ou cette foule et non les murs perdus dans la pénombre.

Dans cette optique fonctionnelle minimaliste, l'architecte Shohei Shigematsu affirme que « [...] nous désirions plus créer un lieu iconique qu'un bâtiment iconique. Ce n'est pas la forme qui devient iconique, mais l'usage »¹⁶⁹ (Moreault et Shigematsu 2016).

Contrairement au MBAC qui célèbre fièrement et franchement sa monumentalité, le nouveau pavillon Lassonde se glisse subtilement dans son site d'implantation dans une perception d'ouverture, d'inclusion et de respect¹⁷⁰. En effet, avec un souci d'intégration dans un contexte chargé de compromis délicats et complexes¹⁷¹, l'architecte a opté pour une proposition assez sobre et simple. Il s'agit d'une solution élégante et d'actualité : la typologie de la *boîte flexible* (avec son hall suspendu et ses espaces libres comme le grand atrium dépourvu de colonnes). Héritée de Le Corbusier et de Mies Van Der Rohe, cette démarche conceptuelle - tendance dominante de l'après-guerre - témoigne du passage du concept du *musée temple* dans une (optique typologique) au concept de l'architecture *tectonique*¹⁷² où la décoration et l'exubérance matérielle prennent une part plus discrète.

¹⁶⁹<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201603/22/01-4963533-visite-avec-larchitecte-qui-fait-briller-le-mnbaq.php>

¹⁷⁰ À l'arrière, l'architecte a gardé le volume bas et a respecté la hauteur de l'église Saint-Dominique mitoyenne.

¹⁷¹ Parmi les contraintes rencontrées à l'échelle de la conception du nouveau pavillon du MNBAQ ; on note à titre d'exemple les connexions entre les autres pavillons du complexe muséal, la contrainte d'un site naturel en pente avec une connotation symbolique, particulièrement avec un voisinage doté d'un caractère patrimonial religieux. Il existe aussi des exigences écologiques, en relation avec le développement durable et l'agenda 21. On mentionne, en outre la contrainte du budget alloué, qui s'avère relativement limité par rapport aux coûts des constructions « iconiques ». Suite à la crise économique, le pavillon Lassonde rompt relativement, avec le courant d'architecture iconique et spectaculaire - qu'embrassent habituellement les architectes néerlandais. Dans ce sens, on souligne que la firme de renommée internationale OMA est fondée par l'architecte vedette Rem Koolhaas. Les conceptions les plus iconiques qui incarnent une signature d'OMA sont : la demeure la bibliothèque de Seattle (États-Unis), repapée au coût de 290 millions \$ entre 1998 et 2005, et le siège de CCTV à Pékin

¹⁷² Le concept de *tectonique*, peut être défini avec les mots de K. Frampton (cité par Silvestri 2009) comme la « dialectique de l'espace et de la construction » dans une œuvre architecturale. L'importance de la question tectonique implique une interprétation de l'architecture comme un art matériel. La question tectonique, c'est à dire le rapport entre une idée et les moyens techniques de sa matérialisation (Silvestri 2009).

Certes, l'esthétisme est au rendez-vous, mais OMA a avant tout misé sur l'aspect fonctionnel.

- **Corrélation entre art et espace**

Comme son enveloppe extérieure, l'intérieur du pavillon Lassonde célèbre des formes simplifiées et un style épuré, témoignant d'une certaine conscience esthétique de l'architecte Shohei Shigematsu : le « minimalisme spectaculaire » si on pouvait la qualifier de la sorte. La perception conceptuelle de Shohei Shigematsu semble se situer entre la vision de deux architectes superstars : Tadao Ando qui plaide pour le minimaliste et dont l'architecture emprunte au courant moderniste, et Rem Koolhaas obsédé par l'architecture spectaculaire ou ce qu'il désigne comme la « Bigness ».

En effet, en visitant les galeries d'exposition, on se rend dans un véritable cube blanc (*White Cube*) avec des espaces très minimalistes. À la blancheur absolue des galeries d'exposition, qui plaide pour la neutralité de l'architecture, des touches de couleurs vitaminées sont venues agrémenter les espaces publics et communs du nouveau pavillon¹⁷³, donnant ainsi une touche de vivacité et un air postmoderne.

L'architecte prétend entreprendre une collaboration étroite et productive avec la directrice ainsi que les différents professionnels du Musée. En marge de la complexité du contexte, cette coopération a permis un échange fructueux, car les spécialistes du MNBAQ, connaissaient les enjeux liés à l'espace et ont au préalable des besoins très précis.

Un paramètre qui montre la corrélation entre l'art et l'architecture est l'étude portant sur les circulations horizontales et verticales du Musée. Le cas de l'escalier monumental illustre bien cette idée. L'escalier monumental, intérieur relie les différents niveaux du bâtiment (du sous-sol au deuxième étage). Grâce à des portions vitrées dans l'escalier, le Musée dispose de la lumière naturelle jusqu'au deuxième sous-sol (au niveau de l'auditorium). Il permet également des percées visuelles attrayantes non seulement vis-

¹⁷³ À titre d'exemple : sous le mur-pignon du presbytère, un espace aux murs vert tonique accueille les visiteurs au vestiaire. La cage d'ascenseur, qui traverse verticalement tout l'édifice, scintillera de son revêtement doré et le sol de l'auditorium est en bleu pâle. Les choix des couleurs évoquent la nature.

à-vis la nature, mais également par rapport à l'architecture et à l'art, en créant des cadres (*frames* en anglais) séquentiels entre les niveaux du bâtiment. À cet égard, le visiteur est invité à explorer les connexions visuelles entre les espaces, et on note l'existence des relations visuelles entre les œuvres au sein d'un intervalle spatial. Cet escalier est en quelque sorte l'épine dorsale du projet. Il nous dirige, nous situe dans l'espace, tout en permettant une compréhension de la logique de la distribution fonctionnelle spatiale. Il nous amène de plus vers le tunnel ou passage qui relie le nouveau pavillon aux autres édifices du complexe muséal (Shigematsu et Ouellet, 2016).

Dans un autre ordre d'idées, l'architecte Shohei Shigematsu affirme que l'une des principales collaborations avec les professionnels du Musée concerne le passage sous terrain. Il s'agit d'un tunnel assez long, de 130 mètres, dont la traversée ne devait pas déplaire ! De ce fait, pour éviter la fatigue muséale, la direction du Musée a proposé d'intégrer l'art dans le tunnel de façon à créer des espaces signalétiques. La création artistique la plus « adéquate » à placer dans ce parcours était l'œuvre monumentale *L'Hommage à Rosa Luxemburg* de Jean-Paul Riopelle. En raison des contraintes formelles du tunnel (largeur restreinte et grande longueur), l'œuvre ne pouvait pas y être exposée de façon continue, c'est-à-dire sans générer des fragmentations au niveau de l'accrochage – et de ce fait de la lecture – des différentes composantes du triptyque.

Pour accommoder l'architecture à la création artistique de Riopelle, la proposition architecturale de départ a été légèrement modifiée. L'architecte, en collaboration avec le designer des expositions du MNBAQ, a prévu de créer des petits murets de séparations entre les trois parties de l'œuvre, de façon à engendrer un « imperceptible » mouvement de zigzag (Shigematsu et Ouellet 2016).

Pour l'architecte concepteur comme pour les professionnels du musée, la mise en espace de ce « chef-d'œuvre » dans ce tunnel vient ainsi transformer un lieu de transition en un lieu de destination. Dans cette perspective, Line Ouellet admet - dans une entrevue donnée à Radio Canada¹⁷⁴ (23 août 2016) - que « tout le monde veut voir *L'Hommage à Rosa* », de ce fait son emplacement au niveau du *Tunnel* assure le prolongement du

¹⁷⁴ <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/799002/pavillon-lassonde-mnbaq>

parcours des visiteurs vers les autres pavillons du Musée, puisque depuis juin 2016 c'est le pavillon Lassonde qui vole la vedette en regard des autres pavillons incluant même le pavillon central : le pavillon d'accueil qui accueille maintenant surtout des activités commerciales.

4.3.2. Mises en espace/conservateur

Le projet d'une salle Riopelle répondait aussi aux objectifs du plan de redéploiement de la collection permanente du Musée, visant à dégager certains regroupements ou temps forts de la collection susceptibles de devenir des marques distinctives de l'institution. (Musée du Québec, 2000)

- **Le Passage Riopelle**

L'Hommage à Rosa Luxemburg se trouve au cœur d'un processus de *singularisation*. En effet, cette fresque monumentale de Jean-Paul Riopelle a été privilégiée par un emplacement spécialement dédié à son exposition ; le *Passage Riopelle*. Ce dernier fait le lien entre les trois bâtiments existants et le nouveau pavillon Lassonde.

L'œuvre est présentée dans un espace public avec un accès gratuit dans ce passage pont entre les pavillons. Cette idée d'accessibilité renforcera l'image et la mission du musée comme institution nationale et suscitera de potentielles nouvelles lectures de l'œuvre par le public.

Loin d'être un détronement de l'œuvre, selon les professionnels du Musée, ce déplacement d'une salle entièrement consacrée pour elle à un couloir vient confirmer le statut d'une œuvre emblématique, d'une pièce maîtresse, la montrant de façon encore plus singulière ! L'œuvre est placée dans des vitrines scellées tout en conservant les normes de conservation (contrôle hydrométrique, etc.), selon les professionnels du MNBAQ. L'éclairage à caractère dramatique scénographié pour ce « chef-d'œuvre » amplifie avec les vitrines l'aspect événementiel.

Ce passage marquerait au figuré une transition vers le futur, la nouveauté, l'évènementiel, ou le spectaculaire. Line Ouellet, ancienne directrice et conservatrice en chef du MNBAQ, affirme :

L'Hommage à Rosa Luxemburg est une création marquante dans la carrière de ce grand artiste québécois dont la renommée transcende nos frontières. Ce triptyque de plus de 40 mètres de long et son installation linéaire dans le Passage Riopelle par CGI deviendront certainement un des moments forts de la visite du nouveau MNBAQ, qui comptera bientôt quatre pavillons à l'architecture distincte datant des 19^e, 20^e et 21^e siècle. (Ouellet, cité par Fondation du MNBAQ 2014).

Au sens propre, cette notion de passage véhiculerait aussi une symbolique particulière, rattachée à la transition. Elle évoquerait à différents niveaux un tournant dans l'histoire du MNBAQ : l'espace architectural et muséographique, le redéploiement des œuvres entraînant de nouvelles lectures, la quête de l'évènementiel et l'attraction de plus de visiteurs.

Cet emplacement offre un intérêt supplémentaire : *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est la seule œuvre à accès libre. Cette initiative montre l'importance de la création puisqu'on offre un accès gratuit à cette œuvre à toute une population.

Dans le cas de cette récente mise en espace, le MNBAQ a privilégié l'accessibilité plutôt que l'immersion. Néanmoins, comme l'écrit David Le Breton

[...] l'homme n'est jamais un œil, une oreille, une main, une bouche ou un nez, mais un regard, une écoute, un toucher, une gustation ou une olfaction, c'est-à-dire une activité. À tout instant, il institue le monde sensoriel où il baigne en un monde de sens dont l'environnement est le prétexte. La perception n'est pas l'empreinte d'un objet sur un organe sensoriel passif, mais une activité de connaissance diluée dans l'évidence ou le fruit d'une réflexion. Ce n'est pas le réel que les hommes perçoivent, mais déjà un monde de significations. (Le Breton 2006 : 14)

De ce fait, il est incontournable de bien réfléchir le contenu discursif de l'œuvre qui se traduit par le dispositif spatial et la programmation culturelle afin de répondre à des critères variés : l'esthétique, le cognitif, le fonctionnel, le financier et l'organisationnel. (Karterakis et Paéz 2014)

CHAPITRE V : LE MBAC ET LE MNBAQ SOUS LE PROJECTEUR D'UNE APPROCHE COMPARATIVE

Les deux musées étudiés dans le cadre de ce mémoire : MBAC et MNBAQ déploient des stratégies du « musée-événement ». Cette position est d'ailleurs visible à travers leurs images architecturales « spectaculaires », la place qu'ils accordent à différentes stratégies événementielles au niveau de leurs programmations, au recours à l'acquisition d'œuvres marquantes, ainsi qu'à leur mise en valeur. D'ailleurs, en cherchant à offrir aux visiteurs une expérience unique, les deux musées canadiens d'art MBAC et MNBAQ, ont consacré une part très significative de leur budget aux acquisitions de signature tels que : *Voice of Fire* et *L'Hommage à Rosa Luxemburg*¹⁷⁵.

5.1. La vision du musée-événement : MBAC et MNBAQ

5.1.1. Une image signature

On rappelle que l'édification du MBAC et du MNBAQ a émané d'une phase inédite de volontarisme politique qui s'articule en l'occurrence dans cette inflation d'émergence de nouveaux musées, dans le cadre d'un projet d'envergure urbanistique et touristique. De plus, les deux auteurs de ces projets sont des vedettes du monde de l'architecture.

¹⁷⁵ Cette information est tirée des analyses des deux musées, en se basant sur les références mentionnées précédemment et aux rapports annuels des deux institutions. <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/Les-matins-d-ici/segments/entrevue/72909/30-ans-musee-beaux-arts-ottawa>

Moshe Safdie - concepteur du MBAC – est devenu célèbre grâce à son projet de *l'Habit 67* lors de *l'Expo 67* à Montréal. Il a également reçu la distinction honorifique de l'Ordre des Arts et des Lettres du Québec, en 2016.

Quant au bureau d'architecture OMA, qui a conceptualisé le pavillon Lasonde du MNBAQ, il est dirigé par le fameux architecte Rem Koolhaas détenteur de plusieurs distinctions au cours de sa carrière, notamment le prix Pritzker en 2000¹⁷⁶.

Toujours dans cette perspective de musée « icône », les deux musées associent leurs noms, à des logos qui représentent leurs architectures (fig. 22). On remarque que l'image de ces logos accompagne la médiatisation de chaque événement artistique majeur, ce qui participe à la construction de l'identité de l'entreprise, par association d'idée entre qualité esthétique et qualité de ses produits (Vivant 2000). Cette stratégie permettra au musée - selon Elsa Vivant (2000) - de renforcer sa valeur symbolique, de faire incruster son image de marque.

Ces stratégies événementielles fondées sur l'image se sont aussi instaurées par des acquisitions de poids. Ces dernières ont été rendues possibles, entre autres, par le tissage « d'affinité », et la mise en œuvre de partenariats spéciaux entre les institutions muséales, le secteur privé (dans le cas de *l'Hommage à Rosa* avec l'entente avec Casino Lac-Leamy), et les artistes ou leurs familles (notamment pour l'exemple de *Voice of Fire*¹⁷⁷).

¹⁷⁶ Rem Koolhaas, obtient le prix de l'Équerre d'argent en 1998, le prix Mies Van Der Rohe en 2005, le prix du Lion d'or en 2010... (Koolhaas et Bosser 2016)

¹⁷⁷ Dans le cas de *Voice of Fire* (MBAC) l'entente du conservateur était faite avec la veuve de l'artiste. Grâce à cette affinité, le prix de l'œuvre a été bien réduit (1,8 million de dollar). On peut dire alors que l'achat de *Voice of Fire* constitue un « bon investissement » puisque la valeur marchande de l'art est en hausse considérable : par exemple, le tableau *Onement VI* de Barnett Newman a atteint une valeur record de 43 millions de dollars en 2013. <http://golem13.fr/barnett-newman-onement-vi/>

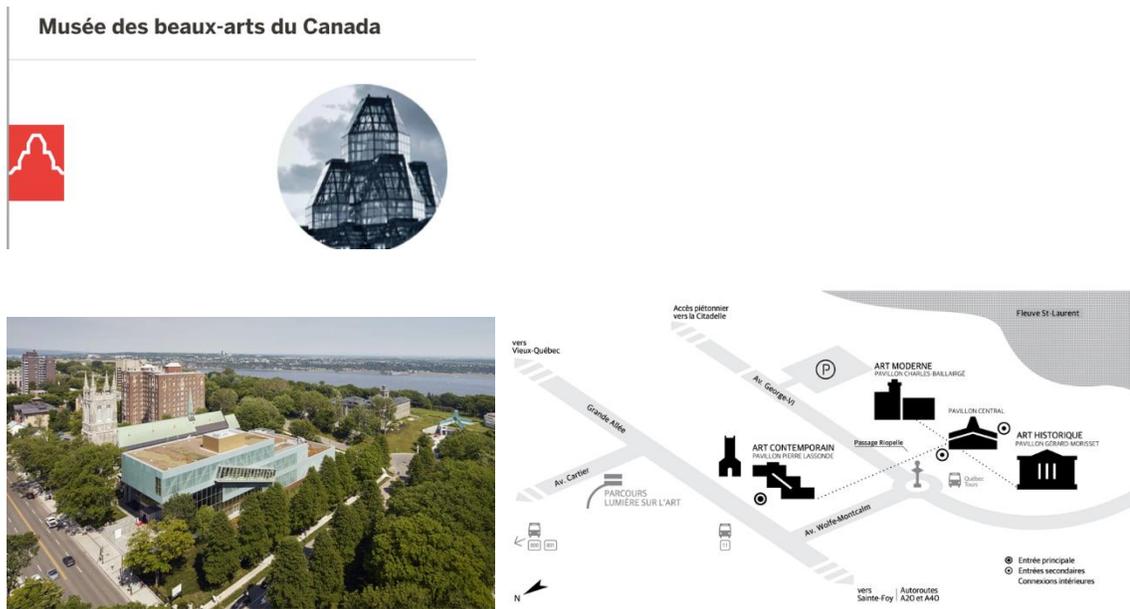


Figure 22 : Logos des deux musées liés à leurs architectures

(Crédits : <https://www.beaux-arts.ca> et <https://www.mnbaq.org/renseignements/sur-place/acces-au-musee/>)

5.1.2. En quête d'une culture divine perdue et l'essence d'une atmosphère solennelle

Les deux architectures des deux musées étudiés exploitent un potentiel métaphysique rattaché à l'univers de la divinité. Ces souffles spirituels, qu'inflige l'espace des deux musées, proviennent, entre autres, d'un voisinage - dans les deux contextes - religieux. En effet, les deux musées sont situés à proximité d'églises néogothiques.

Cet aspect « sacré » est -éventuellement- relié aussi aux réalités sociales postmodernes ; par rapport au concept de la culture et aux croyances religieuses (ou autres), mais aussi à l'essence même de l'architecture postmoderne.

Comme l'interprète Giasson (2004) - en se basant sur la philosophie de Foucault - l'architecture est, en quelque sorte, une métaphore du corps humain. L'architecture, tout comme le corps, se compose d'une structure d'interrelations étroitement en lien avec le monde : physique et métaphysique. Des connexions sensibles alors se créent, et

l'architecture devient par conséquent « un lieu de lutte entre la vie et la mort » (Giasson 2004 : 52). Le défi de l'architecture actuelle selon Knesl est « la recherche des formes si fortes, si sereines que seulement les justes désirs et pouvoirs en émaneront, ceux capables de faire vibrer le corps, de lui insuffler la vie. » (Cité par Giasson 2004 : 52).

À travers l'architecture du MBAC et du MNBAQ on constate que la dimension esthétique attribue à l'espace un rôle clé pour la lecture du projet. Les idées maîtresses des projets, c'est-à-dire les partis architecturaux entrepris par les deux architectes, sont assez fortes et concordent (implicitement ou explicitement) avec la thématique du *Culte des musées*, pour reprendre l'analogie de François Mairesse (2014). L'adaptation des éléments typologiques de l'architecture religieuse (temple japonais ou église) ou palatiale (rotonde, escalier monumental...) dans les deux musées met en exergue cette atmosphère mystique (limite féérique, idéaliste) et prépare le visiteur à méditer devant les « reliques » (œuvres fétiches) du musée. Les dispositifs de sécurité déployés autour des deux « chefs-d'œuvre » étudiés *Voice of Fire* et *L'Hommage à Rosa Luxemburg* accentuent cet effet « d'icône » intouchable, inatteignable.

La qualité architecturale des espaces d'expositions ou de rassemblement (traitement de la lumière et des ombres, les jeux plein/vide, le rapport omniprésent avec la nature) et la dextérité dans le travail des détails architectoniques prouvent des démarches obéissant à l'accord de musée-événement et d'architecture spectaculaire.

5.1.3. Une stratégie événementielle rattachée aux « reliques » muséales

Dans les deux musées étudiés, on perçoit que la stratégie événementielle est rattachée à la mise en avant des « chefs-d'œuvre » de la collection, notamment sur le plan marketing, commercialisation, et médias.

Concernant les activités commerciales, Jean-Michel Tobelem (2011 : 46) les associe au développement des centres commerciaux dans nos vies : « Il semble exister dans l'imaginaire contemporain une fascination du centre commercial – considéré comme un lieu de vie et un espace de culture – propre à atteindre aujourd'hui la sphère culturelle, et le musée par voie de conséquence. ». Ainsi, comme déjà mentionné dans les chapitres

précédents, le MBAC et le MNBAQ, détiennent des boutiques d'objets dérivés customisés à l'image de leurs « reliques » de la collection muséale. Que ce soit *Voice of Fire* (MBAC) ou *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (MNBAQ), les deux « icônes » artistiques sont assez présentes dans la logique commerçante des deux musées.

Sur le plan médiatique, l'évolution des technologies de l'information et de la Communication (TIC), ont aussi révolutionné le monde muséal. Les musées sont représentés sur internet à travers leurs sites web officiel. On peut alors suivre nos musées préférés à tout moment. Toutes les actualités des institutions muséales sont disponibles à travers la plateforme web. Elles sont régulièrement mises à jour (à travers récemment les réseaux sociaux également), en ce qui a trait à la programmation, les activités périphériques (projections, conférences, débats, etc.), et les évènements d'envergure. Cette dynamique « virtuelle » impliquerait alors une visite régulière des publics pour se tenir informés des évolutions du musée, et des évènements qui leur intéresseront ou susciteront leur curiosité.

Dans les deux cas des musées étudiés, on constate que les institutions se sont lancés dans la numérisation des objets d'art et l'ajout du contenu scientifique (article, compte-rendu, conférence), multimédia (animation, vidéo), et médiatique (photographies des manifestations passées). Néanmoins, ce travail est particulièrement réservé aux œuvres « fétiches » de la collection. *L'Hommage à Rosa Luxemburg* et *Voice of Fire*, et les évènements qui s'y rapportent, sont relativement bien documentés dans les plates formes numériques des deux institutions.

Dans cette foulée de récits et de discours, on observe à travers l'exemple du MNBAQ que le discours scientifique n'a pas été très travaillé de point de vue communicationnel. Il se trouve qu'il est parfois mêlé au discours médiatique (esprit de consommation : on laisse entendre aux gens ce qu'ils veulent entendre : un discours facile, mélangé à la fiction). Cette constatation ressort avec les évènements organisés autour *L'Hommage à Rosa Luxemburg*¹⁷⁸ une œuvre certes prodigieuse reflétant la vie de son auteur québécois.

¹⁷⁸ Exemple, en novembre 2016, deux personnes importantes dans le parcours de Riopelle ont entretenu des discours éclairants sur l'œuvre en question. La veuve de l'artiste Huguette Vachon, a parlé du contexte inspirant entourant sa création à l'Île-aux-Oies. La journaliste et critique d'art Pâquerette Villeneuve a

Contrairement, le MBAC a maintenu un discours qui discerne entre la voix médiatique et scientifique autour de *Voice of Fire*. Les informations¹⁷⁹ disponibles dans les brochures, l'étiquette accompagnant l'œuvre, le récit évoqué dans l'audio-guide et le site web se trouvent relativement brèves, assez synthétiques, et n'engloberaient probablement pas les éventuelles valeurs de l'œuvre exposée. Le discours se caractérise par son aspect cartésien et une certaine terminologie spécifique, ce qui aurait empêché certains de comprendre l'œuvre, et ses connotations philosophiques. En fait, l'œuvre est complexe et riche en termes de connotations idéologiques (histoire d'exposition en rapport avec l'*Expo 67*, la relation avec le côté métaphysique et la notion de présence, le rapport avec la politique américaine et la guerre du Vietnam), ce qui rend son interprétation délicate.

La médiation (discours spatial) très rigoureuse¹⁸⁰ adoptée par le MBAC en regard de l'œuvre de Barnett Newman, se révélerait comme un mécanisme de défense par rapport au scandale et à la diffamation qu'a connus l'œuvre et le musée, à la fin des années 1980. Ce choix pourrait être expliqué par la décision d'imposer le *pouvoir scientifique* institutionnel que détient le musée, ou encore par un jugement rationnel qui invite à renforcer la thématique générale de la Salle C214. La notion de présence telle qu'évoquée par Barnett Newman ou l'écrivain Eckhart Tolle (2011) se résume dans le pouvoir du silence environnant et intérieur. L'écoute du silence éveille la dimension de calme. Lorsque on prend conscience du silence, cette vigilance intérieure est immédiate, et on prend conscience qu'on est présent (Tolle 2011).

À l'échelle de la politique communicationnelle, le MBAC a justifié l'importance de l'acquisition d'une façon professionnelle par la voix de sa directrice et son conservateur en chef qui répondaient aux critiques des médias. Le MBAC a même intelligemment profité

commenté l'œuvre dans une perspective historique.

<http://www.clubdescollectionneursenartsvisuelsdequebec.com/?p=5814>

¹⁷⁹Vue la richesse interprétative de l'œuvre, il s'avère que les informations disponibles sur *Voice of Fire* se trouvent fragmentées, divisées entre l'audio-guide, l'étiquette et le site Web. Exemple, on ne parle pas de la guerre du Vietnam dans l'étiquette (peut-être pour satisfaire la condition du « politiquement correct », par contre on trouve cette information, dans le texte interprétatif de l'œuvre et sur le site web du MBAC.

¹⁸⁰Une médiation (discours spatial) très neutre avec des étiquettes à petit texte, des murs blancs et l'absence des outils technologiques.

de la situation pour augmenter la popularité de l'œuvre et du musée, et « fabriquer » l'évènement. L'institution utilise tout le « buzz » et le bruit « médiatique » tissé autour de l'œuvre au début des années 1990, pour faire valoir ce « joyaux » par la publication des brochures et l'organisation d'évènements scientifiques (conférences) faisant l'éloge de la création et de son auteur.

5.2. Le maintien d'une structure événementielle : un chantier permanent

La décision de réaliser une expansion fait souvent débat et est toujours relayée par la presse. Par la suite, la première exposition qui émane de cette expansion est toujours un évènement très attendu. On pourra découvrir des trésors cachés du musée –comme l'a suggéré le MNBAQ- avec l'exposition Riopelle et l'inauguration de la salle Riopelle, après les travaux de réaffectation subi par le pavillon Baillairgé.

Ces évènements attirent donc un public plus important qui veut aller voir de ses propres yeux la nouvelle exposition, ou le nouveau musée, la nouvelle Salle, ou la nouvelle mise en espace, ou même la nouvelle acquisition, « dont on parle tant ».

L'innovation représente aussi une nouvelle expérience pour le visiteur et l'ouverture d'un nouveau musée peut être l'occasion d'y développer des expériences différentes, des types de visite plus créatives. Par ce biais, l'attractivité du musée vis- à-vis des visiteurs est augmentée, tout comme son pouvoir d'attraction, c'est-à-dire de satisfaction des visiteurs à la recherche d'une expérience plus forte et jamais vue.

Dans le cadre de l'exemple de la province québécoise, le MNBAQ a été conçu de façon à permettre son extension, une information extraite des documents d'archives, et prouvée par l'architecture pavillonnaire du MNBAQ.

À l'échelle de la province ontarienne, le maintien de l'évènementiel au sein du MBAC se fait – entre autres -par des travaux de rénovation et de réaménagement ainsi que la restructuration des espaces d'exposition.

En ce qui a trait au MNBAQ, le sens d'agrandissement touchent trois composantes en parallèles : collection, programmation et architecture. Selon Line Ouellet (novembre

2017) cette motivation vers l'événementiel n'a pas qu'un motif pécuniaire. Cette quête de nouveauté et de renouvellement s'inscrit évidemment dans une définition large du Musée et détient ainsi un objectif social : interagir avec le public et obéir à ses attentes.

Devenu complexe muséal, le défi actuel et persistant du MNBAQ se développe à travers les futurs redéploiements des collections, la valorisation de l'idée du musée pavillonnaire (avec discernassions de la spécificité de chaque pavillon) et la reconsidération de l'architecture comme partie prenante de la collection (puisqu'il s'agit d'un musée d'État). Dans cette profusion de commandes et cette foulée d'extensions, il est vraisemblable que d'autres réaménagements importants seraient entrepris dans une phase ultérieure. D'ailleurs la conception architecturale du Pavillon Lassonde tient compte de ce processus évolutif, et prévoit des axes de développement futurs¹⁸¹ (Shigematsu et Ouellet 2016).

Mis à part les projets d'extensions qui ont été menés au cours de son histoire, à intervalle d'environ une vingtaine d'années, le pavillon Gérard Morisset a subi entre octobre 2017 et juin 2018, des travaux de rénovation muséographique et architecturale, accompagnés bien évidemment par un redéploiement des collections¹⁸² (Radio-Canada 2017). Cette relecture de l'espace architectural et scénographique, témoigne d'un momentum parfait de célébration du 85e anniversaire du Musée en 2018, et offre l'occasion, au public, de redécouvrir le bâtiment d'origine du MNBAQ.

Les travaux consistent en la restauration de cinq salles d'exposition dédiées à la collection de l'art ancien à l'art moderne avant 1960, ce qui a permis de présenter au public les nouvelles acquisitions et les récentes restaurations des chefs-d'œuvre du MNBAQ de ces périodes. Ce chantier a été aussi une occasion de remettre en question la séquence de présentation dans les salles sur les trois étages du Pavillon Morisset (Radio-Canada, 2017).

¹⁸¹ Il faut mentionner également, que le Musée a déjà signifié son intérêt pour l'intégration éventuelle de l'église Saint-Dominique, adjacente au pavillon Pierre-Lassonde, à son complexe muséal. Une entente en ce sens a été conclue en janvier 2011 entre le Musée et la fabrique Saint-Dominique. En vertu de cette entente, le Musée se verra accorder un droit de premier refus, ce qui signifie qu'il sera le premier à pouvoir considérer l'achat de l'église en cas de vente. Le Musée est d'ailleurs déjà propriétaire du presbytère attenant à l'église, déjà intégré au pavillon Lassonde (Rapport Annuel MNBAQ 2010-11).

<https://www.lesoleil.com/actualite/une-possible-seconde-vie-pour-leglise-saint-dominique-7b1a4571afb14d93a41fe6b6d652bffd>

¹⁸² <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1057916/le-pavillon-gerard-morisset-du-mnbaq-se-refait-une-cure-de-beaute>

Quant au chantier de rénovation, il a touché particulièrement l'aspect scénographique tout en préservant l'aspect patrimonial du pavillon. Le concept de rénovation du pavillon Morisset mise sur les techniques d'éclairage et l'intégration de la lumière naturelle, afin d'ajouter une touche de transparence dans les espaces intérieurs. Cette transformation a mis en valeur non seulement les œuvres ainsi que leurs créateurs, mais également le cachet historique du bâtiment avec ses espaces emblématiques : le plafond orné, l'escalier monumental à l'entrée, la colonnade à l'extérieur (Radio-Canada 2017). D'après l'ancienne directrice du MNBAQ Line Ouellet, tous ces travaux s'inscrivent dans la devise de la création de l'évènement architectural. Cette métamorphose, selon elle, rejoint le concept de conception du pavillon Lassonde. Il s'agit alors non seulement d'agrandir le musée, mais également d'étendre la ville et prolonger le parc. Le complexe muséal avec son architecture pavillonnaire, présente alors un trait d'union entre l'art, le parc et la ville (Radio-Canada 2017).

Du côté d'Ottawa, le MBAC contribue à la dynamique de la ville et crée l'évènement en maintenant sa structure architecturale et expographique.

Ainsi, durant l'année financière 2016-17, le Musée a investi 8,7 millions de dollars afin d'améliorer ses installations et salles publiques, ainsi que la présentation de ses collections. Cette somme a permis plusieurs aménagements, notamment la revitalisation de la Boutique, la réorganisation et la reconstruction des salles d'art canadien et autochtone, de même que la rénovation du pavillon du Canada à Venise, en Italie (Rapport annuel du MBAC 2016-17).

Il convient également de mentionner l'importance de l'évènement de l'inauguration de l'Institut canadien de la photographie (ICP), en juin 2017. Ce compartiment inclut un centre de recherche et d'expositions photographiques, et abrite les archives photographiques du Globe and Mail. L'ICP comporte également un espace particulier : PhotoLab, réservé à des expositions expérimentales ou thématiques (Rapport annuel du MBAC 2016-17).

À vrai dire, ces initiatives de rénovation et d'aménagement des espaces architecturaux ont été entreprises pour célébrer le 150^e anniversaire de la confédération canadienne, le 1^{er} juillet 2017 : une date importante dans l'histoire du Canada. Ces célébrations nous renvoient au rôle politique et identitaire que joue un musée d'État à l'échelle du MBAC. Ces travaux ont aussi pour objectif de célébrer le 30^e anniversaire du Musée en mai 2018¹⁸³. L'emphase sur cet évènement est mise sur la célébration de l'architecture « spectaculaire » du MBAC et c'est ainsi que le programme de ces journées festives est focalisé sur les performances musicales et les visites architecturales commentées.

Ces travaux architecturaux (entretien des lieux) ont été accompagnés par des réformes au niveau de la politique médiatique numérique. Le site Web du MBAC, a changé au niveau de la forme et du contenu. Les informations portant sur l'architecture du musée s'enrichissent par des textes et des capsules vidéo¹⁸⁴. Cette préoccupation de l'espace¹⁸⁵ se voit aussi par le nouveau marquage de la « nouvelle » galerie de l'art autochtone (fig. 23), et de la signalétique raccordée aux « bijoux » de la collection du MBAC : en première position on trouve la fameuse *Voice of Fire* (fig. 24).

Il convient de signaler que les travaux de rénovations et d'aménagement n'ont pas nui à la fréquentation du Musée qui, bien au contraire, a enregistré une hausse de 28 % par rapport aux objectifs prédéfinis. Ce « succès » s'explique en partie par des investissements mieux ciblés en publicité et marketing, la mise en exergue d'une programmation des expositions de type *Blockbuster*¹⁸⁶, et par la collaboration avec d'importants partenaires tels que Tourisme Ottawa (Rapport annuel du MBAC 2016-17).

¹⁸³ <https://www.beaux-arts.ca/a-laffiche/calendrier/celebration-danniversaire-votre-edifice-fete-ses-30-ans>

¹⁸⁴ <https://www.beaux-arts.ca/visiter/visites-et-causeries/ledifice>

¹⁸⁵ On note également, l'introduction des œuvres en dialogue avec les espaces de rencontre, où elles y sont exposées. On cite à titre d'exemples, l'œuvre *Algonquine* (1974) de Nadia Myre, exposée le long de la pente du MBAC, ou encore les œuvres *Allons-y!* (2010), et *Tête de Sot* (2010) de l'artiste Max Dean, exposées juste en dessus dans le même parcours ascensionnel.

¹⁸⁶ Durant l'année 2016-17, le MBAC a présenté une série d'expositions de type *Blockbuster*. On cite à titre d'exemples : *Picasso : l'homme et la bête*, *Les estampes de la suite Vollard*, *Chris Cran*, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* et *Alex Janvier*.

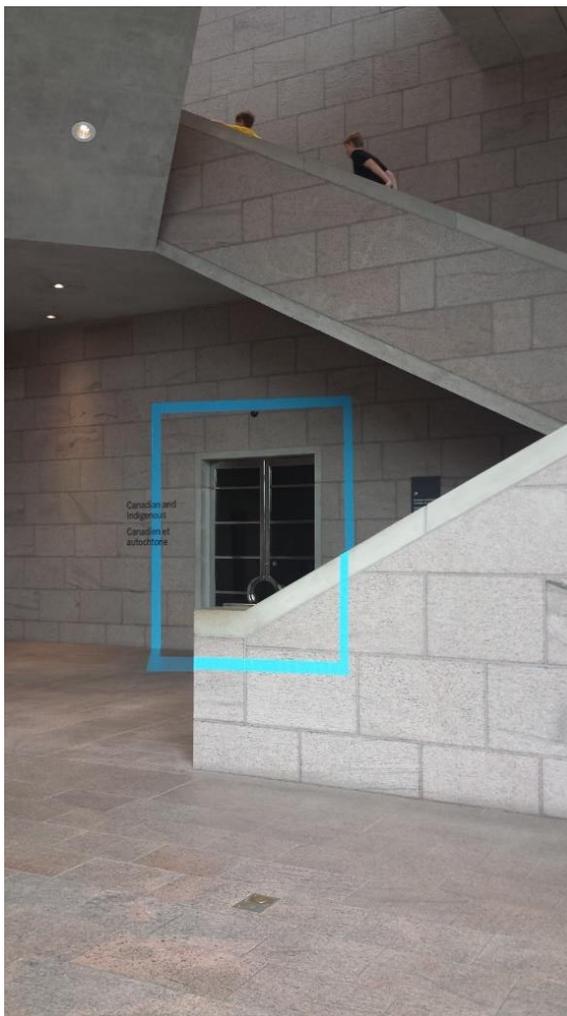


Figure 23 : Photo montrant le marquage de la « nouvelle » galerie d'art autochtone du MBAC
(Crédit : Safa Jomaa – Août 2017)

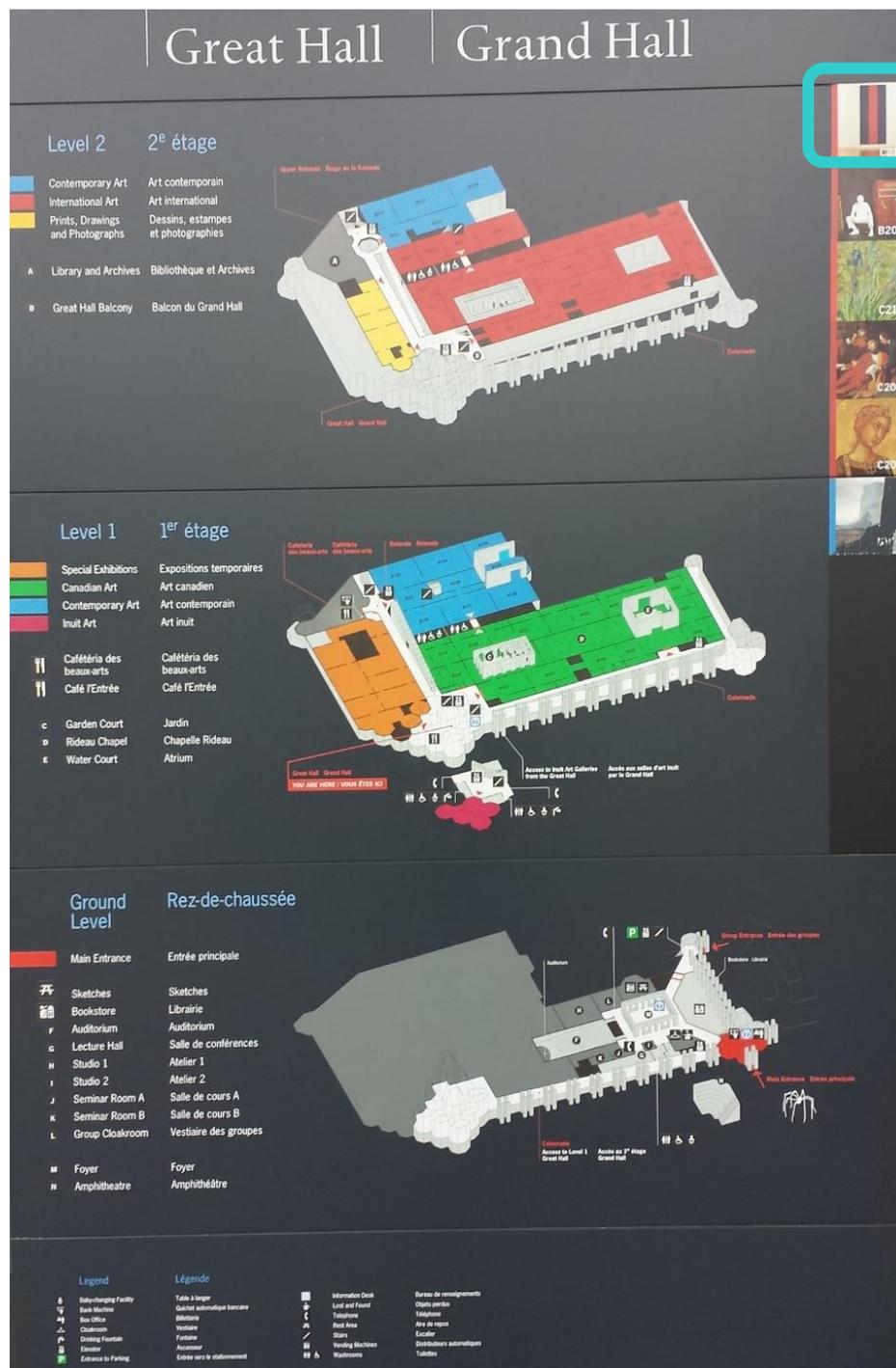


Figure 24 : Photo témoignant de la signalétique en ce qui a trait aux « bijoux » de la collection du MBAC : en première position on trouve la fameuse *Voice of Fire*

(Crédit : Safa Jomaa – Aout 2017)

5.3. Mises en espace des chefs-d'œuvre du MBAC et du MNBAQ : regards croisés

5.3.1. Mise en espace de *Voice of Fire*

Marier l'architecture et l'art peut être difficile. De nombreux musées récemment bâtis sont extravagants et laissent peu de place (de mérite ou de considération) pour les œuvres qui y logent.

Au contraire, le MBAC un des premiers exemples de musée « spectaculaire » au Canada, nous montre que la présence d'une architecture forte ne doit pas – forcément – compromettre les œuvres exposées. L'exemple le plus illustrant : l'acquisition signature *Voice of Fire*, témoigne d'un dialogue harmonieux avec l'espace de la galerie qu'il la reçoit tout en célébrant ces atouts.

Dans ce cadre, l'architecte Moshe Safdie en collaboration avec le conservateur de l'époque proposent représenter un sanctuaire de l'art, un lieu où les « chefs-d'œuvre » de l'expressionnisme abstrait et la Salle *C214* seraient en constante symbiose.

Les connotations spirituelles exprimées dans les créations de la Salle *C214* ont été renforcées par la présence sensorielle d'une matérialité, qui renvoie au lexique mystique. Ainsi, le design minimaliste, avec des murs blancs, de la galerie offre un espace adaptable et une coexistence « pacifique » entre les différentes œuvres et l'architecture.

Le design minimaliste se prête bien à l'expression de la lumière. L'éclairage zénithal au-dessus de *Voice of Fire* augmente les qualités techniques de l'œuvre, un des points forts et singuliers de la création de Newman. On parle ici de la vibration optique et de la réverbération de la couleur rouge symbolisant le feu, et\ou le cri, qui s'accroît en présence de la lumière naturelle. Le métissage entre ces effets optiques et les échos de l'installation sonore *Motet pour quarante voix* (2001) de l'artiste canadienne Janet Cardiff, dans l'espace juste en dessous de la Chapelle Rideau, submerge le spectateur dans une ambiance d'adoration sublime, et revêt le lieu d'une charmante poésie.

En fait, dans le cas de cette mise en espace, la collaboration précoce entre l'architecte et le conservateur a été décisive dans la réussite de cette harmonie entre l'espace et l'objet exposé. Ainsi, l'architecte a accommodé son design architectural, selon

les thématiques des salles, et des besoins spécifiques des œuvres singulières. *Voice of Fire* est accueillie dans la plus haute salle, désignée spécifiquement pour cette œuvre. Selon Brydon Smith (1990), rares sont les musées qui peuvent présenter une telle œuvre avec des dimensions colossales à l'intérieur de leurs espaces d'exposition.

La dynamique des interrelations spatiales qui relie les espaces clefs (comme la Salle C214 ; qui abrite *Voice of Fire*) donne l'impression que l'édifice « respire » « vit », et « réfléchit ». La transition des espaces, le rythme et le tempo du passage s'expriment dans les percées visuelles, le traitement des murs, la hauteur des salles, et le rapport à la nature. L'enfilade des espaces perçus, qui tourne et qui enrobe le visiteur participe à l'atmosphère vécue du bâtiment, et permet un rapport imminent avec la nature, ce qui amplifie le « rituel » de méditation et de contemplation.

Si on s'apprête à observer la part rationnelle et objective de la mise en espace de *Voice of Fire* au sein de la Salle C214, on perçoit que le conservateur a mené la structure de la galerie sur un fondement d'une logique comparatiste, avec des interférences harmonieuses ou en confrontation avec l'esprit artistique de *Voice of Fire*. Nous allons nous limiter à quelques exemples¹⁸⁷.

On remarque l'existence du tableau N° 16 (1957) de Rothko ; le plus proche (au niveau distance, après deux autres œuvres de Newman) de *Voice of Fire*. Il est installé dans la salle depuis 1998. Vraisemblablement, le conservateur a décidé de cette mise en espace, en regard de la symbiose qui existe entre l'approche conceptuelle de ces deux artistes. En fait, Barnett Newman (1905-1970) et Mark Rothko (1903-1970) présentent leurs tableaux sans cadre. Ce choix esthétique est une rupture dans la tradition de l'expressionnisme européen, tout au moins en apparence. En effet, le cadre ne « disparaît » pas, mais se transforme, ou plutôt, sa fonction est relayée (Midal 2007).

Cet esprit de cadre, se trouve en contraste avec les œuvres impressionnistes – avec leurs encadrements dorés et leurs aspects figuratifs, se trouvant dans l'allée juste en face de *Voice of Fire*.

¹⁸⁷ Nous allons nous limiter à quelques exemples puisque nous estimons qu'on s'aventure - un peu- sur un terrain qui ne présente pas notre champ de formation ou de compétence.

L'œuvre de Jackson Pollock, installée depuis l'inauguration du musée en 1988 jusqu'à présent en face de *Voice of Fire* (côté gauche), servirait de « contrepoint quant à la manière dont la pratique muséographique conserve ou contrarie des choix en matière d'encadrement qui font partie intégrante des œuvres » (Midal 2007 : 77).

De façon générale, toutes les œuvres ainsi présentes dans la *Salle C214* ont pour dénominateur commun : une thématique spirituelle¹⁸⁸, et l'appartenance au courant artistique *Colorfield Painting*. Pour parler du langage technique, Barnett Newman – tout comme Pollock, Rothko, Clyfford Still (présent dans la salle depuis 1993, avec son œuvre G-1949), dessoudent entièrement la distinction entre surface et fond (Midal 2007 : 49). Cette approche au niveau technique se transpose également avec une série d'œuvres impressionnistes placées dans l'allée (mur en parallèle avec *Voice of Fire*) exposant des créations de Matisse, de Cézanne, de Gauguin qui « aplatissent la peinture et lui retirent toute illusion de profondeur » (Midal 2007 : 48).

Bref, l'investigation et la sédimentation de ces couches de significations de la lecture de la mise en espace démontre une maîtrise et une éclosion de la rationalité spatiale, de la part notamment du conservateur. Cette gymnastique dans la perception et le modelage de l'espace se traduit en une simple équation : l'alliance entre art et architecture.

Ces croisements (mouvement et redéploiement des œuvres au cours des années 1990 et 2000) témoignent d'un travail laborieux et réfléchi sur l'histoire de l'art, ainsi qu'un discours renouvelé, en relecture et révision permanente renvoyant à la mission scientifique et au pouvoir critique de cette institution culturelle. Le mouvement des œuvres de la *Salle C214* (redéploiement des pièces de la collection hormis *Voice of Fire*), prouvent aussi une sensibilité du conservateur par rapport à la dimension spatiale.

Ce travail des conservateurs du MBAC sur la perception spatiale d'une façon « multiscale » pour la mise en espace de la collection prouve le recours à des études approfondies et à des référentiels variés comme le domaine cinématographique qui selon

¹⁸⁸ La thématique spirituelle est ressortie, après avoir analysé les étiquettes, les textes scientifiques rapportés à ces œuvres disponibles dans le grand catalogue du MBAC et sur la plateforme Web du musée.

Mieke Bal (2008) présente des connexions et des enchevêtrements forts avec l'art de l'exposition. Dans cette optique, le choix opté pour une muséographie neutre basée sur des murs blancs et des étiquettes à textes courts, est accompagné par ce que désigne l'architecte muséologue Kali Tzortzi (2015) la logique du « script invisible » : un procédé et une terminologie emprunté du monde du cinéma. En fait, le « script invisible » vise à ce que les visiteurs oublient le rôle de médiation de musée dans l'exposition. Néanmoins, cette option présenterait des difficultés de lecture chez le visiteur néophyte, qui ne disposerait pas forcément d'une culture en histoire de l'art, et ne maîtriserait probablement pas les outils pour décoder les logiques d'interpellations spatiales.

5.3.2. Mise en espace de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* : le Passage Riopelle

Le passage Riopelle est scindé en trois portions correspondant à chaque partie du triptyque, séparée par des murs traités d'une lumière intense invitant le « visiteur » ou le passant à faire une lecture fragmentée (séquentielle).

Nonobstant, dans cette nouvelle mise en espace, l'ordre de la disposition des triptyques n'a pas été parfaitement respecté, selon la lecture de Gagnon (2000). On note que cette remarque sur la disposition est importante, puisqu'il s'agit d'une narration. En fait, cet inconvénient se révèle à deux niveaux : le premier, dans la direction de circulation éventuelle, soit celle qui mène du passage du pavillon central vers le pavillon Lassonde, toute la narration sera inversée. Le Deuxième affecte le sens éventuel qui mène du pavillon Lassonde vers le pavillon central. Dans ce cas, l'ordre pour le troisième triptyque n'est pas respecté.

Dans cette perspective, il convient de signaler que l'approbation architecturale a été faite avant la naissance de l'idée de cette mise en valeur¹⁸⁹ (Beaudry et Hazel 2016). Assurément, l'affluence des visiteurs dans un passage public sera plus forte. C'est pour cette raison que les responsables du projet ont opté pour le placement de l'œuvre dans une vitrine scellée respectant les conditions de conservation, avec un traitement sur

¹⁸⁹ BEAUDRY, Eve-Lyne et Jean HAZEL (2016). « Le Passage Riopelle : un écrin sur mesure », *Les collections muséales face à l'impératif événementiel : les collections muséales à l'heure du geste architectural*. Conférence prononcée à l'Université De Montréal le 25 janvier, Montréal.

l'éclairage offrant une touche sensorielle. Sans doute ont-ils songé que cette dualité d'*accessibilité inatteignable*¹⁹⁰ renforcerait l'aspect reliquaire et le statut de chef-d'œuvre de l'objet comme l'explique François Mairesse (2014).

Ici, la singularisation spatiale se veut signalétique à la manière d'un *Single Work Show*¹⁹¹ ; une stratégie muséale adoptée par le MNBAQ et qui a été accordée exclusivement à *L'Hommage*. À l'égard de l'expérience muséale et de la lecture de la collection, nous n'arrivons pas à entrevoir des connexions visuelles intéressantes ou des rapports logiques ou thématiques avec cet emplacement de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. Dans cette optique, on rappelle que la collection Riopelle se trouve au pavillon Charles Baillairgé, et que le « chef-d'œuvre » *L'Hommage à Rosa* se trouve loin de ce répertoire de Riopelle, au bout d'un tunnel souterrain, reliant deux autres pavillons (le pavillon Lassonde et le pavillon central) n'exposant aucune œuvre de Riopelle !

Cette mise en espace a été, fort probablement, décidée en vue des exigences pécuniaires et spatiales du projet d'extension du pavillon Lassonde, déduction faite à partir des analyses des documents d'archives et des discussions avec des employés du Musée tels que la directrice de la bibliothèque Nathalie Thibault et le conservateur en art actuel Bernard Lamarche. Nous déduisons alors que la spécificité de l'échelle de l'œuvre a constitué un obstacle empêchant son emplacement au pavillon Baillairgé, à proximité de la collection de Riopelle.

On se rend compte aussi après des recherches, que le pavillon Baillairgé est protégé par le gouvernement québécois, de ce fait toute transformation architecturale s'avère compliquée à conceptualiser si ce n'est complètement interdite. Effectivement, en regard de sa valeur historique, patrimoniale ainsi qu'architecturale¹⁹², le bâtiment est classé par les autorités provinciales comme immeuble patrimonial depuis juin 1997.

¹⁹⁰ *Accessibilité inatteignable* : espace public et accès gratuit/ vitrine scellées et un passage ; lieu de circulation sombre et qui pourrait être encombrée.

¹⁹¹ Mairesse (2014) explique le « *Single Work Show* » comme une exposition centrée sur une seule œuvre telle qu'on la retrouve ces dernières années comme une possible tendance des expositions temporaires et à laquelle La Joconde - par exemple - a très largement participé aux États Unis ou au Japon.

¹⁹² Le pavillon Charles-Baillairgé est un ancien édifice carcéral bâti entre 1861 et 1867. Construit en pierre, le bâtiment d'influence néo-Renaissance, comporte plusieurs étages avec un soubassement surhaussé et surmonté d'un puits de lumière. Sa façade -percée d'un portail cintré- dévoile un cachet historique et une

Depuis les premières prémisses architecturales, des discussions avec l'architecte ont été entreprises pour concevoir un passage qui relie le pavillon Baillaigé au nouveau pavillon Lassonde¹⁹³. Après des réunions, l'idée du passage qui relie les différentes entités du complexe muséal s'avère intéressante, et on décide d'intégrer l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* dans ce « parcours » en créant un « espace signalétique ».

Des conversations ont été échangées avec l'architecte pour répondre aux exigences formelles de l'œuvre, et pour que l'architecture épouse la forme du triptyque (Ouellet et Shigematsu 2016).

Selon l'ex-directrice du MNBAQ Line Ouellet, le rapport entre cette œuvre monumentale et la collection de Riopelle – qui se trouve dans le pavillon Baillaigé – se fait de manière subtile, puisque le public s'est familiarisé avec ce nouvel emplacement, grâce entre autres à la campagne publicitaire du MNBAQ, qui a misé d'un côté, sur l'architecture « spectaculaire » du pavillon Lassonde, et d'un autre côté sur l'art (les œuvres majeures notamment). Le cas du *Passage Riopelle* est intéressant puisqu'il combine les deux aspects, et cette idée est déployée aussi dans la campagne médiatique du MNBAQ (Ouellet et Shigematsu 2016).

Les professionnels du MNBAQ¹⁹⁴, admettent que la réflexion de la mise en espace des œuvres « signalétiques », et notamment *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, est une affaire qui est confrontée à beaucoup de réalités et nécessités enchevêtrées (Ouellet et Shigematsu 2016). L'une de ces exigences est le recours aux stratégies événementielles, qui sont bien évidemment intimement associées aux réalités budgétaires et commerciales. Le MNBAQ, renouvèle les expositions de ses collections permanentes à un rythme de sept

architecture intéressante de l'époque et importante à préserver. Le cachet patrimonial se révèle par ce type d'architecture reflétant les préoccupations de la société en matière de détention et mettant en œuvre le vécu du milieu carcéral à une époque donnée (CULTURE ET COMMUNICATIONS QUÉBEC).

<http://www.patrimoine->

[culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92827&type=bien#.WiV3WrZ7RmA](http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92827&type=bien#.WiV3WrZ7RmA)

¹⁹³Au début le tunnel était prévu pour relier uniquement le pavillon Lassonde au Pavillon Baillaigé.

Nonobstant, cette éventualité a été estimée très coûteuse à cause des dénivellations du terrain. Pour minimiser les coûts des travaux, l'Équipe chargée du projet a conceptualisé un passage qui a été plus long (mais moins profond) que prévu, afin de réunir les différents pavillons.

¹⁹⁴ Les discussions avec les professionnels du MNBAQ a enrichi toute cette section critique de mon mémoire, notamment les échanges avec la responsable de la bibliothèque Nathalie Thibault et le conservateur en art actuel Bernard Lamarche.

ans environ. Pourtant, *L'Hommage à Rosa Luxemburg* a demeuré dans la Salle 3 du pavillon Gérard Morisset durant quatorze ans (de 2000 à 2014), en conservant la même mise en espace¹⁹⁵ durant deux cycles. L'une des raisons prises en considération dans sa nomination pour cet espace « fait sur mesure » selon les professionnels du Musée (Ouellet et Shigematsu 2016). Ce parcours est un lieu qui palpète, plein de rythmes et d'actions. Ainsi, mis à part son attribution première de connexion entre les différents pavillons du complexe muséal, ce parcours se trouve au cœur des espaces commerciaux au sous-sol. Tous les espaces à proximité de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* sont loués au cours de l'année, pour des activités variées : réceptions, mariages, réunions, conférences, formations, activités culturelles et pédagogiques. Alors, en suivant cette logique, *L'Hommage à Rosa Luxemburg* demeurerait toujours au cours de l'évènement et serait vue par le grand public. Nonobstant, la singularisation de l'œuvre, présentée seule dans un passage long, ne se révélerait pas plutôt comme « anti-évènement », où la « singularité » de l'expérience se passe loin du mouvement événementiel ? Autrement dit, n'est-il pas curieux de présenter une œuvre « aussi emblématique » en *Single-Work-Show*, en privilégiant une rencontre intime lors d'une promenade dans les galeries, mais en même temps en arrière scène, c'est-à-dire loin des salles d'expositions habituelles ? *L'Hommage à Rosa Luxemburg* se trouve isolée dans le passage du sous-sol, même si ce dernier donne sur l'escalier central (épine dorsale du projet) et qui sert de point de fuite pour les espaces de pulsation du MNBAQ, à savoir le grand Hall et les commerces.

Pour le MNBAQ, la relation de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* avec la collection Riopelle se fait aussi par la médiation culturelle, comme les audio-guides, les visites guidées et commentées, mais également par les conférences, animations, et évènements programmés au sujet de Riopelle¹⁹⁶, et qui se tiennent généralement soit devant

¹⁹⁵ L'œuvre a gardé la même mise en espace dans la *Salle 3*, durant quatorze ans. Le changement dans cette salle a affecté uniquement les œuvres qui l'avaient accompagnée.

¹⁹⁶ Dans la foulée de cette tendance, de multiplication des évènements autour de Riopelle, mais surtout en écho à l'exposition de l'automne présentée au MNBAQ qui a fait la part du travail *Mitchell\ Riopelle. Un couple dans la démesure*. Bernard Lamarche, le conservateur en art actuel a présenté une conférence intitulée « Riopelle tous Azimuts », le 29 novembre 2017 à l'auditorium du Pavillon Lassonde (Communiqué de Presse MNBAQ novembre 2017).

L'Hommage à Rosa Luxemburg dans le *Passage Riopelle*, soit dans la salle de l'auditorium, localisée à quelques pas de l'œuvre citée (Ouellet et Shigematsu 2016).

En extrapolant le discours de Line Ouellet, on se permet de retirer l'idée suivante : la mise en espace de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* dans le *Passage Riopelle*, est la mieux adaptée (Ouellet et Shigematsu 2016). En fait, si on envisage d'aller plus loin dans son analyse, on comprendrait que la distance qui « sépare » l'œuvre et le reste de la collection Riopelle (exposée dans le pavillon Baillaigé) permettrait un temps de latence nécessaire pour comprendre l'œuvre. En effet, cette dernière illustre un « point culminant », une phase singulière dans la démarche artistique de Riopelle. Techniquement, différente de ses tableaux d'abstraction expressionniste, comme *Espagne* (1951) ou *Poussière de Soleil* (1954), *L'Hommage à Rosa Luxemburg* table sur une grammaire visuelle très contemporaine.

La distance (en termes d'espace) entre la collection de l'artiste, et l'œuvre en question, pourrait ainsi être souhaitable. Dans ce cas, le visiteur pourrait prendre du recul par rapport à la réflexion artistique de Riopelle et méditer pendant sa déambulation (du passage vers le pavillon Baillaigé ou l'inverse) sur la richesse de l'expression artistique de ce peintre. *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est un hommage à sa bien-aimée (*Joan Mitchell* ou *Rosa Malheur*), à l'amour, à l'amitié. Il s'agit également d'un testament artistique. On pourrait songer que cet espacement (entre l'œuvre et la collection de l'artiste) aurait été voulu pour marquer une certaine symbolique.

Néanmoins, cette mise en espace de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* aurait pu être meilleure minimalement pour deux raisons. Premièrement la relation faible avec la collection Riopelle, et deuxièmement l'emplacement intrinsèque du triptyque.

En fait, la mise en espace de l'œuvre à proximité d'un élément colossal caractéristique du pavillon, soit l'escalier en spirale du pavillon Lassonde, est supposée valoriser l'œuvre. Ce choix d'emplacement nous remémore l'image de la *Victoire de Samothrace* au Louvre. Toutefois, dans le musée parisien, on monte les marches monumentales pour contempler le chef-d'œuvre, qui est juste en face et au centre de l'immense palier de repos. Malgré la foule - que peut susciter ce chef-d'œuvre (mais aussi

parce qu'il se trouve au cœur du parcours menant vers la Joconde) -, il est visible de très loin. Mis sa par sa taille gigantesque, son emplacement le met en valeur.

Au Louvre, une signalisation nous oriente de façon très claire vers les autres trésors du Musée français. Au MNBAQ, la signalisation est, par contraste, quasi inexistante et la visibilité de *L'Hommage à Rosa* est plutôt floue. La forme du tunnel ne permet pas de voir *L'Hommage A Rosa Luxemburg* en descendant l'escalier. Les trois petits murets qui séparent chaque partie du triptyque le dissimule de loin (on parle ici du visiteur qui regarde en face et qui vient du pavillon Lassonde). En outre, dans ce pavillon, aucune indication (pancartes, flèches ou autres) ne montre le chemin vers *L'Hommage à Rosa Luxemburg* ; un « chef d'œuvre » ou une pièce « incontournable » – comme l'identifie le MNBAQ ! Le marquage n'existe que si on se procure le plan du Musée, ou encore si on prend le chemin du pavillon central vers le pavillon Lassonde, ce qui est rare pour les visiteurs actuellement, surtout que le nouveau pavillon est incontestablement le centre d'intérêt premier du public. On conclut alors que le parcours de la descente des escaliers vers le *Passage Riopelle* se montre dévalorisant même en termes de la sémiologie d'architecture (Djerbi 1997). L'emplacement de l'œuvre nous rappelle les tunnels sous terrain des stations métros des grandes villes, dont les graffitis détournent les regards.

À vrai dire, la réponse architecturale face à un projet pourrait être très inventive et ne se limiterait pas aux simples petites solutions peu créatives, à savoir, prévoir tout simplement trois murets en quinconce qui vont accueillir le triptyque. La solution de l'architecte face au *Passage Riopelle* s'est révélée très simpliste¹⁹⁷. Comme le témoignent les professionnels du Musée rencontrés, les exigences matérielles ont été très accablantes.

L'inconvénient très apparent dans cette mise en espace réside dans l'espacement intrinsèque entre les trois triptyques de l'œuvre, représenté par de petits murets. Ces derniers nuisent à la contemplation de l'œuvre dans son entièreté. Toute conclusion faite,

¹⁹⁷ Dans le cas d'une œuvre aussi importante et monumentale, nous pensons que l'accrochage le plus adapté serait en cyclorama comme l'a exposée Casino Hull en 1997, le même dispositif déployé pour le chef-d'œuvre *Les Nymphéas* (1914- 1926) de Claude Monet présenté au Musée de l'orangerie à Paris, dont les dimensions sont colossales : deux mètres de haut par six mètres de largeur.

cette mise en espace n'était pas murement réfléchie et paraîtrait parachutée et coupée de son contexte thématique¹⁹⁸.

Les espacements dans l'accrochage de l'œuvre de Riopelle brisent l'esprit de la continuité des trames narratives réfléchies par l'artiste et altèrent le sens en regardant le tableau de deux directions différentes. Autrement dit, le problème se pose si on emprunte le chemin non « habituel » c'est-à-dire du pavillon Baillairgé vers le pavillon Lassonde. Un autre point noir s'avère important à signaler, il s'agit de la contrainte spatiale. Étant installée dans un « tunnel » – quand même achalandé - avec une largeur relativement restreinte, le visiteur pourrait se sentir un peu « étouffé », non-à l'aise alors qu'il est sensé contempler. Avec une telle disposition, il est quasiment impossible d'avoir une perception globale de l'œuvre même en prenant un recul maximum.

Pourtant, l'architecte Shohei Shigematsu s'est montré sensible à la question de la corrélation architecture/art¹⁹⁹, à travers des entrevues consultées. Il prétend même avoir discuté avec la direction du Musée à propos de la collection muséale de la MNBAQ dès les premières phases du projet²⁰⁰ (Moreault et Shigematsu 2016).

Nonobstant, cette mise en espace nous rend un peu sceptique et nous pousse à nous interroger sur la logique de l'institution muséale face aux ordres de priorités accordées. Dans cette optique, on pense au financement d'un chef-d'œuvre avec un accès gratuit ! Cette initiative est paradoxale avec la logique commerçante régnante. On se préoccupe également quant à la conservation de l'œuvre en ce qui a trait au contrôle hygrométrique, le danger probable de vandalisme ou de pillage. On songe particulièrement à l'expérience

¹⁹⁸ Probablement, si la direction avait choisi les œuvres dédiées aux espaces signalétiques du nouveau pavillon avant le lancement du concours, et les avait assujetties aux critères exigés dans leurs grilles d'évaluation, la conception des architectes aurait été éventuellement changée.

¹⁹⁹ D'après les recherches établies, on se rend compte que l'architecte du MNBAQ a réalisé des projets qui s'articulent autour d'une contrainte primordiale d'alliance entre art et architecture. Dans cette perspective, on note que Shigematsu a collaboré avec beaucoup d'artistes en arts visuels, en performance, etc., notamment avec le rappeur Kanye West dans le cadre d'un court métrage pour le Festival de Cannes en 2012. L'architecte a conçu un espace de projection pour l'artiste ; intitulé « *7 screen Pavilion* » (Moreault et Shigematsu 2016).

²⁰⁰ <https://www.lesoleil.com/arts/expositions/visite-avec-larchitecte-qui-fait-briller-le-mnbaq-f1008f5d5519cbdc24539f6ec0544369>

du visiteur et comment allier le parcours et la lecture d'une œuvre monumentale de quarante mètres ?

5.4. Bilan comparatif : les deux études de cas entre architecture, mises-en espace et évènementiel

Les deux musées étudiés obéissent aux critères du musée-spectacle. En effet, ils ont été emblématisés par leurs gestes architecturaux, par la montée en puissance des expositions à grand succès (les blockbusters qui se trouvent en dehors de notre champ d'étude), et surtout par l'acquisition des « chefs-d'œuvre » accompagnés par leur singularisation spatiale.

Cette stratégie de singularisation spatiale (accompagnée par moments, par un redéploiement des collections : rotation des œuvres accompagnant les deux chefs-œuvre étudiés) contribue à créer l'évènement, au sein des deux Musées, dans le sens de briser un certain rythme, de créer un changement, ou de provoquer même la surprise.

À travers les deux cas étudiés les collections sont devenues un véhicule important pour dynamiser la structure événementielle. La collection est donc plus que jamais envisagée en termes de « valeur d'exposition » (Lamoureux, Boucher et Fraser 2017).

Le discours institutionnel, médiatique, scientifique et surtout spatial - c'est à dire les mises-en espace analysées et rapportées aux deux œuvres étudiées - montre que les expositions proposées ont impliqué la promotion d'œuvres exceptionnelles et ont participé à renforcer le statut iconique de ces œuvres à travers le temps. Ces expositions mettent en jeu et en dialogue (ou même en confrontation) « l'être-évènement » de l'œuvre : son essence, ce qu'elle ne représente pas et ce qu'elle dévoile, le fondement de son monde, son histoire, ainsi que les vérités et les illusions qu'elle expose (Lamoureux, Boucher et Fraser 2017). Ces initiatives d'acquisitions et de mises-en espace ont contribué alors à marquer des « dates » ou des « repères » dans l'histoire des Musées.

Tout en faisant la promotion de leurs chefs-d'œuvre le MBAC et le MNBAQ ont choisi de présenter une scénographie simple en apparence, mais profonde en termes de sens, en la rattachant notamment à la dimension architecturale et aux interrelations spatiales entre les œuvres et expositions avoisinantes.

Pour le premier exemple l'œuvre *Voice of Fire* du MBAC, a été toujours encadrée d'abord par la porte, puis par les œuvres installées dans la même salle tels que la *No. 29* (1960) de Jackson Pollock ou *Ici II* (1965) de Barnett Newman. Le chef-d'œuvre est « expliqué » à l'aide d'un court texte placé à proximité de l'œuvre et un contenu plus riche est disponible à travers les autres outils de médiation comme l'audio-guide et des brochures communicationnelles. Le changement de la mise en espace dans la salle abritant cette œuvre « singulière » - qui n'a pas d'ailleurs quitté son trône - a toujours été étudiés au profit de cette création spécifiquement, ce qui l'a valorisée (fig. 25).



Figure 25 : L'œuvre *Voice of Fire* exposée actuellement au MBAC
(Crédits : Safa Jomaa, Août 2018)

Le cas de *Voice of Fire* nous prouve que l'évènement n'est pas, néanmoins, exempt de fabrication (sans attacher aucun jugement éthique), car la controverse provoquée autour

de l'achat de l'œuvre a été détournée par le MBAC vers une politique communicationnelle qui plaide en faveur des valeurs de l'œuvre.

Bref, les stratégies communicationnelles et spatiales déployées par le MBAC, singularise *Voice of Fire* et lui offre un statut d'objet « emblématique ». Ces résolutions nous renvoient à la définition du chef-d'œuvre tel que formulés par les théoriciens contemporains comme Didi-Huberman. Ainsi, bien que le chef-d'œuvre occupe une place centrale, il nous échappe semble inatteignable (sur le plan tactile) et mystérieux (sens).

Sur le site du MBAC, on lit dans un article de Shannon Moore (2018) :

Voix de feu (1967), de Barnett Newman, s'élève à plus de cinq mètres de haut, à la fois impressionnante et déroutante pour les visiteurs, qui se réjouissent de sa place dans la collection nationale ou au contraire la remettent en cause. Nombreux sont ceux qui voient dans la simplicité de l'œuvre sa propre limite : trois lignes verticales, deux couleurs et une toile se traduisent en frustration ou en confusion quant à la valeur de l'objet. Pour d'autres, la candeur de cette œuvre à l'acrylique est précisément ce qui fait son charme. Peu importe leur point de vue, les visiteurs souhaitent souvent en savoir plus, par exemple comprendre ce qui a pu inspirer à l'artiste de créer, et au Musée d'acheter, une œuvre aussi contestée²⁰¹.

En ce qui a trait au deuxième exemple, l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, on s'est concentrée dans cette section comparative sur l'analyse de la plus récente mise en espace, où l'œuvre se trouve sous l'angle d'un *Single-Work-Show*. Dans ce cadre la question de la production événementielle est particulièrement révélatrice : d'une part, en raison du statut de la « singularité » de la valeur artistique de l'œuvre qui a été promue depuis sa première apparition au Musée en 1996 et, d'autre part, en raison de l'impératif événementiel engendré par l'inauguration du nouveau pavillon Lassonde.

À travers cet exemple, la circulation ou le redéploiement de la collection se révèle comme une forme de singularisation qui atteste du voyage de l'œuvre et donc du changement établi :

While the relic involves animating the inanimate through contact and contiguity, the fetish is an object to which one lends agency, and the artwork is treated like a

²⁰¹<https://www.beaux-arts.ca/magazine/sous-les-projecteurs/donner-tout-son-sens-lart-de-linterpretation>

person, possessing the same unstitutability, as demonstrated, according to Heinich, by the documentation attesting its authenticity, its provenance, or the passport needed for its circulation (Lamoureux, Boucher et Fraser 2017: 4).

Comme le prouve les théoriciennes, l'exposition d'une œuvre en mode *Single-Work-Show* est une forme de singularisation spatiale (Lamoureux, Boucher et Fraser 2017). Souvent, cette mise en scène se caractérise par son atmosphère dramatique où la « galerie » agit discrètement comme un support ou un arrière-plan, et où les caractéristiques liées au spectacle (« murs sur mesure », éclairage, œuvres d'art à distance) et à la sécurité (vitrines scellées, cordons de séparations, capteurs de mouvement) contribuent à sacraliser l'objet exposé (Lamoureux, Boucher et Fraser 2017).

L'« activité magique » (rapportée à *l'aura*) dans le rituel contient une part d'impuissance faute d'avoir un pouvoir exécutif sur le réel. En fait, la perception esthétique est considérée comme une activité contemplative. Contempler signifie qu'on ne peut produire soi-même. Pour celui qui contemple, le réel de l'image est éloigné, inatteignable. C'est un réel qu'on ne peut approcher, qui n'est pas à portée de la main, ce à quoi participe les dispositifs de sécurité qui « entourent » *Voice of Fire* et *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. Ces « barrières » dessinent entre-autres des clivages entre sujet et objet et entre spectateur (celui qui contemple) et artiste (le créateur). C'est sous cet angle qu'on voit la perception *auratique* définissant tout à la fois un rapport de distance et de participation, dans une atmosphère de « sérénité », parfois même de rêve²⁰² !

L'aspect spatial (architecture du musée et mise en espace du chef-d'œuvre) vient compléter ce rapport de participation quant à la dimension *auratique*. Benjamin (1936 :311) identifie l'architecture comme un « prototype d'une œuvre d'art perçue de façon à la fois distraite et collective ». Ainsi, l'architecture est une forme d'art liée à l'usage et son « esthétisme » ne peut être dissociée de sa dimension fonctionnelle (l'habitat, la protection...). Par conséquent, percevoir la beauté des lieux se fait à travers l'usage, qui se manifeste dans les musées par les visites récurrentes et les promenades dans les galeries

²⁰² Selon Freud (1920) le rêve est une activité symbolique qui comporte un contenu manifeste et latent : dramatisation, spectacle, condensation, contenu polysémique, déplacement, symbolisation.

d'art. Dans les musées la dimension tactile se vit et se célèbre à travers l'espace lui-même qui offre des activités d'usage variés : restaurations, festivités, commerces, activités de loisirs, activités scientifiques et pédagogiques, etc. Ces activités sont souvent en concordance avec l'actualité sociétale, ou l'institution laisse libre court à ses compétences novatrices pour assurer le retour de ses « fidèles » accoutumés par certains « rituels », mais qui cherchent par moment aussi à briser le rythme et à contempler autrement.

En guise de conclusion, on souligne que la mise en espace requiert un rôle appliqué dans le changement du rythme (temporalité) des collections des musées. Que ce soit pour marquer l'ouverture d'un nouveau musée (MBAC), l'inauguration d'un nouveau pavillon (MNBAQ), ou pour inciter à la recherche et à la relecture de nouvelles interprétations pour les œuvres de sa collection.

Les différents schémas étudiés du MBAC et du MNBAQ tracent l'entrée d'une institution dans un « temps convulsif », un « rythme événementiel » dans le royaume généralement stagnant des collections muséales. Ces initiatives cherchent en fait de nouveaux moyens d'attirer l'attention sur les activités du musée et, surtout, de présenter la collection de façon plus dynamique (Lamoureux, Boucher et Fraser 2017).

CONCLUSION

Selon le critique Jane Holtz Kay (cité par UNESCO 1989 :10), « les musées modernes sont devenus la toile sur laquelle peint l'architecte ». Cette affirmation se révèle absolument exacte, comme nous l'avons constaté à travers le chapitre théorique. Si dans les années 1960 le bâtiment en forme de boîte, à façade plus ou moins « aveugle », a été le choix de certains architectes de renom comme le Corbusier, cette situation a radicalement changé, en témoignent parfaitement les musées extravagants actuels, avec leurs gestes architecturaux criant et créant évènement et évènementialité.

Ce qui nous a interpellé particulièrement dans ce mémoire de maîtrise, c'est que l'architecture muséale peut faire œuvre au sens fort du terme, mais qu'elle peut aussi faire évènement dans le sens éphémère de l'évènement contemporain. Toujours plus au moins soumises à la fabrique médiatique, la conception architecturale et les acquisitions signatures s'imposent comme évènement, surgissent comme une rupture, un tournant et marquent un moment déterminant dans l'histoire de l'institution (Lamoureux 2016).

Ce travail de recherche est l'occasion de réfléchir à cette question en prenant comme repères d'analyse deux projets architecturaux : une nouvelle construction érigée en 1988 par l'architecte de renom Moshe Safdie, et une extension du MNBAQ, le nouveau pavillon Lassonde, une construction plus récente (datant de 2016) conçue par OMA, la firme de renommée internationale de Rem Koolhaas.

Ce travail de recherche présente aussi une potentialité de penser le rapport entre architecture et musée, et plus particulièrement le rapport entre architecture et collection. Plus spécifiquement et plus clairement, on s'est intéressée à observer la relation entre l'œuvre architecturale, et l'emblème de la collection.

En bref, et suivant la structure de ce mémoire, nous dégageons trois idées importantes, au nombre des chapitres de base de ce travail, fruit de cette étude comparative.

Nous ressortons, premièrement, que le musée d'art résulte de l'opération d'une formule à trois potions « magiques » : architecture spectaculaire, évènementiel, et mise en valeur des œuvres marquantes.

Deuxièmement, l'architecture muséale est un paramètre complexe et délicat. Il incombe dans le projet architectural muséal de réussir des défis variés, mais aussi de tailles, comme orchestrer esthétique, fonctionnalité et technique, ainsi que programmation.

Troisièmement, nous concluons que la réussite de la formule magique s'accomplit par un syllogisme équilibré entre les différents paramètres : architecture, évènementiel et chefs-d'œuvre. L'harmonie et la résonance symbiotique entre les trois éléments provoquent un charme attractif et tisse une valeur *auratique* autour du projet dans son aspect global.

- **Le musée contemporain, une formule à trois potions magiques : architecture spectaculaire, évènementiel, et mise en valeur des chefs-d'œuvre de l'art.**

Nous avons souligné, à travers le chapitre théorique, que le rapport entre musée (particulièrement le musée d'art, perçu en tant que « monument ») et culture, y est et a été toujours clair, apparent et évident. Comme le montrent, aussi loin qu'on remonte, les grandes œuvres architecturales consacrées aux objets d'art les plus remarquables, les conceptions des musées récents actuellement, ne font pas exception (Ismaïl 2009).

En fait, la construction d'un musée d'art perçu depuis longtemps comme le « temple des Muses », le « palais des érudits », le « monument de la culture », répond à un besoin social (voire civilisationnel) qui justifie, plus ou moins, leur nombre excessif, leur luxe et leur aspect souvent « inutilement spectaculaire²⁰³ ». Ainsi, ce besoin est qualifié par Riegl

²⁰³ Cette position a été soutenue par Rosalind Krauss (1990), et cette idée est explicitée à travers la problématique de ce mémoire.

(1984) de « valeur de remémoration intentionnelle²⁰⁴ » visant à rendre un monument du passé « présent et vivant dans la conscience des générations futures » (Riegl 1984 : 85). À travers l'architecture l'être humain inscrit sa pensée dans le rock solide qui saura s'incruster dans la mémoire. Ainsi, l'architecture n'est pas uniquement une trace physique, mais elle reflète une norme sociale à valeur transcendante, selon laquelle se manifeste la manière dont est créée l'unité de la société (Giasson 2006).

Comme toute action créative, au sens large du terme, l'architecture passe par un processus complexe et très caractéristique. La conception architecturale est née d'un besoin, généralement une commande soutenue par des visions, des positions, des concepts, entretenus par plusieurs intervenants (architectes et politiciens entre autres), et qui pourraient être colorés par un air philosophique, poétique voire même utopiques²⁰⁵.

À notre ère postmoderne, nous admettons que les exigences au niveau de la création et la conception architecturale sont devenues de plus en plus nombreuses et très distinctives pour chaque projet, et plus particulièrement pour un projet qui est conçu pour mettre en valeur d'autres objets d'art, soit un musée d'art. Dans cette perspective, on

²⁰⁴ Cette idée a été énoncée dans les chapitres précédents de ce mémoire. Riegl (1984), parle des valeurs par rapport aux monuments et aux œuvres d'art. Par extrapolation, on peut adopter ces notions, pour les musées d'arts puisqu'il s'agit des « monuments culturels ».

Dans les sociétés où le pouvoir s'est constitué en royautes ou en empires par exemple, on retrouve le temple des palais, des esplanades gigantesques, des pyramides. Ces lieux sont d'abord avant tout, des marques de la majesté du pouvoir en place, souvent ou déterminant de toutes fonctionnalités instrumentales.

²⁰⁵ Les projets déconstructivistes de l'architecte vedette Zaha Hadid (prix Pritzker en 2004) sont critiqués à cause de leur aspect extrêmement extravagant et leur budget fortement coûteux. Certains estiment que ces conceptions sont utopiques, irréalisables et illusoires. L'exemple de la controverse sur le projet du stade olympique national de Tokyo illustre bien cette idée. Un bon nombre de projets de l'architecte anglo-irakienne est soit inabouti, soit non réalisable, en raison de la complexité technique et financière du projet.

Dans cette même optique, on peut citer les projets d'écoquartiers à l'allure futuriste, qui ont rendu célèbre l'architecte belge Vincent Callebaut, semblant être utopistes à prime à bord. Ses sources d'inspirations sont multiples et appartiennent toutes à l'univers du fantastique, du fabuleux, et du « Funky ». Ainsi, l'architecte avoue qu'il est fasciné par l'œuvre littéraire de Jules Verne, par la science-fiction, par l'univers créatif des bandes dessinées, par la nature (architecture organique, architecture bionique, biomorphisme), et par l'image des Earthships (vaisseaux de la terre) de l'architecte américain Mike Reynolds. Pourtant, ses projets sont réalisables, en intégrant tant les énergies renouvelables que l'agriculture urbaine, des concepts à alliance étrange. Il conçoit et réalise avec son agence, et en collaboration avec des agences d'architecture étrangères de renom, de nombreux projets futuristes et visionnaires, ayant pour thème de prédilection « la cité idéale écologique de demain », immergée dans la botanique.

souligne que la conception et la construction des musées sont des formes d'expression architecturale particulières. Le musée, indépendamment de sa spécificité, s'inscrit dans l'œuvre architecturale et porte donc la trace des styles, des tendances et des écoles comme les autres réalisations dans ce domaine. À cet égard, les deux exemples mis à l'étude sont fertiles en illustrations. On note que les deux musées étudiés (le MBAC et le MNBAQ) sont érigés dans un style plus proche du style postmoderne, reflétant les principes prépondérants, à savoir la fragmentation, l'éclectisme, la prédominance des aspects théâtraux, ainsi qu'une grande considération pour les valeurs esthétiques²⁰⁶ (Lyotard 1986). Cependant, dans une volonté du respect du voisinage, le MBAC simule partiellement l'architecture gothique, alors que le MNBAQ nous rappelle relativement l'architecture moderne et l'architecture organique ou japonaise.

Il convient de signaler que le musée d'art aujourd'hui est devenu une institution dont la place sociétale et le rôle symbolique dépassent de loin ses missions premières de conservation, valorisation et enrichissement du patrimoine artistique. La prolifération des constructions des musées d'art à travers le monde ces dernières décennies nous fait également prendre conscience de la dimension éminemment politique, mais aussi sociale, parfois historique, et de plus en plus économique de l'institution muséale. Un musée d'art (surtout s'il s'agit d'un musée national c'est-à-dire d'État) est actuellement un marqueur de l'évolution et de l'ambition sociale et culturelle d'un pays (Grenier 2013).

Conçu comme un signal urbanistique, et un attrait touristique, le musée est même doté d'une visibilité et d'une efficacité politiques qui n'ont jamais été incarnées de façon aussi unanime et globale par une institution publique - ce qui traduit bien l'implication des gouvernements canadiens dans le processus conceptuel des deux exemples étudiés dans ce mémoire : le MBAC et le MNBAQ.

À notre ère, les musées d'art sont certes visuellement polymorphes, avec des conceptions -qui fréquemment- sont orientées vers une forme d'emphase, où les notions de « spectaculaire », d'« archisculpture » et la tendance « déconstructiviste », ou

²⁰⁶ On privilégie cette expression plutôt qu'estimer qu'il y a une prédominance de ces valeurs esthétiques sur le côté fonctionnel et sémantique des expositions dans les deux musées étudiés. Ce jugement serait trop sévère.

« organique » se sont exprimées pleinement. Ces « gesticulations architecturales », sont favorisées en grande partie par la révolution technologique (logiciels de conception) et industrielle (matériaux plus performants). Nonobstant sur le plan structurel, les musées ont tendance à partager tous les mêmes enjeux de la société contemporaine, et suivre relativement le même archétype du Musée Modèle : un musée qui se veut dynamique, cité, forum, public, campus, en un mot un « musée monde » (Grenier 2013). En effet, le musée d'art actuellement est en quête persistante de synergies nouvelles, afin d'être capable d'attirer le public (ou la clientèle qui change forcément avec le temps et devient de plus en plus variée), de le charmer, et par la suite de le fidéliser. Pour atteindre ce résultat, l'institution est amenée à réactiver sa programmation et son contenu, par l'accomplissement des partenariats avec d'autres établissements culturels (musées, universités...), et par la sollicitation du concours des experts externes (cartes blanches à des artistes et des commissaires d'expositions ayant une notoriété internationale). Ces initiatives contribueront à bonifier certains fondamentaux du *museion* (le musée vu comme espace pour la recherche, l'éducation et un lieu de l'interprétation et de la « construction des significations »), et générer l'accès à des subventions nouvelles et le développement de programmes plus importants (Grenier 2013).

Cet archétype structurel nécessite une architecture adéquate capable d'adhérer à sa programmation et à ses besoins en termes de spatialité, de fonctionnalité, de technicité, d'esthétisme et de sémiotique. Cependant, le dialogue entre les musées en termes de programmation, de médiation, de signalétique, et leur architecture formelle se confrontent à plusieurs défis de tout ordre. On parle particulièrement des jonctions et distributions spatiales, du parcours muséal, de la notion d'échelle (dimensions et proportions) et de la mise en valeur des objets fétiches sélectionnés par l'institution, de l'harmonie entre l'espace architectural et les scénarios relatés par les expositions permanentes, ainsi que le message transmis par l'institution.

Si on observe bien la scène muséale ces dernières années, on constate que cette propension « foudroyante » au formalisme concorde entièrement avec la vocation publicitaire et événementielle des « nouveaux » musées, s'affirmant comme des œuvres

d'art à part entière. Ainsi, la dialectique qui pourrait exister entre l'œuvre d'art (exposée dans l'espace) et l'œuvre architecturale (qui s'expose dans la ville avec son architecture), pourrait être compétitive, concurrentielle, voire même dans certains cas « antithétique » et « antagonique ». En effet, la formule où triomphe l'architecture muséale pourrait dévier le regard du spectateur qui, à son tour, s'intéresserait exclusivement au contenant et non au contenu et surtout aux œuvres phares du musée. Il faut noter que, quel que soit la formule, l'équilibre de l'équation doit être établi pour réussir la donne.

- **Architecture : le défi d'orchestrer esthétisme, fonctionnalité, technique et programmation.**

Nous avons pris conscience, à travers ce travail de recherche (tout particulièrement, mais également à travers notre modeste expérience d'exercice comme architecte stagiaire en patrimoine), de la complexité et des enjeux majeurs (muséologiques, logistiques et techniques, financiers, sociaux-culturels, etc.) du processus conceptuel d'un musée d'art.

En fait, même si construire un musée est une tâche qui a toujours fasciné les architectes à travers les siècles, elle reste une mission fastidieuse, notamment avec l'évolution et la redéfinition perpétuelle du musée. De ce fait on note une amplification au niveau des besoins et des exigences, et un accroissement des attentes. Parallèlement à ce constat, on note une restriction budgétaire dans la plupart des institutions muséales résultante de la crise financière qui persiste depuis son déclenchement en 2008.

Nous remarquons que l'espace muséal s'est transformé au fil des ans, avec l'évolution de la société. Les illustrations les plus brillantes, modernes, contemporaines ou postmodernes ont pour origine l'affirmation et l'évolution de la muséologie comme une discipline scientifique, la conscientisation de la mission conservatrice du musée, les perpétuelles redéfinitions de l'institution muséale, et l'avancée phénoménale de la technologie. Ainsi, actuellement, le processus conceptuel des musées est un champ large et complexe nécessitant la coopération de divers spécialistes, et faisant appel à plusieurs disciplines tels que la communication, la sémiotique, la sociologie, l'informatique, le design

et le graphisme. Cette situation implique, dans le cadre de la conception muséale, le surgissement des fonctions et des activités nouvelles, définies de façon plus précise, et davantage professionnelle. Aujourd'hui, la programmation muséologique a pris le dessus sur l'improvisation, l'imagination, et la programmation architecturale. Le musée adopte désormais et de plus en plus des fonctions et des orientations nouvelles qui sont en vogue, suivant ainsi les goûts, les enjeux, et l'évolution des sociétés. Ainsi, de nos jours, dans le monde muséal, les liens entre l'architecture des musées et la société du spectacle deviennent une réalité incontournable. De ce fait, la programmation (dans laquelle s'inscrit la programmation événementielle, et prend une place privilégiée) prend de l'ampleur, ayant pour mandat de souligner, de hiérarchiser, de regrouper les missions et les valeurs d'une institution muséale. Cette prise en considération de plus en plus estimée pour la programmation muséologique accentuera la charge des architectes, exigeant ainsi une implication additionnelle de leur part. En effet, cet exercice réclame comme base des études approfondies, ainsi que des analyses des rapports techniques (touchant le bâtiment, notamment l'ossature porteuse, l'impact environnemental et urbanistique) et financiers. Pour les muséologues, ils s'intéressent plus à l'aspect fonctionnel et administratif du musée, ce qui requiert également des prospections en regard de la structure interne de l'institution en termes de mandat, de programmation, de ressources humaines et des publics par exemple, afin d'estimer les exigences en effectifs et en matériel au vu d'objectifs mieux définis.

De ce fait, la conception du musée nécessite le concours non seulement des architectes, des ingénieurs et des différents spécialistes de la construction, mais également la sollicitation des intervenants dans le champ muséal comme les conservateurs, les spécialistes en programmation événementielle, les techniciens en documentation, et en restauration. On comprend à ce stade qu'avec la muséologie contemporaine, la programmation met au jour la complexité et l'hétérogénéité du musée pour l'institution, en tant que valeurs et identité, comme pour l'espace muséal; en tant que bâtiment observé comme monument, icône, trace de la mémoire (Grenier 2013).

Des architectes comme Moshe Safdie, Rem Koolhaas (on peut encore citer, en dehors des deux exemples étudiés dans le cadre de ce mémoire, Tadao Ando ou même plus éloignés comme Carlo Scarpa, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright), tiennent compte de divers objectifs et besoins les plus larges du musée : financier, urbanistique, muséographique touristique²⁰⁷. Nonobstant, même la programmation et le contenu du musée (objets phares et collection) requièrent également une attention dans la logique et la réflexion de ces architectes de renom. En effet, ces deux éléments (programmation et contenu) permettront aux impliqués dans l'univers muséal, de définir plus clairement les aspirations de l'espace muséal²⁰⁸, et c'est sur cette base que les architectes parviendront à porter des réflexions sur les solutions structurelles et spatiales plausibles. Le cas de l'initiative de l'acquisition de *Voice of Fire* élaborée par le conservateur du MBAC en collaboration avec l'architecte Moshe Safdie en vue d'étudier les considérations spatiales illustre bien cette idée. Cet échange entre les disciplines, et ce métissage entre les spécialités émane et trouve sa légitimité non seulement dans la nature même de l'architecture et de la muséologie perçues comme un assortiment interdisciplinaire et transdisciplinaire (entre sciences, techniques et arts), mais aussi en examinant les conditions d'existence et de création actuels des projets artistiques (architecturaux ou les autres formes artistiques comme les installations, les performances, etc.). En effet, les

²⁰⁷ La conception architecturale d'un musée — et particulièrement d'un musée d'art et un musée d'état en plus — est un exercice laborieux. Généralement, l'architecte est connu comme le chef d'orchestre qui coordonne les différents intervenants du projet. Après l'examen du contexte sociologique, urbanistique, environnemental (connu sous le nom d'étude d'impact), l'architecte devrait conceptualiser une réponse architecturale, qui respecte cette étude d'impact d'abord, mais qui devrait impérativement assouvir les besoins élémentaires qu'un musée d'art réclame ; de point de vue spatial et fonctionnel (devenant de plus en plus spécifique et pointu), esthétique (devenant de plus en plus extravagant, technologique et médiatique), technique et sécuritaire. Un architecte est confronté, également, à satisfaire les attentes et les enjeux des décideurs et des responsables politiques, ainsi que des commanditaires. Mais avant toute cette liste à respecter, il faut mettre en considération qu'un architecte est un créateur, un artiste. Sa conception architecturale devrait alors satisfaire, avant tout, son narcissisme de créateur.

²⁰⁸ La diversification et la spécialisation des fonctions intrinsèques du musée comme celles des services logistiques ont favorisé la création d'espaces mieux définis à divers égards : des superficies, des hauteurs, des exigences techniques (dispositifs de sécurité, contrôle de l'environnement comme l'hygrométrie, etc.), mais aussi en ce qui a trait à la répartition des espaces fonctionnels, et le rapport entre les différentes entités spatiales, contribuant à une meilleure lecture de l'espace muséal.

œuvres contemporaines sont devenues de plus en plus hybrides, transgressives, et de plus en plus complexes en matière de rhétorique.

- **La réussite de la formule magique : vers un syllogisme équilibré**

Le dialogue, l'interaction, l'alliance, l'hybridation, la confrontation, la composition ou la confusion, entre l'architecture et les autres arts est un sujet d'intérêt pour le moins pérenne, qui se décline toutefois en termes différents selon les époques, avec des degrés nuancés (Bianchi 2016).

À travers les époques, on repère des architectes qui ont eu une vision intégrale²⁰⁹ du projet architectural, dont la réussite de leurs travaux a rayonné au point de devenir un esprit conceptuel, et a instauré des écoles de pensées. On cite à titre d'exemple le Bauhaus fondé en 1919 par l'architecte allemand Walter Gropius, et le Groupe De Stijl créé en 1917 en Hollande par Piet Mondrian et Theo Van Doesburg. Quelques dizaines d'années plus tard, les réalisations du Groupe Zaha Hadid éclairent bien cette idée²¹⁰.

Depuis les années 1990, ce thème d'allier architecture et art bénéficie d'un regain d'intérêt chez les architectes, en exposant le musée d'art en tant qu'objet d'art à part entière, d'où la naissance des musées « spectaculaires ». Au sein même de ces musées

²⁰⁹ À l'image de l'architecte à l'époque ancienne comme Vitruve ; où cet érudit est en même temps philosophe, poète, ingénieur, des architectes du temps moderne ou même avant sont apparus suivant le même principe, ayant des compétences larges. À part l'architecture, ils ont acquis des formations variées dans le domaine de l'urbanisme, du graphisme, du mobilier, de la sculpture, de l'ingénierie. Les exemples n'en manquent pas : Le Corbusier, Carlo Scarpa, Mies Van der Rohe, El Lissitzky, etc.

²¹⁰ Le Musée du XXI^{ème} siècle (dit MAXXI) est conçu par la fameuse architecte Zaha Hadid, qui a reçu en vue de cette réalisation le *Prix Stirling* en 2010 : année de son ouverture, quoi qu'elle ait été controversée comme toutes les réalisations artistiques spectaculaires d'ailleurs.

La légitimité de ce trophée réside dans la démarche qui englobe le projet architectural dans son ensemble. Issu d'une architecte dont l'œuvre se feuillette comme étant un portfolio artistique, où se côtoient dessins, peintures, maquettes, représentations graphiques, mobilier, bijoux, vêtements, il est peu étonnant de constater que le design demeure inexorablement le leitmotiv de la conceptrice.

Le musée met en exergue dans sa collection permanente des œuvres dont les auteurs approchent l'art à des paradigmes spatiaux. On reconnaît alors des artistes tels qu'Anish Kapoor, Kiki Smith, Yayoi Kusama, Kutlug Ataman... Dans cette perspective, on signale que la collection permanente montre au public des documents architecturaux regroupant notamment des maquettes et des archives des grands architectes comme Rem Koolhaas, Vittorio Gregotti, Francesco Cellini, Luigi Moretti, et Jean Nouvel...

Sur le plan événementiel, le MAXXI propose des expositions fortes et radicales, à l'image du lieu, et qui rime astucieusement avec le concept déconstructiviste des lieux. On note alors des thématiques évoquant la guerre, la xénophobie, le multiculturalisme, les migrations...

s'exposant avec des allures « sculpturales », et où on perçoit une recherche architecturale questionnant de manière plastique le projet, on nous fait montrer encore des œuvres d'art ouvertes à des préoccupations architecturales²¹¹ comme le reflètent d'ailleurs les deux exemples des musées et des œuvres d'art mis à l'étude : *Voice of Fire* au MBAC et *L'Hommage à Rosa Luxemburg* au MNBAQ.

Les deux exemples des musées étudiés, révèlent une réussite relative de l'équation contenu/contenant, attestant ainsi d'une coopération entre les différents intervenants du monde muséal, architectural, urbanistique et politique. Néanmoins, il s'avère que les solutions architecturales apportées par l'architecte du MBAC Moshe Safdie semblent être plus appropriées d'un point de vue muséographique, comparativement à l'effort fourni par le Groupe OMA (présidé par Rem Koolhaas) qui a conçu le pavillon Lassonde (MNBAQ). Cet avis et cette estimation se limite bien évidemment à l'examen des mises en espace des deux œuvres analysées dans ce mémoire. Cet écart revient probablement au décalage entre la temporalité des collaborations entre architectes et muséologue. En effet, il convient de signaler que dans le Cas de *Voice of Fire* (MBAC) la mise en espace était d'abord préétablie et esquissée en avance par le conservateur avant le chantier de conception, puis discutée avec l'architecte durant les différentes phases du projet. Quant à la mise en valeur de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (MNBAQ), l'assignation de l'espace a été décidée tardivement, c'est-à-dire après l'approbation du projet de construction architectural.

En définitive, cette analyse comparative nous permet de conclure que la meilleure façon de mettre en œuvre un objet d'art (sélectionné comme objet phare) au sein d'une architecture qui elle-même est exposée serait de recourir à un artiste ou à une acquisition

²¹¹ Ces questions ont requis de l'importance, depuis les années 1960, et se sont révélées notamment dans les manifestations comme la *Documenta 4* et *Documenta 5*. Les d'artistes (Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Haus-Rucker-Co, Frank Stella...) n'ont eu de cesse, hors des institutions muséales, d'investir des terrains toujours plus divers. Que les démarches de ces artistes partent du « contenu » ou du « contenant », comme les expériences du Land Art américain, tous mènent une réflexion sur l'interdépendance de l'objet et du contexte dans lequel il est présenté. Cette question n'a cessé depuis de susciter de l'intérêt chez un nombre toujours plus important d'artistes à l'intérieur de l'institution muséale comme à l'extérieur, habituant un public plus grand à côtoyer l'art dans la vie quotidienne. Les récentes publications font ainsi l'état, en fonction des lieux auxquels sont destinées les œuvres, de ces recherches spatiales : les installations dans l'institution muséale, l'art et la ville ou encore l'art et le paysage.

en amont des projets de construction, de rénovation ou d'extension. En outre, nous pensons qu'il serait préférable que les muséologues envisagent des emplacements préalables pour les œuvres d'art remarquables, fixent des scénarios d'exposition préliminaires, et clarifient la vision globale du projet muséographique, afin que toutes ces lignes soient discutées avec les architectes lors des réunions. Néanmoins, pour la réussite d'un projet muséal, il importe d'éviter d'opposer ou de hiérarchiser l'art et l'architecture (Newhouse 2006).

À force d'énoncer une interdisciplinarité entre les artistes et les concepteurs (architectes en premier lieu, urbanistes, paysagistes, car on peut retrouver des œuvres de *Land Art*, des œuvres à thématiques organiques ou simplement des sculptures ou installations que les muséologues estiment les placer dans les jardins du musée) nous pourrions finir par croire que l'association de différents concepteurs pour la création d'une œuvre commune est un problème trivial et d'ores et déjà réglé. Pourtant, la question des statuts respectifs des différents concepteurs reste une difficulté qui émaille, en filigrane, les discours des acteurs investis dans des interventions artistiques à l'échelle du projet architectural.

La multiplication récente des articles et des dossiers sur ce thème dans les revues d'architecture pourrait être perçue comme le signe d'une certaine inquiétude des architectes qui voient des artistes occuper le terrain d'action qui leur était traditionnellement alloué (Newhouse 2005). En effet, la profession d'architecte connaît depuis les années 1960, une crise d'identité qui s'exprime pour une part, par le clivage entre esthétique et technique des compétences du maître d'œuvre. Dans la crainte d'être réduit à de simples techniciens, les architectes peuvent aujourd'hui apparaître réticents à devoir collaborer avec des artistes (Newhouse 2005).

À travers la collaboration, et la communication étroite entre les différents intervenants du projet (politiciens, commanditaires, urbanistes, ingénieurs, architectes, muséologues, artistes, etc.) durant tout le processus conceptuel architectural, et en s'attardant sur les particularités du projet, spécifiquement le montage muséographique un syllogisme équilibré peut être personnalisé. Ainsi, des dynamiques entre les

intervenants de la maîtrise d'œuvre s'engendrent permettant de constituer une connaissance plus fine et une réussite plus brillante du projet, tout en dépassant les discours « caricaturaux » des querelles disciplinaires (entre architectes, artistes, designers, etc.). Dans ce sens, certains prônent une présentation idéalisée de l'intervention artistique venant camoufler des lacunes architecturales, autant dire que l'artiste serait vu comme un « Dieu », assisté d'un architecte assigné au rôle d'assistant technique. D'autres, par contre, exhortent la suprématie de l'architecte, reléguant ainsi l'artiste au rôle de décorateur (Newhouse 2005).

Bref, le musée contemporain devrait être ouvert sur la société et le monde, avoir un potentiel de ressources large et varié, s'ouvrir à des missions nouvelles et à des publics différents afin de pouvoir survivre. À cet effet, il ne peut être porté que par une équipe et un fonctionnement qui intègrent les principes de mixité et d'interactivité à tous les niveaux, dès la naissance du projet embryonnaire, à travers les différentes phases de la conception du projet, y compris pareillement l'enrichissement de la collection et la programmation des événements (Grenier 2013).

Nous rejoignons ici l'objectif principal de ce mémoire qui est d'établir la relation entre le contexte spatial ou le *hic et nunc* (sphère spatiotemporelle propre) et la valeur auratique d'un objet d'art. Nous avons essayé à travers les différents chapitres d'explicitier le mode d'emploi de cet appariement espace/exposé pour la production des effets de sens en analysant les processus spatiaux qui contribuent à construire matériellement ce statut de « chef-d'œuvre ».

Comme démontré dans ce mémoire, les mises en espace des œuvres étudiées témoignent de la volonté des deux institutions de les singulariser et d'en faire des « objets emblématiques ». Ces initiatives de mise en valeur ont renforcé, dans certains cas, l'*aura* et l'*iconicité* du « chef-d'œuvre ».

Dans cette optique, l'approche comparative montre également que l'historique des expositions des œuvres appuie encore l'importance du paramètre spatial dans la lecture et la réception de l'œuvre. Par exemple, l'exposition de l'œuvre *Voice of Fire* dans le cadre de l'*Expo 67* n'a pas réussi à la mettre en valeur et aurait même remis en question son

iconicité. Paradoxalement, *Voice of Fire* a été bien mise en valeur dans son cadre d'exposition au MBAC, comme en témoignent tous les discours spatiaux (architecture et mise en espace), scientifiques, médiatiques et même politiques. Dans cette même perspective, l'exemple de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* présente un cas partiellement différent. L'œuvre de Riopelle a été bien mise en valeur à travers les expositions antérieures, notamment au Casino du Lac Leamy ou encore au MNBAQ (au pavillon Morisset en 1996 et entre 2000 et 2014), cependant sa toute récente mise en espace au *Passage Riopelle* a compromis la perception de l'*aura* de cette œuvre.

Ce point nous emmène vers l'hypothèse principale de ce mémoire : l'architecture « spectaculaire » des musées d'art s'est imposée d'une certaine façon à la muséographie de l'exposition des œuvres « emblématiques », ce qui a été relativement prouvé. Ainsi, pour le cas du MNBAQ les différents acteurs impliqués dans le processus conceptuel du projet muséal global se sont beaucoup plus investis à l'égard de l'image architecturale extérieure qu'aux procédés muséologiques spécifiques à l'œuvre dans sa mise en exposition au *Passage Riopelle*. Pour l'exemple du MBAC, l'architecte en collaboration avec le conservateur ont réussi à réaliser un équilibre dans ce syllogisme : œuvre phare, architecture spectaculaire et programmation événementielle.

De ce fait, cette analyse comparative nous prouve que le discours spatial- supporté par les différentes approches communicationnelles (discours scientifique, médiatique, politique) a réussi à rehausser l'aspect événementiel tant recherché par les entreprises muséales actuelles, ce qui vérifie notre deuxième hypothèse de cette recherche. Néanmoins, il convient de préciser que cette dimension spatiale devrait être travaillée dans sa globalité (architecture et mise en espace) avec examen des moindres détails jusqu'à parvenir à joindre les différents autres discours qui recourent avec le discours spatial et construire une image événementielle non seulement séduisante, mais qui soit cohérente et équilibrée respectant et instaurant le *Pouvoir* du musée. Cet équilibre se réalise avec la collaboration de tous les acteurs du monde muséal puisqu'il s'agit d'un champ pluridisciplinaire.

À travers notre implication dans les ateliers du groupe de recherche CIÉCO, qui étudie les nouveaux usages événementiels dans les musées d'art, on a pris considération de l'évolution de la notion de pluridisciplinarité aux niveaux des pratiques artistiques et muséographiques. On parle de la relecture active de la collection muséale qui peut faire subir aux œuvres du musée leur confrontation avec d'autres productions artistiques venant d'autres institutions muséales (au niveau de la sphère nationale ou internationale) ou de l'institution mère elle-même. Cette dynamique contribuera à une revitalisation perpétuelle du contenu du musée, et gagnera l'appréciation du public, comme le prouve le succès de la majorité des initiatives qui ont été prises dans ce sens : rotation et redéploiement des collections, présentation thématique, mixité temporelle, scénographie et commissariat innovant, mises en valeur des objets fétiches, introduction du numérique et de la réalité augmentée au niveau de la médiation des objets de la collection, etc.

De ce point de vue, « l'apport du musée au visiteur est non seulement de déployer la multiplicité des œuvres à contempler, mais de le faire dans un seul espace-temps, qui dessille les yeux et fait rebondir le regard » (Grenier 2013 : 82). Par cette citation, on comprend bien l'alliance entre quatre maillons de l'institution muséale : collection, spatialité, temporalité et événementialité (Lamoureux 2016). L'élément spatial joue un rôle prépondérant dans la lecture de l'essence du projet muséologique et donne une vision globale sur l'institution, notamment à travers les connexions et les jonctions spatiales entre les différentes galeries d'exposition (Tzortzi 2015).

Le musée qui a déjà développé un nouveau rôle de producteur dans le domaine de la création artistique, deviendra parti prenante de la recherche, de l'enseignement et de la formation. Polyvalent, il se définira à la fois comme un musée Monde, un musée Cité, un musée Campus, un musée Forum, un musée Portail, un musée *Think Tank*, flexible, expansif, le musée polymorphe de demain sera un musée générateur, un musée 24 h\24. (Grenier 2013 : 83)

En définitive, pour échapper aux menaces du vieillissement, de futilité, et de faillite, le musée devra devenir communicatif, « décontracté » et créatif. Nonobstant, ces initiatives « innovantes » et ces dynamiques pluridisciplinaires de l'actualisation des collections du musée d'art à travers les usages événementiels joindra non seulement le

musée à l'université et à la cité, mais aussi rapprochera le concept du musée d'art, à celui du musée de civilisation, et du musée des technologies éventuellement.

Partant de ces faits, une question surgit : si autrefois le musée était considéré comme le « temple des Muses », objet majestueux qui, tant par son aspect extérieur que par la présentation des chefs-œuvre, imposait à la communauté une sorte de distanciation « sacrée », quel nom donner aujourd'hui aux musées d'art contemporains de formes, politiques, et programmations des plus diverses ?

Deux problématiques fondamentales se posent : Qu'elle est la limite d'une politique événementielle dans un musée d'art ? Qu'elle doit être sa mission et son mandat de base ?

BIBLIOGRAPHIE

Livres et sections de livres

AUPING, Michael (2007). *Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*, Munich: Preste.

BAL, Mieke (2008). « Exhibition as Film », Robin Ostow (dir.), *(Re)Visualizin National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, Toronto: University Press, p. 15-43.

BARBER, Bruce, Serge, GUILBAUT et John, O'BRIAN (1996). *Voices of fire art, rage, power, and the state*, Toronto: University of Toronto Press.

BASSO, Lucas et Margueritte, POZZOLI (1999). *Musées : Architectures 1990-2000*, Arles, Actes Sud, Milano : Motta, p.1-49.

BAUDRILLARD, Jean (1977). *L'effet Beaubourg : Implosion et dissuasion*, Paris : Éditions Galilée.

BAWIN, Julie (2014). *L'Artiste commissaire : Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris : Édi-tions des Archives contemporaines, coll. « Analyse et génétique de la création artistique ».

BELTING, Hans (2000). « L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre ». Hans Belting (dir.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre*, Paris, Gallimard, p. 47-66.

BENHAMOU, Françoise (2002). *L'économie du star-system*, Paris : Odile Jacob.

BENJAMIN, Walter (1936). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, p. 13-36.

BERNIER, Robert et coll. (1997). *Jean-Paul Riopelle : des visions d'Amérique*, Montréal : Éditions de l'Homme.

BIANCHI, Pamela (2016). *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition : De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris : Connaissances et Savoirs.

- BOIS, Yves-Alain (1990). « Perceiving Newman », Yves-Alain Bois, *Painting as model*, Cambridge, Mass.: MIT Press, p.187-213.
- BOLTANSKI, Luc et Arnaud, ESQUERRE (2017). *Enrichissement. Critique de la marchandise*, Paris : Gallimard, Coll «NRF Essais», 672 p.
- BONAZZOLI, Francesca (2013). « La fabrique des icônes », Francesca Bonazzoli et Michele Robecchi, *Ceci est une icône : du chef-d'œuvre à la culture populaire*, Milan : 5 Continents éditions, p 8-19.
- BONN, Sally (2005). *L'expérience éclairante : Sur Barnett Newman*, Bruxelles : La lettre volée.
- BONNIN, Philippe, Masatsugu, NISHIDA et Shigemi, INAGA (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise = Nihon no seikatsu kūkan*, Kyoto : International Research Center for Japanese Studies.
- BRAULT, Claude et Jean-Paul, RIOPELLE (1993). « Œuvres vives : introduction », *Riopelle : œuvres vives*, Montréal : Michel Tétreault Art international, p 9-11.
- BUISSON, Dominique (1989). *L'architecture sacrée au Japon*, Courbevoie : ACR.
- CHOUCHAN, Lionel (2000). *L'évènement : la communication du XXIe siècle*, Paris : Éditions LPM.
- CHRISTOPHE, Alice et Manon, GARNIER (2014). « En pèlerinage au musée : sur les traces de la Joconde », François Mairesse (dir.), *Voir la Joconde approches muséologiques*, Paris : L'Harmattan, p.15-35.
- CLAIR, Jean (2007). *Malaise dans les musées*, Paris : Flammarion.
- CLARK, Kenneth (1979). *What is a masterpiece?* London: Thames and Hudson.
- COSSETTE, Claude (1983). *Les images démaquillées : approche scientifique de la communication par l'image*. Sillery, Québec : Éditions Riguil internationales.
- DANTO, Arthur Coleman (2000). « L'idée de chef-d'œuvre dans l'art contemporain ». Hans Belting (dir.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre*, Paris, Gallimard, p. 137-154
- DÉCAUDIN, Jean-Marc (1995). *La communication marketing, concepts, techniques, stratégies*, Paris : Economica.

DELEUZE, Gilles (2014). « La répétition pour elle-même », *Différence et répétition*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll « Épiméthée », p. 96-115.

DJERBI, Ali (1997). *Forme, signe, espace. Cours théorique pour le premier cycle en architecture*, Tunis : École Nationale d'architecture et d'urbanisme de Tunis.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). « Ouverture : L'histoire de l'art comme discipline anachronique / Devant l'image : Devant le temps », *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de Minuit, p. 8-27.

DANTO, Arthur C. (2000). « L'idée du chef-d'œuvre dans l'art contemporain ». Hans Belting (dir.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre*, Paris, Gallimard, p. 137-154.

DUBOIS, Philippe (2002). « Communiquer le musée », *MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE et coll., Musées en mutation. Actes du colloque international organisé et présenté au Musée d'art et d'histoire de Genève, les 11 et 12 mai 2000*, Musée d'art et d'histoire, Genève : Georg, p. 121-124.

FAGNONI, Édith et Maria, GRAVARI-BARBAS (2016). *Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques*, Québec : Presses Universitaires de Laval.

FOCILLON, Henri (2010). « Les formes dans l'espace », *Vie des formes*, Paris : Presses Universitaires de France, p.27-48

FREUD, Sigmund (2008). *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, Saguenay : Bibliothèque numérique, Les Classiques des sciences sociales, [1920].

GALARD, Jean (2000). « Une question capitale pour l'esthétique », Hans Belting (dir.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?* Paris : Gallimard, p. 5-24.

GAGNON, François-Marc (1993). « Impressions négative », Jean-Paul Riopelle et Michel Tétreault Art international (ed.), *Riopelle : œuvres vives*, Montréal : Michel Tétreault Art international, p 17-30.

GAUVIN, Lise (2002). *Chez Riopelle : visites d'atelier ; suivi de Trois fois passera*, Montréal : L'Hexagone.

GERVEREAU, Laurent (2006). *Vous avez dit musées ? Tout savoir sur la crise culturelle*, Paris : CNRS.

GOB, André (2010). *Le musée, une institution dépassée ?* Paris : Éditions Armand Colin.

GOB, André et Noémie, DROUGUET (2010). *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris : Éditions Armand Colin.

GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : Presses Universitaires de France.

GOMBAULT, Anne et Christine PETR (2008). « La réputation des musées et des musées superstars », *Patrimoine et mondialisation*, Paris : L'Harmattan, p.203.

GRENIER, Catherine (2013). *La fin des musées ?* Paris : Éditions du Regard.

GUERZONI, Guido (2014). « Designing Museums in the 21st Century. A Matter of Responsibility », *Museums on the map: 1995-2012*, Turin: Umberto Allemandi & C, p. 15-85.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine et André GARDIES (2002). *Le spectaculaire*, Lyon : Aléas, p. 116.

HEINICH, Nathalie (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard.

HEINICH, Nathalie et Roberta, SHAPIRO (dir.) (2014). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Coll. « Cas de figure », p. 20-22.

ISMAÏL, Dorra (2009). *La pensée en architecture au "risque" de l'événementialité*, Paris : L'Harmattan.

JENCKS, Charles (2005). *The Iconic Building*, New York : Rizolli International Publications, p.23.

KARTERAKIS, Manolis et Milena, PAÉZ (2014). « La fabrique du chef-d'œuvre par le musée. L'avènement du Single Work Show », François Mairesse (dir.), *Voir la Joconde approches muséologiques*, Paris : L'Harmattan, p.71-97.

KOOLHAAS, Rem et Jacques, BOSSER (2016). *Vers une architecture extrême : entretiens*, Marseille : Éditions Parenthèse.

LANDRY, Pierre et Daniel, DROUIN (2005). *Prison, auberge et musée : le pavillon Charles-Baillairgé*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

LE BRETON, David (2006). *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris : Métailié.

LIPOVETSKY, Gilles et Jean, SERROY (2013). *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris : Gallimard.

LO RICCO, Gabriella et Silvia, MICHELI (2003). *Lo spettacolo dell'architettura profilo dell'archistar* [*Le spectacle de l'architecture profil de l'archistar*]. Milan : B. Mondadori, 229 p.

LUCKERHOFF, Jason (2012). « Le Musée national des beaux-arts du Québec est-il condamné à séduire ? ». Anik Meunier, Jason Luckerhoff et Michel Allard, *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p 41-77.

LYOTARD, Jean-François (1986). *Le postmodernisme expliqué aux enfants. : correspondance 1982-1985*, Paris : Éditions Galilée.

MACGREGOR, Neil (2000). « Chef-d'œuvre : une valeur sûre ? ». Hans Belting (dir.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre*, Paris, Gallimard, p. 67-104.

MAIRESSE, François (2014). *Le culte des musées*, Bruxelles : Académie royale de Belgique.

MAIRESSE, François (2014). *Voir la Joconde approches muséologiques*, Paris : L'Harmattan.

MAIRESSE, François (2002). *Le musée, temple spectaculaire : Une histoire du projet muséal*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.

MAIRESSE, François et André, DESVALLÉES (2007). *Vers une redéfinition du musée ?* Paris : L'Harmattan.

MALE, Émile (1898). « Les caractères généraux de l'iconographie du Moyen Âge », *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris : Ernest Leroux, p. 1-29.

MARIAUX, Pierre-Alain (2005). *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel : Éditions de l'Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie.

MIDAL, Fabrice (2007). *Au service du sacré : sauter à l'angle moderne. Paul Celan, Martin Heidegger, Barnett Newman*, Mayet : Éditions du Grand Est.

MOUREAU, Nathalie et Dominique, SAGOT-DUVAUROUX (2016). *Le marché de l'art contemporain*, Paris : La Découverte.

MUSÉE DU QUÉBEC. (1978). *Le Musée du Québec : œuvres choisies - renseignements généraux sur les collections*, Québec : Musée du Québec.

MUSÉE DU QUÉBEC et Gisèle, DESCHENES (1983). *Le Musée du Québec : 500 œuvres choisies*, Québec : Musée du Québec.

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, André, GILBERT, et all. (2016). *Le pavillon Pierre Lassonde*, Québec : Édition André Gilbert.

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC et Pierre, LANDRY (2009). *75 ans chrono : le Musée national des beaux-arts du Québec, 1933-2008*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

NEWHOUSE, Victoria (2005). « The Complexities of Context. How Place Affects Perception. », *Art And The Power Of Placement*, New York: The Monacelli Press, p 42-107.

NEWHOUSE, Victoria (2006). *Towards A New Museum*, New York: Monacelli Press.

NEWMAN, Barnett et Dorothy, GESS SECKLER (2011). « Frontière de l'espace », Barnett NEWMAN et Jean-Louis HOUDEBINE, *Écrits*. Paris : Macula, p. 347-351, [1965].

NEWMAN, Barnett et Jean-Louis HOUDEBINE (2011). *Écrits*, Paris, Macula.

NEWMAN, Barnett et John Philip, O'NEILL (1990). *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, New York: Knopf.

NORA, Pierre (1997). *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard.

O'BRIAN, John (1995). *Clement Greenberg: the collected essays and criticism, vol.3*. Chicago, Ill. : University of Chicago Press.

OSTIGUY, Jean-René (2009). *Peinture et sculpture québécoises : structures et points forts, 1670-1995*, Gatineau : Jean-René Ostiguy.

PORTER, John et Natalie, RINFRET (2014). *John R. Porter : devenir un leader culturel : récit d'un rêveur pragmatique*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Riegl, Aloïs (2003). *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, Paris : Éditions du Seuil [1984].

RIOPELLE, Jean-Paul et Gilbert, ÉROUART (1993). *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle suivis de Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal : Liber.

RYBCZYNSKI, Witold et MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA (1993). *Un lieu pour l'art : l'architecture du Musée des beaux-arts du Canada*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

SAINT-MARTIN, Gérard (2007). *Québec 1759-1760 : les plaines d'Abraham ; l'adieu à la Nouvelle-France ?* Paris : Éditions Economica.

SCARPA, Carlo, Philippe, DUBOÏ et Patricia, FALGUIERES (2014). *Carlo Scarpa : L'art d'exposer : une anthologie d'écrits et de déclarations de Carlo Scarpa : une expographie commentée de ses réalisations muséographiques*, Zurich : JRP Ringier.

SCOFFIER, Richard (2011). *Les quatre concepts fondamentaux de l'architecture contemporaine*, Paris : Norma.

SHAFAK, Elif. (2010). *Soufi, mon amour*, Paris: Phébus.

SUMA, Stefania (2007). *Musées : 2, architecture 2000-2007*, Arles : Actes Sud.

TOBELEM, Jean-Michel (2011). *Le nouvel âge des musées : les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris : A. Colin, 309 p.

TOLLE, Eckhart (2011). *L'art du calme intérieur : à l'écoute de sa nature essentielle*, Paris : J'ai lu, [2003].

TURNER, Dan et Moshe Safdie (1989). *Safdie's gallery: an interview with the architect*, Ottawa: [Dan Turner].

TZORTZI, Kali (2015). *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate.

VALENTIN, Éric (2015). *Barnett Newman : Splendeur mystique et horreur absolue*, Paris : L'Harmattan.

VIAU, René et Jean-Paul, RIOPELLE (2002). *Jean-Paul Riopelle : la traversée du paysage : écrits sur le peintre et son œuvre, entre 1977 et 2002*, Montréal : Leméac.

WASCHEK, Matthias (2000). « Le chef-d'œuvre : un fait culturel ». Hans Belting (dir.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre*, Paris, Gallimard, p. 25-46.

Thèses

FITZPATRICK, Devin Marie (2004). *The interrelation of art and space: an investigation of late nineteenth and early twentieth century european painting and interior space*, [En ligne], Mémoire de maîtrise en art, Washington: Université de Washington, https://research.libraries.wsu.edu/xmlui/bitstream/handle/2376/195/d_fitzpatrick_043004.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Consulté le 17 septembre 2017.

GHARSALLAH, Soumaya (2008). *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : Analyse du processus communicationnel et signifiant*, [En ligne], Thèse de doctorat en

muséologie, médiation, patrimoine, Montréal : Université du Québec à Montréal, <http://www.archipel.uqam.ca/1936/>. Consulté le 30 août 2016.

HOULE, Nathalie (2013). *Le discours muséal à travers l'exposition des collections de quatre musées d'art : Montréal, Québec, Joliette et Sherbrooke*, [En ligne], Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10384>. Consulté le 28 octobre 2016

DYFRÉNOY, Emmanuel (2009). *Dialogue entre architecture et paysage*, [En ligne], Mémoire de Master université, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, <https://fr.calameo.com/read/000116055fa5689b32453>. Consulté le 4 juin 2017.

GIASSON, France (2004). *Le musée comme cathédrale de la postmodernité*, [En ligne], Thèse de doctorat en sociologie, Université de Montréal, <https://search.proquest.com/docview/305054000/?pq-origsite=primo>. Consulté le 22 juin 2017.

NORMANDIN, Pascal (1997). *Autopsie d'un scandale l'acquisition de Voice of Fire de Barnett Newman par le Musée des beaux-arts du Canada*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

SAINT-CYR PROULX, Laurence-Maude (2011). *Le discours de l'architecture analyse rhétorique du Centre Georges Pompidou*, [En ligne], Mémoire de Maîtrise en communication, Montréal : Université du Québec à Montréal, <https://archipel.uqam.ca/4018/1/M12107.pdf>. Consulté le 15 octobre 2016

SILVESTRI, Chiara (2009). *Perception et conception en architecture non-standard*, [En ligne], Thèse de doctorat en Architecture, aménagement de l'espace, Université Montpellier II - Sciences et Techniques du Languedoc, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00858782/file/These_Silvestri.pdf. Consulté le 15 juin 2017.

Articles et magazines

ARCAN, Jean-Claude, Sylvère, PIQUET, Pierre, ROUZAUD (1994). « Une action de mécénat humanitaire exemplaire : la collecte de radiographies périmées. », *Revue Française du Marketing*, no147, p. 105-109.

BAUX, Philippe (1991). « Modèles de persuasion et parrainage sportif. », *Revue Française de Marketing*, vol. 1, no 131, p. 51-67.

BRUNET-WEINMANN, Monique (1991). « Riopelle : Les fins des commencements / Riopelle, Musée des beaux-arts de Montréal, jusqu'au 19 janvier 1991 », *Vie des arts*, vol. 36, no145, p. 30-37.

BUIUM, Greg (2012). « Firestorm. The National Gallery's Acquisition of Voice of Fire Created a Massive Controversy. Could it Happen Today ? », *WARLUS*, [En-ligne], <http://thewalrus.ca/firestorm/>. Consulté le 16 février 2016.

CHAUMIER, Serge (2011). « La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc ? Expoland. Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition », *Complicités*, p. 65-88.

DAVALLON, Jean et Émilie, FLON (2000). « Georges Henri Rivière versus exposition spectacle, est-ce une bonne question ? », *Musées et collections publiques de France*, vol. 229-230, n°4, p. 43-72.

FARRELLY, Francis, Pascale, QUESTER et Peter, SMOLIANOV (1998). «The Australian Cricket Board (ACB): Mapping Corporate Relations», *Corporate Communications: An International Journal*, vol. 3, no 4, p.150-155.

GAGNON, François-Marc (2015). « Riopelle, l'ekphrasis et l'invisibilité », *Études françaises*, vol. 51, no 2, p. 69-86.

GEES SECKLER, Dorothy et Barnett, NEWMAN (1962). « Interview With Dorothy Gees Seckler and Barnett Newman », *Art America*, vol. 50, no. 2, été.

GOMBAULT, Anne (2003). « La nouvelle identité organisationnelle des musées. Le cas du Louvre », *Revue française de gestion*, vol. I, no 142, p. 189-203.

HEINICH, Nathalie (1999). « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, no 33, p. 5-16.

HEINICH, Nathalie (2005). « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix*, vol. 71, no 3, p. 121-136

JACOBI, Daniel (1997). « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *Lettre De L'OCIM*, no 49, p. 9-14.

JOLY, Martine (2004). « Les trois dimensions de l'image ». *Sciences Humaines. Hors-Série : Le monde de l'image : icônes, publicité, images mentales, photographies, images numériques*. Auxerre: Sciences humaines, p.10-13.

KRAUSS, Rosalind (1990). « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, vol. 54, (automne), p. 3-17.

LAMOUREUX, Johanne, Mélanie, BOUCHER et Marie FRASER (2017). « Looking At The One And Only: The Return Of The Single-Work Show. », *STEDELIJKSTUDIES*, 16 p. [En ligne]: <https://stedelijkstudies.com/journal/looking-at-the-return-of-the-single-work-show/>. Consulté le 12 mai 2018.

« Le monde de l'image. Icône, publicité, images mentales, photographies, images numériques... », *Sciences Humaines* (2003-04), no 43, décembre – février, France : Sciences Humaines.

MICHEL, Hugues (2003). « La maîtrise du rendement de la communication commerciale : nouveaux challenges? », *Revue Française du Marketing*, no 192/193, Mai, p. 145-158.

MOORE, Shannon (2018). « Donner tout son sens : L'art de l'interprétation », Musée des beaux-arts du Canada - Site officiel, 28 septembre. [En ligne] : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/sous-les-projecteurs/donner-tout-son-sens-lart-de-linterpretation>. Consulté le 8 octobre 2018.

MORIN, Edgar (1972). « Le retour de l'évènement », *Communications*, no18, Coll. « L'évènement », p. 6-20.

MOUKARZEL, Joseph (2011). « Du musée-écrin au musée-objet. Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité », *Hermès, La Revue*, vol. 61, no 3, p. 90-95.

OUELLET, Line et Moshe, SAFDIE (1986). « Le musée mis en scène : une entrevue avec Moshe Safdie », *Continuité*, no 32-33, p. 22-25.

OUELLET, Pierre-Olivier et John, Porter (2008). « John R. Porter. Directeur général du Musée national des beaux-arts du Québec », *Muséologies*, vol. 2, no 2, p.30-40.

PERLSTEIN, Jay et Slvère, PIQUET (1985). « La communication dans l'évènement : sponsoring et mécénat », *Revue Française du Marketing*, no105, p. 31-40.

OTKER, Ton et Peter, HAYES (1988). « Évaluation de l'efficacité du sponsoring. Expériences de la Coupe du Monde de Football de 1986 », *Revue Française du Marketing*, vol. 3, no 118, p. 13-40.

PORTER, John (2002). « Le musée d'art : un lieu d'engagement », *Muse*, vol. XX, no 2, mars-avril, p. 34-36.

POULOT, Dominique, Tony, BENNETT et Andrew, MCCLELLAN (2012). « Pouvoirs au musée », *Perspective*, no 1, p.29-40.

SCOTT, Allen J. (2007). « Capitalism and urbanization in a new key? The cognitive-cultural dimension », *Social Forces*, vol. 85, n°4, juin, p. 1465-1482.

SEGALEN, Flore (1991). « L'Émergence des expositions spectacles et l'évolution muséale : continuité ou innovation ? », *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Tome 2.

STAUBLE, Katherine (2014). « Brydon Smith : une voix de feu », *Musée des Beaux-Arts du Canada*, [En ligne], <https://www.beaux-arts.ca/magazine/sous-les-projecteurs/brydon-smith-une-voix-de-feu>. Consulté le 18 juin 2016.

Vigneault, Louise (1997). « Riopelle et la quête ludique de l'autre », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art Canadien*, vol. 18, no 2, p. 92-121.

VIGNEAULT, Louise (2002). « Le nationalisme et les arts (1900-1940) », *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, p. 29-100.

VIVANT, Elsa (2008). « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros*, vol. 3, no 27, p.43-52.

WALLISER, Bjorn (2003). « L'évolution et l'état de l'art de la recherche internationale sur le parrainage », *Recherche et Applications en Marketing*, vol. 18, no 1, p. 65-94.

Presses électroniques et coupures de journaux

BAILLARGEON, Stéphane (1995). « Des Riopelle à la pelle », *Le Devoir*, 6 novembre, Montréal, 1 p.

BAILLARGEON, Stéphane (1996). « Le Riopelle est évalué à tout au plus 1,5 million », *Le Devoir*, 26 avril, Montréal, 1 p.

BAILLARGEON, Stéphane (2000). « Rosa s'installe à Québec », *Le Devoir*, 25 février, Montréal, 1 p.

BILLY, Louise (2000). « Riopelle », *Le Devoir*, 13 mai, Montréal, p. E9.

BIRON, Pierre-Paul (2016). « Le nouveau pavillon du MNBAQ inauguré en grande pompe », *Le Journal de Québec*, [En ligne], 24 juin, <https://www.journaldequebec.com/2016/06/24/le-nouveau-pavillon-du-mnbaq-inaugure-en-grande-pompe>. Consulté le 15 mai 2017.

BISSONNETTE, Lise (1995). « Misère de Musée », *Le Devoir*, 13 décembre, Montréal, 1p.

Boivin, Simon (2013). « Musée national des beaux-arts du Québec : un pavillon prend vie », *Le Soleil*, [En ligne], 07 décembre, <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/la->

capitale/201312/06/01-4718571-musee-national-des-beaux-arts-du-quebec-un-pavillon-prend-vie.php. Consulté le 5 mars 2016.

Bouchard, Geneviève. « Achalandage doublé au musée », *Le Soleil*, [En ligne], 13 janvier 2017, <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.lapresse.ca%2Fle-soleil%2Farts%2Fexpositions%2F201701%2F13%2F01-5059401-achalandage-double-au-musee.php>. Consulté le 16 juin 2017.

BOUCHER, Guylaine (2002). « L'aide à la créativité et à la création. Loto-Québec est une entreprise dont la culture inclut la collection d'œuvre d'art », *Le Devoir*, 16 juin, Montréal, 1p.

CANTIN, David (2000). « Le règne de la démesure », *Le Devoir*, 24 juin, Montréal, p. s 7.

COTÉ, Nathalie (2000). « Riopelle : Hommage permanent », *Voir*, [En ligne], 17 mai, <https://voir.ca/arts-visuels/2000/05/17/riopelle-hommage-permanent/>. Consulté le 12 octobre 2016.

DELGADO, Jérôme (2008). « Mariages forcés, souvent heureux », *Le Devoir*, Montréal, 26 avril, p. e8.

DESLOGES, Josianne (2013). « Les îles de Jean-Paul Riopelle », *Le Soleil*, [En ligne], 10 août, <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201308/08/01-4678319-les-iles-de-jean-paul-riopelle.php>. Consulté le 2 novembre 2017.

Désautels le dimanche (2017). « Mitchell Riopelle : l'amour de l'art ». [En ligne], présenté par Michel Désautels, 1er octobre, Montréal : Ici-Radio-Canada, <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/desautels-le-dimanche/segments/entrevue/40592/mitchell-riopelle-exposition>. Consulté le 20 octobre 2017.

GAUDREAU, Valérie (2009). « Couvent des Dominicains: un pas de plus vers la démolition », *Le Soleil*, [En ligne], 22 mai, <https://www.lesoleil.com/actualite/la-capitale/couvent-des-dominicains-un-pas-de-plus-vers-la-demolition-51686399259a88068d42581cfc34a1b4>. Consulté le 22 novembre 2017.

GIGUÈRE, Élise (2000). « Peintres de chez nous à l'honneur ». *La Tribune*, 27 mai, p.11.

LA PRESSE CANADIENNE (2001). « Un chef-d'œuvre de Riopelle acquis par le Musée de Québec », *La Presse Canadienne*, 5 mai, 3 p.

LA TRIBUNE (2000). « Riopelle revient au Musée du Québec par la grande porte », *La Tribune*, 19 mai, Sherbrooke, p. C5.

LAVALLEE, Jean-Luc (2016). « Le nouveau pavillon du MNBAQ ouvrira le 24 juin », *Le Journal de Québec*, [En ligne], 24 février, <http://www.journaldequebec.com/2016/02/24/le-nouveau-pavillon-du-mnbaq-ouvrira-le-24-juin>. Consulté 22 mars 2016.

LA VOIX DE L'EST (2001). « *Hommage à Rosa Luxemburg à Québec* », *La Voix de l'Est*, 19 mai, Ottawa, p. 27.

LE DROIT (2000). « Un chef-d'œuvre de Riopelle acquis par le Musée du Québec », *La Tribune de l'Est*, 13 mai, Québec, p. 54.

LE SOLEIL (2018). « Musée National des Beaux-Arts Du Québec : cap sur le renouveau et la découverte », *Le Soleil*, [En ligne], 11 juin, <https://www.lesoleil.com/mission-quebec/musee-national-des-beaux-arts-du-quebec-cap-sur-le-renouveau-et-la-decouverte-4d2c62cfa214be94098cb84d6bbb02d1>. Consulté le 8 juillet 2018.

LE SOLEIL et John R. Porter (1996). « Riopelle. L'expo rêvée, avortée et ressuscitée », *Le Soleil*, 13 avril, p. 40.

LA TRIBUNE (2000). « Le fameux *Hommage À Rosa Luxemburg* », *La Tribune*, 27 mai, Sherbrooke, 1 p.

MATHIEU, Annie (2012). « Une possible seconde vie pour l'église Saint-Dominique », *Le Soleil*, [En ligne], 4 septembre, <https://www.lesoleil.com/actualite/une-possible-seconde-vie-pour-leglise-saint-dominique-7b1a4571afb14d93a41fe6b6d652bffd>. Consulté le 21 septembre 2017.

MOREAULT, Éric (2016). « Visite avec l'architecte qui fait briller le MNBAQ », *Le Soleil*, [En ligne], 22 mars, <https://www.lesoleil.com/arts/expositions/visite-avec-larchitecte-qui-fait-briller-le-mnbaq-f1008f5d5519cbdc24539f6ec0544369>. Consulté le 11 novembre 2016.

NOREAU, Pierre-Paul (2000). « À Québec pour de bon », *Le Soleil*, 15 mai, Québec, 3p.

NORMANDIN, Pierre-André (2010). « Un intérêt sans précédent pour le concours d'architecture du MNBAQ », *Le Soleil*, 7 avril, Québec, 1p.

NORMANDIN, Pierre-André et Shohei, SHIGEMATSU (2010). « Musée national des beaux-arts du Québec un lien entre ville et nature », *Le Soleil*, [En ligne], 1^{er} avril, <https://www.lesoleil.com/archives/musee-national-des-beaux-arts-un-lien-entre-ville-et-nature-3d153e8a7420fc9d5cb54ca5f453eed>. Consulté le 19 août 2017.

QUELLET, Line et Shohei, SHIGEMATSU ([s.d.]). « Agrandissement du musée », *MNBAQ, site web officiel*, [En ligne], <https://www.mnbaq.org/a-propos/agrandissement-du-musee>. Consulté le 22 juillet 2017.

RADIO-CANADA (2002). « Des funérailles nationales pour Jean-Paul Riopelle », *Radio-Canada*, [En ligne], 13 mars. <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/Index/nouvelles/200203/13/001-RIOPELLE.asp>. Consulté le février 2016.

RADIO-CANADA (2016). « Plus de 30 000 visiteurs au nouveau pavillon Lassonde », *Ici Québec*, [En ligne], 26 juin, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/789652/pavillon-lassonde-inauguration-mnbac-visiteurs>. Consulté le 17 juillet 2017.

RADIO-CANADA (2016). « Un succès exceptionnel pour le nouveau pavillon Lassonde cet été », *Ici Québec*, [En ligne], 23 août, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/799002/pavillon-lassonde-mnbaq>. Consulté le 25 septembre 2017.

RADIO-CANADA (2017). « Jean-Paul Riopelle, un géant de l'art abstrait », *Ici Québec*, [En ligne], 12 octobre, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1061017/riopelle-jean-paul-art-visuel-entrevue-archives>. Consulté le 20 octobre 2017.

RADIO-CANADA (2002). « La mort d'un géant, Riopelle », *Radio-Canada*, [En ligne], 13 mars, <http://ici.radio-canada.ca/actualite/lepoint/reportages/2002/03/13/riopelle/riopelle.html>. Consulté le 20 février 2016).

RADIO-CANADA (2016). « Un succès exceptionnel pour le nouveau pavillon Lassonde cet été », *Ici Québec*, [En ligne], 23 août, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/799002/pavillon-lassonde-mnbaq>. Consulté le 24 septembre 2016.

RADIO-CANADA (1987). « Le Musée des beaux-arts d'Ottawa en chantier », *Archives de Radio-Canada*, [En ligne], 11 août, http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/architecture/clips/8090/. Consulté le 2 novembre 2015.

RADIO-CANADA (1988). « Un Musée d'avant-garde à Ottawa », *Archives de Radio-Canada*, [En ligne], 21 mai, http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/architecture/clips/8103/. Consulté le 12 novembre 2015.

RADIO-CANADA (2017). « Le pavillon Gérard Morisset du MNBAQ se refait une beauté », *Ici Québec*, [En ligne], 25 septembre, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1057916/le-pavillon-gerard-morisset-du-mnbaq-se-refait-une-cure-de-beaute/>. Consulté le 12 février 2018.

TREMBLAY, Régis (1996). « Riopelle », *Le Soleil*, 13 avril, Québec, p37-39.

VOIR QUÉBEC (2000). « Bienvenu Riopelle en permanence », *Voir Québec*, 25 mai, 16 p.

VOISARD, Anne-Marie et Hélène, DE BILLY (1996). « Portrait d'un homme oiseau », *Le Soleil*, 13 avril, Québec, p 41-47.

Conférences

BERGERON, Yves (2012). « Mythes et origines de la muséologie nord-américaine », *Conférence Introduction à la muséologie*, organisée par Éric LANGLOIS, Gatineau : l'Université du Québec en Outaouais, 18 octobre 2012.

BEAUDRY, Eve-Lyne et Jean HAZEL (2016). « Le Passage Riopelle : un écrin sur mesure », *Atelier de discussion, Les collections muséales face à l'impératif événementiel : les collections muséales à l'heure du geste architectural*, organisé par CIÉCO, Montréal : l'Université De Montréal, 25 janvier 2016.

BONDIL, Nathalie (2017). « Le Musée des beaux-arts de Montréal face à l'impératif événementiel : une approche entre l'humanisme et la co-création », *Forum de discussion et table ronde, Les collections muséales face à l'impératif événementiel*, organisé par CIÉCO, Montréal : l'Université De Montréal, 6 novembre.

CIVIL, Marie (2016). « L'architecture des nouveaux musées. Entre impératifs événementiels et persistances formelles », *Colloque, Le Musée comme événement architectural*, organisé par CIÉCO, Québec : Musée National des beaux-arts du Québec, 5 novembre.

GRIENER, Pascal (2016). « Oublier Bilbao. Le musée comme "statement" architectural et ses problèmes », *Colloque, Le Musée comme événement architectural*, organisé par CIÉCO, Québec : Musée National des beaux-arts du Québec, 5 novembre.

LAMOUREUX, Johanne (2016). « La migration de l'évènement : introduction », *Atelier La Migration de l'évènement*, organisé par CIÉCO, Montréal : Université de Montréal, 17 octobre.

LAMOUREUX, Johanne (2017). « Nouveaux usages publicitaires : la collection comme capital de visibilité », *Atelier les usages publicitaires des collections muséales*, organisé par CIÉCO, Montréal : Université de Montréal, 24 avril 2017.

OUELLET, Line et Shohei SHIGEMATSU (2016). « L'architecte du Musée en discussion avec la directrice générale et conservatrice en chef du MNBAQ. », *Colloque, Le Musée comme évènement architectural*, organisé par CIÉCO, Québec : Musée National des beaux-arts du Québec, 5 novembre 2016.

ROIGÉ, Xavier (2016). « Objets-phares et construction des identités nationales en termes de conclusion des études de cas : Colloque interuniversitaire de muséologie », *Colloque Objets-phares et construction des identités nationales*, Organisé par Yves BERGERON, Montréal : Université du Québec à Montréal, 13 avril 2016.

Catalogues d'exposition

BOUCHER, Mélanie (dir.) (2008). *Intrus/Intruders*, Catalogue d'exposition, Musée National Des Beaux-Arts Du Québec, 24 avril-12 octobre, Québec : Musée National des Beaux-Arts du Québec.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). « Des œuvres sans queue ni chef in Chefs-d'œuvre », CENTRE POMPIDOU-METZ, *Chefs-d'œuvre ?* Catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Metz, 12 mai-11 octobre, Metz : Éditions du Centre Pompidou-Metz, p.21-24.

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, Eve-Lyne, BEAUDRY et Marie, FRASER (2016). *Art contemporain du Québec : guide de collection*, Catalogue d'exposition, Musée National Des Beaux-Arts Du Québec, Québec : Publications du Musée National Des Beaux-Arts Du Québec.

MUSEE NATIONAL DE BEAUX-ARTS DU QUEBEC, François-Marc, GAGNON et Jean-Paul, RIOPELLE (2000). *Riopelle au Musée du Québec : L'Hommage à Rosa Luxemburg*, Catalogue d'exposition, Musée du Québec, 17 mai, Québec : Musée du Québec, 33 p.

PORTER, John et Yves, LACASSE (dir.) (2004). *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, Catalogue d'exposition, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec : Publications du Musée national des beaux-arts du Québec.

RIOPELLE, Jean-Paul, Huguette, VACHON et GALERIE MONTCALM (2003). *Jean-Paul Riopelle : les traces de l'envol*, Catalogue d'exposition, Galerie Montcalm, 19 juin-31 août, Gatineau : La Galerie.

SHIFF, Richard (2004). « To Create Oneself », Richard, SHIFF., Carol C., MANCUSI-UNGARO (dir.). *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New York: The Barnett Newman Foundation, p. 2-115.

SOLOMON, Alan (1967). *American painting now*, [Catalogue of the exhibition at], Horticultural Hall, Boston, December 15, 1967-January 10, 1968, Boston: Institute of Contemporary Art.

Dictionnaires et encyclopédies

AZIZA, Claude, Robert SCTRICK et Claude OLIVIERI (1981). *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris : Nathan.

BERGERON, Yves et Marie-Ève, GOULET (dir.) (2015). *Manuscrit des Objets phares*, Montréal : Université du Québec à Montréal/ Espace (Recherche) Muséologies & Sociétés.

BOUISSET, Maïten ([s.d.]). « Riopelle Jean-Paul - (1923-2002) », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/jean-paul-riopelle/>. Consulté le 01 décembre 2017.

CAZENAVE, Michel (1996). *Encyclopédie des symboles*, Paris : générale française, p. 445.

CHEVALIER, Jean et Alain, GHEERBRANT (1997). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombre*, [s.l.], Éditions : Éd. rev. et augm, Coll. « Bouquins ».

CHEVALIER, Jean et Alain, GHEERBRANT (1990). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Laffont.

COLIN, Didier (2000). *Dictionnaire Des Symboles, Des Mythes Et Des Légendes*, Paris : Hachette, p. 58.

DESVALLÉES, André et François, MAIRESSE (2011). « Architecture », André DESVALLÉES et François MAIRESSE et Yves BERGERON (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, p. 527- 541.

DESVALLÉES, André, François, MAIRESSE (dir.) et CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES (2010). *Concepts clés de muséologie*, [En ligne] : http://www.icom-musees.fr/uploads/media/publication/Concepts-Cl_s.pdf. Consulté en février 2016.

« Expo 67 » (2006). *Encyclopédie Canadienne*, [En ligne], <http://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/expo-67/>. Consulté le 12 mars 2016.

GAGNON, François-Marc (2013). « Jean-Paul Riopelle », *Encyclopédie Canadienne*, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/jean-paul-riopelle/>. Consulté le 01 décembre 2016.

« Métaphysique ». Encyclopédie Universalis, [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/metaphysique/>. Consulté le 12 mars 2018.

Documents d'archives, rapports et notes officielles

Commission des Champs de Bataille Nationaux (2008). «Plaines d'Abraham : origine et signification », [En ligne], http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.toponymie.gouv.qc.ca%2Fct%2FToposWeb%2Ffiche.aspx%3Fno_seq%3D141. Consulté le 18 juin 2017.

Commission des Champs de Bataille Nationaux (2014). « Plaines d'Abraham : un lieu chargé d'histoires », [En ligne], <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.ccbn-nbc.gc.ca%2Ffr%2Fhistoire-patrimoine%2Fhistoire-site%2Flieu-charge-histoires%2F>. Consulté le 18 juin 2017.

Commission des Champs de Bataille Nationaux (2015). « Au cœur de Québec : le parc des Champs-de-Bataille », [En ligne], <http://www.ccbn-nbc.gc.ca/fr/>. Consulté le 18 juin 2017.

Culture et Communications Québec (2002). « Le Québec perd un de ses plus grands artistes des funérailles nationales souligneront le décès de Jean-Paul Riopelle », *Communiqué, cabinet du premier ministre*, [En ligne], https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=3876&tx_ttnews%5Bpointer%5D=16&tx_ttnews%5Btt_news%5D=1396&tx_ttnews%5BbackPid%5D=3874&cHash=6cc1ebafd367250dbe7a426ae66a102e. Consulté le 13 novembre 2017.

Environnement et Changement Climatique Canada (2015). *Le pavillon américain à l'Expo 67*, [En ligne], <https://www.ec.gc.ca/biosphere/default.asp?lang=Fr&n=17BEA3C8-1>. Consulté le 24 février 2017.

ÉROUART, Gilbert (1993). « Riopelle *L'Hommage à Rosa Luxemburg* », [texte de présentation de l'œuvre], Île-de-France : Château de La Roche-Guyon, 1^{er} juin-17septembre 1995, 5 p.

« EXPO 67 » (1967). Guide officiel, [exposition tenue à] Montréal, 28 avril-27 octobre, Toronto: Éditions Maclean-Hunter.

Gouvernement du Québec (1997). « À l'occasion du dévoilement de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* », *Allocution de Mme Louise Beaudoin*, Hull, 23 mai.

LégisQuébec ([s.d.]). *M-44-Loi sur les musées nationaux*, [En ligne], <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/M-44>. Consulté le 22 juin 2016.

MOLINARI, Guido (1988). « Lettre du 14 novembre 1988 », *Lettre à Mme Shirley Thomson, directrice du Musée des Beaux-Arts du Canada*, Ottawa : Archives du Musée des Beaux-arts du Canada, 2p.

Musée National des Beaux-Arts du Québec (2013). « Nouveau complexe muséal ; Ouverture prévu à l'automne 2015 », *Document inédit* [confidentiel], Québec : Musée National des Beaux-Arts du Québec, octobre.

Musée National des Beaux-Arts du Québec. *Rapport Annuel 2016-2017*, [En ligne], <https://d2u082v08vt8dt.cloudfront.net/attachments/000/188/246/original/cc6549dcdd4d37cba1097b88ecf4de8b?v=1>. Consulté le 2 septembre 2018.

Musée des Beaux-Arts du Canada et Diana NEMIROFF (1992). *Fiche de description de l'œuvre : Voix de feu*, [document du dossier de l'œuvre], Ottawa : MBAC, 21 mai.

Musée du Québec, Direction de la conservation (1996). *Fiche d'acquisition de l'œuvre L'Hommage à Rosa Luxemburg*, [document du dossier de l'œuvre] Québec : Musée du Québec, 6 juillet.

Musée du Québec (1997). « Entente tripartite dans le dossier de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* de Jean-Paul Riopelle », *Communiqué de presse*, Québec : Musée du Québec, 28 mars.

Musée du Québec (2000). « L'horizon Riopelle », *Communiqué de presse*, Québec : Musée du Québec, 1^{er} mai.

Musée du Québec, « Rosa » s'installe au Musée dans la toute nouvelle Salle Riopelle ! *Communiqué de presse*, Québec : Musée du Québec, 17 mai 2000.

MUSÉE DU QUÉBEC (1997). *Rapport annuel 1996-1997 du Musée du Québec*. Musée du Québec : Québec, 72p.

Portail Québec (2017). « Le parcours d'art public TD du MNBAQ », *Communiqué de presse du MNBAQ*, 5 juillet, [En ligne], <http://www.fil-information.gouv.qc.ca/Pages/Article.aspx?idArticle=2507052355>. Consulté 10 janvier 2018.

Postes Canada (2003). « Postes Canada rend un hommage philatélique à Jean-Paul Riopelle », *Communiqué de presse*, Ottawa, 7 octobre, [En ligne], https://www.canadapost.ca/web/fr/blogs/collecting/details.page?article=2003/10/07/jean-paul_riopelle&catttype=collecting&cat=stamps. Consulté le 3 décembre 2017.

Répertoire du Patrimoine Culturel du Québec. *Pavillon Charles Baillairgé*, [En ligne], <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92827&type=bien#.W48hqS17TGJ>. Consulté le 3 octobre 2017.

SMITH, Brydon (1990a). "Barnett Newman: 1905-1970", [Brochure], *Barnett Newman – Voice of Fire promotional material*, Ottawa: Archives du Musée des Beaux-Arts du Canada.

SMITH, Brydon (1990). *Morningside*. [Interview by P. Gzowski, CBC/CBO]. Transcribed radio interview, mars 15b, Ottawa: Archives du Musée des Beaux-Arts du Canada.

THOMSON, Shirley (1990). *Notes pour un discours prononcé par Mme Shirley Thomson, directrice du Musée des Beaux-Arts du Canada, devant le comité permanent des communications et de la culture de la Chambre des Communes*, Ottawa : Archives du Musée des Beaux-arts du Canada.

THOMSON, Shirley (1989). « Lettre du 10 février », *Lettre à James D. Robinson III*, Ottawa: Archives du Musée des Beaux-arts du Canada, 2p.

UNESCO (1989). *Architecture muséale : au-delà du « temple » et au-delà*, n° 164, vol. XLI. [En ligne], <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000857/085703fo.pdf>. Consulté 19 mars 2016.

Sites web et documents numériques

Centre National Des Ressources Textuelles et Lexicales.

[En ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/chef-d'oeuvre>.

<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/évènementiel>

<http://www.cnrtl.fr/definition/événement>

<http://www.cnrtl.fr/definition/chef-d%27oeuvre>.

<https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/mystique>

Pages consultées en mars 2016

Fondation du Musée des Beaux-Arts Du Canada (2009). [En ligne], https://www.beaux-arts.ca/documents/content/NGCFoundation_Brochure_FRA.pdf. Consulté le 24 mars 2016.

Fondation du Musée National des Beaux-Arts Du Québec (2014).

Communiqué. La Fondation du MNBAQ annonce une généreuse contribution de

M. Serge Godin de CGI, [En ligne], [http://dev-](http://dev-fmnbaq.o2web.biz/files/2013/08/Annonce_CGI.pdf)

[fmnbaq.o2web.biz/files/2013/08/Annonce_CGI.pdf](http://dev-fmnbaq.o2web.biz/files/2013/08/Annonce_CGI.pdf). Consulté le 22 septembre 2017.

Jean-Paul Riopelle (2015). *Le catalogue raisonné de Jean-Paul Riopelle*, [En ligne]: <http://www.riopelle.ca/?q=en/node/4888>. Consulté le 2 novembre 2017.

Les Diplômés (2008). *Site de l'université de Montréal*, [En ligne], <http://www.diplomes.umontreal.ca/revue/414/profil.html>. Consulté le 2 mars 2016.

Musée des Beaux-Arts du Canada (MBAC). Site web officiel du MBAC, [En ligne], <https://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/index.php>
<https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections>
<https://www.beaux-arts.ca/visiter/visites-et-causeries/ledifice>
<https://www.beaux-arts.ca/pour-professionnels/media/communiques/comprendre-nos-chefs-doeuvre-kiki-smith-et-tony-smith>
<https://www.beaux-arts.ca/visiter/visites-et-causeries/ledifice>
<https://www.beaux-arts.ca/visiter/visites-et-causeries/plans-detages>
 Pages consultées le 10 mars 2016.

Musée des Beaux-Arts du Canada (2009). *Politique de communications du Musée des Beaux-Arts du Canada et Musée canadien de la photographie contemporaine*, [En ligne], https://www.beauxarts.ca/documents/policies/Communications_Policy_-_French_-_Final_September_2009.pdf. Consulté le 18 février 2016.

Musée des Beaux-Arts du Canada (2011). *Politique d'acquisition du Musée des Beaux-Arts du Canada*, [En ligne], https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/planning%20and%20reporting/NGC_SommaireFR_Final.pdf. Consulté en février 2017.

Musée National des Beaux-Arts du Québec. ([s.d.]), *Site Web officiel du MNBAQ*, [En ligne], <https://www.mnbaq.org/liens/don-au-mnbaq/don-duvres-dart>
<https://www.mnbaq.org/a-propos/histoire>
<https://www.mnbaq.org/liens/don-au-mnbaq/don-duvres-dart>
<https://www.mnbaq.org/a-propos/histoire>
<https://www.mnbaq.org/exposition/jean-paul-riopelle-1213>
http://www.mnba.qc.ca/expo_riopelle.aspx
<https://www.mnbaq.org/exposition/mitchell-riopelle-1252/au-tour>
<https://www.mnbaq.org/exposition/jean-paul-riopelle-1203/>
<https://www.mnbaq.org/collections/incontournables>
<https://www.mnbaq.org/exposition/riopelle-20>
<https://www.mnbaq.org/exposition/jean-paul-riopelle-1203/2>
<https://www.mnbaq.org/activite/jean-paul-riopelle-l-artiste-magicien-546>
 Pages consultées le 18 avril 2016.

Musée National des Beaux-Arts du Québec([s.d.]). *Page Facebook officielle du MNBAQ*, [En ligne], <https://www.facebook.com/mnbaq/>. Consulté le 10 juin 2017.

Musée National des Beaux-Arts du Québec. *Rapport Annuel 2003-2004*, [En ligne], https://www.google.ca/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiN-sHQ8PTcAhWsTN8KHeDUBLwQFjAAegQIChAC&url=https%3A%2F%2Fwww.bibliotheque.assnat.qc.ca%2FDepotNumerique_v2%2FAffichageFichier.aspx%3Fidf%3D25226&usg=AOvVaw0qUfuKrvPw3w6E8hU5rP. Consulté le 2 mars 2016.

Musée des Religions du Monde. *Symboles en 4 temps*, [En ligne], <http://www.museedesreligions.qc.ca>. Consulté le 20 août 2017.

Musée National des Beaux-Arts du Québec. *Jean-Paul Riopelle*, [En ligne], https://www.mnbaq.org/exposition/jean-paul-riopelle-1213_. Consulté le 23 février 2016.

PROVENCHER_ROY (2017). Pavillon Lasonde - MNBAQ, [En ligne], « <https://provencherroy.ca/fr/projet/pavillon-pierre-lasonde-musee-national-des-beaux-arts-du-quebec-architecture/>. Consulté le 22 février 2017.

« The US Expo 67 » [s.d.]. [En ligne], http://greg.org/archive/2011/05/02/the_us_expo_67_pavilion_has_seven_fathers.html. Consulté le 23 mars 2017.

<https://c7a.com/work/montreal-expo-67>
<https://www.levangile.com/Bible-SEM-11-19-1-complet-Contexte-oui.htm>
<http://mhweinmann.com/loeuvre-dun-maitre/>
<http://www.marysart.co/mnbaq-mitchell-riopelle.html>
<https://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/a-san-francisco-le-sfmoma-agrandi-pour-rivaliser-avec-les-grands-musees-238797>
<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2016/06/15/03015-20160615ARTFIG00164-herzog-amp-de-meuron-la-tate-modern-est-notre-plus-grand-projet.php>
<https://www.numero.com/fr/architecture/la-nouvelle-tate-modern-herzog-de-meuron-ouverture-londres>
<http://golem13.fr/barnett-newman-onement-vi/>
https://www.lemonde.fr/economie/article/2014/10/23/la-fondation-louis-vuitton-a-coute-100-millions-d-euros_4511293_3234.html
<https://www.capital.fr/lifestyle/5-chiffres-fous-sur-le-louvre-abu-dhabi-1254331>