



**La scénographie d'exposition comme mode d'évocation :
«Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national», au
Musée du Québec en 2001**

Mémoire

Andréanne Lesage

Maîtrise en histoire de l'art
Maître ès arts (M. A.)

Québec, Canada

© Andréanne Lesage, 2015

RÉSUMÉ

Par l'analyse de la scénographie de l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*, présentée au Musée du Québec (actuellement Musée national des beaux-arts du Québec) en 2001, ce mémoire vise à démontrer comment la mise en espace des œuvres parvient à créer un discours indépendant de celui contenu dans le catalogue accompagnant la rétrospective. Afin de mettre en relation le contenu scientifique du catalogue et l'expérience du spectateur au musée, la scénographie d'exposition a été utilisée comme cadre théorique. C'est en définissant cette pratique dans ses composantes fondamentales et actuelles qu'il a été possible de revoir le cas à l'étude pour en extraire un discours essentiellement sensoriel.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| RÉSUMÉ | iii |
| TABLE DES MATIÈRES | v |
| LISTE DES FIGURES | ix |
| REMERCIEMENTS | xxi |
| Introduction..... | 1 |
| | |
| Chapitre 1. <i>Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national</i> dans le texte et par l'image : le catalogue | 17 |
| 1.1. Le catalogue | 17 |
| 1.2. L'homme..... | 19 |
| 1.2.1. La vision de <i>l'homme</i> avant la rétrospective | 22 |
| 1.2.2. Louis-Philippe Hébert au XXI ^e siècle..... | 25 |
| 1.3. L'œuvre..... | 28 |
| 1.3.1. L'œuvre de Louis-Philippe Hébert avant 2001..... | 29 |
| 1.3.2. L'œuvre après 2001 | 35 |
| 1.3.2.1. L'esthétique des sculptures de Louis-Philippe Hébert | 36 |
| 1.3.2.2. Les thématiques | 38 |
| 1.4. L'emploi des illustrations dans le catalogue..... | 40 |
| 1.5. Conclusion: L'homme et l'œuvre présentés dans le catalogue..... | 42 |
| | |
| Chapitre 2 : <i>Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national</i> dans l'espace du musée : l'exposition..... | 45 |
| 2.1. La genèse de l'exposition rétrospective..... | 45 |
| 2.2. Dossier d'exposition | 47 |
| 2.3. Présentation au Musée du Québec | 48 |
| 2.3.1. Description de l'exposition Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national..... | 49 |
| 2.3.1.1. La signalétique de l'exposition et les installations extérieures..... | 49 |
| 2.3.1.2. Salle 4 | 50 |
| 2.3.1.3. Salle 5 | 52 |

| | |
|--|-----------|
| 2.3.1.4. Salle 6..... | 53 |
| 2.4. L'approche de l'exposition par la médiation..... | 54 |
| 2.4.1. Titres et textes d'information..... | 55 |
| 2.4.2. Jeu découverte..... | 56 |
| 2.4.3. Audioguide théâtralisé..... | 57 |
| Chapitre 3. Scénographie | 59 |
| 3.1. Scénographie théâtrale..... | 59 |
| 3.1.1. Étymologie..... | 59 |
| 3.1.2. Rupture..... | 61 |
| 3.1.3. Compréhension actuelle..... | 62 |
| 3.1.4. Conclusion : Syndicat national des Scénographes d'équipements, de spectacles et d'exposition..... | 64 |
| 3.2. Scénographie d'exposition..... | 65 |
| 3.2.1. Une pratique à part entière..... | 65 |
| 3.2.2. Scénographe d'exposition : une perspective historique..... | 69 |
| 3.2.3. La pratique du scénographe d'exposition : un aperçu historique et critique..... | 72 |
| 3.2.3.1. Les prémisses..... | 73 |
| 3.2.3.2. Les premières manifestations modernes..... | 76 |
| 3.2.3.3. Réflexion critique..... | 78 |
| 3.2.3.4. Libertés et limites du travail du scénographe d'exposition..... | 81 |
| 3.2.4. Tendances en scénographie d'exposition contemporaine au musée :..... | 84 |
| Chapitre 4 : Lecture scénographique de l'exposition <i>Louis-Philippe Hébert (1850- 1917), sculpteur national.</i> | 87 |
| 4.1. Les architectures intérieures..... | 88 |
| 4.1.1. Salle 4..... | 88 |
| 4.1.1.1. Présentoir et muret suspendu..... | 89 |
| 4.1.1.2. L'atelier..... | 89 |
| 4.1.1.3. Socles, présentoirs, bases et cimaise en épi..... | 89 |
| 4.1.2. Salle 5 et 6..... | 90 |
| 4.1.2.1. Estrades..... | 90 |
| 4.1.2.2. Traitement des alcôves..... | 91 |
| 4.1.3. Synthèse des architectures intérieures..... | 91 |
| 4.2. Cohabitation des œuvres : mise en place d'un langage visuel..... | 92 |
| 4.2.1. Salle 4..... | 92 |
| 4.2.2. Salle 5 et 6..... | 98 |
| 4.2.2.1. Salle 5..... | 99 |
| 4.2.2.2. Salle 6..... | 101 |

| | |
|--|------------|
| 4.3. Ambiances et production d'effets | 103 |
| 4.3.1. Une scénographie du point de vue du spectateur..... | 103 |
| 4.3.2. Effets lumineux : vie et mouvement | 105 |
| 4.3.3. Effets d'attention (valorisation)..... | 109 |
| 4.3.4. Ambiances | 111 |
| Conclusion | 119 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 125 |
| FIGURES..... | 133 |
| ANNEXES..... | 175 |

LISTE DES FIGURES

Fig. 1. Louis-Philippe HÉBERT. *Le Pêcheur à la nigogue*, 1889.

Bronze : 310,0 x 120,0 x 112,0 cm,

(photo tirée de Daniel Drouin dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p.141.)

Crédits photographiques : Patrick Altman (MQ)

Fig. 2. Louis-Philippe HÉBERT. *La Halte dans la forêt*, 1889.

Bronze,

(photo tirée de Daniel Drouin dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p. 249.)

Crédits photographiques : Patrick Altman (MQ)

Fig. 3. Louis-Philippe HÉBERT. *La Fée Nicotine*, 1902.

Bronze partiellement doré : 53,2 x 26,4 x 15,3 cm,

(photo tirée de Daniel Drouin dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p. 294.)

Crédits photographiques : Christine Guest (MBAM)

Fig. 4. Louis-Philippe HÉBERT. *La Nuit*, 1913.

Bronze : hauteur : 12,0 ; diamètre : 13,0 cm,

(photo tirée de Daniel Drouin dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p. 290.)

Crédits photographiques : Patrick Altman (MQ)

Fig. 5. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la façade du pavillon Gérard-Morisset. Vue de l'œuvre *Le Génie ailé*.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 6. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de l'entrée principale. Vue du *Monument à Octave Crémazie*. (Photo transmise par Madame Phyllis Smith, secteur de la photographie, Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 7. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de l'avenue Wolfe-Montcalm. Vue des bannières de l'exposition.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 8. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie du rond-point devant l'entrée principale. Vue de la bannière géante de l'exposition déployée sur le pavillon Gérard-Morisset.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 9. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de l'entrée de la salle 4. Vue du panneau didactique présentant le texte d'introduction à l'exposition.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 10. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie du corridor reliant la salle 4 et rotonde donnant accès aux salles 5 et 6. Vue du panneau présentant le titre de l'exposition et un portrait photographique de l'artiste.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 11. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la rotonde. Vue de l'entrée de la salle 5.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 12. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « l'homme ».

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 13. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « les hommes célèbres ».

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 14. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue latérale du mur incliné.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 15. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « l'art religieux ». (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 16. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue frontale du mur incliné. (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 17. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de l'entrée de la section de l'atelier par la galerie de photographies. (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 18. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la section « l'atelier du sculpteur » et de l'ouverture sur la thématique « les intimes ». (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 19. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la section « l'atelier du sculpteur ». (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 20. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue des étagères présentant des plâtres dans la section « l'atelier du sculpteur ». (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 21. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue frontale de la thématique « les intimes ». (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 22. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « les intimes » et du mur incliné.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 23. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Plan de la salle 4.

(Document tiré du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits : Daniel Castonguay

Fig. 24. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « les intimes ».

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 25. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de médaillons en relief et d'un présentoir.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 26. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la section avant-gauche de la salle.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 27. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue arrière de l'estrade.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 28. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la section droite de la salle.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 29. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue frontale d'ensemble.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 30. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la section droite de la salle et d'une partie de l'estrade.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 31. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue des œuvres *Algonquins* et *Poésie et Histoire*.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 32. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la thématique « le nu ».
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 33. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue frontale d'ensemble.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 34. *Exposition universelle de 1900, Paris, Exposition de sculptures au pied de l'escalier d'honneur du Grand-Palais*. 1900.
Photographie
(Photo tirée de Grand-Palais, 2011, *1900 : salons artistiques*, [en ligne], <<http://www.grandpalais.fr>> (page consultée le 9 septembre 2014))
Crédits photographiques : Roger-Viollet.

Fig. 35. Anonyme. *La sculpture française*. 1889.
Gravure
(Image tirée de MONOD, Émile. 1889. *Exposition universelle de 1889 (Paris, France)*. [en ligne] Paris, E. Dentu, 4 vol. <<http://www.archive.org>> (page consultée le 9 septembre 2014.))
Collection : Getty Research Institute.

Fig. 36. *Rodin rediscovered*, National Gallery of Art, Washington.

Photographie

(photo tirée de Margaret Hall, *On display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*, Londres, Lund Humphries Publishers Ltd, 1987, p. 200.)

Crédits photographiques : [National Gallery of Art].

Fig. 37. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue du coin arrière gauche de la salle et de l'alcôve.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 38. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue frontale de l'alcôve.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 39. Anonyme. *La Victoire de Samothrace*. c. 200-190 av. J-C.

Marbre : hauteur ; 8 pieds.

(Photo tirée de Artstor, 2014, [en ligne], <library.artstor.org> (page consultée le 9 septembre 2014)).

Crédits photographiques : SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y.

Fig. 40. Anonyme. *La Victoire de Samothrace*. c. 200-190 av. J-C.

Marbre : hauteur ; 8 pieds.

(Photo tirée de Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, The Monacelli Press, 2005, p. 46.)

Crédits photographiques : Réunion des Musées Nationaux/ Art Ressource, New York.

Fig. 41. *Versailles et l'Antique*, Château de Versailles, Versailles.

Photographie de la salle 6 « Sculpture inspirées de l'Antique ». Vue de la sculpture *Atalante*.

(Photo tirée de Château de Versailles, *Visite virtuelle de l'exposition Versailles et l'Antique*. [En ligne], <<http://www.chateauversailles.fr>>, (page consultée le 24 mars 2014).

Crédits photographiques : Château de Versailles

Fig. 42. *Versailles et l'Antique*, Château de Versailles, Versailles.

Photographie de la salle 6 « Sculpture inspirées de l'Antique ». Vue générale.

(Photo tirée de Château de Versailles, *Visite virtuelle de l'exposition Versailles et l'Antique*. [En ligne], <<http://www.chateauversailles.fr>>, (page consultée le 24 mars 2014).

Crédits photographiques : Château de Versailles

Fig. 43. *Versailles et l'Antique*, Château de Versailles, Versailles.
Photographie de la salle 3 « Héros et héroïnes antiques ».
(Photo tirée de Château de Versailles, *Visite virtuelle de l'exposition Versailles et l'Antique*. [En ligne], < <http://www.chateauversailles.fr>>, (page consultée le 24 mars 2014).
Crédits photographiques : Château de Versailles

Fig. 44. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue du muret suspendu et de l'entrée de la salle.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 45. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue générale vers la section de l'atelier.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 46. Anonyme. *Ateliers aux 31 et 31 bis rue Campagne-Première*.
Photographie couleur
(Photo tirée de John Milner, *Ateliers d'artistes : Paris capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du May, 1990. p. 199.)
Crédits photographiques : Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Fig. 47. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue d'un présentoir.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 48. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue des thématiques de « l'art religieux et de « l'art funéraire ».
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 49. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue générale.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 50. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Plan de la salle 5.

(Document tiré du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits : Daniel Castonguay

Fig. 51. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Plan de la salle 6.

(Document tiré du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits : Daniel Castonguay

Fig. 52. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue arrière de l'estrade.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 53. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la salle avec des visiteurs.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 54. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Détail, photographie de la salle 4. Détail de la rangée de statuette des « hommes célèbres », vue des deux exemplaires de *Sir Hector-Louis Langevin*.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 55. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la rangée de statuette des « hommes célèbres » et de l'*Ange de gloire*.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 56. *Musée Chiaramonti*, Musée du Vatican, Vatican.

Photographie de la galerie de sculptures.

(Photo tirée de Roma Passion, <<http://www.rome-passion.com>>, (page consultée le 9 septembre 2014)

Crédits photographiques : Albert L'Huillier

Fig. 57. Victor BOURGEOU, Louis-Philippe HÉBERT *et al.* *Chaire de Vérité de l'église Notre-Dame de Montréal*. 1883-1886.

Noyer : hauteur ; 14 mètres

(photo tirée de Daniel Drouin dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p.104.)

Crédits photographiques : Inventaire des biens culturels, Montréal.

Fig. 58. Louis-Philippe HÉBERT. *Monument funéraire de la famille Valois*. 1895.

Pierre et bronze

(photo tirée de S.a. 1905. *L'album universel* [en ligne]. Vol 22, n° 1124, 840 p. <<http://bibnum2.banq.qc.ca>>, (page consultée le 9 septembre 2014.))

Crédits photographiques : BANQ.

Fig. 59. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la rotonde. Vue de l'entrée de la salle 6.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 60. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la section arrière de la salle.

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 61. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Détail, photographie de la salle 5. Vue du texte mural « l'Hôtel du Parlement ».

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 62. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Détail, photographie de la salle 5. Vue du texte mural « le nu ».

(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)

Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 63. Louis-Philippe HÉBERT. *La Musique et le Théâtre, dit Trophée de Lord Grey*, 1906.

Bronze : 46,5 x 32,0 x 20,0 cm.

(Photo tirée de Daniel Drouin dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p. 288.)

Crédits photographiques : Patrick Altman (MQ)

Fig. 64. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue frontale de l'œuvre *Sans merci*. (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 65. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue latérale de l'œuvre *Sans merci*. (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 66. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Détail, photographie de la salle 6. Vue arrière de l'estrade. (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 67. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la rangée de statuette de personnages historiques avec des visiteurs. (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 68. *Rodin à Québec*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue du podium présentant certains éléments des *Bourgeois de Calais*. (Photo tirée du dossier d'exposition « Rodin à Québec », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 69. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la section de l'atelier coupée par le muret suspendu. (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 70. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue générale. (Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 71. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue d'ensemble du fond de la salle.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 72. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue du fond de la salle avec des visiteurs.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 73. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue de la section avant de l'estrade.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 74. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la rotonde. Vue générale.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 75. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue latérale de l'arrière de la salle (côté gauche).
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 76. Louis-Philippe HÉBERT. *Adrien et Henri*, vers 1887.
Bronze : 31,0 x 24,0 x (base 9,5) cm,
(photo tirée de Daniel Drouin dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p. 277.)
Crédits photographiques : Patrick Altman (MQ)

Fig. 77. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la rangée de statuettes des « hommes célèbres » et de l'*Autoportrait l'escabeau*.
(Photo tirée du dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.)
Crédits photographiques : Jean-Guy Kérouac (MQ).

Fig. 78. Louis-Philippe HÉBERT. Détail de *L'inspiration*, 1904.

Bronze : 56,5 x 22,8 x 24,6 cm,

(photo tirée de Daniel Drouin dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p.41.)

Crédits photographiques : Patrick Altman (MQ)

Fig. 79. Louis-Philippe HÉBERT. *L'inspiration*, 1904.

Bronze : 56,5 x 22,8 x 24,6 cm,

(photo tirée de Daniel Drouin dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p.44.)

Crédits photographiques : Patrick Altman (MQ)

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mon directeur, Monsieur Didier Prioul, avec qui j'ai eu le plaisir de construire ce mémoire au fil de nos échanges. Plusieurs personnes ont grandement facilité la réalisation de ce projet, à commencer par mes collègues du Musée national des beaux-arts du Québec, Hélène Godbout à la bibliothèque et Nathalie Thibault aux archives, sans qui mes recherches auraient été nettement plus laborieuses, ainsi que Phyllis Smith au service photo. Je tiens à remercier spécialement Daniel Drouin et Michel Nadeau pour les entretiens qu'ils m'ont accordés avec beaucoup de générosité. Finalement, j'aimerais aussi souligner l'apport de mes amis et de ma famille, et plus particulièrement de mes collègues guides-animatrices des dernières années, pour leur présence et leur écoute.

Introduction

Ce mémoire est né d'un questionnement sur la place de la scénographie dans l'exposition d'art en contexte muséal. Bien que différents angles de la muséologie aient fait l'objet d'études récemment, la scénographie comme mise en espace et en scène des œuvres dans un musée d'art demeure peu étudiée. Aucun ouvrage général n'existe sur le sujet, bien que plusieurs articles et recueils de textes fouillés m'aient permis de fixer mes points de départ. Au fil de la recherche, il est devenu de plus en plus évident que la scénographie d'exposition était directement reliée à la scénographie théâtrale, ce qui m'a conduit vers une interrogation plus précise : si la muséographie contemporaine donne plus de place aux techniques de mise en espace empruntées au théâtre, quel impact cela a-t-il sur la mise en exposition et notre compréhension des œuvres ?

Pour répondre à cette question sous la forme d'un projet de recherche en histoire de l'art, il m'a d'abord fallu choisir un cas d'étude. Celui-ci devait répondre à plusieurs critères, être à la fois pertinent, représentatif et faisable. Cela ne suffit cependant pas à restreindre de façon importante le nombre d'expositions à étudier. C'est l'ajout de données supplémentaires, par rapport au médium et à l'institution notamment, qui a permis d'obtenir un corpus cohérent et d'une ampleur raisonnable pour être étudié dans le cadre d'un mémoire de maîtrise.

La lecture du livre *Art and the Power of Placement* de Victoria Newhouse¹ a été une première étape pour orienter la recherche. À ma connaissance, cette auteure est la première à consacrer un ouvrage à l'impact que peut avoir la présentation d'une œuvre sur notre perception. L'utilité de ce document réside dans sa capacité à faire prendre conscience au lecteur des différents facteurs qui influencent nos rapports aux œuvres et à se questionner sur le rôle joué par leur mise en espace². C'est dans cette optique que la lecture de *Art and the Power of Placement* peut être qualifiée de moment fondateur de mon projet de mémoire car Victoria Newhouse accorde une place importante à un médium quelque peu marginalisé

¹ Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, The Monacelli Press, 2005, 303 p.0

² Sara Knelman, « Book review. *Art and the Power of Placement* ». Dans *Journal of the History of collections*, vol 19, n°1 (2007), p. 158.

dans l'histoire de l'art : la sculpture. Dans le cas d'une exposition, la présence de plusieurs sculptures dans un même environnement engendre une perspective nouvelle. On peut donc penser que la sculpture, à la différence de la peinture par exemple, permet au scénographe d'appliquer des techniques plus complexes offrant, par la même occasion, des analyses plus diversifiées. Pour ces raisons, la sculpture a été retenue comme médium à étudier. Toutefois, celle-ci prend depuis le milieu du XX^e siècle différents aspects formels de telle sorte que l'objet final est fort éloigné de sa définition traditionnelle. Contrairement à une recherche basée sur une diversité de moyens d'expression, nous avons choisi de nous limiter à l'objet d'art dans sa facture historique, c'est-à-dire avant la remise en question de ses principes fondamentaux tels que le socle, les matériaux nobles, les techniques de taille directe et de modelage et l'abandon du sujet.

D'autre part, il m'a semblé plus judicieux d'identifier une réalisation récente, d'autant plus que l'entrée de la scénographie au musée est une manifestation des dernières décennies. Après l'évaluation de plusieurs dossiers d'expositions présentées au Musée national des beaux-arts du Québec, une seule s'est imposée presque d'elle-même en raison de son ampleur et de sa pertinence : l'exposition rétrospective *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* (2001). En plus d'être largement documenté par un dossier de presse et des photographies des salles d'exposition, le musée conserve des traces de l'élaboration du projet à travers des correspondances, des calendriers et des échéanciers ainsi qu'un dossier d'artiste sur Louis-Philippe Hébert, particulièrement important. Les photographies, ainsi que les plans et propositions du scénographe d'exposition Daniel Castonguay, démontrent l'originalité de la mise en espace des sculptures, nous donnant la possibilité d'étudier sa scénographie, réalisée il a y déjà plus de dix ans. Un catalogue, préparé de longue date, accompagnait l'exposition³. L'information qu'il réunit et les documents iconographiques reproduits, ainsi que la bibliographie exhaustive qu'il contient se sont vite révélés des outils indispensables et complémentaires à ma recherche. En effet, sans cette assise documentaire, il aurait été long et ardu d'avoir une compréhension complète de l'artiste et de son travail.

³ Daniel Drouin, dir. *Louis-Philippe Hébert*, Catalogue d'exposition. (Québec. Musée du Québec, 7 juin- 3 sept. 2001, et Ottawa. Musée des beaux-arts du Canada, 12 oct. 2001-6 janv. 2002) Québec, Musée du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, 413 p.

De plus, puisque le catalogue a été pensé en continuité avec l'exposition, on peut le lire comme partie intégrante du discours de l'institution. Cette question fera l'objet du premier chapitre du mémoire, de telle sorte que nous avons considéré cette publication comme un élément de notre corpus global : au corpus visuel formé par les photographies des salles de l'exposition correspond le corpus textuel du catalogue.

1. État de la question et hypothèse de travail

L'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* présentée en 2001 au Musée du Québec est la première rétrospective de l'œuvre du sculpteur Louis-Philippe Hébert. Jusqu'à cette date, notre connaissance de l'artiste et de son œuvre était limitée, malgré sa réputation de « sculpteur national » dans l'histoire de l'art canadien, en raison notamment d'une littérature quasi inexistante sur l'artiste, à la suite de son décès⁴.

1.2. Historiographie

Les premiers textes entièrement consacrés à Louis-Philippe Hébert sont des articles. Parmi les plus importants, nous trouvons ceux de Jean-Baptiste Lagacé en 1901 et de Gérard Morisset en 1950. Il faut d'ailleurs attendre le milieu du XX^e siècle pour voir apparaître la première monographie publiée sur Hébert. Il s'agit du bref texte de Romain Gour, *Philippe Hébert : sculpteur et statuaire : six hors-texte*. Par la suite, en 1973, Bruno Hébert publie la première biographie complète de l'artiste intitulée *Philippe Hébert, sculpteur*, puis quelques années plus tard, le numéro spécial sur l'artiste dans la collection *Les Cahiers de Cap-Rouge*.

Une lecture chronologique de ces textes permet de voir les éléments qui ont été repris d'une source écrite à l'autre. Jean-Baptiste Lagacé s'intéresse à la vie et à la carrière de Louis-Philippe Hébert dès 1901 dans une biographie abondamment illustrée parue dans la *Revue*

⁴ Le catalogue d'exposition fournit une bibliographie exhaustive nous permettant de connaître tous les articles, études et ouvrages publiés sur Louis-Philippe Hébert et son œuvre. *Ibid.*, p. 381-405.

canadienne⁵. On sait que les deux hommes se sont connus, car ils ont travaillé en même temps dans l'atelier de Napoléon Bourassa à Montréal⁶. Fait important, Louis-Philippe Hébert écrit la même année le commencement d'une autobiographie qu'il intitule *Étapes de ma vie*. Il est cependant peu probable que Lagacé ait eu accès à ce texte, puisque son article paraît en janvier et qu'il n'y fait pas directement référence. Cela n'empêche pas l'auteur de citer des propos de Louis-Philippe Hébert sans mentionner d'où ils proviennent (échanges avec l'artiste, correspondances, etc.). De ce fait, il est difficile de juger de l'authenticité des propos de l'auteur. De plus, quelques informations biographiques diffèrent des recherches les plus récentes. La majeure partie du texte retrace le parcours de Hébert et, plus intéressant pour notre recherche, les œuvres du sculpteur. Celles-ci sont commentées et même parfois critiquées. Il s'agit donc du premier commentaire critique étendu à l'ensemble de la production de l'artiste (jusqu'en 1901)⁷. En effet, les articles de périodiques et de revues antérieurs, bien que nombreux, portent surtout sur les cérémonies de dévoilement des monuments de l'artiste ou sur les autres activités mondaines auxquelles il assiste à l'occasion. L'attention des médias de l'époque est davantage tournée vers les événements que vers l'artiste et son travail⁸. Ces articles permettent tout de même de constater la popularité de Louis-Philippe Hébert et la bonne réception de ses œuvres. D'un point de vue plus anecdotique, chaque nouvelle œuvre dévoilée au public constitue, selon la critique, le « chef-d'œuvre » du sculpteur⁹. Cela suggère que l'artiste est en constant

⁵ Ces illustrations consistent en une photographie de l'artiste et en plusieurs de ses œuvres. Bien qu'il s'agisse d'une biographie, l'article ne contient pas d'images plus personnelles de l'artiste comme des photographies de famille par exemple. Jean-Baptiste Lagacé, « Louis-Philippe Hébert et son œuvre », Dans *La Revue Canadienne*, 37^e année, vol.1, tome XXXIX (janvier 1901), p.8-69.

⁶ Romain Gour, *Philippe Hébert : sculpteur et statuaire : six hors texte*, Montréal, Les Éditions Éoliennes, vol. IV, n° 4, 1952, 26 p.

⁷ Jean-Baptiste Lagacé étant informé de l'histoire de l'art au Québec, sa préoccupation esthétique transparaît dans l'article de 1901. Voir à ce sujet l'ouvrage d'Olga Hazan, *La culture artistique au Québec au seuil de la modernité. Jean-Baptiste Lagacé, fondateur de l'histoire de l'art au Canada*, Québec, Septentrion, 2010, 612 p.

⁸ À titre d'exemple, les cahiers-souvenirs portant sur l'inauguration de trois monuments réalisés par Louis-Philippe Hébert. Gustave Bourassa *et al.*, *Monseigneur Bourget. Souvenir du 24 juin 1903*, Montréal, La Cie d'imprimerie Geo. Pineault, Jr., 1903. 257 p., *Le monument Crémazie ; séance d'inauguration le 24 juin 1906 sous la présidence de M.H.A. Ekers, maire de Montréal*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1906, 64 p., *Récit souvenir de l'inauguration du Monument Maisonneuve à Montréal, le 1^{er} juillet 1895*, New York, Eugene Globensky, 1895, 118 p.

⁹ Voici deux exemples : « Et aujourd'hui, grâce au zèle déployé par tous, et grâce au ciseau inspiré d'Hébert, qui vient-nous n'hésitons pas à le proclamer- d'exécuter son chef-d'œuvre, Octave Crémazie, le poète malheureux mort en exil, possède aujourd'hui le monument le plus artistiquement parfait de l'Amérique du Nord. ». *Le monument Crémazie ; séance d'inauguration le 24 juin 1906 sous la présidence de M.H.A. Ekers, maire de Montréal*, *Op.cit.*, p. 59. Et à propos du monument à Maisonneuve : « le plus beau monument de

progrès, mais surtout, que le public est gagné d'avance et que les médias encouragent la population à assister aux cérémonies de dévoilement des monuments. Le texte de Jean-Baptiste Lagacé a aussi l'avantage de détailler la production plus marginale de Hébert, c'est-à-dire ses premières œuvres moins connues, ses commandes privées et sa production personnelle. À la fin de l'article, il classe l'ensemble des sculptures de l'artiste sous sept catégories qui permettent d'englober l'ensemble de sa production : statues en bois, statues et groupes en bronze (correspondant au projet de la façade de l'Hôtel du Parlement), monuments, bustes, médailles, statuettes et groupes. En plus de faire le premier compte-rendu critique des œuvres de Hébert, l'article de Lagacé fait état d'un premier inventaire complet, à cette date, des œuvres du sculpteur.

En 1950, Gérard-Morisset s'intéresse à Louis-Philippe Hébert le temps d'un article dans le journal *La Patrie*. Celui-ci se veut un survol de la carrière de Hébert en l'honneur de son centième anniversaire de naissance et de la disparition récente de son fils Henri. Morisset démontre une connaissance globale de la vie d'Hébert, mais qui contient plusieurs lacunes et quelques erreurs historiques qu'il reprend vraisemblablement du texte de Jean-Baptiste Lagacé. En tant qu'historien de l'art, Morisset replace l'artiste et sa production dans leur contexte historique. Si cette contextualisation n'était pas possible sans un recul de plusieurs années, il en revient néanmoins à Morisset d'en avoir fait l'exercice le premier. La démarche intellectuelle de cet historien de l'art, diplômé de l'école du Louvre en 1931¹⁰, permet d'apporter un regard plus historique sur l'œuvre de Louis-Philippe Hébert. Gérard Morisset fait notamment un lien entre l'académisme et la production de Louis-Philippe Hébert, tout en confirmant sa réputation d'artiste majeur dans l'art commémoratif par une étude statistique des monuments de la province de Québec et des commandes exécutées par le sculpteur tout au long de sa carrière. Cela n'empêche toutefois pas l'auteur d'émettre une critique subjective, et principalement négative, tout au long de son article. Il se garde

Montréal, un des plus beaux du continent américain [...] à lui seul, ce chef d'œuvre vaut le voyage au Canada » D.W.H., « Fines Arts in Canada », *Boston Evening Transcript*, (26 novembre 1898) cité dans Drouin dir., *Op. cit.*, p. 204.

¹⁰ Pierre B. Landry dir., *75 ans chrono : le Musée national des beaux-arts du Québec, 1933-2008*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, p. 90.

quelques réserves, disant entre autres qu'« à son sens¹¹ » les meilleures œuvres d'Hébert sont *Pêcheur à la nigogue* et *Halte dans la Forêt* (titre qu'il semble rectifier puisqu'elle était autrefois appelée *Abénaquis*).

Publiée en 1952 dans *Courtes Biographies canadiennes*, la biographie d'une vingtaine de pages rédigée par Romain Gour est la reprise d'un article qu'il a écrit quelques années auparavant pour la revue *Qui?* qu'il a lui-même fondée et qu'il a dirigée de 1949 à 1954¹². Plusieurs faits non prouvés et même démentis ponctuent le texte de Gour. Par rapport aux œuvres du sculpteur, l'auteur apporte de l'information relative aux commandes et aux contrats, indiquant, par exemple, les sommes versées à Hébert. Ce récit de la vie de l'artiste explique aussi dans quelles circonstances Hébert fut amené à aller parfaire son éducation en Europe. Encore une fois, il est difficile de savoir d'où proviennent exactement les informations. Gour mentionne ses sources uniquement pour les citations textuelles. Cela permet tout de même de constater qu'il a eu accès aux écrits de l'artiste, à une partie de sa correspondance, entre autres celle échangée avec Napoléon Bourassa, et très certainement à des articles antérieurs.

Bruno Hébert avec son livre *Philippe Hébert, sculpteur* est à juste titre le biographe le plus complet de Louis-Philippe Hébert. Sa recherche démontre une attention et une lecture approfondie des sources premières, journaux d'époques, écrits, documents de l'artiste. Elle inclut aussi des témoignages de personnes l'ayant connu. De plus, il insère Louis-Philippe Hébert dans un contexte social et historique, expliqué avec soin et efficacité. On sait, comme il le dit lui-même en introduction à son livre, qu'il a eu accès à des sources de « première main¹³ », ce qui sous-entend fort probablement des documents familiaux, étant lui-même l'arrière-petit-fils du sculpteur.

¹¹ Gérard Morisset, « Le sculpteur Louis-Philippe Hébert », *La Patrie*, dimanche le 11 juin 1950, p. 26, 34 et 50.

¹² Hélène Plouffe, « Romain Gour », dans *L'Encyclopédie canadienne*, [en ligne], <<http://www.thecanadianencyclopedia.com>>, (page consultée le 6 février 2013).

¹³ Bruno Hébert, *Philippe Hébert, sculpteur*, Montréal, Éditions Fides, 1973, p.8.

Bien qu'il se soit intéressé à son aïeul sculpteur et à l'art commémoratif, Bruno Hébert est d'abord docteur en philosophie, matière qu'il a enseignée plus d'une vingtaine d'années. Et c'est bien le professeur de philosophie qui transparaît derrière la façon dont Bruno Hébert construit son texte. On voit qu'il maîtrise davantage les règles de la rhétorique que celles de la recherche scientifique. Dès le début de la biographie, on peut remarquer la grande liberté qu'il prend pour retracer l'enfance de Louis-Philippe Hébert. Il dit, par exemple, que la mère du jeune Hébert perçoit rapidement son imagination et sa curiosité¹⁴. Pourtant, il ne dit pas de quelle source lui vient cette affirmation qui pourrait provenir d'un témoignage d'un membre de la famille transmis de génération en génération, ou des écrits de l'artiste. Il cite effectivement l'artiste, mais puisque celui-ci n'a jamais écrit sur l'impression qu'il avait donnée à sa mère¹⁵, il se contente de retranscrire un passage des souvenirs d'enfance du sculpteur. Cela n'enlève rien à la qualité de l'information qu'il a su amasser. C'est dans sa façon de rendre les informations que son argumentation est contestable. Des passages, pour ne pas dire des chapitres entiers, laissent percevoir une très grande subjectivité. Il annonce d'ailleurs en introduction que son texte se veut uniquement biographique et qu'il ne s'agit pas d'une analyse critique de l'œuvre du sculpteur. Pourtant à la page 72, il dit ceci à propos des figures d'Amérindiens sculptées par Louis-Philippe Hébert :

Plus que derniers nomades du nouveau monde, plus que représentants d'une race d'hommes, ils sont pour lui l'image de l'homme dans sa splendeur originelle, non encore affadi par ce que l'on appelle la « civilisation ». À évoquer ces puissantes figures de légendes, le fragile sculpteur trouve son repos, les fraîches visions de son enfance. Par toutes les ressources de son art, il les veut beaux comme des dieux. Ou certains jours, moins visionnaire, il se fait naturaliste, animalier presque, et montre de l'Indien ce qu'il a d'étrange, de racé.¹⁶

Non seulement Bruno Hébert se permet une interprétation très libre de la psychologie du sculpteur (« fragile », « trouve son repos »), mais en plus, il fait un commentaire critique sur les figures d'Amérindiens de l'artiste en les qualifiant tantôt de « beaux comme des dieux » ou encore « d'étrange, de racé ». Alors qu'il annonce en introduction qu'il veut « ressusciter [...] de la façon la plus vivante possible, l'image d'un homme marchant dans

¹⁴ *Ibid.*, p. 17-19.

¹⁵ Voir la publication de l'autobiographie de l'artiste dans Louis-Philippe Hébert, « Étapes de ma vie » dans *Cahiers de Cap-Rouge*, vol. 8, no1 (1980), p. 17-55.

¹⁶ Bruno Hébert, *Op. cit.*, p. 72.

les sillons de son temps¹⁷», il se positionne plutôt par son écriture comme un homme du XIX^e siècle, valorisant le ton poétique¹⁸ et l'émotion de cette époque. Cela n'empêche pas Bruno Hébert de remettre son aïeul en contexte, et de temps à autre, de façon persuasive. Mais puisqu'il interprète aussi des faits, son ouvrage se lit d'abord comme une biographie romancée. De plus, malgré la richesse de son travail de recherche, il ne cite pas systématiquement ses sources. Il faut donc se référer à la bibliographie pour connaître les ouvrages qu'il a consultés.

Il faut préciser qu'à partir de la page 133, l'auteur fait référence aux sources, sous la forme d'une sorte d'état de la question sur Louis-Philippe Hébert. On ne peut que regretter le fait que ces commentaires arrivent aussi tard dans l'ouvrage, car tout ce qui a été dit avant ne semble avoir aucun lien avec cette posture d'historien. Dans cet état de la question, il fait mention des ouvrages présentés précédemment. Il résume d'abord très brièvement l'article de Jean-Baptiste Lagacé qu'il qualifie de « seule analyse à caractère nettement esthétique consacrée aux travaux du sculpteur, de son vivant »¹⁹. Il poursuit avec Gérard Morisset qui, selon lui, « s'occupe de transmettre l'information et de situer l'œuvre. » Et il ajoute sans plus d'explication « [...], mais on comprendra qu'il se sente un peu mal à l'aise pour en juger. Il n'avance son travail qu'avec précaution.²⁰ » Ce commentaire énigmatique mériterait d'être expliqué. Doit-on comprendre qu'étant donné l'avancée des recherches en histoire de l'art, il était impossible en 1950 de juger davantage de la production de Louis-Philippe Hébert? S'agit-il plutôt d'un reproche plus personnel à Gérard Morisset, plus tourné à cette époque vers l'art ancien et le patrimoine ? Finalement, il mentionne le texte

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ Plusieurs exemples de ce lyrisme ponctuent le texte de Bruno Hébert, par exemple « La campagne de Sainte-Sophie est aujourd'hui l'un des plus beaux pays que l'on puisse rêver. Sortie on ne sait d'où, la petite rivière [...] Bref, il n'y a pas, au paradis de l'érable, de tableau plus typiquement québécois que celui-là. ». Bruno Hébert, *Op. cit.*, p. 9. Cette manière d'écrire est très proche de celle de Louis-Philippe Hébert dans ses mémoires : « L'endroit était des plus beaux : boisé d'érables, de merisiers et d'ormes gigantesques, poussant serrés et durs, sur un sol qui jusqu'alors n'avait été foulé que par les Indiens et les coureurs des bois ». Louis-Philippe Hébert, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁹ Bruno Hébert, *Op. cit.*, p. 133.

²⁰ *Ibid.*, p. 134.

de Romain Gour pour les éloges qu'il fait à Louis-Philippe Hébert et celui de Gilles Dostaler publié en 1963²¹.

Bruno Hébert a aussi publié en 1980 un numéro spécial dans la collection *Les Cahiers de Cap-Rouge*. Le document, consacré uniquement à Louis-Philippe Hébert, réunit un discours de Bruno Hébert communiqué lors d'un évènement commémoratif, les mémoires de Louis-Philippe Hébert *Étapes de ma vie* - qui sont incomplètes, car le sculpteur n'a jamais terminé la rédaction - et un passage du livre de Bruno Hébert *Monument et patrie*.

Il serait faux de dire que personne d'autre n'a prêté attention au sculpteur avant la grande rétrospective de 2001. Plusieurs études publiées entre la mort de l'artiste en 1917 et la fin du XX^e siècle font mention du travail de Louis-Philippe Hébert, mais sans s'y consacrer totalement²². Mario Béland explique, dans sa thèse de doctorat, que la méconnaissance des sculpteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle provient des écrits négatifs et incomplets publiés par Marius Barbeau et Gérard Morisset sur le sujet²³. D'un point de vue général, ces études n'apportent pas de nouveauté à notre connaissance de l'œuvre de Louis-Philippe Hébert. Le plus souvent, elles énumèrent ses œuvres importantes ou confirment sa notoriété comme sculpteur commémoratif²⁴.

²¹ Gilles Dostaler, « Philippe Hébert sculpteur “national” », Dans *Perspectives (La Presse)*, (14 décembre 1963), p. 18-21 et 23. Cet article ne fournit pas d'éléments importants à ma recherche, car il ne présente que les monuments situés à Montréal et l'analyse, bien que critique, est très peu élaborée.

²² Parmi ces études, les plus importantes sont : Pierre-George Roy, *Les monuments commémoratifs de la province de Québec*, Québec, Commission des monuments historiques de la Province de Québec, 1923, 2 volumes., Luc Noppen et Gaston Deschênes, *L'hôtel du parlement, témoin de notre histoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1986, 204 p. et Mario Béland, *Louis Jobin et le marché de la sculpture au Québec*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1991, 532 p.

²³ Mario Béland, *Op. cit.*, p. 6.

²⁴ Les ouvrages suivants présentent des œuvres de Louis-Philippe Hébert, mais sans les étudier. Le nom du sculpteur apparaît sous des photographies de ses sculptures, mais lorsqu'il est question de celles-ci, c'est le personnage historique représenté qui est documenté : Annie Charest, *Notre histoire coulée dans le bronze ; Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, Alfred Laliberté, Philippe Hébert*, Arthabaska, Musée Laurier, 1996, 24 p., André Beaulieu, *L'assemblée nationale du Québec*, Québec, Assemblée nationale du Québec, 1981, 96 p., Charles C. Hill et Pierre B. Landry dir., *Catalogue du musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Art canadien*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada & Musée nationaux du Canada, 1988 [1994], 2 volumes. Pour ces autres ouvrages, c'est la carrière de Louis-Philippe Hébert comme sculpteur commémoratif qui est évoquée, mais pas détaillée : Mario Béland, *Op. cit.*, Gérard Morisset, *Les arts au Canada français/ The Arts in french Canada*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1959, 96 p.

Une lecture de la chronologie dans le catalogue dirigé par Daniel Drouin²⁵ permet de confirmer que l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* est la première rétrospective consacrée à l'œuvre du sculpteur. Durant toute sa carrière, Louis-Philippe Hébert a exposé ses œuvres à diverses reprises. Au début, pour se faire connaître, il s'est lui-même créé des occasions en exposant un, deux ou trois bas-reliefs ou sculptures dans des librairies et autres commerces de Montréal²⁶. Très tôt, il a aussi participé à des expositions régionales, nationales et même internationales telles l'Exposition provinciale agricole et industrielle de Montréal, l'Exposition de l'Académie des arts du Canada, l'Exposition internationale de Boston, l'Exposition universelle d'Anvers, la Colonial and Indian Exhibition de Londres, etc. À la fin de la décennie 1880 sa réputation de sculpteur est établie et il reçoit une médaille de bronze à l'Exposition universelle de Paris pour sa sculpture *Halte dans la forêt*²⁷. La première exposition d'une œuvre de Hébert dans un « musée » est celle du groupe sculpté *Religion et Patrie* (en plâtre) au Musée La Salle sur la rue Notre-Dame à Montréal en décembre 1892²⁸. Il renouvellera l'expérience l'année suivante avec les grands modèles en plâtre des statues de *Frontenac* et d'*Elgin* en juin et des bronzes du *Monument à Maisonneuve* en septembre²⁹. Jusqu'à sa mort il présente des œuvres dans des expositions importantes comprenant le Salon de la Société des artistes français, la Spring Exhibition de l'Art Association of Montréal et l'Arts Club de Montréal. En 1916, un an avant sa mort, le conservateur L.-J.-N. Blanchet organise une exposition regroupant des œuvres de Hébert et de ses fils, Adrien et Henri, au fort de Chambly. Cette exposition ne présente pas uniquement des œuvres de sa famille, mais d'une quinzaine d'artistes montréalais³⁰. Après la mort de Louis-Philippe Hébert et avant l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* présentée en 2001 au Musée du

²⁵ Daniel Drouin dir., *Op. cit.*, p. 316-357.

²⁶ Librairies Cadieux & Derome rue Notre-Dame (1879), le libraire Dawson de la rue Saint-Jacques (1880), le meublier L.-J. Lamontagne de la rue Notre-Dame à Montréal (1881) ainsi que dans la vitrine des pharmaciens Laviolette & Nelson de Montréal (1881).

²⁷ Drouin dir., *Op. cit.*, p. 325.

²⁸ On trouve une description de l'œuvre dans le catalogue illustré du Musée La Salle publié en 1893. Le Musée La Salle est plus un musée d'histoire qu'un musée d'art et présente en grande majorité des statues de cire de personnages historiques. S. a, 1893, *Musée La Salle, catalogue illustré*, Montréal, s. é., 25 p., [en ligne], <<https://openlibrary.org>>, (page consultée le 9 septembre 2014).

²⁹ *Ibid.*, p. 328-329.

³⁰ *Ibid.*, p. 356.

Québec, on ne compte qu'une exposition monographique: celle de l'Art Association of Montréal qui a présenté soixante-neuf petits formats de l'artiste en 1924³¹.

Cet état de la question démontre qu'à la suite de la mort de l'artiste, peu s'est dit et montré au sujet de son œuvre. L'exposition rétrospective de 2001 n'a aucun précédent comparable, et la question qui l'accompagne « quel apport l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* présentée au Musée du Québec en 2001 fournit-elle à notre connaissance de l'œuvre et de l'artiste ? » nous a donc servi d'hypothèse de travail.

2. Cadre théorique, corpus et concept

2.1. Cadre théorique

Comme nous l'avons annoncé au départ, la scénographie d'exposition est la notion clef que nous utiliserons pour effectuer l'analyse du corpus et démontrer ainsi son pouvoir d'évocation³². Comme il s'agit d'une pratique récente et peu étudiée, un bref survol historique permettra de mieux comprendre la définition actuelle de la scénographie et la transition qui s'est effectuée du monde du théâtre à l'exposition. La plupart des ouvrages consacrés à la scénographie théâtrale reconnaissent leur dette envers le livre de Marcel Freydefont, auteur du *Petit traité de la scénographie*³³. Presque systématiquement cité lorsqu'il est question de définir la scénographie, ce livre a servi de point de départ au questionnement sur les aspects typiques de la pratique scénographique. Marcel Freydefont s'est aussi intéressé à la scénographie d'exposition, dans un dossier spécial de la revue *Actualité de la scénographie*³⁴, que nous discuterons dans le troisième chapitre, axé plus précisément sur la compréhension actuelle de la scénographie d'exposition. D'autres sources récentes permettent de comprendre la scénographie d'exposition, bien qu'il s'agisse

³¹ *Ibid.*

³² Au contraire du catalogue qui fournit un discours précis, la scénographie suggère un discours du spectateur, d'où l'emploi du terme « évocation ».

³³ Marcel Freydefont, *Petit traité de la scénographie : représentation du lieu, lieu de représentation*, Nantes, Éditions Joca seria, 2007, 151 p.

³⁴ Marcel Freydefont dir., Dossier spécial « la scénographie d'exposition », dans *Actualité de la scénographie*, vol 68 et 69, (mars-avril 1994, mai-juin 1994).

d'un domaine en émergence qui cherche à affirmer et définir son identité³⁵. L'article de Kinga Grzech, « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace » est un excellent point de départ ainsi que *L'art : une histoire d'expositions* de Jérôme Glicenstein, qui distingue les différences entre les métiers de muséographe, commissaire et scénographe d'exposition, et *L'œuvre en scène, ou, ce que l'art doit à la scénographie* réalisé sous la direction de Claire Lahuerta à la suite d'un colloque organisé le 6 mai 2008 à Québec dans le cadre du 76^e Congrès de l'Association francophone pour le savoir (Afcas)³⁶.

2.2. Corpus

Il a été choisi d'étudier l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1859-1917), sculpteur national* selon une logique historique. La recherche s'appuie sur des documents réalisés à la fin des années 1990 et au début des années 2000 et commandés par le Musée du Québec. Dans ce même ordre d'idées, il a été décidé de ne pas faire d'entrevue avec le scénographe de l'exposition, Daniel Castonguay, et de se référer plutôt sur celle publiée dans le livre *Design d'exposition : dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec* en 2004³⁷.

Le dossier d'exposition *Louis-Philippe Hébert (1859-1917), sculpteur national* conservé aux archives du Musée national des beaux-arts du Québec, contient un nombre important de documents photographiques, présentant la maquette, les salles d'exposition en aménagement ainsi que le résultat final. Les images sont regroupées dans des dossiers portant les intitulés : « préparation mai 2001 », « Installations extérieures », « Salles avec

³⁵ Depuis 2008, un comité travaille à la rédaction de la Charte des scénographes d'exposition. Une version préliminaire a été présentée en janvier 2009. Il ne semble pas y avoir eu d'autres versions jusqu'à présent. Ces informations sont disponibles sur le blog de l'Union des scénographes : UDS et Syndicat national des scénographes d'équipements, de spectacle et d'exposition, *Union des scénographes*, [En ligne], <<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/>>, (page consultée le 26 novembre 2013).

³⁶ Kinga Grzech, « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 96 (2004), p. 4-12., Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 256 p., Claire Lahuerta, et al, *L'œuvre en scène, ou, ce que l'art doit à la scénographie*, Paul, Presses universitaires de Paul et des pays de l'Adour, 2010, 218 p.

³⁷ Emmanuelle Vieira, *Design d'exposition : dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Le Musée, 2004, 136 p.

public », « Visite protocolaire, juin 2001 », « Conférence », « Vue des salles », « Vernissage du 6 juin 2001 », « Maquette » et « Vue des salles (n.b.)³⁸ ». À partir de ce corpus de référence, nous avons retenu 67 photographies couleur imprimées en haute résolution et tirées des diapositives des dossiers « Vue des salles », « Salles avec public » et « Installations extérieures »³⁹. Tous les points de vue disponibles ont été sélectionnés afin de permettre la meilleure connaissance possible des composantes de l'exposition et de son esthétique globale. Les plans des salles serviront aussi de documents visuels de référence lors de l'analyse de la scénographie d'exposition puisqu'ils permettent une vision claire de la disposition des œuvres dans l'espace.

Il existe deux sortes de documents textuels inclus dans le corpus : le catalogue *Louis-Philippe Hébert (1859-1917), sculpteur national* dirigé par Daniel Drouin et les textes institutionnels reliés à l'exposition. J'ai aussi inclus dans ces documents les calendriers et les plans des structures servant à la présentation des œuvres. Ces « avant-textes » de la rétrospective sont considérés comme constitutifs du corpus, car ils sont révélateurs des choix de l'institution dans la présentation de Louis-Philippe Hébert et de son œuvre au même titre que le résultat visuel de l'exposition. Ces sources textuelles se divisent ainsi : documents portant sur les orientations de l'exposition (sujet, exposition, catalogue, réalisation et illustrations), calendriers, propositions de regroupement des œuvres par les commissaires et par le scénographe d'exposition, plans des constructions (présentoirs, éléments de décor, etc.), texte de l'audioguide, publicité (brochures, invitations au vernissage, bulletin du musée, affiche pour les autobus de ville, etc.), correspondances (internes et externes), procès-verbaux, scénarios pour les visites de presse et le vernissage, textes muraux, cartels et parcours de l'exposition.

³⁸ Reprise des images du dossier « Vue des salles », mais en noir et blanc.

³⁹ Les photographies de la préparation des salles n'ont pas été retenues car le propos final du mémoire s'articule autour du résultat. En ce qui concerne les photographies des maquettes, elles n'ont en définitive pas été utilisées car elles n'apportaient pas d'informations supplémentaires. Pour les aperçus des salles, se sont plutôt les plans qui ont été retenus comme figures car ils étaient plus clairs et permettaient une meilleure illustration du propos.

Deux autres types de documents complètent le corpus : le film documentaire « Louis-Philippe Hébert, héros des places publiques » réalisé par André Lavoie⁴⁰ et l'enregistrement audio de l'audioguide « Les voix de bronze » réalisé par Pierre-Yves Lemieux⁴¹.

Grâce à ce corpus, nous pourrions effectuer l'analyse approfondie de la scénographie inventée par Daniel Castonguay, ce qui nous permettra de voir comment le musée a choisi de présenter Louis-Philippe Hébert et son œuvre. Ce choix sera mis en parallèle avec le discours du catalogue afin de bien démontrer les affinités et les différences existantes, entre le discours intellectuel de l'ouvrage scientifique et celui qui se révèle lors de l'expérience du visiteur dans les salles d'exposition.

3. Division du mémoire

L'objectif du mémoire est de démontrer que la scénographie d'exposition propose un discours en soi. Pour s'en convaincre, une étude des différents discours s'impose, d'où le premier chapitre qui présente en détail la connaissance de Louis-Philippe Hébert et de son œuvre, avant le projet rétrospectif ainsi que celui contenu dans le catalogue accompagnant l'exposition. Le deuxième chapitre recense et décrit les composantes de l'exposition en elle-même, avant l'analyse de sa scénographie au dernier chapitre qui sera précédé d'une explication plus théorique sur l'histoire de la scénographie. Celle-ci est surtout rattachée au théâtre, bien que sa place dans le domaine de l'exposition soit maintenant reconnue. Afin de bien comprendre en quoi consiste cette pratique, il faut néanmoins revenir à ses origines qui expliquent les composantes essentielles qui ne l'ont en fait jamais quittée. Un bref historique présentant les transformations de la scénographie jusqu'à sa forme actuelle sera suivi d'une présentation de la scénographie d'exposition comme pratique à part entière. En dégagant les principes fondamentaux de cette stratégie de mise en valeur, il devient possible de les appliquer au cas à l'étude *Louis-Philippe Hébert (1850-1917)*,

⁴⁰ André Lavoie (réal.), *Louis-Philippe Hébert. Héros des places publiques*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2006, disque numérique audiovisuel, DVD, 47 min.

⁴¹ Pierre-Yves Lemieux, *Louis-Philippe Hébert : les voix du bronze*, Québec, Avatar & Musée du Québec, 2001, disque numérique audio, CD, 70 min.

sculpteur national présenté au Musée du Québec en 2001 et de se questionner sur la manière dont la scénographie exhibe son discours tout en construisant une image du sculpteur.

Chapitre 1. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* dans le texte et par l'image : le catalogue

Le grand chantier de recherche sur le sculpteur Louis-Philippe Hébert a donné naissance à l'élaboration d'un catalogue de l'exposition⁴² portant sur l'artiste et son travail. Cette monographie est, à ce jour, la plus complète sur le sujet.

Pensé dans la continuité de la rétrospective, cet ouvrage apporte néanmoins un discours indépendant de l'exposition sur Louis-Philippe Hébert et son œuvre, et fera l'objet d'une analyse dans ce premier chapitre. Il introduit ainsi l'exposition rétrospective *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* présentée dans le deuxième chapitre, puis analysée en détails dans le quatrième chapitre. Il sera tout d'abord question du catalogue d'exposition et de sa position dans l'historiographie sur la connaissance du sculpteur et de son œuvre.

1.1. Le catalogue

Le catalogue *Louis-Philippe Hébert* a été dirigé par Daniel Drouin, co-commissaire de l'exposition en collaboration avec Yves Lacasse. Récompensé par deux prix prestigieux, il se démarque dans l'ensemble des publications historiques et muséales par la rigueur et l'étendue de sa recherche. En 2002, il reçoit le prix Maxime-Raymond pour la qualité de sa biographie et de sa recherche scientifique⁴³. L'Association des musées canadiens souligne aussi la qualité de l'ouvrage en lui remettant son prix d'excellence dans la catégorie « publications » visant à récompenser « les livres, catalogues et autres matériaux imprimés s'étant distingués par la qualité de leur concept et de leur design, leur rédaction, ainsi que pour l'efficacité du produit fini et la qualité de production technique⁴⁴. » La réception

⁴² L'exposition *Louis-Philippe Hébert 1850-1917, sculpteur national* sera présentée dans le deuxième chapitre.

⁴³ Institut d'histoire de l'Amérique française, « Prix Maxime Raymond » [en ligne], <<http://www.ihaf.qc.ca>>, (page consultée le 8 février 2013).

⁴⁴ Association des musées canadiens, « Prix d'excellence de l'AMC » [en ligne], <<http://www.museums.ca>>, (page consultée le 20 septembre 2013).

critique est positive et promet, en plus de la valeur, le caractère exceptionnel du travail accompli. L'extrait suivant d'un compte-rendu publié dans la revue *Continuité* en est un exemple : « catalogue d'exposition comme il s'en fait peu de nos jours et comme le Musée du Québec en a le secret⁴⁵ » ou encore celui-ci, accompagnant une critique de l'exposition « un impressionnant et somptueux catalogue⁴⁶ ».

L'ouvrage *Louis-Philippe Hébert* accompagne l'exposition, mais n'en est pas pour autant la transposition. Formé d'une suite d'articles scientifiques, le catalogue recoupe les grands thèmes de l'exposition (l'artiste et son œuvre) tout en démontrant son autonomie par rapport à la rétrospective muséale. Il est d'abord le résultat de la recherche, effectuée sur plusieurs années, par les acteurs du projet. De plus, en faisant appel aux connaissances de spécialistes sur la sculpture, le Musée du Québec a comblé l'absence de documentation sur le sculpteur canadien le plus célèbre de son temps⁴⁷.

L'équipe responsable du projet rétrospectif était constituée du directeur général du Musée du Québec, John R. Porter, de la directrice des expositions et de l'éducation, Line Ouellet, du directeur des collections et de la recherche, Yves Lacasse, et du commissaire et coordonnateur du projet, Daniel Drouin. Dans les faits, monsieur Drouin, secondé par monsieur Lacasse, a dirigé la réalisation du catalogue depuis les premières propositions d'auteurs et de sujets, jusqu'à la révision finale des textes⁴⁸, invitant les treize auteurs à écrire un ou plusieurs articles en fonction de leurs spécialités respectives. Questionné sur le choix des auteurs, il a répondu qu'il allait de soi⁴⁹. En effet, une partie de ceux-ci était des collègues et historiens de l'art gravitant autour du projet : John R. Porter, Mario Béland, Jean-Pierre Labiau (Musée des beaux-arts de Montréal), Charles C. Hill (Musée des beaux-arts du Canada) et bien sûr, Yves Lacasse et Daniel Drouin lui-même. D'autres ont été

⁴⁵ S.a. « Publications » dans *Continuité*, no 90, 2001, p.64, [en ligne], <www.erudit.org >, (page consultée le 20 septembre 2013).

⁴⁶ S.a. « À voir » dans *Vie des Arts*, vol. 45, n° 183, 2001, p. 14-16, [en ligne] <www.erudit.org >, (page consultée le 20 septembre 2013).

⁴⁷ Drouin, dir., *Op.,cit.*, p.15.

⁴⁸ Rencontre non enregistrée avec Daniel Drouin le 19 septembre 2013 au Musée national des beaux-arts du Québec (durée : environ 30 minutes).

⁴⁹ *Ibid.*

approchés pour leurs connaissances particulières : Bernard Mulaire pour la sculpture québécoise au tournant du XIX^e siècle, Antoinette Le Normand-Romain pour la sculpture française contemporaine de Louis-Philippe Hébert, Denis Martin pour le projet décoratif du parlement, Julie Boivin pour l'art public de la ville de Montréal (plus précisément pour deux monuments signés par Louis-Philippe Hébert), François-Marc Gagnon pour l'iconographie de la figure de l'Amérindien et Bruno Hébert pour la commémoration, le portrait et sa grande connaissance de l'artiste. Joanne Chagnon, historienne de l'art spécialisée en art ancien du Québec, s'est quant à elle intéressée au monument à monseigneur de Laval à Québec puisque la documentation sur le sujet était importante⁵⁰.

Évidemment, d'autres auteurs auraient pu participer au catalogue et surtout, d'autres sujets auraient pu être traités dans la publication. Comme dans tout projet, l'équipe a dû restreindre les possibilités⁵¹. Le résultat final semble toutefois vouloir pallier cette impossibilité de « tout » présenter par l'ajout d'informations supplémentaires. Le catalogue contient notamment une chronologie de quarante-deux pages abondamment illustrée qui fait état de l'ensemble des œuvres réalisées par le sculpteur ainsi que de tous les événements marquants de sa carrière. Des informations relatives à sa vie personnelle y sont aussi présentées et complètent l'examen des faits biographiques sur l'artiste. La bibliographie exhaustive permet quant à elle de connaître l'amplitude de l'historiographie sur le sculpteur et l'ensemble des sources consultées lors de la recherche. Certains extraits de ces textes sont présentés dans une courte anthologie précédant la chronologie. De nombreux documents visuels tirés du fonds Hébert illustrent aussi l'ensemble de la publication.

1.2. L'homme

En omettant les courts textes de remerciements et d'introduction, le catalogue *Louis-Philippe Hébert* débute par une présentation de l'artiste. Deux axes sont utilisés pour parler

⁵⁰ Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 179.

⁵¹ Rencontre non enregistrée avec Daniel Drouin, *Op.cit.*

de l'homme : les faits et l'interprétation biographique. Dans le premier article, « Hébert, sa vie, son œuvre »⁵², Yves Lacasse traite de la biographie de l'artiste en s'appuyant sur les informations collectées dans les fonds d'archives et les autres sources dépouillées lors de la recherche. Il retrace, à partir de celles-ci, les principales étapes de la vie de Louis-Philippe Hébert. Le texte dénote une grande connaissance des faits, bien qu'ils soient présentés sans profondeur, prenant ainsi l'apparence d'une énumération d'évènements. Le passage sur la commande de l'Hôtel du Parlement de Québec en est un exemple:

Hébert réalise d'abord le groupe représentant une *Famille d'Abénaquis* destinée à surplomber la fontaine. *La Halte dans la forêt*, titre officiel de l'œuvre, est présentée à l'Exposition universelle de Paris en 1889 et mérite au sculpteur la troisième médaille d'honneur, une première pour un artiste canadien. Coulée en bronze, la sculpture arrive à Québec en août 1890 après avoir été exposée au Salon des artistes français. L'année suivante, c'est au tour de la version en bronze du Pêcheur à la nigogue, destinée au bassin de la fontaine, à être exposée au célèbre Salon parisien, où l'artiste envoie annuellement des œuvres jusqu'à son départ en 1894, année où il présente au public les sculptures de *Salaberry* et de *Lévis*.⁵³

Malgré quelques informations complémentaires en notes, la rapidité avec laquelle la plupart des faits sont évoqués s'approche de la présentation qui en est faite dans la chronologie. Yves Lacasse relève d'ailleurs les évènements importants, pour chaque année, selon la même logique chronologique :

[...] l'année 1895 est avant tout marquée par le dévoilement, en juin, de la statue de *Lévis* en façade de l'Hôtel du Parlement de Québec et en juillet, des monuments à *John A. Macdonald*, à Ottawa, et à *Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve* à Montréal. Pour 1896, on retient le *Monument à André-Marie Garin* à Lowell, au Massachusetts, et le buste en bronze de *Louis-Adélard Sénécal* qui couronnait le monument funéraire de ce dernier au cimetière Notre-Dame-des-Neiges, à Montréal.⁵⁴

Malgré la profusion d'informations contenues dans le texte, et appuyées par de nombreuses citations et références aux sources, le lecteur reste sur sa faim. La vision en accéléré de la vie et de la carrière du sculpteur ne permet pas de connaître l'homme. La concision de la biographie accentue aussi cette impression de survol d'une existence néanmoins présentée comme ayant été prolifique. Il faut cependant, souligner que la conclusion de l'article glisse

⁵² Yves Lacasse, « Hébert sa vie, son œuvre », dans Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 28 à 39.

⁵³ Drouin, dir., *Op. cit.*, p.33.

⁵⁴ *Ibid.*

vers une approche plus personnelle du sujet. Yves Lacasse y présente l'image de l'artiste qui est restée dans la mémoire collective, et pour ce faire, il cite de nombreux témoignages de contemporains ou fait référence à des documents (photographies, portraits) pour soutenir son raisonnement⁵⁵. Cette interprétation d'éléments biographiques factuels reprend la stratégie de John R. Porter dans le second article portant sur l'homme : « Être et paraître : l'image de soi et la perception de l'autre⁵⁶ ». Ce deuxième texte donne plus de place à un discours sur la personnalité du sculpteur. Le sujet est ambitieux par sa part nécessaire de subjectivité, mais est toutefois présenté de façon crédible par l'auteur. Ne dérogeant pas des faits comme Yves Lacasse, John R. Porter donne une signification aux nombreuses photographies et portraits qui nous sont parvenus de Louis-Philippe Hébert. Ses sources sont les mêmes que celles compilées par ses collègues tout au long du projet rétrospectif sur l'artiste. Cependant, pour pousser plus loin son propos sur le sculpteur, John R. Porter fait un travail d'observation élaboré. Il analyse l'ensemble des documents visuels qui représentent le sculpteur pour y déceler des analogies avec certains témoignages ou d'autres documents textuels. Il en vient à affirmer :

Pour Hébert, vouloir échapper à l'ordinaire et tout miser sur une destinée exceptionnelle signifiait accepter de se soumettre à la critique et à l'appréciation de ses contemporains tout comme au jugement éventuel de la postérité. Dans son cas, cela aura voulu dire adopter une remarquable stratégie de visibilité conjuguant la reconnaissance de son œuvre avec une perception de sa personne reposant tout autant sur le pouvoir de l'image que sur celui des mots.⁵⁷

À plusieurs reprises, John R. Porter fait dialoguer ses observations avec des sources pour appuyer son argumentation. Il utilise les photographies de famille et la correspondance de Louis-Philippe Hébert pour lui attribuer les qualités de mari affectueux et de père attentionné⁵⁸. Il explique aussi la stratégie de Hébert qui remet aux journalistes ses portraits photographiques venant des meilleurs studios et dans lesquels ses poses évoquent des airs maîtrisés tels que « sérieux, fier, grave, déterminé, mondain, digne, inspiré, imposant,

⁵⁵ L'article de Yves Lacasse cité ci-dessus est abondamment illustré, tout comme l'ensemble du catalogue. Les œuvres sur lesquelles il appuie son argumentation sont disposées stratégiquement dans le texte, c'est-à-dire, près des passages qui en font mention.

⁵⁶ John R. Porter, « Être et paraître : l'image de soi et la perception de l'autre », dans Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 40 à 64.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 58.

sensible, rêveur, ardent ou ténébreux... »⁵⁹. L'auteur insiste sur la perspicacité de son interprétation en mentionnant que « [à] l'examen la personnalité de Louis-Philippe Hébert se révèle donc sensiblement plus complexe qu'il n'y paraissait de prime abord. Loin des images étudiées de sa vie publique, il semble avoir voulu préserver jalousement son intimité familiale et le cercle de ses amitiés.⁶⁰ » Ce dernier passage sous-entend le caractère inédit de l'étude sur la personnalité de l'artiste, rendu possible par la variété de sources consultées (publiques et familiales).

1.2.1. La vision de *l'homme* avant la rétrospective

Jusqu'au double projet rétrospectif sur le « sculpteur national », notre connaissance de Louis-Philippe Hébert reposait sur trois types de sources : ses contemporains, des chercheurs et historiens de l'art et ses descendants. Comme cela a été démontré en introduction, à la suite du décès de l'artiste en 1917, peu s'est dit et publié à son sujet. À l'exception de l'article de Gérard Morisset⁶¹ et de la biographie de Romain Gour⁶² dans les années 1950, aucun texte monographique ne parut sur l'artiste avant celui de Bruno Hébert en 1973⁶³.

Cette réalité n'est pas sans conséquence sur la vision de l'artiste qui a prévalu avant 2001. En effet, les contemporains du sculpteur n'ont aucun recul sur le sujet. Les journalistes qui visitent l'atelier de l'artiste et l'élite politique et sociale qui discours lors des cérémonies de dévoilement des monuments appartiennent à la même société que Louis-Philippe Hébert. Ils font l'éloge des valeurs de l'époque telles que la foi, le patriotisme et la commémoration qui se reflètent chez le sculpteur comme dans son travail :

Merci et félicitation à notre sculpteur national, Philippe Hébert, qui a si bien su faire revivre par le bronze les traits aimés et vénérés de l'illustre prélat. À son travail il a

⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁶¹ Gérard Morisset, « Le sculpteur Louis-Philippe Hébert », *La Patrie*, dimanche le 11 juin 1950, p. 26, 34 et 48.

⁶² Gour, *Op.cit.*

⁶³ Bruno Hébert, *Op. cit.*

mis, je le sais, tout son grand talent et tout l'amour d'un cœur reconnaissant et pieux. Le zouave pontifical a inspiré l'artiste. Aussi a-t-il ajouté une nouvelle gloire à sa réputation; aujourd'hui c'est l'église et la patrie qui l'acclame.⁶⁴ [sic.]

Ces paroles de l'abbé Gustave Bourassa, un contemporain et une connaissance de Louis-Philippe Hébert⁶⁵, lors de l'inauguration du monument à monseigneur Bourget le 24 juin 1903 témoignent d'une idée répandue à cette époque : la relation entre les valeurs morales d'un artiste et son talent. Autrement dit, ce raisonnement comprend l'art à partir de l'homme qui le produit. Les propos de Jean-Baptiste Lagacé dans un article de la revue *La semaine religieuse de Montréal* en juin 1903 démontrent bien cette idée :

Le talent de Louis-Philippe Hébert est fait de feu, de fougue et de flamme. [...] Élevé au sein des mystérieuses solitudes de la forêt, cet enfant prédestiné connut de bonne heure les longues et douloureuses rêveries. Il grandit ignorant de tout ce qui souille, qui ment et qui tue, à l'abri des bruits vains, des haines et des ambitions égoïstes. Hébert a gardé de son art quelque chose de ce tête-à-tête avec la nature : voilà pourquoi il a le goût de tout ce qui est fort, salubre, héroïque et sublime.⁶⁶

La première littérature sur Louis-Philippe Hébert est, sans surprise, teintée des idéologies de son temps et le fait qu'il fut célébré de son vivant, nous en réserve plusieurs traces. Cependant, l'homme qu'il a été ne suscitera plus que peu d'intérêt dans les années suivant son décès.

Alors que Gérard Morisset s'intéresse davantage à l'œuvre qu'à l'homme⁶⁷, Romain Gour propose le premier récit de la vie du sculpteur, de sa naissance à sa mort. Cette première amorce, qui manque quelque peu de rigueur dans la recherche, précède la première véritable biographie sur Louis-Philippe Hébert : *Philippe Hébert, sculpteur*. Écrite par Bruno Hébert l'arrière-petit-fils du sculpteur, en 1973, elle a l'avantage de s'appuyer en partie sur des documents familiaux inédits⁶⁸. Il y a de fortes chances pour qu'il ait profité de témoignages de membres de la famille Hébert, mais comme les sources ne sont pas systématiquement citées ni détaillées dans la bibliographie, il est impossible de valider cette

⁶⁴ Gustave Bourassa et al., *Op. cit.*, p. 37.

⁶⁵ Gustave Bourassa est le fils de Napoléon Bourassa, artiste chez qui Louis-Philippe Hébert reçoit son apprentissage artistique à partir de 1873. Drouin dir., *Op.,cit.*, p. 31.

⁶⁶ Lagacé, *Loc.cit.*, p. 48.

⁶⁷ Morisset, *Op. cit.*

⁶⁸ Bruno Hébert, *Op.cit.*, p.8.

hypothèse.

Philippe Hébert, sculpteur propose une vision du sculpteur national qui compose librement avec l'objectivité historique. Bruno Hébert idéalise son arrière-grand-père en reprenant certains clichés du début du siècle dernier⁶⁹, alors que l'on aurait pu penser que la distance des générations lui aurait donné plus de recul. Il serait faux en même temps d'affirmer que l'auteur ne propose aucune autre facette de l'artiste que la reprise de qualificatifs anciens. Bruno Hébert observe certains traits de caractère chez son arrière-grand-père qui seront repris près de trente ans plus tard dans le catalogue, notamment l'idée principale de l'article de John R. Porter⁷⁰ à propos des photographies de l'artiste : « Les photographies de lui qu'il nous a laissées montrent que celui dont un des métiers était le portait savait prendre une pose et se conformer à l'image de ce qu'il devait représenter. Ce n'était pas snobisme ni fatuité, mais fidélité à une vocation⁷¹. » Par là, on peut penser que le travail de Bruno Hébert contenait les éléments de base de la rétrospective de 2001, menant à la redécouverte de l'*homme*. Le manque de référence aux sources dans le texte laisse surtout croire que le descendant de l'artiste s'est permis de larges interprétations sur la personnalité de son aïeul. Comme cela a été démontré dans l'introduction, Bruno Hébert évoque aussi certaines sources, mais sans les documenter⁷².

Louis-Philippe Hébert a été célébré par ses contemporains, puis par ses descendants qui ont veillé sur sa mémoire. En plus des travaux de Bruno Hébert, une mention est faite dans le catalogue sur l'importance de la famille dans la préservation de la mémoire de l'artiste : « Nous tenons d'abord à exprimer notre gratitude envers les descendants du sculpteur qui, pour d'aucuns, conservent avec un soin jaloux les souvenirs transmis de génération en génération, ou qui pour d'autres, entretiennent la passion ou la curiosité envers l'illustre

⁶⁹ Plusieurs exemples de cette idéalisation teintée de lyrisme ponctuent la biographie de Bruno Hébert. Par exemple, « Il peut paraître singulier qu'un poète naisse d'un sol si ingrat. », *Ibid.*, p. 20, ou « À évoquer ces puissantes figures de légendes, le fragile sculpteur trouve son repos, les fraîches visions de son enfance. » *Ibid.*, p. 72. Cette idée a été déjà développée dans l'introduction.

⁷⁰ John R. Porter, « Être et paraître : l'image de soi et la perception de l'autre », dans Drouin, dir., *Op. cit.* p. p. 40 à 64.

⁷¹ Bruno Hébert, *Op. cit.*, p. 103.

⁷² Voir la page 7.

aïeul »⁷³. Avant 2001, le sculpteur national avait une identité forte, immortalisée par ses contemporains et lui-même⁷⁴ dans leurs écrits et façonnée au fil des générations par ses descendants. Louis-Philippe Hébert existait comme un personnage, à la fois grand homme et grand artiste, il était connu pour son aura plus que pour ses réalisations. Pourtant, les œuvres du sculpteur étaient partout. Certaines sont apparues ponctuellement dans des études englobant des sujets plus larges, certaines occupaient des places publiques, d'autres étaient exposées dans des musées ou conservées dans des collections privées. Il manquait à toutes ces informations un point de rencontre, une analyse détaillée et ultimement, une visibilité qui rende compte de l'amplitude de la personne et de ses réalisations.

1.2.2. Louis-Philippe Hébert au XXI^e siècle

John R. Porter au début du catalogue *Louis-Philippe Hébert* annonce d'emblée son objectif qui s'inscrit dans le projet rétrospectif sur le sculpteur :

Le présent ouvrage se veut ainsi un jalon essentiel dans l'histoire de l'art du Québec et du Canada de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Par son exceptionnelle assise documentaire, par son caractère monumental et par sa facture très soignée, il témoigne une fois de plus de la détermination et de l'engagement du Musée du Québec dans la découverte de pans essentiels de notre patrimoine artistique et collectif.⁷⁵

Le catalogue s'annonce comme un ouvrage d'histoire de l'art. Il sert à mettre en contexte la production du sculpteur et à fournir des réponses sur l'art de cette période. À ce titre, l'ouvrage du Musée du Québec donne à Louis-Philippe Hébert l'identité proclamée qu'il avait depuis un siècle : celui d'artiste de première importance dans l'histoire de l'art canadien. Aucun outil ne permettait, avant 2001, de comprendre le sculpteur national dans toute sa complexité. Même le biographe de l'artiste, Bruno Hébert, ignorait certains éléments de l'œuvre du sculpteur⁷⁶. Il faut rappeler que le chantier de recherche lancé par Yves Lacasse à la fin des années 1980 est exceptionnel par son envergure et sa rigueur et qu'il sera mené par plusieurs spécialistes sur une dizaine d'années! Plusieurs informations

⁷³ Daniel Drouin, dir., *Op., cit.*, p. 10.

⁷⁴ Bruno Hébert a publié en 1980 un ouvrage comprenant l'autobiographie inachevée du sculpteur. Louis-Philippe Hébert, « Étapes de ma vie », dans *Cahiers de cap-rouge*, vol. 8, no1 (1980), p.17 à 55.

⁷⁵ Drouin, dir., *Op., cit.*, p. 18.

⁷⁶ André Lavoie (réal.), *Louis-Philippe Hébert. Héros des places publiques*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2006. Disque numérique audiovisuel, DVD, 43- 44 min.

inédites sont donc contenues dans la publication qui accompagne la rétrospective et celles-ci sont essentielles dans la redécouverte de l'homme qu'a été Louis-Philippe Hébert. À la suite d'une relecture des commentaires de ses contemporains, d'une interprétation des faits biographiques et d'une analyse des documents visuels, Louis-Philippe Hébert est inventé dans un nouveau contexte : l'histoire de l'art mémorielle.

La première caractéristique qui se dégage du catalogue avant même la lecture des deux articles portant sur l'homme est cette volonté de mise en lumière d'un personnage tombé dans l'oubli. C'est dans le texte de présentation « Entre le devoir de mémoire et les leçons de l'histoire » que John R. Porter explique que nous sommes devenus indifférents à l'œuvre monumental d'un artiste qui nous entoure pourtant au quotidien que ce soit sur les places publiques, dans les livres d'histoire ou les musées⁷⁷, et ce, bien qu'« il ait été le plus célèbre et le plus remarquable sculpteur que le Québec et le Canada aient connu au tournant du XIX^e siècle⁷⁸. » Que Louis-Philippe Hébert ait été un sculpteur de première importance pour sa patrie n'a jamais été remis en cause, mais la rétrospective de 2001 se fait tout de même un devoir d'insister sur cette réalité jusque là peu mise en valeur. Le catalogue débute d'ailleurs en positionnant Louis-Philippe Hébert comme un personnage illustre, avant d'expliquer concrètement d'où lui vient sa célébrité. D'entrée de jeu, l'emploi de l'expression « sculpteur national » dans le titre de la rétrospective, indique la forme d'art pratiquée par Louis-Philippe Hébert tout en lui octroyant un qualificatif patriotique. De plus, il sous-entend à la fois les thématiques abordées par l'artiste dans son œuvre (art commémoratif, héros de l'histoire nationale, personnages de la culture populaire) ainsi que sa notoriété. Mais cette expression n'est pas seulement accrocheuse, elle reflète aussi une réalité historique. De son vivant, Louis-Philippe Hébert s'est fait attribuer le titre informel de « sculpteur national »⁷⁹ grâce notamment à la place prépondérante qu'occupe l'art commémoratif dans sa carrière. De plus, plusieurs références à la notoriété de Louis-Philippe Hébert ponctuent les textes de présentation au début du catalogue, par exemple, « l'illustre aïeul »⁸⁰, « artiste de premier plan »⁸¹ ou encore « celui qui fut, sans aucun

⁷⁷ Drouin, dir., *Op. cit.*, p.15.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 17

⁸⁰ *Ibid.*, p.10.

doute, le plus important sculpteur canadien de son époque »⁸².

Les deux articles du catalogue consacrés à *l'homme* apportent des détails sur la vie exceptionnelle et la personnalité de l'artiste qui ne sont pas sans liens avec sa renommée. En effet, Louis-Philippe Hébert est présenté comme un homme intelligent qui a su saisir toutes les opportunités qui se sont présentées à lui, autrement dit, comme un homme qui a su faire sa chance⁸³. John R. Porter le décrit comme « bien de son temps dans sa détermination à assumer et à améliorer sans cesse sa situation, tout en étalant au regard des autres les marques de sa réussite comme artiste à part entière.⁸⁴ » Cette idée de l'autopromotion de l'artiste et de son travail est très étudiée dans l'article de Porter qui s'appuie sur les photographies, les portraits et les autoportraits qui nous sont parvenus du sculpteur. En plus d'expliquer en partie « l'ascension sociale et [la] réussite artistique⁸⁵ » de Louis-Philippe Hébert, ce travail donne à voir une facette importante de sa personnalité, celle officielle de « sculpteur national »⁸⁶. Bien que cette image domine dans les représentations publiques de l'artiste, Yves Lacasse et John R. Porter donnent à Louis-Philippe Hébert une identité plus personnelle, centrée sur ses liens affectifs avec ses amis et sa famille, tel que démontré au point 1.2.

Ce souci de rendre compte de l'identité de Louis-Philippe Hébert en dehors de sa carrière artistique a, à première vue, quelque chose d'un peu suranné dans un ouvrage d'histoire de l'art du XXI^e siècle. Il s'agit toutefois d'une approche commune en histoire de l'art traditionnelle. Cette dernière est présentée par Régis Michel dans son texte « L'histoire de l'art est bien finie : court traité d'eschatologie militante à l'usage des post-historiens d'art⁸⁷ » comme étant « d'abord que de l'histoire (positive) greffée sur de l'art (idéal) » et « dont la désuétude est patente⁸⁸ ». L'aspect idéologique de la discipline est important pour

⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

⁸² *Ibid.*, p. 23.

⁸³ *Ibid.*, p.37-38.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁷ Régis Michel, dir., « L'histoire de l'art est bien finie : court traité d'eschatologie militante à l'usage des post-historiens d'art », dans *Géricault*, Paris, La documentation française, 1996, tome 1, p. XV-XXIX.

⁸⁸ *Ibid.*, p. XVII.

comprendre comment a été traitée la figure de l'artiste. Toujours selon Régis Michel, « [l'histoire de l'art] avec son modèle positiviste, où l'histoire dégénère en biographie », s'apparente au discours idéologique de la religion dans lequel l'objectif ultime est l'identification⁸⁹. Afin de parvenir au développement d'un lien affectif avec le sujet (l'artiste), le propos se doit d'être élogieux. Les observations de Gabriele Guercio soutiennent cette idée : « Biography often emphasized the genius and heroic figure of the artist against the other components of the model.⁹⁰ »

« L'histoire de l'art est régie tout entière par la mystique des origines : le culte de l'auteur⁹¹ » écrit Régis Michel. La lecture du catalogue *Louis-Philippe Hébert* ne dément pas cette idée. Au contraire, en présentant l'homme avant l'œuvre, la publication nous incite à regarder le travail de *Louis-Philippe Hébert notre sculpteur national* et non pas d'un artiste quelconque.

1.3. L'œuvre

Les treize articles du catalogue qui suivent ceux traitant de l'homme s'intéressent à l'œuvre du sculpteur. Les premiers textes sont présentés selon l'ordre chronologique des grandes périodes de travail de Louis-Philippe Hébert : « L'atelier de Montréal », « L'art des cathédrales ou le triomphalisme religieux », « Hébert à Paris » et « Les héros de la patrie : la façade de l'Hôtel du Parlement ». Les autres articles couvrent des questions plus larges qui rompent avec la succession temporelle. Une logique est tout de même conservée quant aux regroupements des thématiques. Ainsi, le projet de l'Hôtel du Parlement est suivi par l'étude du mouvement commémoratif abordé dans les textes « Les monuments commémoratifs au Québec (1880-1930) », « L'art de la commémoration » et des analyses plus précises portant sur des œuvres particulières, « Le monument à monseigneur de Laval », « Le monument à Paul Chomedey, sieur de Maisonneuve » et « Le monument à

⁸⁹ *Ibid.*, p. XIX.

⁹⁰ Gabriele Guercio, *Art as Existence : The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, MIT Press, 2009, p. 48.

⁹¹ Michel, dir., *Loc. cit.*, p. XXIII.

Octave Crémazie ». Finalement, le contenu textuel du catalogue se termine autour des sujets iconographiques propres à l'œuvre d'Hébert et à sa production particulière de statuettes : « Hébert et l'image de la Confédération », « L'iconographie indienne de Hébert », « Le portrait dans l'œuvre de Hébert » et « Les bronzes d'édition : les statuettes de Hébert ». Bien que l'ensemble de la documentation étudiée dans le détail l'œuvre du sculpteur, certaines pièces importantes et même certains types de sculpture sont mentionnés sans être analysés, notamment l'art funéraire⁹². Il n'en demeure pas moins qu'avant la publication du catalogue accompagnant la rétrospective, la connaissance de l'œuvre de l'artiste était limitée à quelques commentaires personnels d'auteurs plus ou moins spécialistes du domaine.

1.3.1. L'œuvre de Louis-Philippe Hébert avant 2001

Avant 2001, les auteurs les plus pertinents sur la carrière de Louis-Philippe Hébert sont Jean-Baptiste Lagacé, Gérard Morisset et Bruno Hébert. Leurs écrits sont très différents les uns des autres, mais contiennent tous des commentaires critiques sur quelques œuvres sculptées.

Lorsque Jean-Baptiste Lagacé publie dans *La Revue canadienne* « Louis-Philippe Hébert et son œuvre » en 1901, il reste au sculpteur une quinzaine d'années à vivre. L'article tient donc compte des sculptures réalisées par Louis-Philippe Hébert avant cette date. Il en va pareillement pour la liste des œuvres « aussi complète que nous [Jean-Baptiste Lagacé] la connaissons »⁹³ à la fin du texte. Il ressort de l'article de Jean-Baptiste Lagacé une critique des œuvres bien appuyée sur une connaissance directe du travail du sculpteur, comme le démontre le passage suivant :

Sa première œuvre — du moins de grandes dimensions — fut la statue de Salaberry, qui se trouve sur la place publique de la petite ville de Chambly. [...] Ce qui manque le plus dans cette statue, c'est le mouvement, l'action, disons le mot, la vie. Il suffit en effet, pour s'en convaincre de la comparer avec la statue du même héros, qui se trouve

⁹² Rencontre non enregistrée avec Daniel Drouin le 19 septembre 2013 au Musée national des beaux-arts du Québec (durée : environ 30 minutes).

⁹³ Lagacé, *Loc. cit.*, p. 69.

au Palais législatif de Québec (également d'Hébert), et qui forme avec celle de Chambly un contraste frappant. On peut en les comparant voir tout le chemin que le sculpteur a parcouru en une quinzaine d'années seulement.⁹⁴

L'auteur, tout en faisant une remarque négative sur une sculpture d'Hébert, vante les progrès artistiques accomplis par ce dernier, en peu de temps. L'impression de talent inné qui prévalait dans le discours sur *l'homme* se trouve donc nuancée dans les propos sur *l'œuvre*. Louis-Philippe Hébert a dû travailler pour atteindre la maîtrise technique et le rendu esthétique de sa maturité. Sur ce point, Gérard Morisset et Bruno Hébert sont du même avis. Ainsi selon Morisset « si décoratives sont les œuvres religieuses de Philippe Hébert, ce ne sont pas elles qui comptent véritablement dans la production de sa maturité. [...] Ce qui lui a valu la gloire et la fortune, c'est assurément le monument commémoratif.⁹⁵ » Bruno Hébert observe plutôt une amélioration progressive du sculpteur, dès ses premières grandes commandes. Le programme décoratif de la cathédrale d'Ottawa sur lequel le sculpteur travailla durant sept années témoignait déjà selon l'auteur de l'évolution du talent de l'artiste⁹⁶.

Ces mêmes trois auteurs s'entendent aussi sur une question pourtant assez subjective : les meilleures œuvres de Louis-Philippe Hébert. La littérature sur Hébert témoigne en effet d'un engouement pour les sculptures appartenant à l'iconographie amérindienne. Dès 1901, Jean-Baptiste Lagacé écrit à propos des « hommes hardis dont la race aujourd'hui est presque éteinte⁹⁷ » qu'ils représentent chez Hébert « le meilleur de son œuvre⁹⁸ ». Gérard Morisset considère quant à lui que *Pêcheur à la nigogue* (fig. 1) et *Halte dans la forêt* (fig. 2) correspondent au « sommet de son talent⁹⁹ ». Bruno Hébert, dans une prose près de celle de Jean-Baptiste Lagacé, écrit que *La famille indienne* (autre nom pour *Halte dans la forêt*) est « la plus belle image sculptée dédiée à la race des naturels de notre pays.¹⁰⁰ »

Cette appréciation des figures amérindiennes de Hébert est telle qu'elle semble s'affirmer et

⁹⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁵ Morisset, *Loc. cit.*, p. 26.

⁹⁶ Bruno Hébert, *Op.cit.*, p. 56-57.

⁹⁷ Lagacé, *Loc. cit.*, p. 12.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Morisset, *Loc cit.*, p 48.

¹⁰⁰ Bruno Hébert, *Op.cit.*, p. 72.

se répandre unanimement avant la rétrospective de 2001, entre autres par la proclamation de *La famille indienne* comme « chef d'œuvre du sculpteur Louis-Philippe Hébert ¹⁰¹ » dans le livre *L'Hôtel du Parlement, témoin de notre histoire* publié en 1986. Louis-Philippe Hébert reçoit pour cette sculpture la médaille de troisième classe lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889, une première pour un artiste canadien ¹⁰². Puisque l'appréciation de cette œuvre dépasse le goût d'une époque et d'un pays, on peut penser que cette reconnaissance du jury français en établit incontestablement la valeur. La thématique des figures d'Amérindiens a l'avantage d'être strictement nord-américaine. Tout en respectant les canons académiques français de l'époque, Louis-Philippe Hébert insuffle une touche d'exotisme dans cet art. Que ces œuvres aient plu autant en France qu'au Canada, durant plusieurs générations, démontre que le sujet rejoignait fort probablement, les uns en raison de son originalité et les autres en raison de son patriotisme. Il faut ajouter cependant que la localisation des deux œuvres évoquées plus haut joue fort probablement dans leur appréciation publique. En effet, *Halte dans la forêt* et *Pêcheur à la nigogue* sont positionnées devant l'Hôtel du Parlement, mais comparativement à plusieurs statues réalisées par Hébert, elles ne sont pas dans les niches de la façade. Plus près du sol, elles sont plus faciles d'accès, ce qui permet une meilleure visibilité et donc, une meilleure appréciation du travail de l'artiste.

Entre 1917 et 2001, l'intérêt général pour l'œuvre d'Hébert s'efface progressivement, même si ses monuments sont toujours présents dans l'espace public. Notre indifférence est-elle due, comme le suggère John R. Porter, au regard qui se blase de trop voir¹⁰³? Est-elle plutôt le résultat, de certaines critiques négatives qui l'associent à une esthétique démodée, comme le propose Mario Béland en référence aux commentaires de Gérard Morisset¹⁰⁴? Ces facteurs ont certainement contribué au fait que le travail du sculpteur national n'ait pas été étudié dans le détail avant la fin du XX^e siècle. Un autre élément est toutefois à considérer : la complexité de la recherche sur le sujet. En effet, la carrière prolifique de Louis-Philippe Hébert a donné naissance à une œuvre considérable comprenant entre autres

¹⁰¹ Noppen et Deschênes, *Op.cit.*, p. 5.

¹⁰² Drouin dir., *Op. cit.*, p. 121.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁴ Mario Béland, *Op.cit.*, p.6.

vingt-six monuments à travers le Canada¹⁰⁵. La production de l'artiste a donc d'abord été étudiée sur des groupes restreints, par exemple les œuvres de la façade de l'Hôtel du Parlement de Québec ou celles appartenant à une même collection.

Avant la rétrospective de 2001, une seule exposition monographique a été consacrée à Louis-Philippe Hébert à l'Art association de Montréal en 1924. Elle présentait soixante-neuf œuvres de petits formats¹⁰⁶. Même si Louis Deligny, dans son article du *Devoir* daté du 8 février 1924, qualifie l'exposition de « rétrospective »¹⁰⁷, il s'agit davantage d'une « exposition-souvenir¹⁰⁸ » regroupant quelques dizaines de statuettes, bustes et groupes de bronze, de plâtres, de terres cuites, de modèles de cire et de médaillons en bas-relief¹⁰⁹. Henri Hébert, le fils de Louis-Philippe Hébert, en collaboration avec l'Art association de Montréal et des amis s'est chargé de l'organisation¹¹⁰. À la lecture des journaux d'époque qui rendent compte de l'exposition, on comprend que les œuvres venaient pour la plupart de collections privées. Fait intéressant, Albert Laberge, dans son article publié dans le journal *La Presse* le 4 février 1924, mentionne qu'« elle [l'exposition] nous révèle certains aspects du talent de l'artiste disparu, certains aspects généralement ignorés du public. » Il explique par la suite que Louis-Philippe Hébert est connu du public pour ses grands monuments et beaucoup moins pour ses œuvres de petits formats¹¹¹. Bien qu'il s'agisse de la seule exposition monographique sur le sculpteur national avant la rétrospective de 2001, celle-ci ne présente pas l'ensemble de sa carrière artistique. Louis Deligny suggère même de mettre des photographies des monuments de Louis-Philippe Hébert en consultation dans l'exposition afin de donner à voir un éventail plus vaste de sa production¹¹². Elle permet toutefois de donner de la visibilité à des œuvres moins accessibles au grand public.

¹⁰⁵ Le catalogue présente une carte illustrant les 26 monuments canadiens de l'artiste. Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 60-61.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 356.

¹⁰⁷ Louis Deligny, « Philippe Hébert », *Le Devoir*, 8 février 1924, p. 1.

¹⁰⁸ S.a., « Les œuvres de Philippe Hébert », *Le Canada*, 30 janvier 1924, p. 7.

¹⁰⁹ Deligny, *Loc. cit.*

¹¹⁰ S.a., « Exhibit of work by Philippe Hébert », *The Gazette*, 2 février 1924, p. 5.

¹¹¹ Albert Laberge, « Exposition de sculptures par feu Philippe Hébert », dans *La Presse*, 4 février 1924, p. 17.

¹¹² Deligny, *Loc. cit.*

Les descendants de Louis-Philippe Hébert ont participé à la diffusion des œuvres de petits formats de leur aïeul. En mars 1944, une exposition réunissant quelques pièces, fait l'objet d'une présentation spéciale par le directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, Charles Maillard, pour les membres de l'Art Association. Cette conférence est introduite par un discours d'Adrien Hébert à la mémoire de son père¹¹³. Près de quarante ans plus tard, le Musée Laurier présente une exposition intitulée « La Philatélie et Louis-Philippe Hébert, sculpteur ». Des descendants de l'artiste sont présents au vernissage pour présenter quelques œuvres¹¹⁴.

Ce type d'œuvre (statuettes, groupes, médaillons, bustes et autres œuvres de petit format) occupe aussi le marché de l'art, les collections muséales et les collections privées. Bien qu'il existe peu de renseignements sur les collections privées, les acquisitions des musées et les ventes aux enchères nous informent qu'il y a des statuettes de Louis-Philippe Hébert sur le marché, entre son décès et la rétrospective de 2001. La bibliographie contenue dans le catalogue révèle que cinquante-huit catalogues de vente consignent des œuvres de l'artiste entre 1969 et 2000¹¹⁵. On sait que des œuvres ont aussi été vendues avant 1969 puisque plusieurs musées achètent des œuvres de l'artiste, par exemple, le Musée du Québec fait l'acquisition d'une statuette de *Madeleine de Verchères* en 1942¹¹⁶.

Contrairement aux collections privées qui donnent un accès ponctuel ou restreint à leurs œuvres, les musées ont présenté les sculptures de Louis-Philippe Hébert à un public plus large. On constate cependant que celles-ci n'étaient pas spécialement mises en valeur par les institutions. Au Musée des beaux-arts de Montréal, seulement deux statuettes de Louis-Philippe Hébert faisaient partie de la collection avant 2009¹¹⁷. Au Musée des beaux-arts du

¹¹³ S.a. « Exhibition of Works by Philippe Hébert », *Loc. cit.*

¹¹⁴ Dossier de l'artiste, « Louis-Philippe Hébert (1859-1917) », Musée national des beaux-arts du Québec : Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *La Philatélie et Louis-Philippe Hébert*, du 6 au 25 mai 1980, Musée Laurier à Victoriaville.

¹¹⁵ Drouin dir., *Op.cit.*, p. 398-399.

¹¹⁶ Musée national des beaux-arts du Québec, *Collections « Louis-Philippe Hébert »*, [En ligne], <<http://www.mbam.qc.ca/collections>>, (page consultée le 3 février 2014).

¹¹⁷ Ces deux œuvres sont *La rosée*, un don répertorié dans l'inventaire de 1916-1922, et *Soupir du Lac*, donnée à l'institution en 1986. Aujourd'hui la collection du musée des beaux-arts de Montréal ne contient que

Canada, la collection contient davantage d'œuvres, y compris la pièce de réception de l'artiste à l'Académie royale des arts du Canada, *L'inspiration*. Cependant, la grande majorité des statuettes a été acquise par l'institution tardivement au XX^e siècle. Quinze des dix-sept petits formats réalisés par Louis-Philippe Hébert et actuellement conservés dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada ont été achetés après 1967. Avant cette date, l'institution ne possédait que le *Buste de Sir John Thompson*, acheté en 1900, et *L'inspiration* donnée par l'artiste en 1906. Trois œuvres de la collection ont aussi été achetées après la rétrospective de 2001 et une œuvre, *Soupir du Lac*, se répète en deux exemplaires, l'un en bois et en plâtre, l'autre en bronze¹¹⁸. Du côté de la Ville de Québec, le Musée de la Province (ancien nom du Musée du Québec) est celui qui possédait avant 2001 la plus grande collection d'œuvres du sculpteur. Au total, vingt-trois sculptures de petit format ont été acquises par achat ou par don avant 2001. Ce nombre n'inclut pas les œuvres en dépôt, les œuvres sur papier (carnets de croquis, études) et un objet marginal, les mains d'Henri Hébert enfant, en plâtre. Cependant, sur cette quantité de sculptures, seulement une douzaine faisait partie de la collection avant 1970. On peut donc conclure que la moitié des sculptures de Louis-Philippe Hébert dans la collection du Musée du Québec ont été acquises, tout comme pour le Musée des beaux-arts de Montréal, dans les dernières décennies du XX^e siècle.

Ce constat nous force à penser que les petits formats de Louis-Philippe Hébert n'étaient pas particulièrement bien représentés dans les collections des principaux musées d'art au Québec et en Ontario dans les années qui ont suivi le décès de l'artiste. Il faut attendre les années 1970 pour voir s'installer un intérêt renouvelé pour le sculpteur et son travail, qui se traduit par un nombre croissant d'acquisitions de ses œuvres par les musées et la publication de la première biographie complète *Philippe Hébert, sculpteur*¹¹⁹.

quatre sculptures de Louis-Philippe Hébert. Musée des beaux-arts de Montréal, *Collections « Louis-Philippe Hébert »*, [en ligne], <<http://www.mbam.qc.ca/collections/>>, (page consultée le 3 février 2014).

¹¹⁸Musée des beaux-arts du Canada, *Collections « Louis-Philippe Hébert »*, [En ligne], <<http://www.beaux-arts.ca/fr/voir/collections>>, page consultée le 10 février 2014.

¹¹⁹ Bruno Hébert, *Op.cit.*

1.3.2. L'œuvre après 2001

En se situant sur cet arrière-plan, on peut dire que le catalogue *Louis-Philippe Hébert* apporte deux éléments majeurs à la connaissance de la production de l'artiste. En premier lieu, il aborde l'ensemble de l'œuvre du sculpteur. En plus d'analyser les différentes facettes de son travail (sculpture sur bois, art monumental, statuettes, etc.), il fait mention de toutes les sculptures connues de l'artiste¹²⁰. Ensuite, l'ouvrage replace certaines œuvres dans leur contexte historique en expliquant leur genèse, leur réception ou leur histoire jusqu'à aujourd'hui. C'est le cas des articles portant sur un monument, comme « Le monument à monseigneur de Laval¹²¹ » qui détaille le processus de commande et de réalisation de l'œuvre, ainsi que sa réception critique ou encore l'article « Le monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve¹²² » qui présente la longue genèse du projet, les propositions émises par Hébert, une description du projet final et l'appréciation publique du monument qui perdure jusqu'à ce jour¹²³. D'autres textes du catalogue, couvrant des sujets plus vastes, permettent aussi de mieux situer l'œuvre du sculpteur dans son époque. C'est le cas notamment des articles de Daniel Drouin et de Bruno Hébert portant sur le contexte historique et l'articulation de l'art commémoratif au Canada¹²⁴.

Gérard Morisset et quelques études postérieures au décès de l'artiste ont mentionné l'appartenance du sculpteur national au naturalisme, à l'académisme français et, bien sûr, au mouvement de l'art commémoratif au tournant du XIX^e. Cependant, ces positionnements de l'œuvre de Louis-Philippe Hébert dans l'histoire de l'art étaient soit incomplets, soit empreints d'une vision subjective qui ne permettait pas de comprendre le caractère innovateur de ses œuvres au Canada.

¹²⁰ La chronologie détaillée (Drouin, dir. *Op. cit.*, p. 314 à 357.) du catalogue mentionne toutes les réalisations de Louis-Philippe Hébert, y compris certains dessins, des œuvres détruites ou disparues ou même certaines que l'on connaît uniquement par une source écrite.

¹²¹ Joanne Chagnon, « Le Monument à Monseigneur de Laval », dans Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 179 à 193.

¹²² Julie Boivin, « Le Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve », dans Drouin dir., *Op.,cit.*, p. 196 à 205.

¹²³ « Depuis son édification, le Monument à Paul Chomedey, sieur de Maisonneuve est sans doute le plus visité à Montréal. Chaque année, la place d'Armes est aussi le lieu de rassemblement où débutent les célébrations de l'anniversaire de fondation de la ville. ». *Ibid*, p. 204.

¹²⁴ Daniel Drouin, « Les monuments commémoratifs au Québec (1880-1930) », dans Drouin, dir., *Op.cit.*, p.146 à 155 et Bruno Hébert, « L'art de la commémoration », dans Drouin, dir., *Op.cit.*, p.158 à 175.

1.3.2.1. L'esthétique des sculptures de Louis-Philippe Hébert

Les sculptures de Louis-Philippe Hébert s'inscrivent, il est vrai, dans l'esthétique officielle de l'art commémoratif à la fin du XIX^e siècle tel que présenté et défendu par la Société des artistes français, c'est-à-dire, en continuité avec la sculpture académique française¹²⁵. Cependant, Louis-Philippe Hébert s'inscrit dans une histoire de l'art double, car française et canadienne à la fois, aspect que néglige aussi Antoinette Le Normand-Romain dans son article « Hébert à Paris¹²⁶ ». Quand l'auteur étudie les œuvres réalisées par Hébert en France¹²⁷, elle les associe à l'esthétique dominante de la sculpture française de l'époque. Elle conclut que la fidélité de Hébert envers la Société des Artistes français et les amitiés qu'il développe en France « l'encouragèrent à demeurer dans la norme d'une sculpture anecdotique et décorative.¹²⁸ » La réalité canadienne derrière le travail du sculpteur est aussi présentée par l'auteur comme l'une des justifications à l'esthétisme académique qui domine dans son œuvre :

Le courage et le talent de Hébert lui avaient permis de franchir le fossé qui existait entre la sculpture sur bois de sa jeunesse et la production des statuaires français contemporains, au point même de mériter une médaille lors de l'Exposition universelle de 1889; mais comme ses commanditaires, il appartenait à un monde bien plus éloigné de celui de Rodin que la France du Canada et c'est seulement avec la génération suivante, celle de son fils Henri, dont les premières œuvres révèlent une nette influence de Rodin, que disparut l'océan d'incompréhension qui les séparait.¹²⁹

Cette vision de l'art de Louis-Philippe Hébert est dérangeante pour deux raisons. Premièrement, elle présente le goût canadien du XIX^e siècle comme étant dépendant des techniques artistiques. Ainsi, on peut interpréter les propos d'Antoinette Le Normand-Romain selon une logique d'évolution de l'art. Le Canada ne possédant pas d'artistes maîtrisant le modelage avant Louis-Philippe Hébert, les premières œuvres canadiennes résultant de cette technique se devaient de correspondre à l'esthétique traditionnelle des

¹²⁵ Drouin, dir., *Op.cit.*, p.121.

¹²⁶ Antoinette Le Normand-Romain, « Hébert à Paris », dans Drouin dir., *Op.cit.*, p. 118 à 135.

¹²⁷ Les œuvres dont elle fait mention sont : Les statues destinées à l'Hôtel du Parlement de Québec, le *Monument à Short-Walick*, le *Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve*, le *Monument à sir John A Macdonald*, le *Monument à Victoria*, le *Monument à Alexander Mackensie*, le *Monument à monseigneur Ignace Bourget*, *Monument à monseigneur de Laval*, le *Monument à John Young*, le *Monument à Madeleine de Verchères*, le *South African War Memorial* et le *Monument à Édouard VII*. *Ibid.*, p. 118-119.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 134.

modeleurs français. Autrement dit, l'esthétique académique se doit de précéder l'esthétique moderne dans l'histoire de l'art canadien comme cela fût le cas dans l'histoire de l'art français. Or, Louis-Philippe Hébert a été de son temps des deux côtés de l'Atlantique. Antoinette Le Normand-Romain ignore tout un volet de la production de Hébert, car elle ne se concentre que sur les œuvres de commandes¹³⁰. Ainsi, sa vision du travail de Hébert comme étant académique et conservateur dans ses formes est discutable lorsque l'on porte attention à ses statuettes. Jean-Pierre Labiau en conclusion de son article sur les bronzes d'édition de Hébert constate que « [l]es statuettes expriment très clairement les choix du sculpteur et ses intérêts, et sur le plan formel, elles montrent bien les affinités de Louis-Philippe Hébert avec la sculpture romantique, malgré quelques timides tentatives symbolistes. »¹³¹ Certes, Hébert ne s'inspire pas du style tourmenté de Rodin. Il puise cependant une inspiration certaine dans le symbolisme et l'Art nouveau. *La fée Nicotine* (fig. 3) et le bougeoir *La Nuit* (fig. 4) témoignent de la connaissance qu'avait Hébert de ces deux courants artistiques et de leurs emprunts stylistiques¹³². Plus important encore, l'esthétique retenue par l'artiste pour ses statuettes, dont la grande majorité ne résulte pas de commande¹³³, est un choix personnel.

L'étude du corpus des œuvres de Hébert nous montre bien qu'en réalité, tout son œuvre est traversé par une idéalisation des sujets, que ce soit dans ses pièces de commandes ou dans sa production personnelle. Les différentes périodes de la carrière de Louis-Philippe Hébert traitées dans le catalogue permettent quant à elles de comprendre l'évolution de sa pratique ou les différentes phases de son œuvre caractérisées par des thématiques, mais aussi par des matériaux et des techniques différentes.

¹³⁰ Antoinette Le Normand-Romain mentionne bien quelques statuettes que Hébert fait couler en France, comme *La Fée Nicotine*, et qui ne sont pas des œuvres de commande. Cependant, elle ne fait qu'énumérer les titres, sans les étudier. *Ibid.*, p. 133.

¹³¹ Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 312.

¹³² *Ibid.*, p. 290.

¹³³ *Ibid.*, p. 287.

1.3.2.2. Les thématiques

Louis-Philippe Hébert, sculpteur national permet d'aborder l'œuvre de l'artiste sous des thématiques richement documentées et basées sur des corpus importants, en terme de quantité et d'exhaustivité des œuvres. Celles-ci sont présentées selon une logique de progression temporelle bien que certaines se soient chevauchées dans le temps. Parmi les plus étudiées, l'art religieux, l'art commémoratif et les statuettes permettent de comprendre les trois grands moments du travail du sculpteur qui correspondent à ses débuts, à sa période de commandes de monuments et à sa production personnelle.

La première thématique portant sur l'art religieux est présentée dans le texte de Mario Béland¹³⁴. Comme mentionné plus haut, le catalogue permet de remettre en contexte la production de Louis-Philippe Hébert. En ce qui concerne les toutes premières commandes du sculpteur, Mario Béland les associe au courant de la statuaire monumentale et décorative religieuse au Québec, qui voit le jour à partir des années 1860¹³⁵. On retient de ce texte que les débuts du sculpteur sont tombés dans l'oubli et que cette seule production n'aurait pas suffi à sa postérité. Comme l'explique l'auteur, « [...] la sculpture sur bois est évacuée de sa production, toute la place étant occupée par le bronze, bien entendu plus noble.¹³⁶ » C'est donc une production longtemps marginalisée¹³⁷ qui est présentée dans le catalogue comme étant le point de départ à la carrière du sculpteur national. Mario Béland ne présente pas ces commandes de Hébert comme une simple rampe de lancement pour sa carrière. Il donne aussi beaucoup de crédit aux œuvres religieuses de l'artiste allant jusqu'à affirmer qu'elles comptent « parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture sur bois canadienne¹³⁸. »

Une partie importante du catalogue est réservée à la thématique de l'art commémoratif dans la carrière de Hébert. Il s'agit de l'aspect le plus important de la production du sculpteur en

¹³⁴ Mario Béland, « L'art des cathédrales ou le triomphalisme religieux, dans Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 80 à 115.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 110-112.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹³⁷ Mario Béland rappelle que le premier article à discuter des sculptures religieuses de Hébert est celui de Gérard Morisset dans *La Patrie* en 1950 (Morisset, *Loc. cit.*). Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 108-109.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 112.

terme de quantité d'œuvres et d'années de travail. Le contexte historique portant sur le mouvement de commémoration au Québec occupe à lui seul un article complet¹³⁹. Les monuments représentent aussi les œuvres les plus documentées de l'ouvrage avec des articles portant sur l'un d'eux uniquement, tel qu'énoncé au point 3.2. On constate que c'est cet aspect de la production de l'artiste qui est le plus mis en valeur. En cela, le catalogue ne change pas la vision de Louis-Philippe Hébert qui dominait avant la rétrospective, mais confirme plutôt son statut de sculpteur national. Le vaste chantier de recherche autour du monument commémoratif au tournant du XIX^e siècle documente cependant les commandes. Cette réalité, derrière le travail de l'artiste, n'avait jamais été étudiée en profondeur avant la rétrospective. Elle permet une meilleure compréhension des contraintes liées à l'élaboration des monuments de Hébert. Elle met aussi en lumière les opportunités offertes à l'artiste, et retrace ainsi les commandes qui l'ont mené au succès.

La production personnelle de Louis-Philippe Hébert était connue d'un public beaucoup plus restreint que ces œuvres monumentales avant 2001. Bien que Bruno Hébert consacre un chapitre de la biographie *Philippe Hébert*, « en pièces détachées¹⁴⁰», aux œuvres de petit format et que l'exposition de l'Art Association of Montréal en 1924 ait été dédiée entièrement à ce type d'œuvres, les bustes et les statuettes de Hébert n'avaient jamais été analysés dans leur ensemble. De plus, ces œuvres appartiennent à des collectionneurs privés ou des musées et n'occupent évidemment pas les lieux publics comme les monuments. L'idée d'étudier séparément les portraits en buste et les statuettes dans le catalogue, a permis de faire ressortir un aspect pratiquement inconnu de la production de Hébert : le bronze d'édition. L'article de Jean-Pierre Labiau sur les statuettes, issues de cette technique commerciale, est le premier à aborder les œuvres du sculpteur sous cet angle¹⁴¹. En plus de nous renseigner sur les raisons de cette pratique (marché, collectionneurs), on remarque que plusieurs thèmes de l'œuvre entier de Louis-Philippe Hébert, à l'exception de l'art religieux, sont repris dans sa production de statuettes (figures

¹³⁹ Daniel Drouin, « Les monuments commémoratifs au Québec (1880-1930) », dans Drouin dir., *Op.cit.*, p.146 à 155.

¹⁴⁰ Bruno Hébert, *Op. cit.*, p. 123-130.

¹⁴¹ Jean-Pierre Labiau, « Les bronzes d'édition : les statuettes de Hébert » dans Drouin dir., *Op.cit.*, p. 284 à 313.

indiennes, hommes politiques, allégories, héros de la Nouvelle-France, etc.). Jean-Pierre Labiau explique que Hébert représente les héros de son panthéon personnel lui permettant ainsi de concevoir des œuvres strictement canadiennes, échappant à toute comparaison avec des œuvres de thématiques semblables réalisées en France ou en Angleterre¹⁴².

1.4. L'emploi des illustrations dans le catalogue

Un trait distinctif du catalogue, comparativement aux autres ouvrages sur Louis-Philippe Hébert, est l'abondance des illustrations qu'il contient. Chaque sculpture de l'artiste possède sa reproduction photographique dans l'ouvrage. Autrement dit, le catalogue nous donne accès à une connaissance visuelle de la totalité de l'œuvre connue de Louis-Philippe Hébert. Même certaines œuvres aujourd'hui introuvables apparaissent sur des photographies anciennes. Le Fonds Hébert ayant donné accès à des documents familiaux, plusieurs photographies personnelles de l'artiste et de sa famille sont aussi reproduites dans l'ouvrage. Les deux grands axes du catalogue, l'homme et l'œuvre, présentent systématiquement des documents visuels permettant d'illustrer le propos des auteurs et servent même, dans certains cas, d'outils didactiques (les cartes et schémas en sont des exemples)¹⁴³.

Chacun des quinze articles commence par deux pages, celle de gauche présentent le titre et celle de droite le détail d'une image (sculpture ou photographie) que l'on retrouve ensuite en version entière dans le texte. Cette image est toujours en lien avec le sujet de l'article et reprend très souvent l'idée principale du texte. Les articles portant sur des monuments auront, par exemple, un détail de l'œuvre étudiée en page titre¹⁴⁴. Le même principe est utilisé pour la chronologie, l'anthologie et le catalogue des œuvres exposées. Les illustrations choisies pour annoncer ces sections sont logiques : la chronologie est illustrée

¹⁴² *Ibid.*, p 312.

¹⁴³ Drouin, dir., *Op., cit.* Voir les pages p.70, 120, 160 et 161 pour les cartes des emplacements de ses résidences et ateliers à Montréal et en France ainsi que ses 26 monuments canadiens, et la page 95 pour le schéma de l'emplacement des œuvres de Hébert pour le tabernacle retable de cathédrale Notre-Dame d'Ottawa.

¹⁴⁴ Drouin, dir., *Op., cit.*, p. 177, 195, 207.

par un détail d'une photographie de famille, l'anthologie par un détail de la première page d'une édition de *La Presse* et le catalogue des œuvres exposées par un détail de la sculpture *Pleureuse* présentée dans la rétrospective.

La fonction principale des images du catalogue est d'illustrer le contenu textuel. Certaines d'entre elles permettent même de soutenir les propos de l'auteur, comme le fait de façon importante John R. Porter dans l'article « Être et paraître : l'image de soi et la perception de l'autre ¹⁴⁵ ». Il rassemble les portraits de Hébert réalisés par ses amis, les portraits photographiques et les autoportraits pour bâtir tout un volet de son argumentation. Ce type d'images occupe d'ailleurs plusieurs pleines pages : l'autoportrait sculpté *L'inspiration* en page 44, un portrait photographique par Dupras et Colas vers 1909 en page 49, *L'Gosseux ou le Sculpteur en herbe* qui peut être considéré comme un autoportrait sculpté en page 50, le tableau *Portrait de Louis-Philippe Hébert dans son atelier parisien* par Raymond Lotthé en page 52, le *Portrait de Louis-Philippe Hébert* par Henri-Georges-Jacques Chartier en page 55, le *Portrait de Louis-Philippe Hébert* par Joseph Saint-Charles en page 62 et le dernier portrait photographique connu de Louis-Philippe Hébert aux alentours de 1915 et dont l'identité du photographe est inconnue en page 65. L'article de John R. Porter a ceci de particulier qu'il se base sur une documentation visuelle qu'il doit faire connaître au lecteur. Cette documentation se doit d'être complète, afin d'offrir au lecteur l'ensemble des sources iconographiques essentielles à l'argumentation. Sans un soutien visuel important, l'analyse de John R. Porter n'aurait pas été pertinente.

Les images reproduites dans le catalogue ne sont toutefois pas seulement des preuves objectives des informations contenues dans les articles. Elles sont parfois exploitées de manière expressive, ce qui leur donne une interprétation supplémentaire. L'image en page titre de l'article de John R. Porter en est un exemple. « Être et paraître : entre l'image de soi et la perception de l'autre » présente un détail de l'autoportrait sculpté *L'inspiration* (fig. 78). La photographie de l'œuvre, à la page 41, cadre le visage de Louis-Philippe Hébert et de l'allégorie (*L'inspiration*) qui se penche vers son oreille. Les choix de l'œuvre et du

¹⁴⁵ John R. Porter, « Être et paraître : l'image de soi et la perception de l'autre », dans Drouin dir., *Op., cit.*, p. 40 à 64.

détail pour annoncer le texte sont judicieux. Si l'autoportrait renvoie à la notion d'image de soi, l'ensemble de l'œuvre présente aussi l'*être* et le *paraître* de Louis-Philippe Hébert qui a modelé ses traits physiques, mais aussi son identité de sculpteur. Il apparaît aux yeux du spectateur comme un artiste guidé par quelque chose d'invisible, d'immatériel, près de l'idée du génie artistique. Cette idée est illustrée sous les traits d'une allégorie féminine nommée « inspiration ». Le détail de la photographie met l'accent sur le regard que pose cette figure sur Louis-Philippe Hébert. En voyant cette image, le lecteur qui ne connaît pas l'œuvre complète (reproduite à la page 44) peut néanmoins faire un parallèle avec le titre de l'article et l'autoportrait sur lequel est posé un regard extérieur (fig. 79).

1.5. Conclusion: L'homme et l'œuvre présentés dans le catalogue

Tout au long de la lecture du catalogue, le lecteur découvre Louis-Philippe Hébert à travers le récit illustré de sa vie et de son œuvre. Aucun ouvrage ne permettait d'en savoir autant sur le sujet avant la publication de 2001. Si l'on ne peut comparer le catalogue *Louis-Philippe Hébert* à aucun autre ouvrage sur le sculpteur encore aujourd'hui, on peut cependant l'associer à tout un pan de la littérature en histoire de l'art. L'étude des rapports entre l'art et l'existence d'un artiste, les deux grands axes analysés dans le catalogue, est chose courante dans l'histoire de l'art du XIX^e siècle. Le catalogue *Louis-Philippe Hébert* repose en fait sur la formule traditionnelle de la monographie d'artiste, sujet étudié par Gabriele Guercio dans son livre *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*¹⁴⁶. Celui-ci explique :

Oeuvre and biography were two catalysts in the making of the modern monograph. Each of these trends conferred new meanings on the biographical and artistic dimensions of the model and articulated, each in its own particular way, the analogy between life and works at its core.¹⁴⁷

Le catalogue est donc construit sur le modèle de la monographie d'artiste du XIX^e siècle, époque dans laquelle a vécu Louis-Philippe Hébert. Cette constatation fait écho à l'importance accordée à la partie biographique (les premiers articles du catalogue nous

¹⁴⁶ Guercio, *Op. cit.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 148.

présentent l'homme) comme étant aussi un héritage de l'histoire de l'art traditionnelle qui a été développée au point 2.2.

Le catalogue *Louis-Philippe Hébert* donne bel et bien une existence au sculpteur dans l'histoire de l'art mémorielle, par sa forme basée sur la monographie d'artiste moderne, par son contenu accordant beaucoup de place à l'identité de l'artiste et par son objectif de faire revivre un sculpteur de première importance.

Afin de le démontrer, revenons au texte d'introduction « Entre le devoir de mémoire et les leçons de l'histoire¹⁴⁸ » qui annonce la volonté de redonner vie à un artiste tombé dans l'oubli. Ce positionnement par John R. Porter, directeur général du Musée du Québec, au tout début du catalogue est primordial pour comprendre l'idéologie associée à l'histoire de l'art mémorielle. Ainsi, quand John R. Porter écrit que « [...] il importe de rappeler, au-delà de nos propres évaluations, les perceptions contemporaines d'étrangers à l'œil averti, celles d'un Bartholdi ou d'un Dalou, par exemple », il souligne l'importance d'une compréhension historique de Louis-Philippe Hébert. Cette approche correspond à l'objectif de l'histoire de l'art traditionnelle que Régis Michel expose comme suit : « Le but avoué de la discipline [histoire de l'art] sera donc l'historicité la plus parfaite, à savoir la recherche du *passé comme*, ou si on préfère, du *voir comme* (l'auteur, l'époque, le contexte). Il s'agit d'abolir entre l'objet et le sujet [...] toute espèce de distance : d'annexer le présent au passé, le discours à l'archive, le langage à la mémoire. » John R. Porter annonce déjà le caractère traditionnel du récit sur le sculpteur par la mise à distance historique du sujet. En présentant le projet rétrospectif, il mentionne aussi la capacité du musée à « pratiquer cet art subtil de la lumière et de la vie, cet art du souvenir au temps présent. ¹⁴⁹ » En poursuivant le parallèle avec le discours de Régis Michel, on constate que la rétrospective répond aux exigences de l'histoire de l'art du XIX^e siècle. La rétrospective repose sur les informations récoltées dans les archives et sur une visibilité dans le présent d'œuvres anciennes afin de permettre à la mémoire collective de se souvenir de Louis-Philippe Hébert tel qu'il a été.

¹⁴⁸John R. Porter, « Entre le devoir de mémoire et les leçons de l'histoire », dans Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 15 à 21.

¹⁴⁹ *Ibid*, p.16.

Le catalogue tel que présenté par John R. Porter dans son texte « Entre le devoir de mémoire et les leçons de l'histoire » se donne le devoir de faire connaître « un artiste de premier plan ¹⁵⁰ ». L'idée de rendre justice à un œuvre trop longtemps ignoré est aussi sous-entendue dans le texte d'introduction. John R. Porter mentionne:

[...] les circonstances n'auront guère été favorables pour un Louis-Philippe Hébert né il y a quelques 150 ans : il n'aura jamais eu droit à une véritable rétrospective de son œuvre avant aujourd'hui et ce, bien qu'il ait été le plus célèbre et le plus remarquable sculpteur que le Québec et le Canada aient connu au tournant du XIXe siècle.¹⁵¹ [sic]

Venant appuyer implicitement cette remarque sur la gloire oubliée de l'artiste, une photographie de la sculpture *Ange de Gloire* occupe la pleine grandeur de la page précédant l'article. En suivant la même logique que celle développée au point 4 concernant l'utilisation des images dans le catalogue, on ne peut que constater la pertinence de l'association de cette œuvre avec le texte. Non seulement la sculpture présente un ange tenant dans sa main droite une couronne de gloire, récompense remise à un personnage émérite dans l'iconographie occidentale, mais il s'agit en plus d'une sculpture funéraire. Le caractère mémoriel de l'*Ange de Gloire* est évident et répond à l'objet du texte visant à redonner vie à Louis-Philippe Hébert et son œuvre, afin de les faire passer à la postérité. Le travail de l'historien de l'art tel qu'annoncé dans le catalogue correspond on ne peut mieux à la description qu'en fait Régis Michel : « Mi-devin, mi-prophète, l'historien de l'art se métamorphose en... nécromancien. Car il tient la chandelle sous le crâne des artistes : il fait parler les morts ¹⁵² ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Michel, *Op.cit.*, p. XXIII.

Chapitre 2 : Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national dans l'espace du musée : l'exposition.

Ce deuxième chapitre introduit l'exposition rétrospective *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* qui sera analysée en détail dans le quatrième chapitre. Ce projet s'est développé autour d'une recherche documentaire s'appuyant en grande partie sur le Fonds Hébert acquis en décembre 1990 par le Musée du Québec¹⁵³. Comme le mentionne John R. Porter en introduction au catalogue *Louis-Philippe Hébert*, ce fonds est constitué d'informations d'importance, à la fois en quantité et en qualité, sur le sculpteur et ses deux fils Henri et Adrien, eux-mêmes artistes¹⁵⁴. Il s'agit plus précisément d'œuvres et de documents familiaux comprenant des correspondances, des photographies, des objets et divers papiers personnels¹⁵⁵. Cette première banque de données a permis d'amorcer le travail de recherche qui s'est bien vite étendu à d'autres sources.

2.1. La genèse de l'exposition rétrospective

Contrairement à ce que les événements laissent penser, le projet d'une grande rétrospective sur Louis-Philippe Hébert est né à Montréal dès 1988. Cette même année, Yves Lacasse, alors conservateur au Musée des beaux-arts de Montréal, a présenté un premier concept d'exposition au comité externe de programmation de l'établissement¹⁵⁶. Après avoir reçu les approbations et le financement nécessaires, une première chargée de recherche, Nathalie Vanier, a été engagée. De septembre 1991 à janvier 1994, elle a travaillé à l'élaboration d'un nouveau fonds documentaire portant uniquement sur le sculpteur. Une bibliographie et une chronologie préliminaires ont aussi été effectuées à ce moment¹⁵⁷.

¹⁵³ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : s.a., *Calendrier général de l'exposition*, s.d.

¹⁵⁴ Drouin dir., *Op. cit.*, p. 16-17.

¹⁵⁵ Cette information a été apportée par Nathalie Thibault, responsable de la gestion documentaire au service de la Conservation au Musée national des beaux-arts du Québec dans un courriel interne le 5 septembre 2013.

¹⁵⁶ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : s.a., *Calendrier général de l'exposition*, s.d.

¹⁵⁷ *Ibid.*

Ce n'est qu'en 1994 que le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée du Québec ont officialisé leur collaboration dans le grand projet rétrospectif sur Louis-Philippe Hébert. L'entrée en fonction l'année suivante du premier acteur du projet, Yves Lacasse, comme adjoint au conservateur en chef du Musée du Québec, a contribué à la migration de la recherche vers la capitale. C'est donc à cet endroit que la deuxième partie du fonds sur l'artiste a été réalisée par un second chargé de projet, Daniel Drouin. De 1995 jusqu'à l'aboutissement du projet, il a poursuivi le travail documentaire en étudiant des journaux et des archives. Il a aussi développé des champs de recherche connexes, soit les monuments et les statues de l'Hôtel du Parlement. À partir de 1998, Daniel Drouin s'est déplacé chez des collectionneurs et des prêteurs afin de compléter la liste des œuvres de l'artiste de manière exhaustive¹⁵⁸.

Ce travail était nécessaire à l'élaboration de l'exposition puisqu'elle constitue la première rétrospective consacrée au sculpteur. En effet, les recherches antérieures telles que présentées en introduction et tout au long du premier chapitre se devaient d'être mises à jour et complétées. Les organisateurs de l'exposition ont colligé le plus d'informations possible sur l'artiste et son travail en collaborant avec d'autres chercheurs et d'autres institutions, des collectionneurs, et même, certains descendants de Louis-Philippe Hébert. Le dépouillement des archives fournies par tous ces collaborateurs¹⁵⁹ a permis de multiplier les renseignements sur l'artiste, sa carrière et son œuvre et d'enrichir considérablement le fonds sur le sculpteur.

L'envergure de l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* se comprend bien en regard de son temps d'élaboration et des divers partenariats qu'elle a nécessité. Bien que les organisateurs de l'exposition soient doubles, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée du Québec, le commissariat et la direction du projet sont l'œuvre du second partenaire. Plusieurs personnes se sont relayées à la tête du projet :

En novembre 1995, Yves Lacasse, nommé au poste de conservateur en chef adjoint au Musée du Québec, rapatrié l'ensemble du fonds documentaire et assure le

¹⁵⁸ *Ibid.* Le contrat de Daniel Drouin sera prolongé et ses tâches plus variées à partir de 1998.

¹⁵⁹ Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 10 à 13. Voir les remerciements pour connaître l'ensemble des collaborations.

commissariat de l'exposition. [...] Durant l'année 1999, Mario Béland, conservateur de l'art ancien, agit à titre de co-commissaire de l'exposition et M. Lacasse est remplacé par M. Drouin. Depuis quelques mois, M. Drouin assure seul la charge de commissaire avec la collaboration de Line Ouellet, directrice des expositions¹⁶⁰.

Comme le démontre ce passage d'un document faisant la synthèse des avancées du projet rétrospectif en date de mars 2000, le travail qui s'est échelonné sur plusieurs années est le fruit de multiples intervenants. Il ne reste pas de traces précises des éléments amenés par chacun, mais ce travail d'équipe a rigoureusement respecté le premier objectif du projet datant de 1988: constituer une rétrospective de l'œuvre de Louis-Philippe Hébert. Le concept d'exposition tel que présenté par Daniel Drouin en 2000 comporte cependant une idée supplémentaire : l'homme.

La question « Qui était Louis-Philippe Hébert? » trouve sa réponse dans le projet rétrospectif tel que présenté en mars 2000¹⁶¹. On peut penser que le pan biographique s'est imposé durant la recherche, basée en premier lieu sur un fonds documentaire familial. Toutefois, l'homme ne prévaut pas sur l'œuvre, mais sert plutôt d'introduction à la rétrospective : « Le parcours de l'exposition comportera deux sections : une servira d'introduction en étant axée autour de l'homme et une autre, plus importante, autour de l'œuvre¹⁶². » L'idée d'intituler la rétrospective *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* semble s'être imposée de manière unanime. Bien que le titre porte la mention « temporaire » au dossier « Orientations » de mars 2000¹⁶³, aucune documentation ne laisse entrevoir d'autres possibilités dans l'appellation du projet.

2.2. Dossier d'exposition

L'étude de la rétrospective *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* dans le cadre d'un mémoire sur la scénographie d'exposition, n'aurait pas été possible, avec un

¹⁶⁰ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : Daniel Drouin, *Orientations*, mars 2000, p. 6.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.7.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, page titre.

décalage de plus d'une décennie, sans la conservation de documents portant directement sur cet événement. Aujourd'hui, le Musée national des beaux-arts du Québec possède un dossier d'exposition contenant des revues de presse, des calendriers, des échéanciers, des correspondances, des listes et des plans témoignant de l'élaboration du projet à travers le temps. Un nombre considérable de photographies de la maquette, des installations extérieures et des salles d'exposition permettent quant à elles de documenter visuellement la rétrospective. L'analyse de la scénographie d'exposition, dans le quatrième chapitre, s'appuiera sur les images, mais aussi sur les éléments de discours qui l'accompagne : textes muraux, textes de l'audioguide, parcours de l'exposition.

2.3. Présentation au Musée du Québec

Le Musée du Québec, responsable du commissariat, est le premier à présenter la rétrospective. Le 27 février 2001, Daniel Drouin et Yves Lacasse mettent sur papier un premier regroupement des œuvres par thématiques et par salles¹⁶⁴. Les salles 4, 5 et 6 du pavillon Gérard-Morisset¹⁶⁵ dédiées aux expositions temporaires sont choisies pour disposer les quelques 125 œuvres et objets documentaires supplémentaires. Les deux axes conceptuels mentionnés plus haut (l'homme et l'œuvre) expliquent la présence de documents personnels tels des photographies, des portraits des membres de sa famille, des médailles et autres preuves de reconnaissance.¹⁶⁶

L'exposition est mise au calendrier du Musée du Québec en tant qu'événement vedette de l'été 2001. Elle est présentée du 6 juin au 3 septembre de cette même année. Bien qu'il ait été prévu, depuis le début du projet, qu'elle serait ensuite transférée au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée des beaux-arts de Montréal, elle ne sera pas présentée une seconde fois au Québec. Seules les deux capitales, Québec et Ottawa, ont exposé la

¹⁶⁴ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : Daniel Drouin et Yves Lacasse, *Regroupement des œuvres*, 27 février 2001.

¹⁶⁵ Il n'existe pas de plan global du premier étage du pavillon Gérard-Morisset permettant d'avoir une vision d'ensemble de la répartition des salles dans l'espace. Des plans individuels de chacune des salles existent cependant et seront utilisés pour décrire l'exposition.

¹⁶⁶ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : Daniel Drouin, *Orientations*, mars 2000, p.7.

rétrospective, le Musée des beaux-arts de Montréal l'ayant retirée de son calendrier peu de temps avant l'ouverture publique au Musée du Québec¹⁶⁷.

2.3.1. Description de l'exposition Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national

Déployée dans les trois salles du premier étage du pavillon Gérard-Morisset¹⁶⁸, la rétrospective se divise en plusieurs thématiques, indiquées par les textes muraux. Le texte d'introduction à l'exposition, présenté dans le corridor du premier étage, entre les trois salles de l'exposition, explique ainsi la répartition des thématiques :

La salle 4 évoque l'homme, son atelier, la diversité de sa production et ses souvenirs personnels. La salle 5 met en valeur le thème des héros dans l'œuvre du sculpteur. La salle 6, enfin, rappelle l'ambiance des Salons de la fin du XIXe siècle où Hébert exposa régulièrement, tant au Canada qu'à l'étranger.¹⁶⁹

Quelques éléments de signalétique extérieurs aux salles font aussi partie du parcours naturel du visiteur. Ainsi, la première rencontre avec l'œuvre du sculpteur se fait dès l'extérieur des murs du musée par la présence de deux sculptures, une devant l'entrée principale et l'autre dans l'escalier monumental du pavillon Gérard-Morisset (fig. 5 et fig. 6).

2.3.1.1. La signalétique de l'exposition et les installations extérieures

Les photographies des installations en lien avec l'exposition à l'extérieur des murs du musée nous donnent une bonne idée de l'impact visuel de l'exposition pour des visiteurs potentiels (fig. 7, fig. 8, et fig. 5). La première image (fig. 7) nous présente les bannières installées sur les poteaux le long de l'avenue Wolfe-Montcalm, avenue perpendiculaire à la Grande-Allée, donnant un accès direct à l'entrée principale du Musée du Québec, appelée

¹⁶⁷ Rencontre non enregistrée avec Daniel Drouin le 19 septembre 2013 au Musée national des beaux-arts du Québec (durée : environ 30 minutes).

¹⁶⁸ Ces trois salles sont connues sous les noms de salle 4, salle 5 et salle 6. Ces appellations sont toujours utilisées actuellement au Musée national des beaux-arts du Québec.

¹⁶⁹ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique d'introduction à l'exposition.

le Grand-Hall. Sur cette publicité, le détail d'une sculpture sous le nom « Hébert » se détache du fond jaune. Il s'agit d'une allégorie appartenant au *Monument à Édouard VII* réalisée en 1914 pour le Square Phillips à Montréal connue sous le nom *Le Génie ailé*, mais dont le titre original est *La Royauté rompant avec les préjugés et les persécutions religieuses*. La deuxième photographie des installations extérieures donne à voir une bannière géante appliquée sur la façade latérale du pavillon Gérard-Morisset, dans l'axe du parvis de l'entrée du musée. Elle reprend le même graphisme, à l'exception de l'ajout d'un court texte sous le nom « Hébert »: « Héros des places publiques » (fig. 8). Enfin, la troisième image présente le bronze *Le Génie ailé* installé sur un socle dans l'escalier monumental de la façade du pavillon Gérard-Morisset et sur lequel on peut lire le nom du sculpteur gravé dans la partie rouge de la base. L'entrée principale du musée reçoit le monument en hommage à Octave Crémazie inauguré en 1906 au Square Saint-Louis à Montréal (fig. 6)¹⁷⁰.

Une signalétique est aussi présente à l'intérieur du musée pour diriger les visiteurs vers les salles d'expositions, soit la totalité du premier étage du pavillon Gérard-Morisset. Le corridor qui réunit la salle 4 aux deux salles du pavillon Gérard-Morisset, les salles 5 et 6, présente le texte introductif de l'exposition (fig. 9), le titre de l'exposition elle-même et une reproduction photographique de l'artiste (fig. 10). Quant aux salles 5 et 6, elles sont réunies par une rotonde qui présente deux sculptures de Louis-Philippe Hébert — des autoportraits — *L'inspiration* et *L'Gosseux ou le Sculpteur en herbe*, accompagnée d'une photographie encadrée de l'artiste (fig. 11).

2.3.1.2. Salle 4

La salle 4 regroupe sept thématiques variées : « L'homme », « Les hommes célèbres », « L'art funéraire », « La sculpture religieuse », « L'atelier du sculpteur », « Une mise en abyme » et « Les intimes ». À elle seule, elle contient 72 des 125 objets présentés dans la

¹⁷⁰ Le dossier d'exposition ne contient pas de photographie de cette installation mais il a été possible d'en obtenir une via le service photo du Musée national des beaux-arts du Québec.

rétrospective. À l'entrée, le texte « l'homme » permet de présenter Louis-Philippe Hébert en compagnie de ses premières œuvres, de l'*Autoportrait à l'escabeau* et de deux portraits peints le représentant (fig. 12). Coupant la première section du reste de la salle, quinze statuettes de personnalités connues sont disposées côte à côte sur un long présentoir étroit à hauteur d'œil : personnages historiques, hommes politiques canadiens et membres du clergé s'y côtoient (fig. 13). Derrière le présentoir, les thématiques de l'art funéraire et de l'art religieux sont juxtaposées en deux zones distinctes, libérant le fond gauche de la salle et la partie avant du mur oblique pour créer l'espace de l'atelier du sculpteur. Le grand bronze *Ange de Gloire*, situé entre deux *Saint Michel* en bois, appartient à la thématique de l'art funéraire (il s'agit de l'élément principal du *Monument funéraire de la famille Valois*). Il se trouve donc en retrait des autres œuvres de sa catégorie, présentées par le texte sur le mur gauche de la salle. Une photographie permet cependant de voir qu'il est en avancée comparativement aux sculptures sur bois de la thématique de l'art religieux (fig. 14). L'*Ange de Gloire* est ainsi présenté à la même hauteur que le bronze *Pleureuse* et le médaillon en plâtre ayant servi à la fabrication du *Monument funéraire de Félix-Gabriel-Marchand*¹⁷¹. Ajoutons que ces trois œuvres sont les seuls témoins de l'art funéraire dans la rétrospective. L'art religieux, décalé par rapport à l'art funéraire, présente un total de dix sculptures, incluant les deux *Saint Michel* installés sur le mur oblique en retrait de la section (fig. 15 et fig. 16). Ce mur peint en bleu-violacé est percé d'une grande fenêtre à carreaux. Il délimite un des quatre côtés d'une petite pièce recréant l'aspect d'un atelier de sculpture (fig. 17 et fig. 18). Dans celle-ci, on peut voir sur le mur oblique, juste au-dessus du texte mural annonçant la thématique, la grande fenêtre à carreaux qui éclaire la pièce de l'extérieur (fig. 19). Cet espace fictif de l'atelier de Louis-Philippe Hébert contient plusieurs éléments. Dans un document du dossier d'exposition daté du 27 février 2001 et intitulé *Regroupement des œuvres*, les objets présentés dans la section de l'atelier d'artiste sont sous-divisés en quatre thématiques : le travail en atelier, les éléments de décors, la renommée et les reliques. Ces regroupements contiennent en réalité une grande variété de documents allant de factures parisiennes à des médailles¹⁷². Le mur du fond présente une série de tablettes sur lesquelles se trouvent des plâtres (fig. 20). Celles du haut présentent

¹⁷¹ Voir la fig. 284 du catalogue. Drouin dir., *Op., cit.*, p. 341.

¹⁷² Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : Daniel Drouin et Yves Lacasse, *Regroupement des œuvres*, 27 février 2001.

des plâtres de travail alors que les pièces ayant été créées par Louis-Philippe Hébert sont présentées et mises sous vitrines sur la table faisant office de présentoir. Deux autres longues vitrines délimitent le passage central et permettent de présenter divers papiers officiels, des photographies et des objets personnels (fig. 18).

Sur tout un pan de la cimaise en épi, portant le *Christ en croix* (fig. 16), du côté de l'atelier, on trouve plusieurs photographies de Louis-Philippe Hébert, accompagnées d'esquisses et de dessins. L'autre côté de l'atelier donne quant à lui sur la thématique « des intimes » présentant des portraits d'amis et des membres de la famille du sculpteur. Plusieurs bustes y sont regroupés, notamment ceux de ses enfants (fig. 21), ainsi que les médaillons de ses parents *Pour toi mère...* et *Théophile Hébert* (fig. 22). La thématique rendant hommage aux proches de l'artiste se poursuit un peu derrière l'espace de « l'atelier du sculpteur » (fig. 24 et fig. 25) et permet visiteur par son autre extrémité, de rejoindre l'espace central de la salle où il trouve une dernière section, celle de la « mise en abyme ». Elle se compose de deux bas-reliefs historiés, des doubles de deux bas-reliefs ornant le *Monument à monseigneur Ignace Bourget à Montréal*. La mise en abyme est aussi évoquée car Louis-Philippe Hébert se représente en zouave dans l'un des reliefs et sculpte le portrait du commanditaire dans le second¹⁷³. Le panneau didactique de la section mentionne qu'il ne s'agit pas du seul relief de Louis-Philippe Hébert comportant un autoportrait. L'incursion d'une image (un portrait) dans une autre image (scène historique) correspond à cette idée de mise en abyme.

2.3.1.3. Salle 5

La salle 5 s'ouvre sur la thématique des héros. Les textes explicatifs (version française et anglaise) sont appliqués de part et d'autre de la porte d'entrée (fig. 26 et fig. 27). Ces héros sont présentés comme étant le plus souvent « des religieux et des laïcs de la Nouvelle-

¹⁷³ Le panneau didactique de la section mentionne qu'il ne s'agit pas du seul relief de Louis-Philippe Hébert comportant un autoportrait. L'insertion d'une image (un portrait) dans une autre image (scène historique) correspond à cette idée de mise en abyme.

France¹⁷⁴». Cette thématique englobe en grande partie les œuvres de l'Hôtel du Parlement puisqu'il s'agit pour la plupart de représentations de personnages historiques locaux. On remarque toutefois que le côté droit de la salle présente des œuvres de petits formats en lien avec la thématique des héros (fig. 28) sans que ceux-ci soient en lien avec le projet décoratif de l'Hôtel du Parlement. Il en va de même pour le regroupement de bronze de petits et de grands formats occupant le centre de la pièce (fig. 29). Les cinq œuvres monumentales proviennent toutes de la façade de l'Hôtel du Parlement, thématique expliquée par le texte du mur de droite (fig. 30) ainsi que la version réduite de *Halte dans la forêt* appelée *Algonquins* (fig. 31). Cependant, certains petits formats (comme les deux exemplaires de *Madeleine de Verchères* (fig. 27)) sont reliés au sujet des Héros. Il faut voir ces deux thématiques (« Héros » et « Hôtel du Parlement ») comme imbriquées l'une dans l'autre, tant dans les sujets de certaines sculptures que dans l'espace de la salle d'exposition.

La troisième thématique, celle du nu, occupe la partie gauche de la salle (fig. 32). Cette production chez Hébert est relativement marginale, tout comme dans l'art canadien de l'époque¹⁷⁵ qui valorise plutôt les sujets historiques et commémoratifs ou encore religieux. En fait, il s'agit d'œuvres personnelles alors que le reste de la salle présente en forte majorité des œuvres de commande¹⁷⁶.

2.3.1.4. Salle 6

De l'autre côté de la rotonde et identique dans ses dimensions à la salle précédente, la salle 6 présente les trois dernières thématiques de la rétrospective : « les Amérindiens », « les Salons et les Expositions universelles » et « les bustes ». Cette salle a été conçue pour recréer l'atmosphère des Salons, lieux d'exposition où Louis-Philippe Hébert a

¹⁷⁴ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique « les héros ».

¹⁷⁵ Daniel Drouin dir., *Op., cit.*, p.289.

¹⁷⁶ Ce point sera davantage développé au 4^e chapitre.

régulièrement présenté son travail¹⁷⁷. Pourtant, en comparant l'aspect général de la salle 6 avec celui de la salle 5, on constate que les deux pièces recréent la mise en espace typique à ces lieux d'exposition au tournant du XIX^e siècle (fig. 29 et fig. 33). On y trouve des sculptures sur des socles épurés, présentées dans des espaces décorés de plantes vertes recréant la fameuse esthétique des « jardins de sculptures » tels que vus dans les expositions universelles de la fin du XIX^e siècle (fig. 34 et fig. 35). D'ailleurs, une image de la reconstitution du salon de 1870 dans le cadre de l'exposition *Rodin Rediscovered* à la National Gallery of Art de Washington montre une organisation spatiale des œuvres très semblable (fig. 36). On peut observer l'alignement des œuvres en périphérie de la salle alors qu'un groupe d'œuvres présentées frontalement occupe le centre de l'espace¹⁷⁸.

Dans la salle 6, la thématique des Salons et des Expositions universelles équivaut à celle des héros dans la salle 5. Il s'agit du sujet vaste qui peut raccorder la majorité des œuvres présentées dans la pièce. Le podium central présente des œuvres variées appartenant aux deux autres thématiques de la salle, « les bustes » et « les Amérindiens ». Il n'y a donc pas de regroupement précis des thématiques. En se fiant aux textes muraux, on pourrait penser que la section droite de la salle est réservée aux figures d'Amérindiens, la section gauche aux Salons et aux Expositions universelles, et le fond de la pièce, juste avant l'entrée dans l'alcôve, aux bustes. En réalité, tous ces sujets sont éclatés dans l'espace malgré la proximité de certaines œuvres à leur zone textuelle (fig. 37). L'alcôve présente *La Foi, Allégorie du Monument à monseigneur Ignace Bourget* (fig. 38).

2.4. L'approche de l'exposition par la médiation

Les visiteurs de passage au Musée du Québec avaient plusieurs choix quant à la façon de parcourir l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Différents itinéraires et outils étaient suggérés, dès le début de la visite, même si chacun était libre de

¹⁷⁷ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique d'introduction à l'exposition.

¹⁷⁸ Margaret Hall, *On display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*, Londres, Lund Humphries Publishers Ltd, 1987, p. 200.

parcourir l'exposition selon sa propre volonté. Trois approches ont été mises en place : désignations des salles et textes, audioguide et jeu découverte¹⁷⁹.

2.4.1. Titres et textes d'information

Les titres des salles et des sections thématiques, accompagnés de leurs textes informatifs ne forment pas le parcours de l'exposition proprement dit. Ils sont d'abord lus par le visiteur comme des outils explicatifs afin d'orienter la compréhension des îlots de l'exposition. Les trois salles du pavillon Gérard-Morisset présentant la rétrospective du sculpteur ne portaient pas de titre comme tel. Elles étaient plutôt désignées par leur numéro respectif : salle 4, salle 5 et salle 6¹⁸⁰. La suite de ces chiffres évoque un ordre croissant pouvant inciter le spectateur à débiter sa visite par la salle 4 pour poursuivre ensuite avec les salles 5 et 6. Cette logique était d'ailleurs annoncée par un texte d'introduction localisé dans le corridor du premier étage, espace mitoyen entre la salle 4 et la rotonde donnant accès aux salles 5 et 6. Ainsi, les lecteurs du texte (fig. 9) pouvaient lire :

[...] Le Musée a réservé les grandes salles 4, 5 et 6, ainsi que la rotonde, au déploiement de quelques 120 œuvres provenant de 26 collections publiques et de 34 collections privées à travers tout le pays. La salle 4 évoque l'homme, son atelier, la diversité de sa production et ses souvenirs personnels. La salle 5 met en valeur le thème des héros dans l'œuvre du sculpteur. La salle 6, enfin, rappelle l'ambiance des Salons de la fin du XIXe siècle où Hébert exposa régulièrement, tant au Canada qu'à l'étranger.¹⁸¹

Bien qu'il ne soit pas conseillé explicitement de commencer par une salle plus qu'une autre, l'énumération des thématiques respecte l'ordre voulu par les concepteurs de

¹⁷⁹ Il semble important de noter qu'un courriel interne daté du 1^{er} juin 2001 affirme la décision de la direction de l'éducation de ne pas offrir de visites commentées pour l'exposition. Seulement deux versions réduites de visites ont été offertes. La première, appelée « visite d'introduction », consistait en une brève présentation d'environ 40 minutes des différentes thématiques de l'exposition. Dans le même courriel il est indiqué que les guides devront baser leur propos sur les textes didactiques présentés dans les salles. La seconde visite est une activité d'accompagnement au feuillet du « jeu découverte ». Le guide devait donc diriger le propos vers les activités et stimuler les questions et les réponses chez les participants. Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : Courriel interne, 1^{er} juin 2001.

¹⁸⁰ Ces appellations sont toujours d'actualité au Musée national des beaux-arts du Québec.

¹⁸¹ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique d'introduction à l'exposition.

l'exposition. Les thématiques, elles-mêmes, invitent à se diriger vers la salle 4 en premier. Ce panneau sert donc d'introduction principale à la rétrospective, en présentant d'abord l'homme dans sa vie personnelle, puis l'artiste dans l'ensemble de son travail et de sa vie professionnelle ; les salles 5 et 6 permettant ensuite de se familiariser avec une approche plus fine du travail du sculpteur.

À partir de son entrée dans la salle 4, le spectateur n'avait pas de repère particulier pour guider son chemin à travers les thématiques. Puisque l'artiste était présenté dès l'entrée, on peut supposer qu'il s'agissait d'un premier temps d'arrêt. Par la suite, c'est la scénographie qui déterminait le mouvement du spectateur dans l'espace, mouvement qui pouvait néanmoins changer d'une personne à l'autre. Cet aspect sera développé dans le quatrième chapitre.

2.4.2. Jeu découverte

Un cahier d'activité intitulé « jeu découverte¹⁸² » était offert aux visiteurs à la billetterie. Cet outil, conçu pour les familles, permet de faire des activités directement dans les salles d'exposition. L'ordre des jeux respecte la numérotation des salles, en commençant par la salle 4 et se terminant dans la salle 6. Cependant, à l'intérieur même des salles, les activités couvrent des œuvres de thématiques différentes qui ne respectent pas nécessairement celles présentées dans les textes informatifs. L'ensemble du « jeu découverte » se base sur l'observation. Dans la première salle, les visiteurs doivent associer les visages des autoportraits avec la bonne position des corps ou la forme appropriée (assis, bras croisé, debout ou médaillon) ainsi qu'identifier les bustes des enfants de l'artiste. Une seule activité est proposée dans la salle 5 et consiste à trouver le titre de deux œuvres à l'aide d'indices textuels et visuels (un détail de l'œuvre). Finalement, les activités de la salle 6 reprennent les principes d'association et d'identification vus dans les salles précédentes. Il faut relier les têtes de trois bustes au bon torse et une œuvre doit être identifiée à partir de sa silhouette. Le contenu informatif du jeu est sommaire, le propos étant surtout centré

¹⁸² Voir Annexe IV.

autour des thèmes reliés aux cinq activités. Les textes se divisent en deux catégories : la vie de Louis-Philippe Hébert et des notions artistiques. La première catégorie regroupe un texte de présentation du sculpteur et un autre sur sa vie familiale, tandis que la seconde, comporte trois textes explicatifs sur les autoportraits, les attributs et la troisième dimension. Le « jeu découverte » amène donc une dimension absente de l'exposition : des notions touchant la sculpture. De plus, il exclut tout discours critique sur l'œuvre et l'artiste.

2.4.3. Audioguide théâtralisé

L'audioguide réalisé pour la rétrospective *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* diffère de la formule traditionnelle explicative et pour cette raison nous en ferons une analyse plus attentive dans le quatrième chapitre. Tel qu'annoncé dans un communiqué de presse du Musée du Québec daté du 6 juin 2001, il offre la possibilité de faire un « parcours théâtralisé des salles. Des comédiens y incarnent des personnages présentant la vie et l'œuvre de Louis-Philippe Hébert.¹⁸³ » Le communiqué indique aussi que Pierre-Yves Lemieux a écrit le texte et dirigé les comédiens lors de la lecture. Le contenu de cet audioguide est aujourd'hui disponible en version écrite et en version audio dans le dossier d'exposition conservé au Musée national des beaux-arts du Québec¹⁸⁴. Non seulement le texte nous permet de connaître les répliques des comédiens, mais il nous informe aussi des personnages mis en lecture et des arrêts faits dans les salles d'exposition. De plus, les effets sonores sont indiqués à même le document, par exemple : bruissement d'ailes, flash de caméra.

Plutôt que de circuler dans les salles en ordre croissant (4-5-6), l'audioguide dirige le déplacement du visiteur, de la salle 4 à la rotonde, puis vers la salle 6 avant de terminer avec la salle 5. Pierre-Yves Lemieux semble avoir choisi cet ordre en raison d'un parcours

¹⁸³ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : *Communiqué de presse*, 6 juin 2001. Cette question sera développée au quatrième chapitre, p. 110.

¹⁸⁴ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert, 1850-1917, sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec : texte « Les voix de bronzes » par Pierre-Yves Lemieux, 41 p. et Pierre-Yves Lemieux, *Louis-Philippe Hébert : les voix du bronze*, Québec, Avatar & Musée du Québec, 2001, disque numérique audio, CD, 70 min.

qui s'adapte mieux au contenu de son texte. Le résultat final a été approuvé par Daniel Drouin et Michel Nadeau¹⁸⁵, ce qui laisse supposer que d'inverser l'ordre des visites des salles 5 et 6 ne posait pas de problème dans l'expérience du spectateur utilisant l'audioguide.

La formule théâtralisée de l'audioguide, associant parole et ambiance, permet de créer une distance importante avec les textes didactiques en salle. Beaucoup plus anecdotique, son propos est pensé pour rejoindre un public plus large. Il s'agit en fait d'un moyen qui stimule deux sens à la fois : la vue et l'ouïe. Les dialogues portent sur les œuvres en salle tout en les rattachant à des événements ou des personnes du passé. Le spectateur est donc porté à imaginer les échanges entre les protagonistes qu'il entend et les œuvres qu'il regarde. Tous ces éléments ont pour but d'humaniser le rapport entre le spectateur et les objets exposés.

¹⁸⁵ Entrevue téléphonique avec Michel Nadeau le 8 avril 2014 (durée: 45 minutes).

Chapitre 3. Scénographie

« Il en est de la scénographie comme de la prose :
on peut en faire sans le dire et le savoir. »¹⁸⁶

Marcel Freydefont

Il n'est pas rare de rencontrer le terme de « scénographie » dans des ouvrages récents de muséologie. Pourtant, la scénographie est une notion fondamentalement théâtrale. Marcel Freydefont insiste d'ailleurs sur ce point dans son *Petit traité de la scénographie* : « Certes la scénographie étend son action à d'autres domaines, comme celui de l'exposition ou de l'urbanisme, mais il est indispensable de ne pas perdre de vue à la fois son étymologie et cette réalité théâtrale originelle, fondatrice¹⁸⁷. » Il faut dire qu'à première vue, les liens entre l'exposition et le théâtre semblent assez limités, particulièrement dans le cas d'une exposition d'art dans laquelle les objets présentés sont le plus souvent inaccessibles et fragiles. En dépit de ces contraintes réelles, la scénographie s'est pourtant bien taillée une place dans le musée. C'est donc à partir de la définition complexe d'une pratique en perpétuelle transformation et dont les bases ont été adaptées pour différents lieux et événements au cours des dernières décennies, qu'il faut aborder la scénographie. La première partie de ce chapitre tente ainsi de donner une définition actuelle de la scénographie tout en la rattachant à ses caractéristiques d'origine, le milieu théâtral. La seconde partie explore quant à elle la scénographie d'exposition à travers son historique, sa pratique professionnelle et ses tendances muséales.

3.1. Scénographie théâtrale

3.1.1. Étymologie

Commençons par l'étymologie du mot scénographie, angle de recherche suggéré par Marcel Freydefont¹⁸⁸. *The Cambridge Introduction to Scenography* nous en indique l'origine alors que le terme aurait servi à désigner deux choses : la peinture de scène et le

¹⁸⁶ Marcel Freydefont, « Les théâtres de la mémoire, du mort au vif : la scénographie de l'espace muséal », dans *Actualité de la scénographie*, n° 69 (1994), p. 56-58.

¹⁸⁷ Marcel Freydefont, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁸ *Ibid.*

dessin d'architecture en perspective¹⁸⁹. Marcel Freydefont confirme ces deux usages avec quelques nuances. Ainsi, en grec le mot *skènègraphia* signifie « l'art de peindre la scène ». Le théâtre grec ancien utilisait une toile peinte qui faisait office d'arrière-plan à la représentation : celle-ci était appelée *skènè*. Avec le temps cependant, la *skènè* textile a fait place à une *skènè* architecturale. Toujours selon les recherches de Marcel Freydefont, ce changement aurait eu un impact sur l'emploi du terme en latin. En effet, dans cette langue le mot *scaenographia*, bien qu'encore relié au théâtre, est surtout employé pour parler de dessins d'architecture¹⁹⁰. La double étymologie du mot n'est pas pour autant contradictoire puisqu'il existe un lien important entre le décor peint et l'architecture : la perspective¹⁹¹. Chantal Guinebault-Szlamowicz rappelle cependant dans son texte « Fondements de la scénographie moderne : étymologie, histoire et esthétique » que « seules quelques prémisses étaient pratiquées à l'Antiquité¹⁹² », la perspective comme moyen de représentation apparaissant à la Renaissance. C'est aussi à cette époque que naît le théâtre à l'italienne qui exploite le décor figuratif. À partir de ce moment, l'action scénique est mise en situation par une représentation (en perspective) du lieu où elle se déroule¹⁹³. Chantal Guinebault-Szlamowicz explique que l'effet de profondeur du décor n'est pas uniquement peint. Au cours des siècles qui suivent, plusieurs astuces techniques permettent de renforcer l'impression de réalité, dont les panneaux parallèles sur lesquels des architectures sont peintes. Décalés sur la profondeur de la scène, ceux-ci multiplient les possibilités de déplacement des comédiens. En effet, les espaces entre panneaux, appelés « rues », facilitent des entrées et des sorties supplémentaires sur la scène. D'autres technologies telles que

¹⁸⁹ Joslin Mckinney et Philip Butterworth, *The Cambridge introduction to scenography*, New York, Cambridge University Press, 2009, p. 3.

¹⁹⁰ Freydefont, *Op. cit.*, p. 37-38.

¹⁹¹ Il existe un autre usage au mot « scenographia » en rapport lui aussi avec la perspective: Les *Scenographia americana*. Composées d'un ensemble de vues d'Amérique du Nord réalisé par des Britanniques peu après la Conquête, ces paysages avaient pour objectif de représenter les nouveaux territoires de l'Empire. Toutefois, la série ne met pas l'accent sur les vestiges de la guerre de Sept ans et inclut des lieux exemptés de tout conflit. L'ensemble harmonieux correspond au goût anglais en matière de paysage qui, quoique fidèle à la topographie, n'échappe pas à une certaine dramatisation. Voir l'article John E. Crowley, « The Scenographia Americana (1768). A transnational landscape for early America », dans *Common-place*, vol. 2, n° 2 (Janvier 2006), [en ligne], <www.common-place.org>, (page consultée le 4 avril 2014).

¹⁹² Chantal Guinebault-Szlamowicz, « Fondements de la scénographie moderne : étymologie, histoire et esthétique », dans Lahuerta, et al, *Op. cit.*, p. 25.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 25-26.

l'usage des contrepoids au XVII^e siècle permettront aussi de produire des effets visuels sans précédent¹⁹⁴.

3.1.2. Rupture

La langue française a pendant longtemps préféré les mots « décor » et « décoration » pour décrire la pratique scénographique¹⁹⁵. Le terme précis de « scénographie » n'apparaît qu'au XX^e siècle, lorsque la représentation du lieu au théâtre s'ouvre à autre chose qu'un espace naturaliste en trompe-l'œil¹⁹⁶. C'est donc pour contester le mot « décor » que le mot scénographie entre dans l'usage à cette époque¹⁹⁷. On peut d'abord expliquer ce changement de vocabulaire par une rupture dans la conception de la mise en scène au théâtre. Adolphe Appia est souvent évoqué comme l'un des premiers théoriciens du théâtre à vouloir s'éloigner de la notion de décor¹⁹⁸. Dès le début du XX^e siècle, il écrit : « Our present stage scenery is entirely the slave of painting — scene painting — wich pretends to create for us the illusion of reality. But this illusion is in itself an illusion, for the presence of the actor contradicts it.¹⁹⁹ » L'imitation bidimensionnelle de la réalité devient, à travers la vision d'Appia, une incongruité qu'il faut éradiquer pour faire place à une plus grande présence de l'homme puisque l'acteur est le principal vecteur de l'expressivité théâtrale. Le décor perd donc considérablement de son importance dans la mise en scène en étant relégué au dernier rang de la hiérarchie acteur-espace-lumière-peinture²⁰⁰ : « L'acteur est le facteur essentiel de la mise en scène, c'est lui qui suscite l'émotion et que nous venons voir. L'agencement du décor doit donc lui être subordonné. L'illusion n'a pas à être fournie par

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 25 à 28.

¹⁹⁵ Freydefont, *Op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁶ Grzech, *Loc. cit.*, p. 5.

¹⁹⁷ Freydefont, *Op. cit.*, p. 14-15.

¹⁹⁸ On retrouve le nom d'Adolphe Appia dans plusieurs ouvrages portant sur l'histoire de la scénographie moderne. Il est présenté comme un précurseur qui rompt avec les traditions de représentation du lieu. Voir Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, Berne, l'Âge d'homme : Fondation de la Collection suisse du théâtre, 1983, vol.1, p. 3., Denis Bablet, *Révolution scénique du XX^e siècle*, p. 23, 40-50, Freydefont, *Op. cit.*, p. 67-68, Mckinney et Butterworth, *Op. cit.*, p. 9 à 17, l'article d'André Veinstein, « APPIA ADOLPHE (1862-1928) », dans l'*Encyclopædia Universalis*, [en ligne], < <http://www.universalis-edu.com>>, (page consultée le 29 novembre 2013).

¹⁹⁹ Mckinney et Butterworth, *op.cit.*, p. 9.

²⁰⁰ Bablet, *Op. cit.*, p.41.

un décor qui ressemble à la réalité.²⁰¹ » Il faut comprendre cette perte d'un environnement descriptif comme essentiel à la mise en scène d'une plus grande expressivité passant par le corps de l'acteur dans l'espace, puis, dramatisé par la lumière. Appia explique la motivation à ce changement : « À l'avenir nous voulons voir en scène non plus ce que nous savons ce que sont les choses, mais comment nous les sentons.²⁰² » La préoccupation du metteur en scène est donc désormais la création d'une atmosphère globale. Celle-ci est rendue possible par le renversement hiérarchique de certains éléments scéniques, tel que proposé par Appia.

3.1.3. Compréhension actuelle

Le terme « scénographie » permet de créer une distance entre le décor théâtral traditionnel et les nouvelles préoccupations du théâtre moderne. La compréhension actuelle de la pratique, tout en tenant compte de l'étymologie présentée ci-dessus, est en réalité beaucoup plus vaste. Elle inclut des notions qui débordent de la compréhension historique liée très fortement au décor. Ces deux aspects sont mis en évidence par les entrées distinctes du terme général de scénographie dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*²⁰³. Elles sont rédigées par Marcel Freydefont qui établit la différence entre la scénographie (esthétique) et la scénographie classique (historique). Le terme scénographie dans son sens général, inclut ainsi la dimension esthétique qui élargit considérablement son champ d'action, en comparaison avec la scénographie classique plus restrictive. La définition de la première entrée (scénographie [esthétique]) est on ne peut plus éloquente :

La scénographie peut se définir comme l'art de la mise en forme de l'espace de la représentation. De la conception d'un décor pour une mise en scène donnée à celle d'un lieu de spectacle, en passant par l'aménagement de tout un espace pour un spectacle, l'intervention du scénographe peut prendre des formes et une importance extrêmement diverses. À travers son origine historique comme par son réemploi contemporain, ce terme souligne la nécessité d'un travail d'invention conceptuel permettant de penser l'espace.²⁰⁴

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Michel Corvin, dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Éditions Bordas, 2008, 1583 p.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 1231.

L'espace est désormais la notion clé de la scénographie. Depuis l'Antiquité jusqu'aux définitions les plus récentes, la perspective reste la composante essentielle du travail scénographique et la définition rédigée par Hugues Thouand dans le *Vocabulaire d'esthétique* en explique bien l'importance : « L'étude descriptive de la scène (de théâtre) et du matériel scénique nécessaire au spectacle ; et les principes d'utilisation rationnelle qui en découlent pour la réalisation de décors obéissant aux lois de la perspective en trompe-l'œil, lois très particulières de la scène. » Il ajoute à la suite : « Un scénographe n'est pas un décorateur mais un architecte de la scène.²⁰⁵ » Cette précision est d'importance, car elle réfère à la complexité de ses interventions. Alors qu'un décorateur limite son travail à une recherche d'accessoires, de motifs et de couleurs, le scénographe doit travailler à la création d'une ambiance nécessitant une prise en compte globale de l'espace scénique, jumelée à une réflexion sur la disposition des éléments, l'éclairage, l'ambiance sonore, la circulation des corps, le point de vue du spectateur, etc. La scénographie, tout en englobant l'aspect esthétique pour marquer la spécificité du décor, possède une valeur d'expérience multisensorielle.

Dans les définitions de la scénographie actuelle présentées ci-dessus, le métier de scénographe est mentionné à deux reprises. La première fois, Marcel Freydefont souligne la variété des tâches et l'étendue des compétences que la profession exige. La seconde fois, Hugues Thouand semble vouloir faire le point sur un métier trop souvent confondu avec un seul aspect du travail : la décoration. D'autres recherches se confrontent à la complexité de la pratique scénographique à partir des témoignages de professionnels. Ainsi, elles laissent aux scénographes le soin d'expliquer dans leurs propres mots et à travers leurs expériences personnelles, leur métier²⁰⁶. Interrogée par Solange Lévesque pour la revue *Cahiers de théâtre JEU*, la scénographe Danièle Lévesque revient sur la révolution importante apportée à la conception de décor au théâtre : « [...] la priorité n'est pas nécessairement de faire du vrai avec du faux, mais plutôt d'essayer de créer des images qui troublent, qui

²⁰⁵ Étienne Souriau, dir., *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1348.

²⁰⁶ C'est le cas des numéros spéciaux de la collection Études théâtrales et de la revue *Cahiers de théâtre Jeu* portant sur la scénographie : Daniel Lesage, et al., *Qu'est-ce que la scénographie ? Processus et paroles de scénographes*, Collection Études théâtrales, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2012, n° 53, vol 1. et Linda Burgoyne et al., *Cahiers de théâtre Jeu*, Montréal, Les Cahiers de théâtre Jeu inc., no 62 (mars 1992), 206 p.

envoûtent et qui provoquent la réflexion ; entrer totalement dans un univers, le questionner, l'interpréter avec notre regard pour en faire naître l'émotion²⁰⁷. » Cette part plus créative du métier est proposée dans plusieurs témoignages et confirme l'importance de la mise en garde formulée par Hugues Thouand : le scénographe, tout comme l'architecte, doit créer l'espace dans lequel se déroule l'action scénique. Son travail ne consiste pas à embellir un lieu préexistant, mais à construire un espace qui réponde aux besoins du projet.

3.1.4. Conclusion : Syndicat national des Scénographes d'équipements, de spectacles et d'exposition

L'intérêt marqué des chercheurs pour la scénographie est contemporain des changements qui s'opèrent dans la discipline théâtrale. Par son extension à d'autres domaines que celui du théâtre et à sa transformation technique et technologique, la scénographie prend maintenant des formes variées et ne correspond plus à sa définition d'origine. En France, c'est entre autres pour cette raison qu'en 1996²⁰⁸, le Syndicat national des Scénographes d'équipements, de spectacles et d'exposition a mis sur pied l'Union des Scénographes²⁰⁹. Cette initiative a pour but de faire reconnaître le travail des scénographes dans les différents milieux professionnels auxquels ils sont appelés à travailler²¹⁰. Elle témoigne aussi du fait que la profession avait besoin d'être définie afin d'établir un consensus. La consultation du blogue de l'Union des Scénographes permet de comprendre leurs objectifs et leurs réalisations, de 1996 à aujourd'hui, et de constater en même temps la nécessité d'une telle entreprise. Les objectifs énoncés sur la page « Actions et objectifs de l'UDS » se déclinent comme suit : « Appellation générique et définition professionnelle : la nécessité d'une

²⁰⁷ Bourgoyne, *Loc. cit.*, p. 42.

²⁰⁸ Bien que la date 1996 apparaisse comme date de création de l'UDS sur la page « Actualités et objectifs de l'UDS » du blogue, Kinga Grzech mentionne plutôt l'année 1987 comme date de création de l'Union des Scénographes. Voir Grzech, *Loc. cit.*, p. 5.

²⁰⁹ UDS et Syndicat national d'équipement, de spectacle et d'exposition, *Union des scénographes*, [En ligne], <<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/>>, (page consultée le 26 novembre 2013).

²¹⁰ Au Québec, l'initiative s'approchant le plus de l'UDS est l'APASQ, l'association des artistes professionnels des arts de la scène. Celle-ci représente plusieurs métiers reliés au théâtre, à la télévision, au cinéma, à la musique, au cirque, etc. Pour plus d'information voir Association des professionnels des arts de la scène du Québec, *Mandat*, [en ligne], <<http://www.apasq.org/objectifs.htm>>, (page consultée le 10 avril 2014). Dans le cas d'une étude sur le métier de scénographe, l'UDS apporte donc des définitions plus précises.

actualisation terminologique et d'une révision des lexiques et des nomenclatures, Actions en faveur des Scénographes de spectacle, Actions en faveur des Scénographes d'équipement, Actions en faveur des Scénographes d'exposition et Insertion professionnelle des jeunes scénographes »²¹¹. La première préoccupation du syndicat nous informe que le métier de scénographe a fait l'objet d'une description officielle, tout comme sa pratique, la scénographie. Après avoir mentionné le besoin d'éclaircir ces termes à la suite des changements importants qui se sont opérés dans la discipline au cours du XX^e siècle et la participation des scénographes eux-mêmes dans l'exercice de nomenclature, l'article réfère à la page « Définitions professionnelles ». Cette section présente les trois types de scénographes professionnels : scénographe de spectacle, scénographe d'équipements et celui qui nous intéressera davantage au prochain point, scénographe d'exposition²¹².

3.2. Scénographie d'exposition

3.2.1. Une pratique à part entière

Pourquoi employer l'expression « scénographie d'exposition » quand il existe déjà une multitude de termes pour désigner les pratiques de mise en espace des œuvres dans les musées ? Principalement parce que les termes muséographie, design d'exposition et même expographie ne peuvent pas se substituer parfaitement à cette nouvelle discipline. La scénographie d'exposition implique des façons de faire qui lui sont propres, en comparaison avec les autres modes de réalisation d'expositions mentionnés ci-dessus. Kinga Grzech explique la filiation qui s'est établie entre les particularités qui proviennent du théâtre que nous avons vues précédemment, et l'exposition en elle-même :

Elle [la scénographie d'exposition] lui [le théâtre] est très certainement redevable, au point de vue des expérimentations techniques, notamment au niveau de la lumière. Mais c'est surtout l'analyse dramaturgique du texte, qui permet de déterminer les moments clefs et les articulations logiques qui rendront une mise en espace intelligible,

²¹¹ UDS et Syndicat national d'équipement, de spectacle et d'exposition, *Union des scénographes*, [En ligne], <<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/>>, (page consultée le 26 novembre 2013).

²¹² *Ibid.*

universellement. C'est l'action de re-présentation, au sens d'une présentation renouvelée d'une œuvre dramatique ou d'un corpus d'artéfacts qui est développé dans un même souci de mise en scène.²¹³

Dans l'exposition on trouve en effet les mêmes préoccupations et les mêmes composantes que nous avons identifiées pour la scénographie au théâtre. Dans le premier chapitre du livre *The Cambridge Introduction to Scenography*, Pamela Howart énumère les éléments constitutifs suivants: l'environnement scénique, les objets, les costumes, les sons, la lumière, l'espace et le temps²¹⁴. L'exposition d'art travaille sensiblement les mêmes principes. L'environnement scénique est remplacé par la salle d'exposition (qui n'en demeure pas moins un lieu d'expériences sensorielles de la part des spectateurs²¹⁵) et les objets incluent les œuvres d'art en plus des autres documents pouvant faire partie de la présentation. Si l'absence de comédien entraîne la disparition des costumes et des fards, les œuvres présentées ont droit à un traitement préalable puisque les expositions sont souvent le prétexte à la restauration des œuvres d'art, ou à un réencadrement pour les tableaux. Cette mise en valeur individuelle peut parfois modifier considérablement l'apparence de l'objet.

La scénographie d'exposition s'intéresse cependant plus à l'environnement des œuvres qu'aux œuvres elles-mêmes. Ses éléments constitutifs sont davantage axés sur l'espace, un aspect fondamental de la pratique confirmé par Chantal Guinebault-Szlamowicz: « [...] la scénographie est avant tout un dispositif. Il faut alors rappeler qu'un dispositif ne se voit pas mais permet de voir.²¹⁶ » Ainsi, le travail effectué par le scénographe d'exposition touche à ce qui entoure les œuvres et non aux œuvres elles-mêmes : l'éclairage, la disposition des objets et autres éléments dans l'espace (présentoirs, structures décoratives, etc.). Le déplacement des spectateurs répondant au parcours et, à l'occasion l'ambiance

²¹³ Grzech, *Loc. cit.*, p. 8.

²¹⁴ McKinney et Butterworth, *op.cit.*, p. 6.

²¹⁵ L'appellation « spectateur » sera privilégiée tout au long du texte par rapport à celui de « visiteur » lorsqu'il sera question de personnes qui expérimentent une exposition dans laquelle sont utilisées des techniques scénographiques. Cette décision repose en partie sur le commentaire de Céline Schmitt qui souligne que la scénographie n'existe pas sans spectateur, ce qui transforme le visiteur d'une exposition traditionnelle en spectateur d'une exposition scénographiée. Céline Schmitt « La scénographie de l'espace au regard » dans Claire Lahuerta, *op.cit.*, p. 206. Dans une perspective historique, nous faisons référence aux travaux de Christian Ruby et, notamment, à son livre *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles, La lettre volée, 2007, 300 p.

²¹⁶ Lahuerta, *Op. cit.*, p. 34.

sonore sont autant d'outils qui doivent s'agencer de manière à créer un tout cohérent. Kinga Grzech isole et met en lumière un autre élément unissant le théâtre à la scénographie d'exposition : « la relation au vivant »²¹⁷. L'argument défendu par l'auteure est que, sans la présence du spectateur dans la salle, la scénographie d'exposition n'existe pas :

La scénographie d'exposition est certainement une forme de médiation spatiale. Cette fonction de passation se retrouve dans le rôle de la scénographie au sein de l'exposition temporaire. Elle est là pour transmettre la pensée d'un artiste ou le discours d'un commissaire scientifique à destination d'un public. Non par un vecteur textuel écrit ou oral, mais par le truchement d'une création spatiale sensible, universellement évocatrice et signifiante [...] ²¹⁸

Au même titre, une pièce de théâtre devant une salle vide n'aura pas lieu. Considérant la scénographie d'exposition comme un dispositif de médiation, ce raisonnement est tout à fait logique. En donnant à voir plus que les œuvres, elle sert de discours reliant tout ce qui est présenté dans la salle pour en faire un ensemble dialectique.

La scénographie s'expérimente plus qu'elle ne s'observe. Mais il serait risqué d'en faire un absolu car il n'en demeure pas moins qu'un regard attentif et une analyse de l'ensemble du projet, avant l'arrivée du spectateur, peuvent permettre d'en comprendre l'articulation. Selon l'article de Noémie Drouguet et André Gob « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », la scénographie s'insère dans un dispositif plus large, celui de l'exposition, pour lui donner un sens. Les auteurs divisent ensuite la pratique en six étapes :

Définition du concept général et des différents thèmes de l'exposition, en fonction du public cible ; structuration des thématiques et analyse de leurs relations réciproques, mises en évidence graphiquement par les schémas ; implantation dans l'espace et détermination du parcours avec les passages obligés, les zones de totale liberté, les raccourcis, les espaces de repos, etc. ; sélection des objets susceptibles de témoigner le mieux de ces différents aspects ; ces objets proviennent des collections du musée ou sont empruntés ou acquis à l'extérieur ; rédaction des textes, structurés selon plusieurs niveaux : titres, sous-titres, chapeaux, textes proprement dits, cartels, textes "pour en savoir plus" ; définition de la scénographie ²¹⁹ : style, mobilier expographique, couleurs, éclairage... ²²⁰

²¹⁷ Grzech, *Loc. cit.*, p. 8.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

²¹⁹ Le terme n'est pas assez défini, car il ne semble pas y avoir de distinction entre la pratique scénographique dans son ensemble et un aspect particulier. Il aurait probablement été préférable de spécifier « définition de

Le travail du scénographe se comprend donc parmi les grandes étapes mentionnées ci-dessus. Cependant, avant de se pencher sur les particularités du métier, il ne faut pas perdre de vue l'objectif principal de la discipline qui est de « concour[ire] à l'efficacité du discours.²²¹ » La scénographie n'est pas, comme cela a été démontré précédemment, un objet de contemplation. Au mieux elle est réussie, et n'attire pas pour elle-même l'attention des spectateurs. Sa raison d'être est de lier tous les éléments afin d'offrir des pistes de lectures et pour cela elle ne doit pas exister indépendamment des objets qu'elle met en valeur. Céline Schmitt conçoit la scénographie comme « une sorte de main cachée qui oriente la manière dont [l]es objets seront perçus en organisant le rythme de la représentation, sans jamais la déterminer totalement²²² ». Il demeure une part de liberté dans l'expérience que le spectateur fait de l'exposition. Depuis les recherches de Jean Davallon sur l'exposition comme média²²³, le spectateur est doté d'un nouveau statut. Il n'est plus un simple contemplateur, mais plutôt un acteur qui contribue à donner un sens à ce qui est présenté. Cette position est semblable à celle donnée au lecteur dans l'esthétique de la réception, théorie développée par Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser et l'école de Constance dans les années 1960 en Allemagne. Plus appliquée à la littérature, cette compréhension de la réception par le lecteur n'en demeure pas moins pertinente dans le domaine de l'exposition. Jean Davallon arrive sensiblement au même résultat que la théorie de l'esthétique de la réception: la réception, bien que subjective, est en partie dépendante des éléments fournis dans le texte (ou l'exposition) lui-même. Le lecteur (ou le spectateur) a donc un pouvoir dans la création du sens. Il est libre d'interpréter ce qui lui est donné à partir de ses propres expériences et connaissances et ce moment personnel de l'expérimentation est situé en dehors du contrôle des organisateurs d'expositions tout comme des scénographes. Cette liberté confirmée par plusieurs décennies de recherches sur

l'aspect esthétique ou physique de la scénographie » et non simplement « définition de la scénographie » puisque la pratique est déjà définie dans l'énumération de ses différentes opérations.

²²⁰ Noémie Drouguet et André Gob, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », dans *Culture et musées*, n° 2 (2003), p. 148.

²²¹ *Ibid.*, p. 154.

²²² Lahuerta, *Op. cit.*, p. 205.

²²³ Jean Davallon est un chercheur de première importance dans le domaine de l'exposition. Son livre *L'exposition à l'œuvre ; Stratégies de communication et médiation symbolique*, Montréal, L'Harmattan Inc., 1999, 378 p. est un ouvrage de référence largement cité. La particularité de sa recherche est de concevoir l'exposition comme un média. Il analyse donc l'exposition à partir de concepts issus du domaine des communications.

la réception et les systèmes de communication, fait aujourd'hui partie du travail des scénographes d'exposition qui doivent composer avec cette réalité.

3.2.2. Scénographe d'exposition : une perspective historique

Selon Kinga Grzech, « la scénographie d'exposition- en tant que métier à part entière- a vu le jour dans les années 1980, en relation avec les transformations opérées dans le monde des musées.²²⁴ » Les modifications apportées à la scénographie traditionnelle dans les mêmes années a donné lieu, comme nous l'avons démontré auparavant, à une normalisation de la profession et à une exigence de clarification afin d'y situer le scénographe d'exposition²²⁵. L'Union des Scénographes a donc pris en considération ces nouveaux métiers et en a extrait les principales caractéristiques. Le scénographe d'exposition en France est depuis considéré comme :

[...] un artiste auteur et un maître d'œuvre. En collaboration avec le commissaire d'une exposition, il prend en charge la mise en espace des œuvres, des objets, des textes et de tout ce qui constitue le contenu de cette exposition. Au sein du lieu d'exposition choisi ou qu'il a lui-même conçu, en intégrant le caractère ainsi que les contraintes de ce lieu, il conçoit et crée le plan, le parcours, le dispositif de présentation et d'accrochage, le mobilier, les accessoires et tous supports nécessaires à la mise en valeur des œuvres, objets ou autres éléments de contenu. À ce titre, son projet est œuvre de l'esprit et relève de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. Sa mission peut comprendre tout ou partie des phases habituelles d'un projet d'architecture (depuis les Études préliminaires, l'Avant-projet jusqu'à la Réception des ouvrages). Il peut exercer la fonction de mandataire. Il est muni des garanties professionnelles et juridiques, lui permettant de s'inscrire dans le processus d'accès à la commande publique qui est régie par le Code des Marchés Publics (art.55)²²⁶

Cette définition de l'UDS commence en affirmant le triple caractère de la profession de scénographe d'exposition (artiste, auteur et maître d'œuvre). Il est possible de comprendre davantage les particularités de ces trois identités en se référant à la *Charte des scénographes d'expositions permanentes et temporaires*²²⁷. D'abord, le scénographe

²²⁴ Grzech, *Op. cit.*, p. 5.

²²⁵ Voir page 58.

²²⁶ UDS et Syndicat national d'équipement, de spectacle et d'exposition, *Union des scénographes*, [En ligne], <<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/>>, (page consultée le 26 novembre 2013).

²²⁷ Association des scénographes, 2013, *Charte des scénographes d'expositions permanentes et temporaires*, [En ligne], 6 p., <<http://www.scenographes.fr>>, (page consultée le 26 mars 2014).

d'exposition agit comme artiste puisqu'il « crée, interprète, poétise, rythme, cadence, souligne et structure des espaces, des univers, des ambiances [...]»²²⁸. En cela, il a la responsabilité d'esthétiser l'exposition. Il doit aussi créer la scénographie d'un point de vue technique « en réalisant dessins, plans, coupes, élévations, maquettes planes ou volumétriques, échantillons, nécessaires à la mise en valeur des œuvres, objets ou autres éléments de contenu.²²⁹ » La part de création dans son travail renvoie à sa fonction d'artiste, mais aussi à sa fonction d'auteur. C'est le scénographe qui est à l'origine de la scénographie, qui en est le créateur et le concepteur. Considérant que la scénographie est en fait « une œuvre de l'esprit » et donc, « le résultat d'une démarche intellectuelle et artistique et d'un dialogue entre les œuvres, le programme historique ou scientifique, les messages pédagogiques et les lieux d'exposition contemporains ou patrimoniaux²³⁰ », le scénographe est aussi l'auteur du discours scénographique. Finalement, il peut aussi revendiquer le titre de maître d'œuvre car il dirige en grande partie, et de pair avec le maître d'ouvrage (l'initiateur du projet), l'organisation, la conception et la réalisation de l'exposition. Il travaille seul ou en équipe mais « dans le cas d'un regroupement de compétences, il est le mandataire et le chef d'orchestre d'une équipe pluridisciplinaire.²³¹ » Le scénographe d'exposition est donc plus qu'un technicien ou un décorateur. Son travail va au-delà de la mise à la vue à des fins esthétiques d'objets sélectionnés par d'autres spécialistes puisqu'on lui reconnaît le droit, et même le devoir, de faire dialoguer les éléments qui sont mis à sa disposition. Comme en conclut Kinga Grzech, l'initiative de l'UDS dans la redéfinition du métier a servi « [...] avant tout, de permettre au scénographe d'être reconnu sinon comme artiste, du moins comme auteur, et d'affirmer que la scénographie d'exposition découlait de nouvelles pratiques issues de la prise en conscience du visiteur en tant que spectateur.²³² »²³³

²²⁸ *Ibid.*, p. 1.

²²⁹ *Ibid.*, p. 2.

²³⁰ *Ibid.*, p. 3.

²³¹ *Ibid.*, p. 2.

²³² Grzech, *Loc. cit.*, p. 5.

²³³ La charte des scénographes d'exposition confirme ce nouveau statut tout en offrant un cadre professionnel officiel. Ce document réaffirme la scénographie comme « œuvre de l'esprit » et à ce titre, les droits d'auteur du scénographe sur sa création. Association scénographes, *Id.*

Pour sa part, Jérôme Glicenstein développe une réflexion sur la scénographie d'exposition et consacre un passage de son livre *L'art : une histoire d'exposition* à la questionner la comme œuvre à part entière²³⁴. Sa réflexion se divise en deux volets. Le premier concerne les œuvres qu'il qualifie d'indissociables à leur scénographie et le second de scénographies revendiquant le titre d'œuvre d'art. Ce questionnement se développe autour de la nouvelle définition du métier de scénographe d'exposition :

Un autre cas concerne les scénographes vus comme « auteurs » de l'exposition qu'ils organisent. La question se pose surtout depuis une vingtaine d'années, depuis que l'on a compris qu'une juxtaposition d'œuvres pouvait produire du « sens » et ressembler à une forme de « collage » ou de « montage » (donc à une forme de « création artistique »).²³⁵

Le rôle important de la scénographie dans la création d'un discours englobant tous les éléments de l'exposition est la raison principale à cette réévaluation du statut du scénographe. Que celui-ci veuille signer son travail comme une œuvre, ou qu'un artiste soit invité à réaliser la scénographie d'une exposition, comment doit-on réagir face à ce type de création ? Jérôme Glicenstein observe différents problèmes possibles résultant de la prise en compte de la scénographie comme œuvre : Est-il possible de conserver, documenter, voir vendre le résultat ? Autrement dit, faut-il fournir le même traitement à une scénographie qu'à une œuvre d'art plus traditionnelle²³⁶ ? L'auteur soulève plusieurs interrogations mais sans apporter de réponses constructives laissant ainsi la réflexion ouverte.

Marcel Freydefont dans le dossier spécial sur la scénographie d'exposition paru dans la revue *Actualité de la scénographie* en 1994 avait ajouté une nouvelle donnée en affirmant que le spectateur devient acteur lors de son passage dans l'exposition. Ce changement de statut serait donc lié à la responsabilité du scénographe puisque son travail sert à créer une interaction entre les œuvres et le public :

²³⁴ Glicenstein, *Op. cit.*, p. 61 à 63. Cette question de la scénographie selon Jérôme Glicenstein sera présentée ultérieurement, voir pages 72 et 73.

²³⁵ *Ibid.*, p. 62-63.

²³⁶ *Ibid.*

Ce qui est au centre du travail de scénographe, c'est la constitution d'une perspective, d'un cadre, d'un décor en rapport avec un cœur battant dont il a vocation à lui offrir le contexte approprié. La scénographie relie regardant et regardé, écoutant et écouté, faisant de l'espace et du temps, un médium actif. La scénographie muséale combine toutes les stratégies de mise en vue et de rapport « scène/salle » : focalisation, panoramisation, dispersion du regard ; encerclement, affrontement, rapprochement, éloignement, proximité et distance ; scène frontale, scène centrale, scène en éperon, scène processionnaire, scène annulaire, scène éclatée, scènes simultanées ; tous les rapports au spectateur sont envisageables, et, élément essentiel, le spectateur devient ici un acteur.²³⁷

En fait, cette responsabilité n'est pas nouvelle ; elle a surtout évolué au cours du temps en suivant la transformation de l'exposition d'art. Le responsable de la mise en espace des œuvres- qu'on le nomme décorateur, tapissier, conservateur, commissaire, muséographe, etc.- a, depuis toujours, travaillé ses mises en place en considérant l'impact de ses choix sur le public.

3.2.3. La pratique du scénographe d'exposition : un aperçu historique et critique

La scénographie d'exposition est souvent associée à un type précis de mise en valeur des œuvres : l'exposition temporaire. Jérôme Glicenstein explique : « La principale différence entre les muséographes et les scénographes d'exposition tient du fait que ces derniers conçoivent prioritairement des présentations temporaires (ce qui les rapproche des scénographes de théâtre).²³⁸ » Cette affirmation est importante dans l'analyse historique que Jérôme Glicenstein et Kinga Grzech font de la discipline. Cette dernière mentionne aussi la nécessité d'une réflexion rétrospective pour comprendre le développement de la pratique : « pour comprendre la filiation de la scénographie d'exposition temporaire à son ancêtre, la muséographie permanente, il faut en tout premier lieu, remonter le fil de l'Histoire²³⁹ ». Les recherches des deux auteurs mentionnés précédemment font en effet mention des prémisses de la pratique avant d'en arriver à ses manifestations contemporaines. Nous présenterons l'argumentaire avant de le réfléchir de manière critique.

²³⁷ Freydefont, *Loc. cit.*, p. 58.

²³⁸ Glicenstein, *Op.cit.*, p. 42.

²³⁹ Grzech, *Loc.cit.*, p. 5.

1.1.1 3.2.3.1. Les prémisses

Jérôme Glicenstein fait remonter la scénographie d'exposition aux premières présentations d'objets en dehors de leur contexte d'origine²⁴⁰. Pour expliquer cette idée, l'auteur fait référence aux recherches de Victoria Newhouse qui s'est intéressée aux différentes présentations d'œuvres anciennes pour expliquer l'impact que la mise en espace a sur le sens d'une œuvre. Un cas exemplaire d'une telle situation est celui de la *Victoire de Samothrace*. L'histoire de cette sculpture antique nous présente une réalité muséale de première importance. Découverte fragmentée en 1863, il faudra près de vingt ans de recherches pour en rassembler les restes. La *Victoire de Samothrace* n'étant pas complète, ces premières années d'exposition au Louvre ne lui attirent que peu d'attention²⁴¹. Cependant, sa restauration débutée en 1870 lui octroie un statut de plus en plus important. Le conservateur des antiquités du Louvre de l'époque, Jean-Gaspard-Félix Ravaisson-Mollien, décide de compléter le travail en fabriquant l'aile manquante à l'aide d'un moulage de l'unique aile retrouvée. Le résultat présente une figure féminine à laquelle seuls les bras et la tête sont manquants (fig. 39). L'effet général fait sensation et l'on assiste alors à un déplacement de l'œuvre dans le musée jusqu'à son lieu actuel au sommet de l'escalier Daru (fig. 40)²⁴². Cette restauration spectaculaire, et en partie artificielle, met en lumière les normes de présentations muséales qui, bien qu'elles valorisent aujourd'hui une authenticité et une intégrité de l'œuvre, ont subi différentes modes et idéologies. Si le lieu fait l'œuvre, comme on peut le penser avec l'exemple de la *Victoire de Samothrace*, d'autres facteurs ont aussi un impact sur la réception d'une œuvre.

Au XVIII^e siècle, le Salon, que l'on considère aujourd'hui comme l'ancêtre des expositions temporaires, sert de principal lieu de diffusion artistique. Dans sa thèse²⁴³, Isabelle Pichet étudie le rôle du tapissier²⁴⁴, personne responsable de l'accrochage des œuvres aux Salons,

²⁴⁰ Glicenstein, *Op. cit.*, p. 43.

²⁴¹ Newhouse, *Op.cit.*, p. 52-54.

²⁴² *Ibid.*, p 58-61.

²⁴³ Isabelle Pichet, *Expographie, critique et opinion : les discursivités du Salon de l'Académie de Paris (1750-1789)*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 365 p.

²⁴⁴ Isabelle Pichet mentionne que le terme « tapissier » employé aujourd'hui n'existait pas au XVIII^e siècle car on lui préférait « décorateur » ou « ordonnateur ». Pichet, *Ibid.*, p.61.

« [...] ancêtre du commissaire ou du muséographe moderne ²⁴⁵», comme elle le désigne²⁴⁶. Ainsi, Isabelle Pichet considère que : « Ce personnage joue, d'une part, le rôle d'un commissaire qui élabore le potentiel discursif de l'exposition, et, d'autre part, celui du muséographe qui veut insérer dans la mise en exposition les traces d'un message et s'assurer de la compréhension du « message à véhiculer » pour les visiteurs.²⁴⁷ » Ces « traces d'un message » peuvent être interprétées comme des indices de lecture suggérant un ordre de réception des œuvres. Jérôme Glicenstein partage cette idée de lecture guidée proposée aux visiteurs : « [...] l'une des fonctions principales des « tapissiers du salon » consistait dans l'arrangement spatial des œuvres, les unes par rapport aux autres, et dans l'ordonnement d'ensemble, c'est-à-dire dans l'ordre proposé au visiteur.²⁴⁸ » On pourrait penser que les tapissiers sont aussi les ancêtres des premiers scénographes d'exposition, à la lecture de l'importance que ces deux auteurs lui accorde, faisant de lui la synthèse des métiers de commissaire et de muséographe, doublé d'un devoir didactique. Cependant, cette analogie est risquée car il est démontré que les tapissiers tout en ayant la responsabilité de la disposition des œuvres, ne jouissaient pas d'une grande liberté : « The person in charge of hanging the paintings had a particularly difficult task. [...] Not only did he have to cope with the pressure applied by the artists in their attempts to obtain the best places for their paintings, but also with their tardiness in submitting the works.²⁴⁹ » L'accrochage dans les Salons n'était pas comparable à celle d'une exposition temporaire contemporaine. Le tapissier n'avait pas, au même titre que le commissaire et le muséographe, le temps ni le mandat de créer un arrangement spatial des œuvres très complexe. En plus de devoir satisfaire les demandes des artistes, il devait respecter certaines règles plus ou moins officielles. Par exemple, à partir de 1785, il est ordonné que les œuvres commandées par le roi de France soient présentées plus bas au Salon du Louvre afin que le souverain puisse les apprécier davantage²⁵⁰. À la Royal Academy de Londres, l'adoption d'une ligne balisant la hauteur de présentation des œuvres de grand format apparaît au cours du XVIII^e siècle. Visible sous la forme d'une moulure, cette ligne servait

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Tant Jérôme Glicenstein que Isabelle Pichet reconnaissent beaucoup de responsabilités au tapissier, lui octroyant notamment le pouvoir de faire dialoguer les œuvres entre elles.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Glicenstein, *Op. cit.*, p. 44.

²⁴⁹ Furió, *Loc. cit.*, p.260.

²⁵⁰ *Ibid.*

de référence absolue et aucune œuvre ne pouvait la masquer. Cet « accrochage la ligne » - en dessous ou au dessus- forçait un certain équilibre dans la présentation des œuvres afin de fournir une harmonie d'ensemble²⁵¹.

Malgré tout, les témoignages, tant écrits que visuels, de ces manifestations artistiques démontrent que l'ambiance ne favorisait pas la contemplation, ni même l'appréciation de l'exposition dans sa totalité. Souvent très achalandées, les salles étaient surchargées d'œuvres et d'un public hétérogène qui assistait aux salons comme à « une fête populaire²⁵² ». De plus, certaines œuvres présentées trop haut étaient difficilement visibles²⁵³. Impossible donc pour le tapissier de créer une narration continue et efficace dans ce contexte. Le seul outil réellement voué à la compréhension des œuvres était le livret, qui démontre d'ailleurs qu'aucun parcours logique n'était élaboré par le tapissier. En effet, même s'il présentait l'emplacement des œuvres dans les salles à l'aide d'un système de numérotation, celui-ci était basé sur une hiérarchie des œuvres en fonction des artistes et non pas sur un ordre de lecture. Isabelle Pichet observe que l'avertissement du livret de 1757 indique que les œuvres sont, à partir de cette année, classées par médium (peinture, sculptures, gravures) mais que la hiérarchie des artistes par grades et ancienneté est tout de même conservée. Il faut attendre la fin du siècle pour que celle-ci soit complètement abolie²⁵⁴. Le livret est donc un outil de repérage comparable aux cartels utilisés aujourd'hui dans les musées, puisqu'il permettait de connaître le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, les dimensions ainsi que le sujet représenté. L'importance du tapissier en tant que premier organisateur officiel d'exposition temporaire est bien réelle. Cependant, il faut voir cette occupation comme étant adaptée aux contraintes et demandes de son temps, plus précisément à celles des Salons.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 265.

²⁵² L'auteur reprend l'expression d'un témoin au Salon de 1787. *Ibid.*, p. 262.

²⁵³ *Ibid.*, p. 260.

²⁵⁴ Pichet, *Op. cit.*, p.47 à 49.

3.2.3.2. Les premières manifestations modernes

Les Salons, tant dans les capitales que dans les villes secondaires demeurent, jusqu'au début du XX^e siècle, la principale formule d'expositions temporaires s'adressant à un large public. On peut donc dire que la scénographie dominante en est une d'accumulation, les œuvres étant tellement nombreuses pour l'espace disponible, que l'accrochage était à touche-touche sur toute la hauteur des murs²⁵⁵. À partir du milieu du XIX^e siècle, d'autres lieux d'exposition connaissent un grand succès : les expositions universelles. Tout autant fournies que les Salons, ces manifestations internationales qui offraient une vitrine aux arts, à la culture et aux technologies de divers pays, soulignent la montée en force d'une nouvelle idéologie commerciale. Jérôme Glicenstein explique :

Un moment important de l'histoire de la scénographie d'exposition est lié à l'essor des magasins de nouveautés, des grands magasins et des expositions universelles au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle ; moment où les structures commerciales vont commencer à prendre conscience de l'importance de la scénographie non seulement de la disposition des objets dans un magasin mais aussi en termes de relation aux clients.²⁵⁶

Cette idéologie moderne se reflète, selon Glicenstein, dans la scénographie des expositions. En effet, il associe l'épuration progressive des lieux d'exposition au développement commercial :

Les innovations des grands magasins et des expositions universelles auront alors des conséquences sur les conceptions et techniques d'aménagement des espaces artistiques (musées et galeries). La conséquence la plus directe de la « raréfaction du goût » à l'œuvre dans le champ du commerce est ainsi d'avoir favorisé le développement dans le monde de l'art d'espace d'exposition de plus en plus dépouillés et de plus en plus vides (afin de concentrer l'attention des visiteurs).²⁵⁷

Bien que logique, ce raisonnement semble néanmoins restrictif et le facteur commercial n'est fort probablement pas la seule raison à l'épuration progressive des expositions. De plus, ces épurations sont visibles dans quelques cas, qui ont certes marqués l'histoire de l'art par leur originalité, mais qui ne sont pas représentatifs des tendances fortes de la

²⁵⁵ Quelques essais plus marginaux apparaissent cependant en dehors des milieux artistiques officiels et présentent des œuvres hors des Salons ; pensons, par exemple, à l'atelier du photographe Nadar qui recevra la première exposition impressionniste en 1874.

²⁵⁶ Glicenstein, *Op.cit.*, p. 45.

²⁵⁷ *Ibid.*

scénographie de cette époque. Il serait donc plus circonspect de considérer ces expérimentations comme annonciatrices d'un questionnement qui naît à la fin du XIX^e siècle, pour prendre sa réelle expansion au siècle suivant. Ces nouvelles questions sont posées par des groupes d'artistes qui souhaitent penser l'exposition par eux-mêmes et en rapport avec leur production dans le prolongement des premières expositions des indépendants à Paris. Les manifestations de la Sécession viennoise au tournant du XX^e siècle sont citées par Jérôme Glicenstein et Kinga Grzech, à titre d'exemple²⁵⁸.

Ce qui a néanmoins valeur de moment clef dans l'histoire de la scénographie d'exposition, est l'époque de l'entre-deux guerres. Qualifiées d'« âge d'or » par Jérôme Glicenstein, les années 1920 et 1930 sont celles qui proposent le plus de nouveautés dans la pratique²⁵⁹. El Lissitzky (1890-1941) est présenté comme le premier scénographe d'exposition²⁶⁰. Le résumé que Kinga Grzech fait de son travail témoigne de son innovation sur la conception de l'espace. Il est le premier à théâtraliser le lieu en 1923 dans l'espace « Proun » à Berlin. Pour ce faire, il expérimente : « les couleurs de la lumière, les surfaces des cimaises, les panneaux coulissants, les tailles des vitrines²⁶¹. » El Lissitzky explique ainsi son projet : « De reproducteur, l'artiste est devenu constructeur d'un nouvel univers d'objets.²⁶² » Son idée majeure, celle qui motive le changement dans le rapport à l'espace de présentation des œuvres, est la prise en compte du spectateur. Cette idée justifie son titre de « premier scénographe d'exposition » comme l'explique Jérôme Glicenstein : « Le projet de Lissitzky est intéressant, en ce que, pour la première fois sans doute, il visait à concevoir un espace d'exposition non plus en fonction de la qualité des objets exposés, mais en tant que tel, en fonction des mouvements du spectateur et autour de lui.²⁶³»

Dès 1924, Frederick Kiesler se fait aussi remarquer pour ses mises en exposition tenant compte des relations entre les œuvres, l'espace et les visiteurs. L'artiste Theo Van Doesburg remarque à la suite de sa visite de l'« Internationale Ausstellung Neuer

²⁵⁸ Voir Grzech, *Loc. cit.*, p. 6 et Glicenstein, *Op. cit.*, p. 46.

²⁵⁹ Glicenstein, *Op. cit.*, p. 46.

²⁶⁰ Lahuerta et al., *Op. cit.*, p. 144., Grzech, *Loc. cit.*, p. 6 et Glicenstein, *Op. cit.*, p.46.

²⁶¹ Grzech, *Loc. cit.*, p. 6.

²⁶² Felici, *Op. cit.*, p. 592.

²⁶³ Glicenstein, *Op. cit.*, p. 47.

Theaterthchnick » présentant un design d'exposition par Kiesler cette même année: « In contrast to previous exhibititions in which objects were hung next to another without relation, in this method of demonstration the closest relations between the different works established by their arrangement in space.²⁶⁴ » La dimension spatiale est effectivement un élément primordial du travail de Kiesler auquel s'ajoute la perception des objets présentés²⁶⁵. Kiesler accorde beaucoup d'importance au spectateur, allant dans certaines de ses expositions, jusqu'à lui permettre de manipuler les œuvres. C'est le cas de son projet le plus connu, la galerie *Art of this Century* commandée par Peggy Guggenheim en 1942²⁶⁶. Avant d'en arriver à ce projet majeur de sa carrière, Frederick Kiesler a cumulé plusieurs expériences, étant à la fois architecte, designer et artiste et participant au développement de mouvements modernes tel le Constructivisme, De Stijl, et le Bauhaus²⁶⁷. Il se distingue cependant de ses contemporains évoluant dans le même domaine par sa persistance dans le milieu théâtral : « Far more than any other modernist architect, Kiesler was continuously working in the theater [...] His practice in theater design was a major source of inspiration for his activity as interior designer and architect.²⁶⁸ ». L'influence du théâtre se traduit dans ses mises en exposition non seulement par l'importance donnée au spectateur, mais aussi par les différents médias et moyens techniques qu'il intègre dans ses projets²⁶⁹.

3.2.3.3. Réflexion critique

Comme cela a été démontré tout au long du chapitre, la scénographie d'exposition est une pratique qui a évolué dans le temps. Pour certains chercheurs, notamment Jérôme Glicenstein, cette pratique est rattachée à une période bien précise ; celle des années 1920 à 1950²⁷⁰. Le chapitre « scénographie d'exposition » dans son ouvrage *L'Art : une histoire*

²⁶⁴ Dieter Bogner et al, *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler : the story of Art of this Century*, Venise, Peggy Guggenheim Collection & Vienne, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, 2004, p 35.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁶⁶ Le catalogue *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler : the story of Art of this Century* cité ci-dessus fait l'historique complet de ce projet.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 364.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁷⁰ Glicenstein, *Op. cit.*, p. 43.

d'exposition se termine sur la déclinaison de la pratique qui apparaît selon lui dès les années 1960-1970. Son argument est que les nouvelles formes d'art contemporain (installations, performances, art vidéo, etc.) posent des difficultés à renouveler les mises en espace. Les expositions se répètent donc autour de la formule du *white cube*²⁷¹. Cette vision de l'auteur a comme conséquence de détourner son attention de la scénographie d'exposition contemporaine au profit du métier de commissaire, plus largement répandue dans les projets d'exposition ces dernières décennies²⁷². Mais bien que Jérôme Glicenstein n'étudie pas la scénographie d'exposition dans ses manifestations contemporaines, il ne nie pas son existence pour autant :

Le métier de scénographe d'exposition n'a évidemment pas disparu et il est même en voie de professionnalisation ces dernières années, alors que, jusqu'à il y a peu, il était surtout le fait de personnes qui avaient d'autres activités (artistes, architectes, décorateurs, designers, photographes, graphistes...).²⁷³

Il évacue donc par choix, l'étude de la scénographie d'exposition contemporaine pour se consacrer au métier de commissaire. Ce dernier est le nouveau responsable du sens donné à l'exposition à partir de la fin des années 1960, « le scénographe se pliant progressivement à des projets qui ne sont pas les siens²⁷⁴ ». Une telle argumentation, ne correspond pas à la description du métier de scénographe d'exposition comme nous l'avons vu précédemment. En effet, en tant que maître d'œuvre, le scénographe est appelé à travailler en équipe, de concert avec le commissaire, afin de créer un tout cohérent. Le discours scientifique ne peut se substituer entièrement à celui de la scénographie. Du moment, où celle-ci est considérée comme média et que le visiteur est considéré comme spectateur, une interprétation propre à chacune des personnes expérimentant l'exposition scénographiée se superpose aux propos scientifiques du commissaire.

Bien que compréhensible, l'argumentation de l'auteur laisse la scénographie d'exposition aux prises avec une question d'identité. Tout en affirmant son existence et sa

²⁷¹ *Ibid.*, p. 58.

²⁷² « La généralisation de ces critiques [envers la volonté de neutralité dans l'espace d'exposition] à la fin des années 1960 aura pour première conséquence de provoquer le transfert de la fonction d'auteur de l'exposition de la personne du scénographe à celle de commissaire, le scénographe se pliant progressivement à des projets qui ne sont pas les siens. », *Ibid.*, p. 60.

²⁷³ *Ibid.*, p. 43 (note en bas de page).

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

professionnalisation en cours, Jérôme Glicenstein ne revient pas sur les problèmes soulevés quant à sa nature²⁷⁵. Il semble aussi que sa prise en considération des nouveaux médiums contribue à brouiller sa réflexion sur la nature de la scénographie d'exposition comme œuvre d'art. En effet, tel que présenté précédemment, Jérôme Glicenstein discute de la scénographie comme œuvre selon deux angles distincts : l'œuvre indissociable de la scénographie et la scénographie comme œuvre autonome. Dans la première catégorie se trouvent les installations, performances, l'art vidéo et autres médiums contemporains en rupture avec l'art traditionnel qui entretiennent, il est vrai, des rapports nouveaux à la mise en espace de l'œuvre. Jérôme Glicenstein, en s'appuyant sur des exemples, tente de démontrer que leur mise en espace, qu'il qualifie de scénographie, devient partie prenante de l'œuvre :

Pourtant, il peut arriver que l'œuvre et sa scénographie se superposent ou soient quasi identiques. Par exemple, à la Biennale de Venise 1999, on pouvait voir une installation vidéo, due à l'artiste Douglas Gordon, qui consistait en la projection de deux extraits identiques et mis en boucle de *Taxi Driver*, sur deux murs opposés d'une salle, avec un décalage entre les deux boucles vidéo. Ici il ne s'agissait évidemment pas d'une exposition du film *Taxi Driver*, mais d'une œuvre fondée sur la réinterprétation et la mise en espace de *Taxi Driver*.

Si l'installation de Douglas Gordon est aussi une réflexion sur la mise en espace de l'œuvre cinématographique, peut-on dire pour autant qu'il s'agit d'une scénographie ? Jérôme Glicenstein pressent cette question : « [...] réaliser une scénographie d'exposition ne peut être la même chose que réaliser une exposition (puisque avec la scénographie il s'agit uniquement de la mise en espace d'un certain nombre d'éléments) » sans pour autant la porter à ses conséquences. L'auteur semble ainsi confondre plusieurs choses. D'abord, si la scénographie ne consiste qu'en la mise en espace de plusieurs éléments, la grande majorité des installations sont des scénographies. Avec une telle définition de la pratique, les distinctions entre muséographie, expographie, design, mise en espace, présentation, etc. disparaissent d'elles-mêmes. D'autre part, cette interprétation limite considérablement le travail du scénographe qui se voit enlever la tâche de faire dialoguer les œuvres dans un espace car si la scénographie d'exposition n'est qu'un assemblage de plusieurs éléments

²⁷⁵ Voir pages 64 et 65.

dans un même lieu, alors le métier de scénographe d'exposition est le même que celui de tapissier de Salon.

3.2.3.4. Libertés et limites du travail du scénographe d'exposition

Bien qu'il n'existe pas de formation particulière pour devenir scénographe d'exposition, ceux-ci venant de milieux diversifiés (architecture, design, théâtre, etc.), c'est le milieu du théâtre qui demeure le plus intimement lié à la pratique²⁷⁶. Depuis les années 1980, il est même courant que les projets d'expositions mettent à contribution des hommes et des femmes ayant avant tout une expérience des arts de la scène. À ce titre, Pier Luigi Pizzi serait le premier scénographe de spectacle de renom à avoir œuvré pour une exposition en contexte muséal: *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises* présentée au Grand Palais en 1988²⁷⁷. L'élément marquant de la scénographie de Pizzi est sans doute la reconstitution de la galerie Vrillières (XVII^e siècle): « la galerie fait l'objet d'une présentation spectaculaire agencée par Pier Luigi Pizzi, dans un espace qui reprend les proportions et s'inspire du décor du lieu d'origine.²⁷⁸» C'est pour son expertise de metteur en scène et de designer ainsi que pour son goût esthétique, qu'il a été appelé à travailler sur le projet :

Depuis que le metteur en scène et décorateur italien Pier Luigi Pizzi a accepté de s'occuper de la présentation de l'exposition au Grand Palais, celle-ci a beaucoup évolué. Nous avons fait allusion [...] au rôle qu'il a joué dans le choix de plusieurs œuvres ; s'il fallait résumer son travail en un trait, nous parlerions de la mise en situation de ces tableaux qui ont été peints pour des églises ou pour des palais, pour des galeries ou pour des *quadrerie*. Par la connaissance qu'il a de cette époque, par son goût exquis, P.L. Pizzi nous a beaucoup apporté et nous le remercions bien vivement d'avoir signé la mise en scène de l'exposition *Seicento* [...]²⁷⁹.

²⁷⁶ Cette idée a été développée dans la première partie du chapitre lorsqu'il a été question de définition et des origines de la pratique. Voir page 59.

²⁷⁷ Jean-Louis Déotte cité par Didier Prioul : Didier Prioul, « Actualité du titre d'exposition », dans *Protée*, vol. 36, n°3 (2008), p. 45-46.

Il est aussi dit en préface du catalogue de l'exposition qu'il s'agit du premier appel fait à un metteur en scène pour créer l'environnement architectural et scénographique des œuvres de l'exposition. Galerie nationale du Grand-Palais, *Seicento : le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Catalogue d'exposition, Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, p.9.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

Pier Luigi Pizzi signait aussi récemment la mise en scène de *Versailles et l'Antique* présentée au Château de Versailles du 13 novembre 2012 au 17 mars 2013²⁸⁰. Dans le cadre de la websérie réalisée autour de l'exposition, une courte vidéo présentant la scénographie donne la parole à Pier Luigi Pizzi²⁸¹. Pour lui, une exposition possède beaucoup d'affinités avec une pièce de théâtre. Pour cette raison, elle doit recréer l'époque à laquelle elle fait référence, dans ce cas-ci le XVII^e siècle, tout en disposant les œuvres de manière à les faire dialoguer les unes avec les autres : « Nos personnages sont les sculptures, les tableaux, les objets que vous voyez et il faut que tous ces personnages puissent dialoguer ensemble et donc il faut leur donner un ordre, une cohérence. » L'objectif principal est de « créer une atmosphère, une ambiance », en harmonie avec le lieu et les éléments présentés. De cette façon, l'aspect final donne l'impression que les œuvres ont toujours été disposées de cette manière, qu'il ne s'agit pas d'une exposition construite. Cette impression substantielle à l'exposition est fondamentale pour un scénographe comme Pizzi qui la conçoit comme un gage de réussite de son travail (fig. 41, fig. 42 et fig. 43). Un tel équilibre est parfois difficile à obtenir, comme le montre l'exposition *Bohèmes* présentée au Grand Palais du 26 septembre 2012 au 14 janvier 2013 qui a justement reçu des critiques négatives du fait de sa scénographie, jugée envahissante. Daniel Couty dans son compte-rendu de l'exposition publié dans *La Tribune de l'Art* pose la question suivante : « Est-ce d'ailleurs une bonne idée de confier la scénographie à un metteur en scène, qui tend à mettre en évidence son propre travail au lieu de s'effacer derrière ce qu'il a charge de promouvoir ?²⁸² » Ce scénographe est Robert Carsen, reconnu pour son sens de l'effet et ses scénographies imposantes²⁸³. L'exposition *Bohèmes* présentait des espaces hautement théâtralisés qui étaient en continuité avec cette réputation. Il s'en explique dans le catalogue de l'exposition :

²⁸⁰ Château de Versailles, *Site officiel du Château de Versailles*, [en ligne], < <http://www.chateauversailles.fr>>, (page consultée le 24 mars 2014).

²⁸¹ Cette web série est accessible sur le site Internet du Château de Versailles cité ci-dessus: Château de Versailles, *Versailles et l'Antique, la scénographie. Interview de Pier Luigi Pizzi, scénographe*, Paris, Château de Versailles, 2 min 47 sec., [en ligne], < <http://www.chateauversailles.fr>>, (page consultée le 26 mars 2014).

²⁸² Couty, *Loc cit.*, p. 1.

²⁸³ Alain Perroux et Alain Stagé, « SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], < <http://www.universalis-edu.com>>, (page consultée le 24 mars 2014).

Mon projet est d'accompagner le développement de ces thèmes [thèmes de l'exposition] au moyen d'une scénographie, tout en introduisant dans ce parcours des contrastes et des surprises. J'estime que le visiteur ne vient pas seulement pour regarder ou admirer les œuvres d'art- pour les connaître, en somme Il vient aussi pour ressentir une émotion, celle que porte la création artistique d'une époque.²⁸⁴

C'est l'excès de présence du scénographe que Daniel Couty n'apprécie pas, le jugeant gratuit et impertinent dans le contexte :

On s'abstiendra, pour ne pas paraître s'acharner, de parler des ridicules salles qui ouvrent le premier étage et dans lesquelles Carsen s'est avant tout ingénié à transformer une exposition d'art en scènes de théâtre dans lesquelles des toiles, certes très belles pour nombre d'entre elles, s'effacent derrière des décors allant du grotesque (le tuyau de pôle grandeur nature que l'on retrouve dans nombre de toiles) au redondant (pourquoi faire une salle encombrée de chevalets pour y poser des toiles d'atelier elles-mêmes encombrées de chevalets ?) sinon à l'inutile pur.²⁸⁵

Il ajoute qu'une telle scénographie brouille la compréhension des spectateurs, déjà compliquée par le manque de cohérence du propos de l'exposition (choix des œuvres, cartels explicatifs, thématiques choisies par les commissaires, etc.) démontrant par là que le travail du scénographe ne peut pas compenser le manque d'assises scientifiques du projet d'exposition. La question de Daniel Couty possède toute sa pertinence, car la définition actuelle du métier de scénographe d'exposition pose le problème suivant : en tant qu'auteur reconnu, jusqu'où peut aller le scénographe d'exposition dans sa signature ? Est-ce que la scénographie doit être vue avant tout comme une œuvre à part entière ou comme un dispositif médiatique ?

L'opinion de Jean-Pierre Curzin autrefois conservateur en chef du département des peintures au musée du Louvre est sans ambiguïté: le scénographe « se doit de rester au service des œuvres sans trop les dramatiser.²⁸⁶ » La notion d'équilibre est effectivement essentielle dans de tels projets aux objectifs multiples. Ainsi, la scénographie doit impressionner tout en répondant à des critères d'intellectualité, comme le suggère Catherine Sfoggia-Nicot : « [...] la transmission d'une histoire, d'une science, d'une culture se fait

²⁸⁴ Amic, *Op.cit.*, p. 21.

²⁸⁵ Couty, *Loc., cit.*, p. 7.

²⁸⁶ Marcel Freydefont, « L'exposition exposée ou la présentation des œuvres comme nouvelle représentation », dans *Actualité de la scénographie*, n° 68 (1994), vol 68, p. III.

avec succès dans une création sensationnelle et respectueuse.²⁸⁷ » Ainsi, les scénographes vedettes devraient se soumettre aux contraintes qui s'appliquent à tous les professionnels du domaine, à savoir, orienter le spectateur dans la logique de l'exposition. Kinga Grzech, tout en mentionnant le débat autour de cette question, insiste sur le fait que « la scénographie se doit de toujours rester humble, évitant à chaque pas de se substituer au sujet lui-même de l'exposition.²⁸⁸»

3.2.4. Tendances en scénographie d'exposition contemporaine au musée²⁸⁹ :

La scénographie d'exposition actuelle est un travail de mise en valeur et d'orchestration des œuvres qui peut prendre des formes très variées. On constate cependant que certaines tendances ont cours dans le milieu muséal ces dernières décennies. Parmi celles-ci, une méthode de mise en exposition pour le moins curieuse reprend le principe de mise en abyme. Il s'agit de reproduction de scénographies d'expositions historiques. Autrement dit, des scénographes recréent des expositions importantes pour permettre au spectateur une sorte de voyage dans le temps. Jérôme Glicenstein mentionne plusieurs de ces manifestations qui sont apparues dès les années 1970, par exemple, l'exposition *Paris-New York* présentée au centre George Pompidou en 1977 qui avait recréé une partie de la galerie *Art of This Century* ou encore plus récemment, en 2004, l'exposition *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)* présentant une reconstitution de la Galerie 291 au musée d'Orsay²⁹⁰. En 2014, la Neue Galerie à New York a évoqué l'exposition de 1937 à Munich : *Degenerate Art : The Attack on Modern Art in Nazi Germany*.

²⁸⁷ Catherine Sfoggia-Nicot, « Scénographe : un métier au service de projets “sur mesure” » dans la lettre de l'OCIM, n°85 (2003), p. 27.

²⁸⁸ Grzech, *Loc. cit.*, p. 12.

²⁸⁹ Bien qu'il n'existe pas d'ouvrage portant sur l'ensemble des tendances en scénographie d'exposition, particulièrement pour les manifestations contemporaines et actuelles, quelques modes de mise en espace semblent plus populaires que d'autres ces dernières années. Les propositions qui suivent quant aux formes de scénographies plus répandues n'ont rien d'exhaustives, mais sont plutôt, la conclusion d'observations personnelles.

²⁹⁰ Glicenstein, *Op.cit.*, p. 62.

Le contexte historique sert ainsi d'inspiration à plusieurs scénographes ; le retour vers le passé historique des œuvres présentées possédant le double avantage d'être à la fois didactique et dépaysant pour le spectateur. Parfois suggéré et parfois carrément affirmé, le contexte historique peut aussi cibler plus précisément un lieu géographique et une classe sociale. C'est le cas de l'exposition itinérante *Tissot. Les beautés des la vie moderne* présentée au Musée du Québec de décembre 1999 à mars 2000. La rétrospective du peintre français présentait des îlots recréant l'univers bourgeois de l'Angleterre et de la France à la fin du XIX^e siècle, thématique bien présente dans le travail du peintre²⁹¹. Selon l'analyse scénographique qu'en fait Emmanuelle Vieira, « [l]es scènes de vie en trois dimensions et grandeur nature permettent en outre au visiteur de s'identifier pleinement à cette époque lointaine.²⁹²» Ces présentations historiques peuvent être associées aux expositions de type *period room* visant à évoquer l'ambiance d'une autre époque. Utilisés depuis le XVIII^e siècle, ces « intérieurs d'époque » comme les appelle Raymond Montpetit²⁹³ possèdent encore aujourd'hui une grande popularité, car ils permettent une démocratisation du sujet de l'exposition en renvoyant à quelque chose de connu et de reconnu par les spectateurs²⁹⁴.

Finalement, le troisième type de scénographie tient aussi de la reconstitution d'un lieu parfois réel et parfois fictif : l'atelier d'artiste. Cette tendance est fort probablement influencée par le succès des ateliers d'artistes comme lieu d'exposition. Dans son article « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art » entièrement dédié au sujet, Laurier Lacroix explique les différentes formes de cette fascination pour ce lieu de création, passant de la transformation de l'atelier d'artiste en musée au déménagement de l'atelier d'artiste dans le musée²⁹⁵. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer le succès de ce lieu comme espace d'exposition. D'abord, les spectateurs entrent dans l'intimité de l'artiste ce qui crée la possibilité de développer un rapport plus sentimental, tant avec ce dernier qu'avec son travail. La visite de l'atelier peut donc être perçue comme une chance d'en

²⁹¹ Emmanuelle Vieira, *Op.cit.*, p. 36 et 37.

²⁹² *Ibid.*, p. 37.

²⁹³ Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans *Publics et musées*, n° 9 (1998), p.70.

²⁹⁴ Noémie Drouguet, « Succès et revers des expositions-spectacles », dans *Culture et musées*, n° 5 (2005), p.68.

²⁹⁵ Laurier Lacroix, « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art », dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 3 (2006), p. 29-44., [en ligne], <<http://id.erudit.org>>, (page consultée le 24 mars 2014).

apprendre plus sur la réalisation des œuvres avant leur exposition publique. Cet accès privilégié permet de lier l'homme à l'œuvre, d'humaniser le créateur tout en affirmant son statut d'artiste. Pour ces raisons, il n'est pas étonnant de retrouver régulièrement dans la scénographie contemporaine l'évocation d'un atelier à même les salles d'exposition. Le centre Georges Pompidou est probablement l'institution qui a le plus exploité ce type de présentation muséale dans les dernières années, comme le démontre Christine Vincent dans son mémoire d'étude *Exposer les ateliers d'artistes dans un musée d'art : enjeux et pratiques. Étude de la programmation récente du Centre Georges Pompidou*²⁹⁶. *L'atelier d'Alberto Giacometti* présentée d'octobre 2007 à février 2008, *Lucian Freud : l'atelier* en 2010 et *Mondrian/ De Stijl* de décembre 2010 à mars 2011 ne sont que quelques exemples d'expositions ayant traité l'atelier d'artiste de plusieurs manières (photographies d'atelier, reconstitutions, choix de tableaux présentant des vues d'atelier, etc.). En conclusion de son mémoire, Christine Vincent énumère les avantages de la présence de l'atelier en muséologie comme suit :

[L]'évocation, la représentation ou les dispositifs de médiation des ateliers d'artistes peuv[ent] permettre de mieux contextualiser et problématiser les œuvres, leur processus de création et les intentions de l'artiste afin d'assurer une plus grande proximité et familiarité des visiteurs avec l'art, ce qui participe à l'atténuation des appréhensions des visiteurs dues à leur incompréhension des démarches artistiques.²⁹⁷

Bien que les expositions mentionnées ci-dessus présentent des œuvres modernes et même contemporaines, l'atelier d'artiste peut aussi être évoqué dans un contexte d'art historique. La rétrospective *Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national* étudiée en détail dans le prochain chapitre en est un parfait exemple.

²⁹⁶ Christine Vincent, *Exposer les ateliers d'artistes dans un musée d'art : enjeux et pratiques : étude de la programmation récente du Centre Georges Pompidou*, Mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2011, 68 p.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 60.

Chapitre 4 : Lecture scénographique de l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*.

Le présent chapitre propose une lecture de la scénographie de l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* présentée au deuxième chapitre. Nous venons de voir le métier de scénographe dans une perspective historique pour en conclure que la profession actuelle de « scénographe d'exposition » se compose de contraintes, de conceptualisation et de création. Son triple statut de maître d'œuvre, d'auteur et d'artiste l'oblige à respecter les objectifs du projet d'exposition fixé par les concepteurs scientifiques de l'exposition. Ceux-ci lui donnent le mandat de transposer les œuvres sélectionnées, le contenu scientifique et certains principes généraux en expérience visuelle et sensorielle pour les spectateurs. Tout dépendant des projets, le scénographe est plus ou moins libre de présenter les éléments à sa guise.

À partir de photographies de l'exposition, les principales composantes de la scénographie seront étudiées de manière à comprendre et démontrer les relations entre la mise en exposition des œuvres et son impact sur les spectateurs. Il s'agit donc de passer de sources visuelles à un résultat textuel — véritable discours que tient la scénographie dans ce projet. Qu'en est-il de la scénographie de Daniel Castonguay pour la grande rétrospective du travail de Louis-Philippe Hébert? Comment pouvons-nous comprendre l'œuvre du sculpteur à travers la présentation qui en est faite? Quel est l'apport de la scénographie à notre compréhension de l'homme et de son œuvre? Nous répondrons à ces questions en trois temps : d'abord, en observant les architectures intérieures des salles, ce qui correspond à la partie plus pratique du travail de scénographe. Comment Daniel Castonguay construit-il l'espace pour y installer par la suite les thématiques et les œuvres? Ce deuxième point pourrait être qualifié de volet conceptuel dans la scénographie puisque la disposition des œuvres dans l'espace est révélatrice des objectifs de l'exposition. La troisième étape de la lecture se concentrera sur les différentes ambiances présentes tout au long du parcours des spectateurs grâce à des effets scénographiques.

4.1. Les architectures intérieures

Au départ, chaque salle d'exposition se présente avec ses avantages et ses inconvénients. Comme nous l'avons vu, la première contrainte repose sur l'absence d'un parcours en continu, les salles n'étant pas disposées en suite, mais de part et d'autre d'une rotonde centrale (salle 5 et 6) et isolée par un espace public servant de lieu de circulation (salle 4)²⁹⁸. Le scénographe a choisi de maintenir ce fort clivage de l'architecture initiale en différenciant les aménagements intérieurs des deux sections.

Cette première partie veut donner un aperçu des constructions à l'intérieur des salles, avant l'entrée des œuvres. Chaque salle contient des architectures pensées par le scénographe afin de présenter des sculptures ou encore, pour délimiter des espaces thématiques.

4.1.1. Salle 4

De format presque carré, le plan de la salle 4 ne laisse pas voir dans la répartition des socles et des cimaises dans l'espace, une quelconque logique de symétrie (fig. 23). Il faut remarquer que la salle en elle-même contient deux contraintes majeures. D'abord, elle n'est accessible que par une seule porte utilisable par le public, ce qui fait que chaque spectateur doit entrer et sortir par le même endroit (section A du plan)²⁹⁹. Pour des raisons de sécurité cependant, elle possède une sortie de secours (section B du plan). Celle-ci se trouve donc dans l'espace d'exposition bien que son utilisation soit exceptionnelle.

La salle 4 est celle qui contient le plus grand nombre de thématiques. Chaque thème semble posséder son propre îlot construit à partir de structures plus ou moins complexes.

²⁹⁸ Voir pages 43 à 45.

²⁹⁹ Pour les différentes sections du plan de la salle 4, voir Annexe I.

4.1.1.1. Présentoir et muret suspendu³⁰⁰

Parmi les constructions ayant le plus d'impact visuel dans la salle 4, le présentoir et le muret suspendu, visibles depuis l'entrée, captent l'attention (fig. 13). Le présentoir étroit, d'environ un mètre de haut, occupe la partie avant gauche de la salle, libérant un espace de circulation à ses deux extrémités. Au-dessus, un muret suspendu de la même largeur que le présentoir (fig. 12) traverse la salle sur toute sa longueur (fig. 44)³⁰¹.

4.1.1.2. L'atelier

La salle 4 contient aussi un îlot spécifique ayant la volonté historique de recréer l'atmosphère d'un atelier traditionnel de sculpteur. Situé dans le fond et à droite (section D du plan), il se compose de trois murs : deux murs parallèles ayant chacun une ouverture faisant office de porte et un troisième, perpendiculaire et incliné qui prend appui sur ceux-ci (fig. 45). Le mur incliné est lui aussi percé, mais d'une grande fenêtre à carreaux qui laisse passer la lumière à l'intérieur de l'espace délimité par les trois murs (fig. 16 et fig. 19). Cet ensemble architectural évoque les ateliers de sculpteurs du XIX^e siècle qui avaient bien souvent des verrières semblables afin de faire entrer l'éclairage naturel (fig. 46)³⁰².

4.1.1.3. Socles, présentoirs, bases et cimaise en épi

D'autres constructions moins imposantes visuellement servent à présenter les thématiques secondaires de la salle 4. Les œuvres de jeunesse de l'artiste, regroupées à gauche de l'entrée, sont déposées sur un socle concave (fig. 12). La partie avant droite de la salle possède quant à elle un présentoir carré vitré et un socle rectangulaire sur lequel les bas-

³⁰⁰ Le terme « muret-suspendu » a été emprunté au dossier d'exposition qui désigne ainsi cette construction.

³⁰¹ Se référer aussi au plan de la salle 4 sur lequel le muret suspendu qui passe au-dessus du présentoir est indiqué par une double ligne pointillée.

³⁰² Le catalogue *Atelier d'artistes* par John Milner donne un bon aperçu des ateliers français au XIX^e siècle. On peut voir de nombreuses verrières dans des illustrations et des photographies d'époque. John Milner, *Ateliers d'artistes : Paris capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du May, 1990. 218 p.

reliefs du thème « Mise en abyme » sont accrochés de part et d'autre (fig. 47). De l'autre côté du long présentoir étroit surplombé du muret suspendu, les thèmes de l'art funéraire et de l'art religieux occupent la section gauche de la salle (section C du plan). Une première construction est collée sur une cimaise de contrainte : il s'agit en fait d'un faux mur permettant de dissimuler la sortie de secours. Un médaillon en relief et le texte explicatif de l'art funéraire sont affichés sur ce support. *La Pleureuse* repose quant à elle sur la base en plusieurs niveaux, annexée à la cimaise (fig. 48). Toutes les autres sculptures de la thématique, regroupées dans cette section de la salle, à l'exception du bas relief « *Laisser venir à moi les petits enfants* » et du *Christ en croix*, sont déposées sur une base concave près du niveau du sol (fig. 49). Les appuis de la base sont invisibles de sorte qu'elle donne l'impression de flotter au-dessus du sol (fig. 15). Les deux autres sculptures sont accrochées à la cimaise en épi qui délimite la galerie de photographies de la section consacrée à l'art religieux (fig. 48).

4.1.2. Salle 5 et 6

Situées en vis-à-vis de la rotonde centrale qui les sépare, les salles 5 et 6 sont de mêmes dimensions et de même formats rectangulaires. En raison de la hauteur des murs et de leur plafond, leur volumétrie est nettement plus imposante que celle de la salle 4 (fig. 50 et fig. 51).

4.1.2.1. Estrades

Chaque salle s'ouvre sur une estrade centrale. Ces estrades sont en fait des bases surélevées de grandes dimensions sur lesquelles le spectateur peut monter. Ainsi, celle de la salle 5 est accessible par des marches sur ses quatre côtés (fig. 27) alors que celle de la salle 6, beaucoup plus grande que sa voisine, possède des marches sur trois de ses côtés et une pente à l'arrière, sur son quatrième côté (fig. 52).

4.1.2.2. Traitement des alcôves

La salle 5 possède une construction supplémentaire : une cimaise percée d'une verrière (fig. 29). Ce mur bloque l'accès à l'alcôve au fond de la salle. Devant le mur-verrière se trouve une base surmontée d'un socle en arc de cercle. Une marche permet de s'approcher de l'ensemble d'assez grande dimension. Contrairement à la salle 5, la salle 6 donne accès à l'alcôve dans laquelle prend place un socle monumental devant une cimaise verticale (fig. 38).

4.1.3. Synthèse des architectures intérieures

Daniel Castonguay a choisi de traiter les salles 5 et 6 avec des architectures intérieures semblables faisant ainsi écho à leurs architectures initiales identiques. Il a aussi exploité le format de ces deux grands espaces d'exposition pour ses constructions. En effet, les estrades centrales destinées à surélever les œuvres ont été rendues possibles par la hauteur des plafonds. Il s'agit d'une solution permettant de créer un effet d'élévation harmonieux avec les proportions de la salle. Les murs ont été laissés volontairement vides, à l'exception des textes explicatifs. Des socles prennent place autour des estrades centrales dans l'espace de circulation laissé entre les murs latéraux et les estrades centrales. Ce même dépouillement des murs latéraux s'observe dans la salle 4. À l'exception des textes explicatifs et de quelques œuvres qui y sont affichés, ceux-ci ne sont que peu utilisés. L'effet de structure symétrique n'est cependant pas présent dans la salle 4 qui n'est pas construite à partir du centre comme les salles 5 et 6. Le dernier constat concerne la position des architectures intérieures. On remarque que les éléments construits sont présentés frontalement en grande majorité. Ainsi, que ce soit le muret suspendu, la cimaise du *Christ en croix*, le mur incliné de l'atelier, le mur-verrière de la salle 5 ou le bloc monumental accompagné de la cimaise verticale dans la salle 6, tous font face à l'entrée des salles, et donc aux spectateurs.

4.2. Cohabitation des œuvres : mise en place d'un langage visuel

4.2.1. Salle 4

Le long muret transversal de la salle 4 met en évidence l'alignement des statuettes des « Hommes célèbres » dès l'entrée. Ce volet de la production de Louis-Philippe Hébert avait un caractère fortement commercial³⁰³ puisque ces petits formats en plâtre étaient destinés à la vente³⁰⁴. Ainsi, les particuliers pouvaient avoir chez eux la statuette représentant un homme célèbre de l'histoire canadienne. Toutefois, en plus d'être lucratives, elles permettaient aussi de diffuser le talent de l'artiste et ainsi d'accroître sa renommée.

Bruno Hébert rappelle la particularité des œuvres de petits formats : « Notons au passage que ce qui distingue la statuette de la statue du point de vue esthétique, ce n'est pas seulement la dimension et la notoriété, mais aussi la perspective. Le spectateur domine la statuette. Il peut la regarder en tout sens, la déplacer, l'offrir à la lumière sous différents angles³⁰⁵. » Daniel Castonguay a choisi de présenter les statuettes à la hauteur du regard offrant ainsi un angle de vue direct, mais peut-être légèrement surélevé par rapport à l'emplacement que ces œuvres pouvaient avoir chez les particuliers (fig. 53). S'il est nettement impossible de manipuler les œuvres exposées, le parti-pris du muret suspendu remplace la multiplicité des angles de vision au profit de l'uniformité de la galerie de personnages. De plus, leur regroupement ainsi que l'installation dans laquelle ils prennent place contribuent à les rendre beaucoup plus imposants que de simples statuettes décoratives. Le spectateur perd donc ce rapport intime avec une œuvre de petit format. En effet, le but de la scénographie est plutôt d'accentuer leur impact afin que les statuettes soient considérées à l'égal des œuvres de plus grandes dimensions. Emmanuelle Vieira mentionne en introduction au livre *Design d'exposition : dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec* que les statuettes avaient d'abord été jointes à différents groupes d'œuvres. Cette première proposition, qui n'a pas été retenue au final,

³⁰³ Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 268.

³⁰⁴ Le présentoir de la salle 4 présente une partie de la production de statuettes moulées en plâtre de Louis-Philippe Hébert. Bien que certaines aient été coulées en bronze, il ne s'agit pas du volet de sa production que l'on rapproche du bronze d'édition et qu'il entame au courant des années 1890, *Ibid.*, p. 284.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 270.

avait pour conséquence de les disperser dans l'exposition³⁰⁶. « En les réunissant de manière sérielle, sur un long podium surmonté d'un muret qui, en quelque sorte, encadre les pièces, le scénographe Daniel Castonguay a réussi à créer un impact visuel et à attirer l'attention sur des œuvres qui n'auraient pas nécessairement suscité l'intérêt si elles avaient été montrées individuellement.³⁰⁷ » L'accent est ainsi davantage mis sur leur sujet que sur leur format ou leur source commerciale et publicitaire. Plus que de simples statuettes de commerce, elles sont présentées comme un ensemble de petits monuments soulignant le statut de « sculpteur national » de Louis-Philippe Hébert.

Les quinze personnages historiques ne sont pas placés dans un ordre logique³⁰⁸. On peut remarquer que l'un d'eux, *Sir Hector-Louis Langevin*, se répète puisque deux versions, l'une en bronze et l'autre en plâtre, se suivent sur le présentoir (fig. 54). Pourquoi ne pas avoir choisi de présenter ces hommes selon les grandes catégories énumérées dans le catalogue? Dans l'essai de Bruno Hébert, « Le portrait dans l'œuvre d'Hébert³⁰⁹ », il est dit qu'à partir de 1882, Louis-Philippe Hébert travaille par temps perdu à la création d'une série de statuettes représentant majoritairement « l'élite politique et cléricale du XIX^e siècle³¹⁰ ». La production de statuettes est divisée en plusieurs catégories : réduction des statues de monuments, pères de la confédération, tribuns et ministres importants de la province et du Canada, membres du clergé, héros de la Nouvelle-France et même, des amis et des personnes qu'admirait l'artiste³¹¹. Malgré les différents liens qui unissent plusieurs personnages sur le présentoir, ceux-ci semblent placés indépendamment de leur rôle historique, de leur âge ou de leur date de création. Leur positionnement ne suggère pas non plus d'interaction. Tous les hommes sont présentés face au mur d'entrée (fig. 13). Comme ils ont tous des poses assez statiques, l'effet global est frontal et quelque peu figé rappelant aussi l'alignement des bustes à l'antique³¹². La statuette de *Laviolette* est probablement celle qui contraste le plus dans la série puisqu'il s'agit d'un personnage appartenant à

³⁰⁶ Vieira, *Op. cit.*, p. 13.

³⁰⁷ Vieira, *Op. cit.*, p. 13.

³⁰⁸ Voir Annexe II.

³⁰⁹ Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 260 à 281.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 270.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Cette disposition se retrouve, par exemple, au musée Chiaramonti du Vatican, (fig. 56).

l'histoire du XVII^e siècle. Cela explique peut-être pourquoi elle est placée à l'extrémité droite du présentoir (fig. 55). Le corps légèrement tourné vers la gauche, créant ainsi un léger mouvement directionnel vers le fond de la salle.

Le passage derrière le mur de refend (section C du plan) laisse voir du côté gauche la *Pleureuse* appuyée sur une base et l'îlot des sculptures religieuses. Celui-ci est fermé par la cimaise en épi, perpendiculaire au mur de la salle (fig. 49). Vu sous cet angle, mais aussi sous l'angle inverse c'est-à-dire, en traversant du côté droit du mur de refend, le coin arrière gauche de la salle est délimité par les deux sculptures monumentales de la *Pleureuse* et du *Christ en croix* (fig. 48). C'est donc deux figures en souffrance, de grands formats, qui encadrent les thématiques de l'art funéraire et de l'art religieux.

Bien qu'une profonde lamentation émane de la *Pleureuse* et du *Christ en croix*, les deux œuvres sont fortement contrastées. La première représente le corps d'une femme affaissé sur une base près du sol alors que le corps du Christ, fortement musclé, est en position de tension verticale sur la croix en bois. Le scénographe exploite aussi le contraste des matériaux – le bronze vert-de-gris pour la *Pleureuse* et le plâtre beige pour le *Christ en croix* – les opposants considérablement dans l'espace tout en encadrant visuellement la section des sculptures religieuses. Ces dispositions dans la salle d'exposition citent également leur emplacement d'origine : Louis-Philippe Hébert a conçu la *Pleureuse* pour qu'elle s'appuie sur la tombe de Charles-Théodore Viau au cimetière Notre-Dame-des-Neiges à Montréal³¹³ ; le *Christ en croix*, quant à lui, a été créé pour être fixé à un mur de la chapelle des baptêmes de la Cathédrale Marie-Mère-du-Monde dans la même ville³¹⁴.

Des liens formels et littéraires semblent faire la répartition des œuvres dans cet espace (fig. 15). D'abord, le *Gisant de Sainte-Anne* empruntant sa forme à l'art funéraire, est placé en avancée par rapport aux autres sculptures religieuses sur la base. Ainsi exposé à proximité de la *Pleureuse*, le gisant semble faire une transition entre les deux thématiques.

³¹³ Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 377.

³¹⁴ *Ibid.*

Les autres sculptures en ronde-bosse sur la base donnent l'impression d'être des témoins de la mort ou de la crucifixion. *Adam* au centre penche la tête en avant dans un signe de recueillement auprès du gisant alors que le couple de prophètes assis, regarde dans des directions opposées : *Jérémie* vers le *Gisant de Sainte-Anne* et *Ezéchiël* vers le *Christ en Croix*. Finalement, fermant l'îlot à gauche, *Saint-Patrice* et *Saint-Jean-Baptiste* se tiennent debout, la main droite levée, donnant l'impression qu'ils bénissent la scène.

Tous sont déposés sur une base très près du sol, alors que ces œuvres ont été conçues pour des endroits surélevés. *Adam*, *Saint-Jean-Baptiste* et *Saint-Patrice* sont issus du programme iconographique de la cathédrale Notre-Dame d'Ottawa : *Adam* prend place dans une niche du côté latéral droit du retable et les deux saints sont disposés dans des niches de part et d'autre du tabernacle. Ils occupent le centre du décor puisqu'ils représentent les « patrons locaux [...] des Canadiens français et des Irlandais³¹⁵ ». Rien ne laisse deviner cette hiérarchie dans la présentation des œuvres en salle ni le fait que les trois personnages proviennent du même projet décoratif. Les sculptures semblent avoir été placées en fonction de leurs gestes et du pouvoir narratif de leur mise en scène, bien plus qu'en raison de leur origine ou de leur sujet. Il en va de même pour les prophètes *Jérémie* et *Ézéchiël* qui font partie de la Chaire de vérité de l'Église Notre-Dame de Montréal. Mario Béland explique que le programme iconographique de ce projet est « axé sur la transmission de la parole divine³¹⁶. » *Jérémie* et *Ézéchiël* sont deux des quatre prophètes servant de piliers symboliques à la chaire. Leur rôle historique est évoqué par les livres contenant leurs écrits qu'ils tiennent dans leurs mains³¹⁷. Placés sur la base, leurs regards se portent vers la mort et vers le *Gisant de Sainte-Anne* et le *Christ en croix*. En ramenant ces deux prophètes au niveau du sol, leur lecture est à la fois anachronique et contraire au choix plastique que s'était imposé Louis-Philippe Hébert en les situant dans une demi-élévation (fig. 57).

La section de l'art religieux mélange plusieurs récits distincts pour recréer une narration portant davantage sur la mort et la douleur que sur les projets décoratifs auxquels les

³¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

³¹⁶ *Idid.*, p.107.

³¹⁷ *Ibid.*

sculptures appartiennent. Il s'agit d'une mise en scène des corps dans l'espace visant la transmission d'émotions. Les spectateurs sont donc appelés à vivre la souffrance des personnages plutôt qu'à se questionner sur leur place dans la production de l'artiste

Malgré le fait que ces deux thématiques soient circonscrites dans l'espace à l'aide des cimaises, des bases et des textes explicatifs, on retrouve deux sculptures religieuses et une sculpture funéraire annexées au mur incliné de la section de l'atelier (fig. 45): le bronze monumental *Ange de Gloire* (élément principal du *Monument funéraire de la famille Valois*³¹⁸) et deux saints Michel en bois placés sur des bases à deux hauteurs différentes du mur incliné (fig. 16). Cet écart par rapport aux thématiques semble toutefois faire place à une cohérence formelle, basé sur l'élan visuel donné par ces figures ailées. Cette caractéristique explique à elle seule le fait qu'elles aient été mises en retrait de la narration entre l'art funéraire et l'art religieux, opposant ainsi le statisme de l'îlot religieux au dynamisme de ce regroupement, appuyé sur la section de l'atelier. Comme vu précédemment, ce n'est pas tant la nature des œuvres reliées à ces thématiques qui a motivé leur organisation dans l'espace, que la création d'un dialogue entre les corps. Qu'expriment donc l'*Ange de Gloire* et les saints Michel devant le mur incliné et la fenêtre-verrière de la section de l'atelier? On peut facilement rattacher les trois sculptures à l'art religieux et funéraire par leur sujet et leurs attributs. Elles ont toutes été conçues en tant qu'élément décoratif, l'*Ange de Gloire* pour un monument funéraire et les saints Michel pour des églises. L'architecture à laquelle elles sont rattachées dans la salle d'exposition ne fait cependant pas référence à ces lieux de culte et il est difficile d'imaginer les saints Michel dans des programmes iconographiques complexes et l'*Ange de Gloire* juché à plus de six mètres de haut dans le cimetière Notre-Dame-des-Neiges³¹⁹ (fig. 58). Dans son texte sur le design de l'exposition, Emmanuelle Vieira décrit comme suit ce regroupement :

Le mur a été incliné pour former un toit supportant des sculptures ailées qui semblent tout à coup sur le point de s'envoler : deux statues représentant *Saint Michel terrassant le démon* et l'imposant *Ange de Gloire* provenant d'un monument funéraire. Cet

³¹⁸ *Ibid.*, p 374.

³¹⁹ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique « L'art funéraire ».

arrangement, en plus de donner aux œuvres un aspect aérien, casse la vision classique du monument en le repositionnant d'une tout autre manière dans l'espace.³²⁰

La présentation des œuvres en salle est effectivement en rupture avec leur présentation historique, mais pourquoi les associer à la façade extérieure d'un atelier d'artiste au XIX^e siècle? On ne peut pas non plus affirmer que la mise en espace dans l'exposition de l'*Ange de Gloire* « casse la vision classique du monument ». Le panneau didactique sur l'art funéraire mentionne que l'œuvre « domine depuis plus de cent ans le piédestal haut de six mètres du monument à la famille Valois³²¹ », mais le spectateur n'a aucun indice visuel sur l'effet de cette présentation. Finalement, la même stratégie consistant à abaisser une œuvre par rapport à sa situation d'origine est utilisée pour plusieurs sculptures exposées. Le spectateur semble surtout pouvoir tirer de cette section une expérience esthétique et une proximité inédite avec les œuvres puisque rien dans la disposition des œuvres ne suggère une narration.

Nous avons vu au chapitre précédent³²² que la présence d'un atelier d'artiste dans la muséographie contemporaine est chose courante. L'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* n'en fait cependant pas un usage dominant. Il s'agit d'un simple îlot dans une scénographie qui l'englobe tout en le marginalisant ; non pas d'un lieu dans lequel l'œuvre du sculpteur pourrait être abordée. D'un point de vue historique, assez peu d'éléments permettent d'en apprendre plus sur les véritables ateliers qu'a occupé l'artiste au cours de sa carrière³²³. Bien que le panneau didactique mentionne les nombreux ateliers parisiens et montréalais du sculpteur³²⁴, la petite pièce recrée l'ambiance des ateliers d'artistes en général, non pas tel ou tel atelier de Louis-Philippe Hébert. Seulement quatre de ses œuvres y sont présentées : *Louis Fréchette* (buste en bronze de 1881) (fig. 19), *Louis-Joseph Papineau* (buste en plâtre réalisé vers 1877), *Mère Marie-du-Sacré-*

³²⁰ Vieira, *Op. cit.*, p. 86.

³²¹ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique « L'art funéraire ».

³²² Voir pages 77 et 78.

³²³ Voir Bernard Mulaire « L'atelier de Montréal » dans Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 66 à 79 pour l'atelier de Montréal et Antoinette Le Normand-Romain, « Hébert à Paris » dans Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 116 à 135 pour les ateliers parisiens.

³²⁴ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique « L'atelier du sculpteur ».

Cœur (buste en plâtre daté de 1909) accompagné de son moule et la *Maquette pour le « Monument à Jean-Olivier Chénier »* (plâtre de 1894) (fig. 20). Les sculptures ainsi que les autres éléments énumérés au deuxième chapitre (plâtre de travail, factures, médailles, photographies, etc.³²⁵) sont simplement déposés sur les tablettes et les présentoirs : aucune démonstration du travail du sculpteur n'est faite. Les outils de travail sont présentés au même niveau que les médailles et autres documents personnels. Tout en mettant la renommée de Louis-Philippe Hébert en valeur, on ne donne pas au spectateur le moyen de comprendre comment il a fabriqué les objets qui ont fait sa gloire. L'accent n'est pas mis sur le travail manuel, pas plus que sur le volet créatif. En effet, rien ne laisse voir cet espace comme celui où le talent de l'artiste se manifeste. L'autoportrait *L'inspiration* aurait pourtant pu y prendre place et servir ainsi de point de départ à une démonstration plus juste et plus complexe du lieu de création, afin de souligner ce double exercice imaginatif et technique du sculpteur. Le choix de la scénographie porte davantage vers une lecture mémorielle des lieux alors que le texte *L'atelier du sculpteur* explique qu'il s'agit à la fois d'un lieu de création (conception et réalisation), de réception et de souvenirs. Or, c'est le souvenir qui prédomine sur les autres caractéristiques énumérées. L'évocation de l'atelier semble ici se substituer à un petit temple rempli de reliques.

4.2.2. Salle 5 et 6

Les constructions et la répartition des œuvres dans les salles jumelles 5 et 6 créent un effet visuel important : les sculptures majeures sont placées au centre tandis que les œuvres secondaires occupent les pourtours. Tout est mis en place pour que le spectateur soit d'abord frappé par l'œuvre monumentale sur l'estrade, oblitérant partiellement les groupes monumentaux qui l'accompagnent. Le choix des sculptures qui occupent l'axe central des salles est donc primordial puisqu'il possède un impact direct sur la réception et la compréhension que les spectateurs ont du travail de l'artiste et de la thématique générale de chacune des deux salles.

³²⁵ Voir page 46.

Le spectateur qui se trouve dans la rotonde peut voir, depuis cet emplacement, que les deux sculptures monumentales trônant au centre des estrades des salles 5 et 6 sont des représentations d'Amérindiens. De ce même point de vue, il peut observer qu'au fond des salles, dans la continuité de l'axe, se trouvent des groupes allégoriques (fig. 59 et fig. 11). Une constante est ainsi respectée dans le choix et l'ordre de présentation des œuvres, bien que les thématiques des deux salles soient différentes. En opposition aux figures allégoriques, les figures amérindiennes se veulent des évocations de l'histoire canadienne. Ces dernières sont d'ailleurs un sujet ayant contribué au succès de Louis-Philippe Hébert en France pour leur caractère exotique, évocateur du Nouveau Monde³²⁶. Les groupes allégoriques sont quant à eux liés à la longue tradition académique européenne. Observons ce qu'il en est de plus près.

4.2.2.1. Salle 5

Tous les formats monumentaux de la salle 5 (*Pêcheur à la Nigogue*, *Poésie et Histoire*, *Salaberry* et *Frontenac*) appartiennent au projet décoratif de la façade de l'Hôtel du Parlement³²⁷. Ils ont donc été conçus pour s'intégrer au bâtiment de style Second Empire imaginé par Eugène-Étienne Taché, celui-ci souhaitant que la façade forme une sorte de panthéon à la gloire des personnages historiques nationaux importants³²⁸. Sans citer directement le bâtiment dans la scénographie, Daniel Castonguay en fait une évocation lorsqu'il reprend le même positionnement frontal des figures et une répartition semblable dans l'espace. Le *Pêcheur à la Nigogue* est situé en avancée, tout comme il l'est dans son emplacement d'origine, — la fontaine centrale devant l'entrée du Parlement —, et le couple *Poésie et Histoire* est surélevé et déposé sur un socle en arc de cercle rappelant le galbe du fronton surmontant la fenêtre sur laquelle il est habituellement présenté. Normalement

³²⁶ Le panneau didactique de la salle 6 portant sur la thématique des Amérindiens rappelle ce fait : « Cette thématique proprement nord-américaine, trouvera un écho favorable en Europe où l'exotisme séduit. », dans Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national », Musée national des beaux-arts du Québec.

³²⁷ La présence du groupe de petit format *Algonquins* dans la salle 5 s'explique par le fait qu'il s'agit d'une version réduite de *Halte dans la forêt* sur la fontaine du Parlement.

³²⁸ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique « Hôtel du Parlement ».

juchées en hauteur et déposées dans des niches, la rétrospective offre un accès inédit aux détails de ces œuvres. *Salaberry* et *Frontenac* deviennent ainsi accessibles au spectateur dans la salle d'exposition. Leur présentation est cependant plus pompeuse que celle des sculptures religieuses et funéraires de la salle 4. L'estrade et le mur-verrière affirment à la fois le caractère monumental des œuvres et l'aspect noble des figures. Chaque personnage prend part à la fois à la thématique de l'Hôtel du Parlement et à celle des Héros. Le traitement du *Pêcheur à la Nigogue* est éloquent sur ce point. Louis-Philippe Hébert a sculpté le corps en respectant des canons de beauté antique de sorte à présenter un Amérindien idéal³²⁹. L'association des allégories de la poésie et de l'histoire avec un Amérindien noble et héroïque suggère une image positive des premières nations. On pourrait même affirmer que le *Pêcheur à la Nigogue* est une image poétique des premiers habitants du pays, faisant ainsi référence aux deux allégories.

Autant la scénographie met l'accent sur les œuvres de l'axe central et de l'arrière-plan (fig. 60)³³⁰, autant les sculptures environnantes semblent être nivelées visuellement. Groupées par thématiques, les statuettes sont simplement déposées sur des socles. Elles font toutes dos au mur de sorte que leur présentation frontale ne permet pas d'offrir des interactions entre elles (fig. 61 et fig. 62). Cette disposition plus muséographique que scénographique n'accorde pas non plus d'importance à la contextualisation des œuvres. Un bon exemple de cela se trouve dans la partie gauche de la salle 5 présentant la thématique du « Nu ». Le spectateur aborde le thème avec ce qui est probablement l'œuvre la plus originale de l'exposition, *La Fée Nicotine* (fig. 32). Plus dégagée que les autres œuvres de la thématique, le spectateur peut circuler autour, de manière à la voir sous tous les angles (fig. 50)³³¹. Par contre, aucune information ne précise l'origine de l'œuvre ; Louis-Philippe Hébert ayant réalisé cette statuette pour son propre plaisir, faisant de *La Fée Nicotine* une œuvre très personnelle. Dans son prolongement, la suite d'allégories, le long du mur

³²⁹ David Gauthier mentionne la parenté esthétique entre le Pêcheur à la nigogue et la figure greco-romaine de Neptune. David Gauthier, *La représentation de l'Autochtone dans l'œuvre du sculpteur Louis-Philippe Hébert (1850-1917) : figure d'altérité au service d'une idéologie nationale*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 43.

³³⁰ *Frontenac* et *Salaberry* sont rattachés à l'installation comprenant le mur-verrière.

³³¹ L'emplacement de la *Fée Nicotine* correspond au chiffre 138 sur le plan. On peut aussi remarquer le même dégagement pour l'œuvre qui lui fait face, *Zouave P*, indiqué par le numéro 34.

gauche, se termine sur un couple entièrement vêtu portant les attributs du théâtre et de la musique. Cette œuvre, *La Musique et le Théâtre* dit le *Trophée de Lord Grey*, est le résultat d'une commande particulièrement contraignante pour le sculpteur³³² (fig. 63). La scénographie, en associant ces deux statuettes, ne fait pas de distinction entre les commandes et les œuvres personnelles de l'artiste, de la même manière que le propos semblable était évacué de la salle 4. De plus, le thème du « Nu » dans l'art canadien de l'époque aurait pu servir à présenter Louis-Philippe Hébert comme un artiste moderne³³³, à la fois dans ses sujets, mais aussi dans ses emprunts au Symbolisme et à l'Art nouveau³³⁴. Cependant, c'est une fois de plus son rôle de sculpteur national qui est magnifié dans la scénographie de la salle 5.

4.2.2.2. Salle 6

L'œuvre *Sans merci* a été choisie pour occuper l'espace central de l'estrade de la salle 6. Représentant un combat entre un Canadien et un Amérindien, la sculpture frappe par son dynamisme et sa violence (fig. 64). Il s'agit en fait d'une image profondément contradictoire avec son pendant de la salle 5, le *Pêcheur à la Nigogue*. Plutôt que de présenter une vision idéalisée de l'amérindien, l'œuvre illustre les récits traitant des sauvages comme étant des ennemis des colons en Amérique. On constate donc une dualité dans la figure amérindienne chez Louis-Philippe Hébert entre le bon et le mauvais sauvage, ce qu'explique François-Marc Gagnon : « D'entrée de jeu, l'approche de Hébert est ambivalente. D'une part, il se sent attiré, par "atavisme" ou autrement, vers ses "races si intéressantes, si étranges et malheureuses" et d'autre part, il est repoussé par leur "cruauté"³³⁵. » À l'étude, le corpus des sculptures représentant des Amérindiens chez l'artiste se révèle encore plus complexe, comme en témoigne les statuettes présentes sur

³³² C'est Lord Grey, le gouverneur général du Canada qui passa la commande à Louis-Philippe Hébert en joignant, en plus d'une description détaillée, une esquisse du trophée qu'il souhaitait avoir. La commande contenait des directives très strictes notamment sur les personnages, leurs costumes, leurs attributs et les dimensions de l'œuvre. Voir Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 287.

³³³ « [c]'est à Louis-Philippe Hébert que nous devons l'introduction du nu dans la sculpture québécoise et canadienne. ». Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique « Le nu ».

³³⁴ Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 290.

³³⁵ *Ibid.*, p. 246-247.

l'estrade de la salle 6³³⁶ (fig. 65 et fig. 66). Mais c'est le rapport entre l'allégorie *La foi* et l'œuvre centrale *Sans merci* qui donne le ton à la thématique. La religion est évoquée sous les traits moralisateurs d'une figure qui domine l'espace et condamne la barbarie. Or, l'amérindien incarne ici la sauvagerie, l'antithèse des valeurs chrétiennes. La lutte entre les deux protagonistes devient, sous l'autorité de *La foi*, un combat entre le bien et le mal. L'ensemble de la disposition des œuvres de la salle 6 laisse même deviner l'issue du conflit. *Sans merci* se trouve entourée de tous les côtés par des bustes, pour la plupart, des hommes politiques canadiens. Les deux bustes qui encadrent l'accès à l'estrade et accentuent la vision frontale de *Sans merci*, sont d'ailleurs des portraits de Sir John Thompson et de Sir George Alexander Drummond, respectivement premier ministre canadien et sénateur (fig. 33)³³⁷.

L'organisation des salles 5 et 6 joue avec une théâtralisation prononcée de l'axe central et des arrière-plans. Cette caractéristique a toutefois la particularité de faire ressortir seulement un échantillon des sculptures présentées et de simplifier l'œuvre de l'artiste. En effet, dans les trois salles de l'exposition, le groupement des œuvres par sujet force une lecture limitée de l'œuvre de Louis-Philippe Hébert. Le fait qu'elles ne soient pas mises en contexte ne permet pas de les comprendre dans leur complexité : commande, modernité, œuvres personnelles, variations sur un même thème, etc. De plus, la scénographie semble oublier de situer la figure du sculpteur national tant mise de l'avant dans l'histoire de l'art canadien.

³³⁶ On retrouve des figures féminines romantiques telles que *Fleur des bois*, *Soupir du lac* et *Cœur qui chante* mais aussi *Le Rapt* représentant l'enlèvement d'une femme canadienne par un Amérindien et l'énigmatique *Convoitise* mettant en scène un Canadien qui tente de soudoyer une Amérindienne.

³³⁷ Voir les articles du dictionnaire biographique du Canada : P. B. Waite, « THOMPSON, sir JOHN SPARROW DAVID », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne], < <http://www.biographi.ca/>>, (page consultée le 2 septembre 2014) et Michèle Brassard et Jean Hamelin, « DRUMMOND, Sir GEORGE ALEXANDER », dans *Dictionary of Canadian Biography*, [en ligne], < <http://www.biographi.ca/>>, (page consultée le 2 septembre 2014).

4.3. Ambiances et production d'effet

4.3.1. Une scénographie du point de vue du spectateur

Les points précédents démontrent comment le travail du scénographe se heurte à de multiples difficultés, la plus grande étant le rapport d'échelles entre les œuvres. Malgré les contraintes, celui-ci doit créer un ensemble à la fois contrasté et harmonieux, surprenant et cohérent. Les témoignages de scénographes nous apprennent que la création d'ambiances est un élément primordial pour parvenir à cette fin, sans pour autant expliquer uniformément ce que cela signifie : le mot *ambiance*, bien qu'employé fréquemment, n'est jamais défini³³⁸. Susciter une émotion, provoquer des surprises, faire vivre une expérience sensorielle³³⁹ ; les objectifs des scénographes se formulent par les effets, non par les moyens pour y parvenir.

Dans la notice qu'elle rédige pour le *Vocabulaire d'esthétique*, Anne Souriau définit d'abord l'ambiance par son sens propre — « l'ambiance est [...] le milieu dans lequel un être se trouve placé, et qui l'enveloppe entièrement³⁴⁰ » — avant d'en venir à son néologisme au sens figuré, plus adapté à sa mise en relation avec l'œuvre d'art « non plus au sens de milieu matériel, mais en celui de milieu moral et surtout affectif, et particulièrement de milieu humain³⁴¹. » L'article poursuit en mettant en relation le terme *ambiance* avec des œuvres d'art de trois manières distinctes. Celle qui nous intéresse en premier lieu dans le cas d'une analyse scénographique est l'ambiance de l'œuvre³⁴² définie comme suit : « Ensemble de moyens techniques par lesquels on suggère un entourage aux

³³⁸ Amic, dir., *Op. cit.*, p. 24.

³³⁹ Voir la citation de Robert Carsen à la page 75.

³⁴⁰ Souriau, dir., *Op. cit.*, p. 95.

³⁴¹ *Ibid.* p 95

³⁴² Le lien fondamental de la scénographie d'exposition avec le théâtre est important pour comprendre ce parallèle. Il faut considérer l'exposition scénographiée comme une pièce de théâtre, au cours de laquelle, différentes ambiances se succèdent. Le choix du cas d'étude pour ce mémoire, rappelons-le, s'est fixé sur une exposition de sculptures permettant une analogie plus importante avec les corps des acteurs que des œuvres bidimensionnelles mais aussi une présence plus importante dans l'espace. Ainsi, le corps des spectateurs se trouve à partager le même espace que les œuvres et cette relation physique participe à son expérience dans l'exposition.

résonnances affectives³⁴³ ». De prime abord, c'est le terme entourage qui semble fondamental à la notion d'ambiance. Il s'agit de l'environnement, de ce qui entoure l'œuvre et l'accompagne dans l'espace. L'œuvre baigne dans ce milieu aux « résonnances affectives », qui tient de ce fait au domaine des sensations et de la sensibilité, et qu'Anne Souriau qualifie d'*éthos*³⁴⁴. Cette notion croise aussi celle d'atmosphère qui est souvent considérée comme un synonyme de l'ambiance : « On appelle éthos l'atmosphère affective d'une œuvre, d'une catégorie esthétique³⁴⁵ ». En tant qu'état affectif, il s'adresse à un sujet :

Il est net que pour être éprouvé, un état affectif a besoin d'un sujet qui le ressent [...] De plus, le sujet peut subir, plus ou moins fort, l'influence des traditions culturelles et du milieu. Mais des expériences conduites en faisant varier les sujets devant les œuvres, ou les œuvres devant les sujets, ont montré l'importance de la structure interne de l'œuvre, de la manière dont ses forces travaillent ; ces éléments objectifs sont des composants essentiels de l'éthos.³⁴⁶

Bien que conçu à partir d'éléments objectifs, l'éthos s'adresse à la subjectivité d'un individu, que nous identifions ici comme le visiteur de l'exposition. Alors que les points précédents (4.1 et 4.2.) ont été développés en fonction de la vision du scénographe de l'exposition, cette nouvelle section adoptera celle du spectateur. De plus, la citation l'ayant déjà mentionné, nous verrons comment l'ambiance, l'atmosphère et l'éthos se créent à partir de moyens extérieurs et objectifs. Ce régime visuel est donc pensé par le scénographe pour être reçu par le spectateur et rejoint la notion de « script » telle qu'expliquée par Julia Noordegraaf dans son livre *Strategies of Display : Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*³⁴⁷ :

Sociologists of technique assume that designers consciously or unconsciously take into account an imagined user when they design an object. Technological developments take place in a social context where various forms of knowledge and presuppositions about human behaviour circulate. The designer incorporates these presuppositions into the design of the object. As a result, the object is accompanied by an implicit set of instructions, a script, that is 'inscribed' into the material object.³⁴⁸

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p.732.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display : Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen & NAI Publishers, 2004, 287 p.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

La théorie de « script », qui s'intéresse aux relations complexes entre les intentions des organisateurs et les différentes formes de réceptions possibles chez le spectateur, nous permet de ramener presque la totalité de notre recherche (chapitre 2, point 4.1. et 4.2.) puisqu'elle traverse les causes objectives jusqu'aux effets subjectifs. Elle permet de mettre en place les derniers éléments avant de réfléchir le discours de l'exposition.

La prochaine partie s'intéresse aux effets nécessaires à la création d'ambiances qui forment le régime visuel de l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Les effets sont des moyens techniques pouvant être utilisés individuellement ou en groupes en fonction de l'impression recherchée. Alors que la création d'une ambiance demande le concert de plusieurs effets, un effet seul peut aussi créer un impact visuel dans une scénographie. On pourrait résumer ainsi leurs présences dans l'exposition : les spectateurs se trouvent confrontés à un effet et baignent dans une ambiance. Les effets résultent de nombreux moyens techniques et esthétiques tels que l'éclairage, la couleur, les éléments décoratifs, etc. Nous commencerons par l'analyse de quelques effets avant de voir comment ceux-ci peuvent s'inscrire dans des ambiances plus vastes.

4.3.2. Effets lumineux : vie et mouvement

L'éclairage est une technique primordiale dans la scénographie d'exposition issue directement de ses origines théâtrales : « Many contemporary designers of exhibition lighting learnt their trade in the theatre, and the parallels between the two disciplines are obvious.³⁴⁹ » Son pouvoir d'évocation est vaste et multiple tant dans la création d'ambiances générales que dans des interventions ponctuelles. Que ce soit pour dissimuler ou au contraire, mettre l'accent sur un élément, la lumière joue un rôle de première importance dans ce qui est présenté au spectateur.

L'éclairage des trois salles de l'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* ainsi que de la rotonde entre les salles 5 et 6 est entièrement artificiel et réalisé en

³⁴⁹ Philip Hughes, *Exhibition Design*, London, Laurence King Publishing Ltd, 2010, p. 130.

grande partie par des projecteurs dirigés vers les œuvres. Pour les salles 5 et 6, les rails des projecteurs sont insérés le long des moulures décoratives du plafond selon le même motif dans les deux salles (fig. 29 et fig. 33). Les rayons de lumière sont ensuite dirigés vers les œuvres situées sur les estrades ou le long des murs. La salle 4 est éclairée par le même principe de projecteurs fixés sur des rails au plafond. Cependant, un éclairage particulier se démarque de l'ensemble : la rangée de tubes fluorescents incrustée dans le muret suspendu à l'entrée (fig. 12). Cette installation fait tomber sur la suite de statuettes de personnages historiques une lumière froide et directe qui contraste avec la luminosité plus homogène du reste de la salle. L'ensemble attire donc le regard de deux façons : par sa présence physique qui porte l'attention sur les œuvres en son centre et par son éclairage cru augmenté par la blancheur des murs latéraux et le bois blond du sol qui réverbère la lumière. Pour Daniel Castonguay : « [...] ce rassemblement silencieux, où toutes les sculptures posent dans la même direction, apparaît comme le passage intemporel de l'Histoire dans une espèce de continuum espace-temps dramatiquement baigné dans un éclairage froid, presque inquiétant³⁵⁰. » En faisant référence à la temporalité de son installation, le scénographe mentionne sa volonté d'inscrire l'œuvre historique de l'artiste dans le présent. L'esthétique de l'ensemble a un côté futuriste qui cadre bien avec cette idée d'une fusion des temps. La lumière froide, accentuée par la couleur bleue, peinte sur le haut du muret qui leur sert de base, donne même un aspect fantomatique aux hommes célèbres (fig. 67). L'éclairage paraît d'autant plus que la majorité des statuettes sont en plâtre, recouvert de tons pâles, et reflètent la lumière.

Toutes les œuvres de Louis-Philippe Hébert ne se prêtent pas à l'expression des corps, comme ce fut le cas en 1998 au Musée du Québec lors de l'exposition *Rodin à Québec*. Présentés sur une longue plateforme près du sol, Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire nu, Jacques de Wissant, Pierre de Wissant et Andrieus d'Andres appartenant au groupe des *Bourgeois de Calais*, étaient placés sur une base flottante à la manière d'une procession funèbre (fig. 68). C'est d'ailleurs ce que souhaitait l'artiste, convaincu qu'une telle proximité avec les spectateurs faciliterait la communication de l'émotion :

³⁵⁰ Vieira, *Op.cit.*, p. 86.

Je voulais [...] faire sceller mes statues les unes derrière les autres devant l'Hôtel de la ville de Calais, à même les dalles de la place comme un vivant chapelet de souffrance et de sacrifice. [...] Mais on rejeta mon projet et l'on m'imposa un piédestal aussi disgracieux que superflu. L'on eut tort, j'en suis sûr³⁵¹.

Au-delà de la proximité corporelle entre les sculptures et les spectateurs, l'éclairage dirigé sur les corps de bronze participe beaucoup à créer un effet de vie et de mouvement chez les personnages. La lumière se reflète sur la matière faisant ressortir les reliefs des muscles et accentuant les mouvements tandis que les ombres projetées donnent de la profondeur à la scène. Contrairement à l'îlot de sculptures religieuses dans l'exposition *Louis-Philippe Hébert. Sculpteur national*, les hommes de Rodin sont placés de manière à créer une interaction entre les corps. Leurs gestes se répondent de manière à suggérer un mouvement de procession englobant tous les personnages. Bien qu'elles aussi déposées sur une base près du sol, la frontalité des œuvres de Louis-Philippe Hébert modère l'interaction entre les figures et crée une scène plus figée, moins expressive (fig. 15). Éclairées par des projecteurs suspendus au plafond, les sculptures religieuses en bois ne bénéficient pas autant des jeux de lumière, leurs surfaces étant plus mates. On constate que la section extérieure de l'atelier profite davantage de ce type d'éclairage qui naturalise la sculpture : grâce au mur incliné, l'angle de la surface permet la vision d'ombres portées pour chacune des trois sculptures, ce qui donne de la profondeur et du dynamisme à l'ensemble (fig. 16 et fig. 14). Les gestes des deux saints Michel, dédoublés par les ombres, accentuent l'effet de légèreté déjà présent dans les figures. On ne peut pas en dire autant de *l'Ange de Gloire* qui semble coincé dans l'espace, dû à son format monumental peu adapté aux dimensions de la pièce (fig. 45 et fig. 69).

C'est dans la salle 5 et 6, où l'on retrouve plusieurs grands formats en bronze, que l'on peut mieux observer l'effet lumineux décrit pour les éléments des *Bourgeois de Calais*. En regard de leur emplacement d'origine, à même l'architecture de la façade du Parlement, les mouvements de *Frontenac*, de *Salaberry* et de *Poésie et Histoire* peuvent être mieux appréciés des spectateurs dans la salle 5. La position centrale du *Pêcheur à la Nigogue* est légèrement surélevée ce qui permet de dégager le geste ample du personnage. L'éclairage

³⁵¹ Antoinette Le Normand-Romain, *La sculpture dans l'espace, Rodin, Brancusi, Giacometti*, Paris, Le musée Rodin, 2005, p. 18.

provenant de différents angles met en valeur la musculature de son corps et par le fait même, accentue son geste (fig. 30)³⁵². Une vue à 360 degrés permet effectivement au spectateur d'apprécier toute la complexité de son mouvement jusque dans la tension des muscles (fig. 29, fig. 30, fig. 70, fig. 27). L'éclairage pour *Poésie et Histoire* est quelque peu différent puisqu'il provient en partie du mur-verrière qui éclaire les deux allégories en contre-jour (fig. 31). Or, la lumière émise par cet arrière-plan contraste avec les murs sombres autour des deux militaires (fig. 60). Puisque l'éclairage en contre-jour « accentue la silhouette des objets présentés »³⁵³, les corps des personnages féminins se découpent sur l'écran lumineux. À l'inverse, *Frontenac* et *Salaberry* sont éclairés par des projecteurs en hauteur placés en avancée par rapport au groupe. Cette source latérale met en valeur leurs gestes (fig. 71 et fig. 72). Bien qu'un certain mouvement se dégage de l'ensemble à l'arrière-plan de la salle 5, pouvons-nous affirmer qu'il s'en dégage un effet de vie ? L'architecture dans laquelle prennent place les œuvres ainsi que les effets lumineux contrastés lui donne davantage un caractère théâtral. La scénographie monumentalise les sculptures qui apparaissent bien loin d'un rapport d'égal à égal avec le spectateur.

C'est sans contredire l'œuvre centrale *Sans merci* qui insuffle le mouvement dans la salle 6 (fig. 33). Le dynamisme de la sculpture contraste fortement avec les bustes statiques ce qui accentue d'autant l'effet de mouvement de la sculpture de grand format. L'œuvre contient une énergie en elle-même, mais la scénographie dans laquelle elle prend place incite aussi le spectateur à se déplacer pour apprécier l'œuvre sous tous les angles. Tout comme le *Pêcheur à la Nigogue*, *Sans merci*, au centre de l'estrade, est légèrement surélevée sur une base carrée qui permet de l'apprécier à 360 degrés. Éclairée de plusieurs côtés grâce à de multiples projecteurs, la lumière permet à l'œuvre de révéler toute la richesse de ses reliefs. Mais ce n'est qu'avec le déplacement du spectateur autour de la sculpture que les modulations de la lumière sur la surface des corps apparaissent pour mettre en valeur les détails des muscles et des expressions faciales des deux protagonistes en plein combat (fig. 64, fig. 65 et fig. 73).

³⁵² Il est convenu qu'un éclairage provenant de sources latérales accentue le relief d'un objet tridimensionnel. Voir Jean- Jacques Ezrati, *Théorie, technique et technologie de l'éclairage muséographique*, Nantes, Éditions AS, 2002, Théorie, technique et technologie de l'éclairage muséographique, p. 75.

³⁵³ *Ibid.*

4.3.3. Effets d'attention (valorisation)

La mise en valeur des œuvres est la raison d'être de toute exposition. Bien qu'une exposition ait comme devoir de mettre l'ensemble de ses œuvres en valeur, certaines ont droit à des traitements distinctifs afin de forcer l'attention du spectateur. Plusieurs procédés scénographiques peuvent servir d'outils pour donner visuellement plus d'importance à un élément en particulier. Un de ceux-ci est la disposition de l'œuvre dans l'espace, tant dans son emplacement précis que dans son rapport aux autres éléments de l'exposition. Victoria Newhouse remarque : « Isolation and visual focus denote importance : the greater the masterpiece, the greater is separation from other objects that might compete for attention³⁵⁴. » Le spectateur parcourant l'exposition rétrospective *Louis-Philippe Hébert. Sculpteur national* rencontre quelques œuvres qui s'imposent au regard par leur séparation ou leur isolement d'ensembles constitués.

L'autoportrait *L'inspiration* fait partie des sculptures de Louis-Philippe Hébert qui sont particulièrement mises en valeur (fig. 74). Le choix de présenter cette œuvre dans la rotonde pose une difficulté relative à son format par rapport à l'espace environnant³⁵⁵. Le scénographe utilise plusieurs effets distincts afin de donner un impact visuel à cette œuvre de petites dimensions qui risquait de se perdre dans une vaste étendue. Il s'agit d'un lieu incontournable qui, en plus de servir d'espace de circulation entre les salles 5 et 6, est visible depuis le corridor de la salle 4 : de ce fait, il nécessitait une scénographie particulière. Pour marquer sa position stratégique et attirer l'attention depuis le lointain, l'effet de lumière est l'élément scénographique déterminant dans la mise en valeur de l'autoportrait. L'éclairage vertical qui est dirigé sur l'œuvre contribue à l'isoler de son environnement³⁵⁶ puisque la rotonde est presque entièrement plongée dans le noir (fig. 73, fig. 59 et fig. 11)³⁵⁷. Ainsi coupée de la lumière ambiante au profit d'un éclairage

³⁵⁴ Newhouse, *Op. cit.*, p. 58.

³⁵⁵ L'œuvre fait 56,5 x 22,8 x 24,6 cm. Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 376.

³⁵⁶ Cet effet est souligné dans le livre *Théorie, technique et technologie de l'éclairage muséographique* :

« Verticalement, la lumière isole l'œuvre en question de son espace immédiat. » Voir Ezrati, *Op. cit.*, p. 75.

³⁵⁷ La rotonde est plongée dans le noir à l'exception d'un rayon lumineux destiné à éclairer *L'Gosseux ou Le sculpteur en herbe* et une photographie près de l'entrée de la salle 5, d'un deuxième éclairant le texte mural à droite et des trois jets de lumière dirigés sur *L'inspiration* (fig. 11). La photographie présente un portrait de

directionnel *L'inspiration* attire seule l'attention dans cette section. Un autre élément s'ajoute à son importance visuelle : un rideau de velours foncé suspendu depuis le plafond jusqu'au sol. Tombant derrière le socle sur lequel est déposée la statuette, le tissu sert ainsi d'arrière-plan. L'ensemble semble donc apparaître comme par magie de la pénombre, suggérant que la figure du sculpteur elle-même est revenue d'un au-delà mystérieux.

Dans la salle 5, le *Pêcheur à la Nigogue* attire d'emblée l'attention par sa monumentalité. Plutôt que d'être posé au niveau de l'estrade, il est surélevé sur un imposant socle blanc contrastant avec les autres socles de la salle peints en gris ou en bronze (fig. 29). L'utilisation d'une couleur distincte pour la base, ajoutée à sa position centrale dans l'espace constituent un traitement particulier qui attire inévitablement le regard du spectateur. L'attention du spectateur se dirige toutefois rapidement vers les allégories de l'arrière-plan éclairées en contre-jour par le mur-verrière au fond de la salle (fig. 29). *Poésie et Histoire* sont mises en valeur par des architectures uniques combinant formes et couleurs en plus d'une luminosité importante (fig. 60). Le mouvement inhérent aux deux figures dirige ensuite le regard vers les statues latérales de *Frontenac* et de *Salaberry* : alors que l'allégorie de l'histoire est légèrement tournée vers le premier, l'allégorie de la poésie est orientée vers le second (fig. 75). Le spectateur se trouve ainsi dans une dynamique triangulaire ayant pour pointes, le *Pêcheur à la Nigogue* au centre, *Salaberry* à droite et *Frontenac* à gauche³⁵⁸.

Le rapport d'échelle entre les éléments de la salle 6 attire l'attention sur des œuvres placées différemment dans l'espace, en comparaison de celles mises en valeur dans la salle 5. L'estrade étant de plus grandes dimensions, tout comme les œuvres aux quatre coins de celle-ci, *Sans merci* bien qu'avantageusement positionné et déposé sur une base similaire à celle du *Pêcheur à la Nigogue*, n'offre pas le même impact visuel au spectateur. La scénographie met plutôt l'accent sur *La foi* dans la rotonde. Le spectateur se trouve face au

Louis-Philippe Hébert en 1909, habillé d'une blouse de sculpteur³⁵⁷. Il s'agit d'un portrait officiel réalisé par Dupras & Colas dans lequel l'artiste prend une pose sérieuse. Ainsi associée à l'œuvre *L'Gosseux ou Le sculpteur en herbe*, la photographie fait un rappel du succès professionnel de l'artiste : Louis-Philippe Hébert est passé d'un milieu modeste à l'élite bourgeoise de son époque en devenant un sculpteur de première importance.

³⁵⁸ Voir le plan de la salle 5 dans l'Annexe III.

schéma inverse de la salle 5 dans laquelle la distribution des éléments importants formait un triangle dirigé vers l'entrée de la salle (la pointe centrale étant le *Pêcheur à la Nigogue*). Dans la salle 6, c'est plutôt *La foi* qui sert de pointe centrale au triangle formé à partir des bustes de *Sir John Thompson* et de *Sir George Alexander Drummond* encadrant l'accès frontal à l'estrade³⁵⁹. Au centre de ce triangle statique, la violence émanant de *Sans merci* semble réprimée par des figures autoritaires et plus particulièrement par l'allégorie. Déjà monumentale dans ses dimensions, elle est surélevée sur un socle géant. L'œuvre domine littéralement la salle 6 par sa hauteur (fig. 33). Sa couleur vert de gris contraste avec les autres sculptures de la salle dans les tons de beige et de brun. Afin d'accentuer cette différence chromatique, le scénographe a choisi de peindre le socle et la cimaise verticale derrière *La foi* en violet. L'effet est saisissant, les tons neutres et chauds étant prédominants dans la salle. L'ensemble est encore plus éclatant et visible à une grande distance, du fait qu'il se détache visuellement devant les murs blancs de l'alcôve. Isolée et élevée dans cet espace au point où elle touche pratiquement le plafond de la salle, l'allégorie prend une dimension symbolique tout aussi imposante que sa dimension physique. Le spectateur ne peut l'observer qu'en contreplongée, se retrouvant tout autant dominé par le symbole religieux que les œuvres exposées dans la salle 6.

4.3.4. Ambiances

Comme l'a démontré l'observation des effets lumineux et des effets d'attention, une partie de la scénographie est pensée en fonction de l'expérience sensorielle du spectateur. Le « script » (ou le programme scénographique de l'exposition) permet en fait de diriger le regard du spectateur et de magnifier la vision de certaines œuvres. Les différents effets guident la lecture des œuvres de l'artiste en suggérant des interactions entre elles, des déplacements, et même, des émotions. Cette dernière phase s'inscrit dans la notion d'ambiance, qui rappelons-le, est l'entourage aux résonnances affectives de l'œuvre. Elle vise donc à influencer l'état affectif du spectateur : son éthos.

³⁵⁹ Voir le plan de la salle 6 dans l'Annexe III.

De façon générale, les œuvres de l'artiste sont exposées de deux façons distinctes. La première consiste en une mise sous tension de certains éléments particuliers ou de certaines zones précises. Autrement dit, à une dramaturgie de l'œuvre du sculpteur. Deux lieux dans l'exposition se démarquent par ce type de caractère : l'îlot des sculptures religieuses et la rotonde. Les sculptures religieuses forment un ensemble pathétique dans la mesure où elles ont été savamment disposées de manière à créer une narration et à souligner l'expressivité des gestes et des regards. Il s'agit d'une véritable mise en scène des personnages créée expressément pour l'exposition, ceux-ci appartenant à des projets totalement indépendants les uns des autres. Le scénographe prend la liberté de s'éloigner de la réalité historique des commandes et des ensembles décoratifs d'où proviennent les sculptures afin de miser sur leur potentiel affectif. Ce n'est pas tant la force spirituelle de la religion chrétienne qui est mise de l'avant, la puissance du verbe incarnée dans les figures des deux prophètes, Jérémie et Ézéchiel par exemple- mais plutôt la scénographie elle-même, visant à provoquer l'empathie du spectateur en créant un dialogue autour de la souffrance et de la mort. La position frontale des œuvres (à l'exception de la pleureuse), bloque pourtant en partie la transmission de l'émotion au spectateur (fig. 15 et fig. 48). En effet, ce dernier étant tenu hors de la scène, face à celle-ci, il adopte la posture du témoin et non pas de l'acteur. La rotonde est le second lieu où s'observe une dramatisation de l'œuvre (fig. 74). Depuis le corridor menant à ce point de rencontre des salles 5 et 6, une accumulation d'effets attire l'attention du spectateur sur *L'inspiration* qui s'en trouve fortement sublimée. Cette présentation, puissamment théâtrale, encourage le spectateur à porter un regard admiratif sur la totalité de l'œuvre présentée dans la rétrospective, particulièrement celles des salles 5 et 6 qui témoignent du travail de maturité de l'artiste et des œuvres qui ont fait sa renommée. L'autoportrait accompagné d'une allégorie, comme symbole du génie créateur de l'artiste dont la main est guidée par une puissance divine, suggère au spectateur qu'il s'agit d'une clef de lecture pour comprendre l'exposition dans son ensemble.

L'autre volet de la scénographie pourrait être qualifié de littéralité de la présentation. Il s'agit en fait d'une façon plus objective de montrer les œuvres³⁶⁰: « Stricte conformité

³⁶⁰ Le terme « littéral » semble plus approprié que « objectif » ou « neutre » car il n'existe pas de façon d'exposer qui soient totalement exempt d'une part de subjectivité.

(d'une interprétation, d'une traduction) à la lettre, au texte³⁶¹ ». Pensons aux œuvres qui ne sont pas spécialement mises en valeur dans l'espace, à celles qui sont déposées sur des socles et éclairées simplement de la lumière d'un projecteur. Cette disposition, plus près d'une muséologie traditionnelle, crée un entourage neutre qui suscite peu d'émotion chez les spectateurs.

Il faut toutefois rappeler l'existence d'un élément complémentaire à la scénographie qui occupe une place très importante pour magnifier l'ambiance de la rétrospective : l'audioguide théâtralisé. Cet outil d'accompagnement offert au spectateur, bien que facultatif, a été pensé dans la continuité de la scénographie pour enrichir son expérience sensible. Les effets utilisés sont les sons (musiques, bruitages, voix), la personnification des voix et des œuvres (les voix sont celles des proches de Louis-Philippe Hébert et même parfois des figures sculptées) et finalement, le récit qui, à plusieurs moments, se veut plus émotif que didactique³⁶² :

Adrien-Odilon

Et me voilà. Votre guide. Avec *Henri*. Celui qui est devenu sculpteur. Les bustes à double tête, Papa n'en a pas fait beaucoup. C'était assez rare à l'époque. Lorsqu'il l'a fait, il ne savait pas qu'il ne me verrait plus. Oh, allons, il ne faut pas être triste. Moi lorsque ma nuit se sombre un peu trop, j'imagine la voix de Papa, oui, j'invente sa voix et elle me dit :

Louis-Philippe Hébert

Dors mon petit ange. Demain, comme un autre matin tu ouvriras des yeux inondés de la lumière de tes rêves. Où seras-tu allé dans ton sommeil ? [...] Dors, mon petit héros. Tes rêves, je les ai eus. Dors mon petit ange. Dors, ne sois pas mort.[...].(sic)

Adrien-Odilon

C'est cette voix que j'imagine quand je sombre un peu trop. Mais c'est rare. La plupart du temps je suis joyeux comme un pinson. Et j'ai des ailes qui poussent et je vole, je vole. (*Sa voix s'éloigne, bruits d'ailes*)³⁶³

³⁶¹ Josette Rey-Debove et Alain Rey [dir], *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2011. Robert, p. 1469.

³⁶² Le contenu de l'audioguide, bien que romancé, se base avant tout sur des faits. Le contenu a d'ailleurs été approuvé par Daniel Drouin et Yves Lacasse, Entrevue téléphonique avec Michel Nadeau le 8 avril 2014 (durée: 45 minutes). Pour l'analyse de l'ambiance il sera cependant question des effets sensoriels visant à transmettre des affects et non pas du contenu scientifique déjà étudié dans le catalogue au premier chapitre.

³⁶³ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : Pierre-Yves Lemieux, « Les voix de bronze », p. 16.

Adrien-Odilon, le narrateur, et Henri, sont deux fils de Louis-Philippe Hébert. Le premier, est décédé à l'âge de 5 ans (1882-1887) alors que le deuxième a fait une carrière de sculpteur comme son père. En 1887, Louis-Philippe Hébert réalise un double buste de ses deux fils, ce qui explique le commentaire du narrateur « Les bustes à double tête, Papa n'en a pas fait beaucoup. C'était assez rare à l'époque. Lorsqu'il l'a fait, il ne savait pas qu'il ne me verrait plus. » (fig. 76)³⁶⁴. Il est étonnant de constater que le narrateur soit un enfant mort en bas âge compte tenu de la teneur macabre de ce choix qui est cependant cohérent avec la volonté mémorielle de la scénographie. L'objectif de ce type de récit théâtralisé est bien évidemment de jouer sur l'émotion des spectateurs, au contraire des audioguides de formule strictement didactique qui visent à renseigner de manière objective.

Dans quelles ambiances le spectateur accompagné de l'audioguide théâtralisé baigne-t-il tout au long de son parcours dans la rétrospective de l'œuvre de Louis-Philippe Hébert ? Elles sont multiples et même contrastées. Le fil conducteur tient au narrateur qui nous fait passer d'une section thématique à l'autre en nous présentant des personnages parfois réels, parfois fictifs, certains contemporains de l'artiste, d'autres que l'on ne peut pas vraiment situer dans le temps. Cette variété de situations provoque des changements d'atmosphères fréquents et soudains. Par exemple, le deuxième arrêt de la salle 4, devant la rangée de statuettes historiques, met en scène une leçon d'histoire dans une classe sur un ton humoristique :

Sœur Henriette

Silence ! Silence dans la classe ! (*Silence*) Bon. Aujourd'hui, revue d'histoire.

Fortin (*La voix est basse avec un petit cheveu sur la langue*)

Oh non, pas ça ! J'ai pas étudié.³⁶⁵

Or, la piste se termine sur les « bruits du vent et d'une plainte³⁶⁶ » que le narrateur identifie comme « le chant de la *Pleureuse*³⁶⁷ ». Il guide ensuite le spectateur jusqu'au troisième

³⁶⁴ Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 324.

³⁶⁵ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : Pierre-Yves Lemieux, « Les voix de bronze », p. 4.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.6.

³⁶⁷ *Ibid.*

arrêt. Contrastant fortement avec le ton léger de la thématique précédente, les paroles de la *Pleureuse* sont accompagnées d'une musique dramatique et du souffle du vent :

La Pleureuse

Les héros ont des statues à leur effigie, des médaillons, des bustes de marbre. Ils ont des monuments de gloire. Ils sont victorieux.

Mais moi, moi, la *Pleureuse* effondrée, je ne suis que douleur.

Comme toutes les victimes : femmes, enfants, soldats, chair à canon, je n'ai rien de victorieux. Mes pleurs de bronze, on les dira romantiques. Mais quoi ? Qu'y puis-je ? Et que m'importe ? Il y a des héros discrets qu'il faut célébrer.

Il y a des héros familiaux que l'on doit honorer.

Les miens se nomment Viau et à jamais je les pleurerai.

*Fin de la musique. Le vent continue*³⁶⁸

Les différentes ambiances s'alternent ainsi tout au long du parcours, rythmé par l'audioguide, cherchant tantôt à faire sourire, tantôt à émouvoir les spectateurs. Il en va de même pour la scénographie dans son ensemble qui n'uniformise pas l'œuvre du sculpteur.

Le « script » combine deux principes de représentation dans l'espace, la littéralité de l'œuvre sur sa base et le déploiement de l'œuvre dans l'espace, créateur de tensions dramatiques. Il n'est donc pas question d'un développement chronologique de l'œuvre de Louis-Philippe Hébert, et donc, d'une restitution historique. La section de l'atelier est éloquente sur ce point. Le spectateur entre dans l'atelier comme s'il découvrait une pièce cachée qui aurait le pouvoir de lui révéler les secrets du génie de l'artiste. Cette ambiance réservée est en contradiction avec la nature même d'un atelier d'artiste au XIX^e siècle. Non seulement les verrières servaient à recevoir un éclairage naturel abondant, mais les ateliers étaient aussi des lieux très achalandés où les artistes pouvaient recevoir de nombreux visiteurs. Les effets d'éclairage tamisé et de confinement choisi pour cette partie de la scénographie suggèrent un atelier déserté, tout en créant une ambiance à la fois intimiste et mémorielle faisant écho au texte présentant « L'homme » à l'entrée de la salle : « [...] ami des plus grands, tant politiciens, membres du clergé, homme d'affaires, écrivains qu'artistes, il [Louis-Philippe Hébert] savait également préserver jalousement son intimité.³⁶⁹ » Tel que développé aux pages 88 et 89, l'atelier est évoqué comme un lieu du

³⁶⁸ *Ibid*, p. 7.

³⁶⁹ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique « L'homme ».

souvenir et non pas comme un lieu de création ou de rencontre. Le texte de l'audioguide reprend explicitement cette volonté mémorielle du lieu évoqué:

Adrien-Odilon

Il y a plusieurs ateliers dans la vie d'un artiste. Avec le temps, la poussière du plâtre se confond avec celle du souvenir. Avec le temps, tous les ateliers n'en font plus qu'un. Il y a l'atelier de la réussite. Celui que l'on reconstitue. On y montre en vitrine les médailles et les prix, la correspondance, les objets familiers, les œuvres d'arts qu'il aimait, les catalogues, les spicilèges. C'est l'atelier de la consécration. (sic)³⁷⁰

Cette réplique est chuchotée par le narrateur ce qui renforce l'idée d'un environnement secret, pour ne pas dire sacré³⁷¹. En effet, le discours d'Adrien-Odilon oriente le regard du spectateur sur la présence des éléments honorifiques exposés dans cet îlot qui évoque l'atelier, allant jusqu'à le qualifier d'« atelier de la consécration³⁷² ».

Cette observation nous ramène à *L'inspiration* prenant place dans la rotonde et qui est l'œuvre la plus hautement dramatisée dans la rétrospective (fig. 74). Isolée dans l'espace, la figure de l'artiste apparaît aux yeux des spectateurs dans un écrin autour duquel se déploie sa production (salle 5 et 6). La mise en valeur d'un personnage important, comme dans le cas de l'autoportrait de Louis-Philippe Hébert, fait suite à une longue tradition en histoire de l'art. Thomas Kirchner fait remonter cette pratique aux galeries de portraits du XVII^e siècle : « Ainsi se trouvaient esquissées les possibilités inhérentes à la galerie historique : informer tout en étant particulièrement en mesure de toucher le spectateur par la représentation d'un événement.»³⁷³ Ces lieux étaient avant tout didactiques et visaient donc la « mise en image de l'histoire, son cadre idéal, même si la forme sous laquelle l'histoire se présente au spectateur peut s'incliner en de nombreuses variantes »³⁷⁴. Alors que tout l'œuvre de Louis-Philippe Hébert y concoure, la scénographie ne tend pas à une visualisation de l'histoire. Pensons à la série de personnages historiques de la salle 4, mise

³⁷⁰ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : Pierre-Yves Lemieux, « Les voix de bronze », p. 13.

³⁷¹ Pierre-Yves Lemieux, *Louis-Philippe Hébert : les voix du bronze*, Québec, Avatar & Musée du Québec, 2001, Disque numérique audio, CD, piste 9, entre 0 et 50 secondes.

³⁷² Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : Pierre-Yves Lemieux, « Les voix de bronze », p. 13.

³⁷³ Thomas Kirchner, *Le héros épique : peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 14.

³⁷⁴ *Ibid.*

en valeur dans l'espace sans pour autant illustrer des événements ou des faits passés (fig. 13). L'ensemble de l'œuvre de Louis-Philippe Hébert aurait très bien pu être exposé selon cette double intention, d'informer et d'émouvoir le spectateur, par l'évocation d'événements historiques, ses œuvres étant largement reliées à ce sujet ainsi qu'à la politique. C'est plutôt la sublimation de la figure de l'artiste qui s'impose au visiteur dans l'ensemble de la rétrospective dont *L'inspiration* dans la rotonde en est à la fois la synthèse et la ligne directrice.

Conclusion

De l'étude scientifique du catalogue à l'expérience sensorielle de l'exposition par le spectateur, la rétrospective *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* démontre qu'il est possible de modifier le discours autour d'un même sujet à l'aide de la scénographie d'exposition. Bien que présente en trame de fond dans le catalogue, la sublimation de la figure de l'artiste ne s'impose que dans l'exposition. Les nuances du discours scientifique apportent une vision plus objective du sculpteur et de son travail. Les regards critiques des spécialistes, bien que dirigés vers le même objectif de glorification, sont éloignés de la lecture plus littérale que le spectateur peut faire de la rétrospective dans les salles. Voyons dans le détail comment se manifestent ces variations.

1. Le catalogue versus l'exposition

Le catalogue et l'exposition possèdent bien des points en commun puisqu'ils se basent sur les mêmes documents et les mêmes œuvres. Toutefois, puisque le catalogue se veut une recherche exhaustive, le volume d'informations et le corpus d'œuvres sont plus imposants que ce qui a été présenté en salle. L'objectif n'est pas de vérifier les omissions du catalogue dans la rétrospective, mais plutôt d'observer leurs similitudes et l'impact que cela peut avoir sur la compréhension du spectateur. Les deux axes principaux du catalogue, l'homme et l'œuvre, qui respectent la forme traditionnelle de la monographie d'artiste comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre³⁷⁵ ont été repris pour l'exposition. Pourtant, malgré une division semblable, le traitement des deux parties comporte des différences importantes.

1.1 Connaissance de l'homme

Que le spectateur emprunte le parcours convenu ou non, par la thématique de « L'homme » à l'entrée de la salle 4 avec la mise en valeur de *L'autoportrait à l'escabeau* (fig. 77) ou

³⁷⁵ Voir pages 37-38.

encore par l'autoportrait *L'inspiration* dans la rotonde (fig. 74), la première image qui lui est donnée de l'homme est celle d'un sculpteur accompli. Quelques éléments donnent des indices sur ses débuts modestes, mais sans que ceux-ci soient mis à l'avant-plan. Pensons notamment aux œuvres de jeunesse à l'entrée de la salle 4 qui sont présentées plus bas par rapport à l'autoportrait et à la série de personnages historiques (fig. 12) ou à la sculpture *L'Gosseux ou le sculpteur en herbe*, éclipsé par la présence de *L'inspiration* dans la rotonde (fig 11). Le catalogue s'ouvre de la même manière en proclamant la notoriété de l'artiste, avant d'expliquer d'où lui vient son mérite. Cette stratégie revient à imposer l'artiste au regard du spectateur. En effet, il aurait été possible de présenter au lecteur et au spectateur l'homme et son œuvre objectivement pour conclure ensuite à son succès et ainsi lui redonner la place qui lui revient dans l'histoire de l'art canadien. Or, la scénographie, tout comme le catalogue, force une lecture de l'homme et de l'œuvre en fonction de son identité de sculpteur national dans le but de remplacer l'identité de grand artiste tombé dans l'oubli qui prévalait depuis sa mort.

Cependant, alors que le catalogue permet un retour en arrière sur la vie et la carrière de celui qui deviendra le « sculpteur national », la scénographie présente une image uniforme de l'artiste. Louis-Philippe Hébert s'impose en sculpteur national dans chacune des salles de l'exposition. La série de personnages historiques de la salle 4, les figures monumentales d'Amérindiens sur les estrades des salles 5 et 6, les sculptures issues de la façade de l'Hôtel du Parlement et de la thématique des héros dans la salle 5; toutes ces sections sont autant d'endroits où la mise en place du processus de consécration se réalise à l'aide de thématiques propres à la culture et à l'histoire canadienne.

La scénographie accorde peu de place à la nuance dans la perception de Louis-Philippe Hébert qu'elle transmet au spectateur. Alors que le discours scientifique explique comment il a travaillé à la construction de sa propre image, l'exposition donne uniquement à voir le résultat. En plus des œuvres patriotiques valorisées par des effets scénographiques importants (disposition, éclairage, constructions, etc.), les médailles, photographies et portraits de l'artiste dans la salle 4 et la rotonde, appuient le succès professionnel et social de l'homme.

En ce qui concerne la personnalité de Louis-Philippe Hébert, étudiée par Yves Lacasse et John R. Porter dans le catalogue, elle n'occupe que peu de place dans l'exposition. L'environnement de l'atelier du sculpteur, auquel il faut associer la section consacrée aux « intimes », est mélangé à une forte volonté mémorielle. Malgré la tendresse qui émane des bustes et des médaillons, réalisés par le sculpteur en hommage à ses proches ainsi qu'à l'aspect privé de l'atelier, la lecture scénographique évoque le souvenir, non le tempérament de l'artiste. L'expérience sensible de la rétrospective, résultant de la scénographie, ne permet pas une aussi bonne connaissance de l'homme que la lecture du discours scientifique. Elle met en relation le spectateur avec le sculpteur national et non l'homme issu d'un milieu modeste, ayant pourtant gagné une grande culture par ses nombreuses lectures et amitiés avec des intellectuels. Au terme de l'exposition, le spectateur quitte avec une connaissance de l'homme célèbre et célébré, non pas avec la vision plus objective qui traverse l'ensemble du catalogue.

1.2. Connaissance de l'œuvre

Contrairement au catalogue qui mentionne toutes les œuvres connues de l'artiste, l'exposition ne réunit, bien évidemment, qu'une sélection de ce vaste corpus dont une large part se compose de sculptures *in situ*, inamovibles. Le choix des œuvres est cependant varié et permet au spectateur de voir plusieurs sujets traités par le sculpteur tout au long de sa carrière. Cependant, alors que le catalogue tente de retracer la carrière de Louis-Philippe Hébert en grandes sections chronologiques qui donnent à voir des périodes distinctes de sa carrière (sculpture religieuse, sculpture commémorative et bronze d'édition), l'exposition fusionne les temps et divise plutôt les thématiques. La scénographie valorise d'ailleurs certaines d'entre elles, ce qui dirige l'attention du spectateur vers des thèmes privilégiés et des œuvres particulières. L'art commémoratif est le grand gagnant de cette mise en lumière, notamment dans les salles 5 et 6 où les constructions élèvent littéralement les bronzes monumentaux. Il faut dire que le catalogue accorde beaucoup d'importance à l'aspect commémoratif du travail de Louis-Philippe Hébert ; la sélection des œuvres exposées et leur mise en valeur sont donc en continuité avec l'orientation première du projet scientifique.

La lecture de la scénographie a démontré comment plusieurs effets concourent à la compréhension de l'œuvre de l'artiste comme étant majoritairement porteuse d'une expression nationale. Pourtant, l'œuvre de Louis-Philippe Hébert reflète aussi d'autres modes de représentation de son époque tels que l'art funéraire, l'art religieux et l'art allégorique. Alors que le catalogue se fait un devoir de documenter et de valoriser certaines œuvres de l'artiste³⁷⁶, la scénographie se concentre surtout sur les œuvres qui avaient déjà une bonne réception critique du vivant même de Louis-Philippe Hébert³⁷⁷ ! Le spectateur termine donc son parcours avec une forte impression des œuvres considérées dans l'histoire comme étant les « chefs d'œuvres » de l'artiste.

De tout cela, il en ressort que l'œuvre sculptée de Louis-Philippe Hébert s'inscrit dans une esthétique complexe, à la fois nord américaine par ses sujets (québécois et canadiens) et européenne par la forme, française essentiellement. Le catalogue, bien qu'inégal sur le sujet³⁷⁸, remet tout de même la production de l'artiste en contexte, ce qu'ignore la scénographie. Prenons par exemple ce passage rédigé par Jean-Pierre Labiau :

Outre ces allégories [*Poésie et Histoire et Religion et Patrie*], les représentations d'Amérindiennes lui donnent l'occasion d'aborder le nu dans des œuvres qui, en général, présentent une facture fort bien maîtrisée. [...]. Il demeure que ces sujets peuvent être aussi perçus comme autant de prétextes pour éviter une certaine censure dans l'atmosphère prude qui régnait au Québec et au Canada à fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Dans ces statuettes, Hébert introduit la thématique du nu jusque-là quasi totalement absente de l'art canadien.³⁷⁹ (*sic*)

Cette première dans l'historiographie sur le sculpteur fait ressortir la modernité de son œuvre dans l'art canadien. Or, cet aspect inédit du discours scientifique n'apparaît pas dans l'exposition. En fait, la scénographie ne permet pas de situer l'œuvre de Louis-Philippe Hébert dans ses milieux historiques et formels. L'esthétique empruntée à la statuaire

³⁷⁶ Les articles de Mario Béland et de Jean-Pierre Labiau donnent à voir deux volets moins connus de la production de l'artiste, les œuvres religieuses sur bois et les statuettes de bronze, tout en soulignant la qualité. Voir Mario Béland, « L'art des cathédrales ou le triomphalisme religieux » dans Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 80 à 115. et Jean-Pierre Labiau, « Les bronze d'édition » : les statuettes d'Hébert » dans Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 282 à 313.

³⁷⁷ Voir les pages 26 et 27.

³⁷⁸ Voir les pages 30 à 32.

³⁷⁹ Drouin, dir., *Op.cit.*, p. 289.

académique française, la part moderne de l'œuvre présente dans la thématique du nu, l'emprunt à des mouvements tels que le symbolisme et l'art nouveau ; tout cela n'est pas souligné dans l'exposition. Plus encore, malgré la dimension narrative de l'œuvre du sculpteur, pensons aux statuettes de figures historiques par exemple, les récits historiques sont pratiquement absents des salles d'exposition.

Une des conséquences principales de ce manque de contextualisation est la simplification de l'œuvre. En effet, le spectateur ne connaissant pas les motivations, les sources d'inspiration ou même les demandes particulières des clients de l'artiste, ne peut pas comprendre les divergences qui se trouvent à l'origine des éléments de corpus exposés. Un bon exemple de cela fait l'objet d'un article complet dans le catalogue : les figures d'Amérindiens chez Louis-Philippe Hébert. La mise en espace du *Pêcheur à la nigogue* et de *Poésie et Histoire* ainsi que de *Sans merci* et de *La foi* respectivement dans les salles 5 et 6, présente deux discours opposés. Dans la salle 5, l'association des allégories de la Poésie et de l'Histoire avec un Amérindien noble et héroïque, suggère une image positive des premières nations. On pourrait même affirmer que le *Pêcheur à la nigogue* est une image poétique des premiers habitants du pays, faisant ainsi référence aux deux allégories. Dans la salle 6 cependant, l'œuvre *Sans merci* dominée par l'allégorie de *La foi*, offre une vision tout à fait différente du même sujet. À ce moment du parcours, il n'est plus question d'une idéalisation, mais de la représentation d'une menace pour les colons venus s'installer en Amérique. La lutte violente entre l'Amérindien et le colon est soumise au jugement de la religion qui fait figure d'autorité morale. L'expérience du spectateur amène différentes lectures d'un même thème chez l'artiste mais sans pour autant donner les outils pour en comprendre la cause. Un bon exemple de cela concerne les statuettes d'édition étudiées par Jean-Pierre Labiau dans le dernier article scientifique du catalogue. Il note que les œuvres de Louis-Philippe Hébert bien que reliées au bronze d'édition français, possèdent un contexte qui leur est propre. Les sujets traités sont nationaux car en lien avec les intérêts de l'artiste et de ses commanditaires. Ses œuvres se distinguent donc de celles réalisées en France bien qu'elles soient toutes autant représentatives d'une pratique commune dans l'art

occidental au XIX^e siècle³⁸⁰. Pourtant la scénographie ne permet pas de comprendre comment ce corpus s'inscrit à la fois dans une familiarité française et dans une réalité canadienne.

2. Positionnement de l'homme et de l'œuvre dans l'histoire de l'art

L'analyse du catalogue a démontré que l'intention de ce projet scientifique était d'inscrire Louis-Philippe Hébert et son œuvre dans l'histoire de l'art canadien, ce que confirme le texte d'introduction à l'exposition devant l'entrée de la salle 4 : « L'exposition *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national* salue l'un des artistes les plus illustres de l'histoire de l'art du Québec et du Canada³⁸¹. » La scénographie de l'exposition mise beaucoup sur le titre de sculpteur national, mais positionne-t-elle pour autant l'homme et l'œuvre ? L'absence de comparaison, la simplification de l'œuvre de l'artiste et le manque général de mise en contexte de son travail ne permettent pas de répondre à cette intention. L'expérience sensible de la rétrospective est davantage de l'ordre de l'hagiographie que de l'histoire de l'art. En ce sens, la scénographie ne répond que partiellement à l'intention de redonner à Louis-Philippe Hébert la place qui lui revient dans l'histoire de l'art canadien. Certes, l'exposition valorise son œuvre et le glorifie en tant que sculpteur national, mais le spectateur n'est pas amené à connaître son apport à l'art canadien dans toute sa complexité. À trop vouloir élever le statut d'un artiste oublié, la rétrospective oublie-t-elle de lui rendre sa vraie place ? Louis-Philippe Hébert mérite sans nul doute le titre de sculpteur national. Il serait toutefois réducteur de lui octroyer cette unique étiquette.

³⁸⁰ Drouin, dir., *Op. cit.*, p. 312.

³⁸¹ Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec : texte du panneau didactique d'introduction à l'exposition.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

Archives

Dossier d'artiste « Louis-Philippe Hébert (1850-1917) ». Musée national des beaux-arts du Québec

Dossier d'exposition « Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national ». Musée national des beaux-arts du Québec

Autres

DROUIN, Daniel, dir. *Louis-Philippe Hébert*. Catalogue d'exposition (Québec. Musée du Québec, 7 juin- 3 sept. 2001, et Ottawa. Musée des beaux-arts du Canada, 12 oct. 2001-6 janv. 2002). Québec, Musée du Québec et Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001. 413 p.

Encyclopédies et dictionnaires :

CORVIN, Michel, dir. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris, Éditions Bordas, 2008. 1583 p.

DEBOVE-REY, Josette et Alain REY [dir]. *Le Petit Robert*. Paris, Dictionnaires le Robert, 2011. 2837 p.

FELICI, Lucio, dir. *Encyclopédie de l'art*. Milan, Garzanti, coll. « La Pochothèque », 2001. 1250 p.

SOURIAU, Étienne, dir. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Presses universitaires de France, 1990. 1493 p.

Articles :

S.a. « Les œuvres de Philippe Hébert ». *Le Canada*, 30 janvier 1924, p.7. [en ligne], <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1570664#>>, (page consultée le 1^{er} février 1924).

S.a. « Exhibit of work by Philippe Hébert ». Dans *The Gazette*, 2 février 1924, p.5. [En ligne], <http://cwahi.concordia.ca/MMFA_scrapbooks/1924.pdf>, (page consultée le 1^{er} février 2014).

S.a. « Exhibition of Works by Philippe Hébert ». Dans *The Gazette*, 24 mars 1944.

S.a. « Publications ». Dans *Continuité*, no 90, 2001, p. 64. [en ligne], <www.erudit.org>, (page consultée le 20 septembre 2013).

S.a. « À voir ». Dans *Vie des Arts*, vol. 45, no 183, 2001, p. 14-16. [en ligne] <www.erudit.org>, (page consultée le 20 septembre 2013).

BOUISSET, Maïten. « GUGGENHEIM PEGGY- (1898-1979) ». Dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], < <http://www.universalis-edu.com>>, (consulté le 18 mars 2014).

BRASSARD, Michèle et Jean HAMELIN. « DRUMMOND, Sir GEORGE ALEXANDER ». Dans *Dictionary of Canadian Biography*, [en ligne], < <http://www.biographi.ca/>>, (page consultée le 2 septembre 2014).

COUTY, Daniel. « Bohèmes ». Dans *La tribune de l'art*, [en ligne], < <http://www.latribunedelart.com/bohemes>>, (page consultée le 20 septembre 2013)

CROWLEY, John E. « The Scenographia Americana (1768). A transnational landscape for early America ». Dans *Common-place*, vol. 2, n° 2 (Janvier 2006), [en ligne], <www.common-place.org>, (page consultée le 4 avril 2014).

DELIGNY, Louis. « Philippe Hébert ». *Le Devoir*, 8 février 1924, p.1.

DEMOS, T.J. « Duchamp's labyrinth: First papers of Surrealism, 1942 ». Dans *October*, vol. 97 (Été 2001), p. 91-119, [en ligne], <[http://web.a.ebscohost.com.acces.bibl.ulaval.ca/](http://web.a.ebscohost.com/acces.bibl.ulaval.ca/)>, (page consultée le 18 mars 2014).

DOSTALER, Gilles. « Philippe Hébert sculpteur “national” ». Dans *Perspectives (La Presse)*, (14 décembre 1963), p. 18-21 et 23.

DROUGUET, Noémie. « Succès et revers des expositions-spectacles ». Dans *Culture et musées*, no 5 (2005), p.65-90.

DROUGUET, Noémie et André GOB. « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace ». Dans *Culture & Musées*, n° 2 (2003), p. 147-157.

FREYDEFONT, Marcel. « Les théâtres de la mémoire, du mort au vif : la scénographie de l'espace muséal ». Dans *Actualité de la scénographie*, n° 69 (1994), p. 56-58.

FREYDEFONT, Marcel. « L'exposition exposée ou la présentation des œuvres comme nouvelle représentation ». Dans *Actualité de la scénographie*, n° 68 (1994), p. II-VI.

FURIÓ, Vicenç. « Seeing Art History: Pietro Antonio Martini's Engravings on the Exhibitions of Paris and London in 1787 ». Dans *LOCVS AMENVS*, n° 7 (2004), p. 255-270.

GRZECH, Kinga. « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace ». Dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 96 (2004), p. 4-12.

HÉBERT, Louis-Philippe. « Étapes de ma vie ». Dans *Cahiers de cap-rouge*, vol. 8, n°1 (1980), p. 17-55.

KNELMAN, Sara. « Book review. Art and the Power of Placement ». Dans *Journal of the History of collections*, vol 19, n°1 (2007), p. 157-158, [en ligne], <<http://jhc.oxfordjournals.org>>, (page consultée le 20 février 2014).

LABERGE, Albert. « Exposition de sculptures par feu Philippe Hébert ». Dans *La Presse*, 4 février 1924, p.17.

LACROIX, Laurier. « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art ». Dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 3 (2006), p. 29-44., [en ligne], <<http://id.erudit.org>>, (page consultée le 24 mars 2014).

LAGACÉ, Jean-Baptiste. « Louis-Philippe Hébert et son œuvre ». Dans *La Revue Canadienne*, 37^e année, vol.1, tome XXXIX (janvier 1901), p.8-69.

MICHEL Régis, dir. « L'histoire de l'art est bien finie : court traité d'eschatologie militante à l'usage des post-historiens d'art ». Dans *Géricault*, Paris, La documentation française, 1996, tome 1, p. XV-XXIX.

MONTPETIT, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». Dans *Publics et musées*, n° 9 (1998), p. 55-103.

MORISSET, Gérard. « Le sculpteur Louis-Philippe Hébert ». Dans *La Patrie*, (dimanche le 11 juin 1950) p. 26, 34 et 48.

NELIS, Anne. « Book reviews ». Dans *Curator*, vol 49, n°4 (octobre 2006), p 488-492, [en ligne], <<http://web.a.ebscohost.com>> (page consultée le 20 février 2014)

PERROUX Alain et Alain SATGÉ. « SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE ». Dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], < <http://www.universalis-edu.com>>, (page consultée le 24 mars 2014).

PLOUFFE, Hélène. « Romain Gour ». Dans l'*Encyclopédie canadienne*, [en ligne], <<http://www.thecanadianencyclopedia.com>>, (page consultée le 6 février 2013).

PRIOUL, Didier. « Actualité du titre d'exposition ». Dans *Protée*, vol. 36, n°3 (2008), p. 35-46.

SFOGGIA-NICOT, Catherine. « Scénographe : un métier au service de projets “sur mesure” ». Dans *La lettre de l'OCIM*, n°85 (2003), p. 25-27.

SHINER, Larry. «Book review. Art and the Power of Placement ». Dans *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 64, n° 4, (Automne 2006), p486-488. [en ligne] <<http://web.a.ebscohost.com>>, (page consultée le 20 février 2014).

VEINSTEIN, André. « APPIA ADOLPHE (1862-1928) ». Dans l'*Encyclopædia Universalis* [en ligne], <<http://www.universalis-edu.com>>, (page consultée le 29 novembre 2013).

WAITE, P. B. « THOMPSON, sir JOHN SPARROW DAVID ». Dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne], <<http://www.biographi.ca/>>, (page consultée le 2 septembre 2014).

Périodique :

BURGOYNE, Linda et al. *Cahiers de théâtre Jeu*, Montréal, Les Cahiers de théâtre *Jeu* inc., no 62 (mars 1992), 206 p.

FREYDEFONT, Marcel dir. Dossier spécial « La scénographie d'exposition », dans *Actualité de la scénographie*, vol 68 et 69, (mars-avril 1994, mai-juin 1994).

Ouvrages

S.a., *Le monument Crémazie ; séance d'inauguration le 24 juin 1906 sous la présidence de M.H.A. Ekers, maire de Montréal*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1906, 64 p.

S.a., *Récit souvenir de l'inauguration du Monument Maisonneuve à Montréal, le 1^{er} juillet 1895*, New York, Eugene Globensky, 1895, 118 p.

APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*. Berne, l'Âge d'homme : Fondation de la Collection suisse du théâtre, 1983. 4 volumes.

BABLET, Denis. *Révolution scénique du XXe siècle*. Paris, XXe siècle, 1975. 385 p.

BAL, Mieke. *Double exposures : the subject of culutral analysis*. New York, Routledge, 1996. 338 p.

BEAULIEU, André. *L'assemblée nationale du Québec*. Québec, Assemblée nationale du Québec, 1981. 96 p.

BÉLAND, Mario. *Louis Jobin et le marché de la sculpture au Québec*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1991. 756 p.

BOGNER, Dieter et al. *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler : the story of Art of this Century*. Venise, Peggy Guggenheim Collection & Vienne, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, 2004. 396 p.

BOURASSA, Gustave et al. *Monseigneur Bourget. Souvenir du 24 juin 1903*, Montréal. La Cie d'imprimerie Geo. Pineault, Jr., 1903. 257 p.

CHAREST, Annie. *Notre histoire coulée dans le bronze ; Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, Alfred Laliberté, Philippe Hébert*. Arthabaska, Musée Laurier, 1996. 24 p.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre ; Stratégies de communication et médiation symbolique*. Montréal, L'Harmattan Inc., 1999. 378 p.

DE GUISE, Céline. *Forum 2 : points de vue sur l'exposition*. Montréal, Société des musées québécois, 1991. 80 p.

EZRATI, Jean-Jacques. *Théorie, technique et technologie de l'éclairage muséographique*. Nantes, Éditions AS, 2002. 143 p.

FREYDEFONT, Marcel. *Petit traité de la scénographie : représentation du lieu, lieu de représentation*. Nantes, Éditions Joca seria, 2007. 151 p.

GAUTHIER, David. *La représentation de l'Autochtone dans l'œuvre du sculpteur Louis-Philippe Hébert (1850-1917) : figure d'altérité au service d'une idéologie nationale*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007. 144 p.

GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art : une histoire d'expositions*. Paris, Presses universitaires de France, 2009. 256 p.

GOUR, Romain. *Philippe Hébert : sculpteur et statuaire : six hors texte*. Montréal, Les Édition Éoliennes, vol. IV, n° 4, 1952. 26 p.

GREENBERG, Rosa Greenberg, et al. *Thinking about Exhibitions*. Londres, Routledge, 1996. 487 p.

GUERCIO, Gabriele. *Art as Existence : The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge. MIT Press, 2009. 378 p.

HALL, Margaret. *On display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*. Londres, Lund Humphries Publishers Ltd, 1987, 256 p.

HAZAN, Olga, *La culture artistique au Québec au seuil de la modernité. Jean-Baptiste Lagacé, fondateur de l'histoire de l'art au Canada*, Québec, Septentrion, 2010, 612 p.

HÉBERT, Bruno. *Philippe Hébert, sculpteur*. Montréal, Éditions Fides, 1973. 157 p.

HUGHES, Philip. *Exhibition design*. London, Larence King Publishing Ltd, 2010. 224 p.

JEUDY, Henri-Pierre, dir. *Exposer, exhiber*. Paris, Éditions de la Villette, 1995. 88 p.

- KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique : peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*. Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009. 526 p.
- LAHUERTA, Claire, et al. *L'œuvre en scène, ou, ce que l'art doit à la scénographie*. Pau, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2010. 218 p.
- LANDRY, Pierre B., dir. *75 ans chrono : le Musée national des Beaux-Arts du Québec, 1933-2008*. Québec, Musée national des Beaux-Arts du Québec, 2009. 357 p.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *La sculpture dans l'espace, Rodin, Brancusi, Giacometti*. Paris, Le musée Rodin, 2005. 107 p.
- LESAGE, Daniel, et al. *Qu'est-ce que la scénographie? Processus et paroles de scénographes*. Collection Études théâtrales, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2012, n° 53, vol 1.
- MARSHALL, Christopher R., dir. *Sculpture and the Museum*. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2011. 265 p.
- MCKINNEY, Joslin et Philip BUTTERWORTH. *The Cambridge introduction to scenography*, New York, Cambridge University Press, 2009. 237 p.
- MILNER, John. *Ateliers d'artistes : Paris capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*. Paris, Éditions du May, 1990. 218 p.
- MORISSET Gérard. *Les arts au Canada français/ The Arts in french Canada*. Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1959. 96 p.
- NEWHOUSE, Victoria. *Art and the Power of Placement*, New York, The Monacelli Press, 2005. 303 p.
- NOORDEGRAAF, Julia. *Strategies of Display : Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen & NAI Publishers, 2004. 287 p.
- NOPPEN, Luc et Gaston DESCHÊNES. *L'hôtel du parlement, témoin de notre histoire*. Québec, Les Publications du Québec, 1986. 204 p.
- PICHET, Isabelle. *Expographie, critique et opinion : les discours du Salon de l'Académie de Paris (1750-1789)*. Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009. 365 p.
- RECHT, Roland. *Penser le patrimoine; mise en scène et mise en ordre de l'art*. Paris, Hazan, 2008. 202 p.
- ROY, Pierre-George. *Les monuments commémoratifs de la province de Québec*. Québec, Commission des monuments historiques de la Province de Québec, 1923. 2 volumes.

RUBY, Christian. *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*. Bruxelles, La lettre volée, 2007. 300 p.

VIEIRA, Emmanuelle. *Design d'exposition : dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec, Le Musée, 2004. 136 p.

VINCENT, Christine. *Exposer les ateliers d'artistes dans un musée d'art : enjeux et pratiques : étude de la programmation récente du Centre Georges Pompidou*. Mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2011. 68 p.

Catalogues

S.a. 1893. *Musée La Salle, catalogue illustré*. Montréal, s. é. 25 p. [En ligne], <<https://openlibrary.org>>, (page consultée le 9 septembre 2014).

GALERIE NATIONALE DU GRAND-PALAIS. *Seicento : le siècle de Caravage dans les collections françaises*. Catalogue d'exposition (Paris, galeries nationales du Grand Palais, 11 octobre 1988- 2 janvier 1989 et Milan, Palazzo reale, mars-avril 1989). Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988. 424 p.

AMIC, Sylvain dir. *Bohème : de Léonard de Vinci à Picasso*. (Paris, Grand Palais, 26 septembre 2012 au 14 janvier 2013 et Madrid, Fundación Mapfre, 6 février 2013-5 mai 2013) Paris, Réunion des musées nationaux, 2012. 384 p.

HILL Charles C. et Pierre B. LANDRY dir. *Catalogue du musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Art canadien*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada & Musée nationaux du Canada, 1988 [1994], 2 volumes.

Documents électroniques :

ASSOCIATION DES MUSEES CANADIENS. *Prix d'excellence de l'AMC*. [En ligne], <<http://www.museums.ca>>, (page consultée le 20 septembre 2013).

ASSOCIATION DES PROFESSIONNELS DES ARTS DE LA SCÈNE DU QUÉBEC. *Mandat*, [en ligne], <<http://www.apasq.org/objectifs.htm>>, (page consultée le 10 avril 2014).

ASSOCIATION SCÉNOGRAPHES. 2013. *Charte des scénographes d'expositions permanentes et temporaires*. [En ligne]. 6 p. <<http://www.scenographes.fr>>, (page consultée le 26 mars 2014).

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'AMÉRIQUE FRANÇAISE. *Prix Maxime Raymond*. [En ligne], <<http://www.ihaf.qc.ca>>, (page consultée le 8 février 2013).

MUSEE DES BEAUX-ARTS DU CANADA. *Collections « Louis-Philippe Hébert »*. [En ligne], <<http://www.beaux-arts.ca/fr/voir/collections>>, (page consultée le 10 février 2014).

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL. *Collections « Louis-Philippe Hébert »*. [En ligne], <<http://www.mbam.qc.ca/collections/>>, (page consultée le 3 février 2014).

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, *Collections « Louis-Philippe Hébert »*. [En ligne], <<http://www.mbam.qc.ca/collections>>, (page consultée le 3 février 2014).

PÉGARD, Catherine, dir. *Château de Versailles*. [En ligne], <<http://www.chateauversailles.fr>>, (page consultée le 24 mars 2014).

UDS et SYNDICAT NATIONAL DES SCÉNOGRAPHES D'ÉQUIPEMENT, DE SPECTACLE ET D'EXPOSITION. *Union des scénographes*. [En ligne], <<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/>>, (page consultée le 26 novembre 2013).

Documents audio-visuels :

CHÂTEAU DE VERSAILLES. *Versailles et l'Antique, la scénographie. Interview avec Pier Luigi Pizzi*. Paris, Château de Versailles, 2 min 47 sec. [En ligne], <<http://www.chateauversailles.fr/les-actualites-du-domaine/evenements/evenements/expositions/versailles-et-lantique/>>, (page consultée le 26 mars 2014).

LAVOIE, André (réal.). *Louis-Philippe Hébert. Héros des places publiques*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2006. Disque numérique audiovisuel, DVD, 47 min.

LEMIEUX, Pierre-Yves. *Louis-Philippe Hébert : les voix du bronze*. Québec, Avatar & Musée du Québec, 2001. Disque numérique audio, CD, 70 min.

Autres :

- Entrevue téléphonique avec Michel Nadeau le 8 avril 2014 (durée: 45 minutes).
- Rencontre non enregistrée avec Daniel Drouin le 19 septembre 2013 au Musée national des beaux-arts du Québec (durée : environ 30 minutes).

FIGURES



Fig.1 Louis-Philippe Hébert, *Le Pêcheur à la nigogue*. 1889, bronze, 310,0 x 120,0 x 112,0 cm.



Fig. 2. Louis-Philippe HÉBERT. *La Halte dans la forêt*. 1889, bronze.



Fig. 3. Louis-Philippe HÉBERT. *La Fée Nicotine*. 1902, bronze partiellement doré, 53,2 x 26,4 x 15,3 cm.



Fig. 4. Louis-Philippe HÉBERT. *La Nuit*. 1913, bronze, hauteur : 12,0 ; diamètre : 13,0 cm.

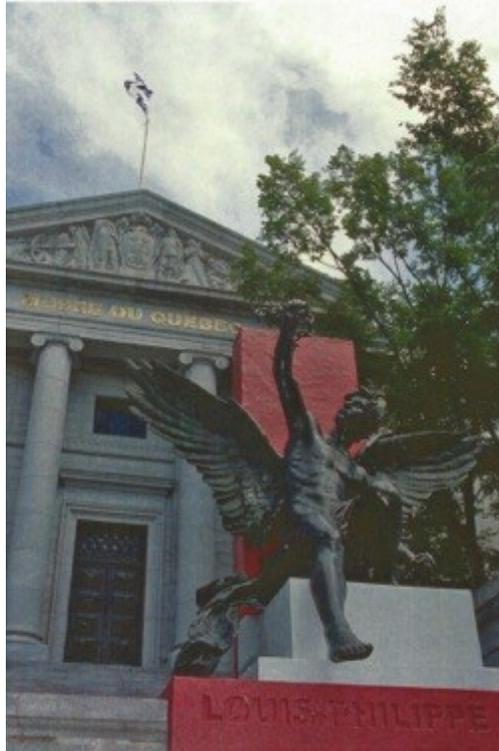


Fig. 5. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la façade du pavillon Gérard-Morisset. Vue de l'œuvre *Le Génie ailé*.



Fig. 6. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de l'entrée principale. Vue du *Monument à Octave Crémazie*.



Fig. 7. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de l'avenue Wolfe-Montcalm. Vue des bannières de l'exposition.

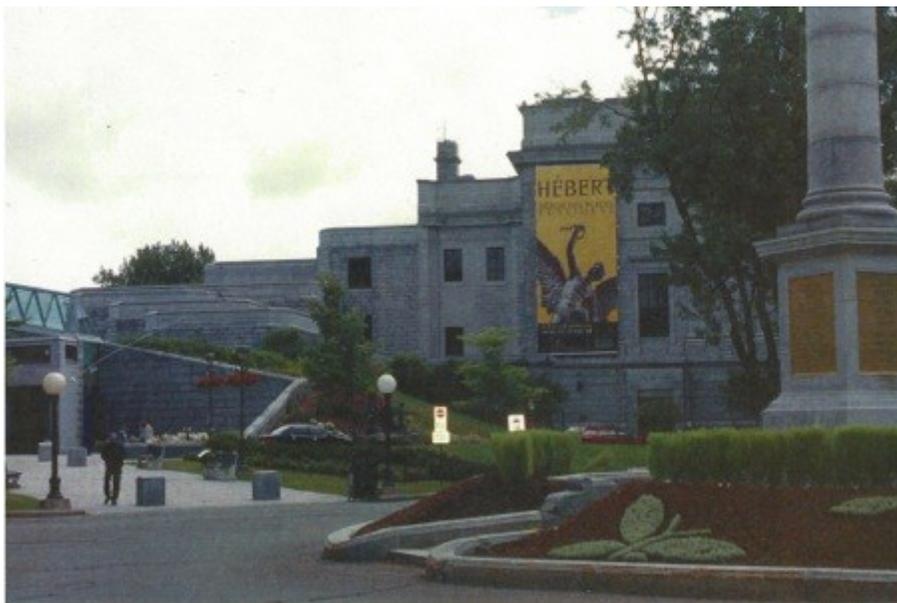


Fig. 8. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie du rond-point devant l'entrée principale. Vue de la bannière géante de l'exposition déployée sur le pavillon Gérard-Morisset.



Fig. 9. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de l'entrée de la salle 4. Vue du panneau didactique présentant le texte d'introduction à l'exposition.

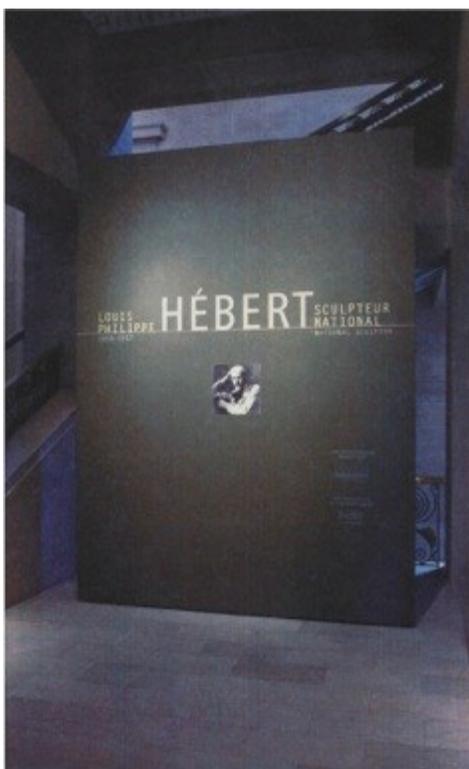


Fig. 10. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie du corridor reliant la salle 4 et rotonde donnant accès aux salles 5 et 6. Vue du panneau présentant le titre de l'exposition et un portrait photographique de l'artiste.



Fig. 11. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la rotonde. Vue de l'entrée de la salle 5.



Fig. 12. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « l'homme ».



Fig. 13. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « les hommes célèbres ».



Fig. 14. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue latérale du mur incliné.

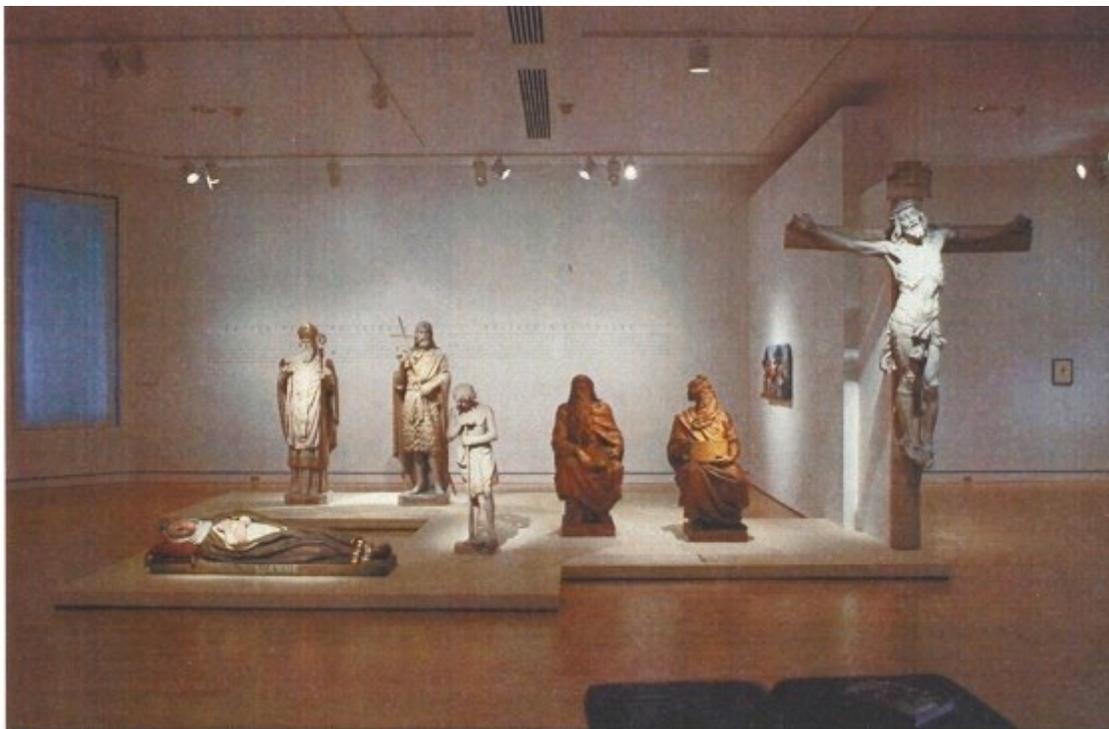


Fig. 15. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « l'art religieux ».



Fig. 16. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue frontale du mur incliné.

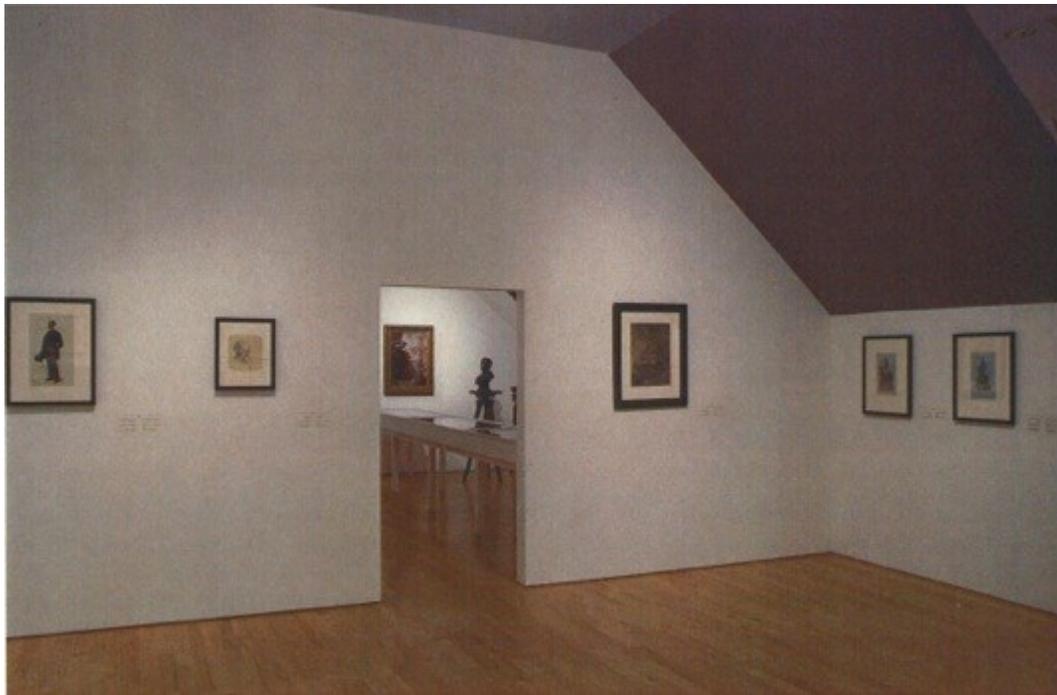


Fig. 17. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de l'entrée de la section de l'atelier par la galerie de photographies.



Fig. 18. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la section « l'atelier du sculpteur » et de l'ouverture sur la thématique « les intimes ».



Fig. 19. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la section « l'atelier du sculpteur ».



Fig. 20. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue des étagères présentant des plâtres dans la section « l'atelier du sculpteur ».



Fig. 21. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue frontale de la thématique « les intimes ».

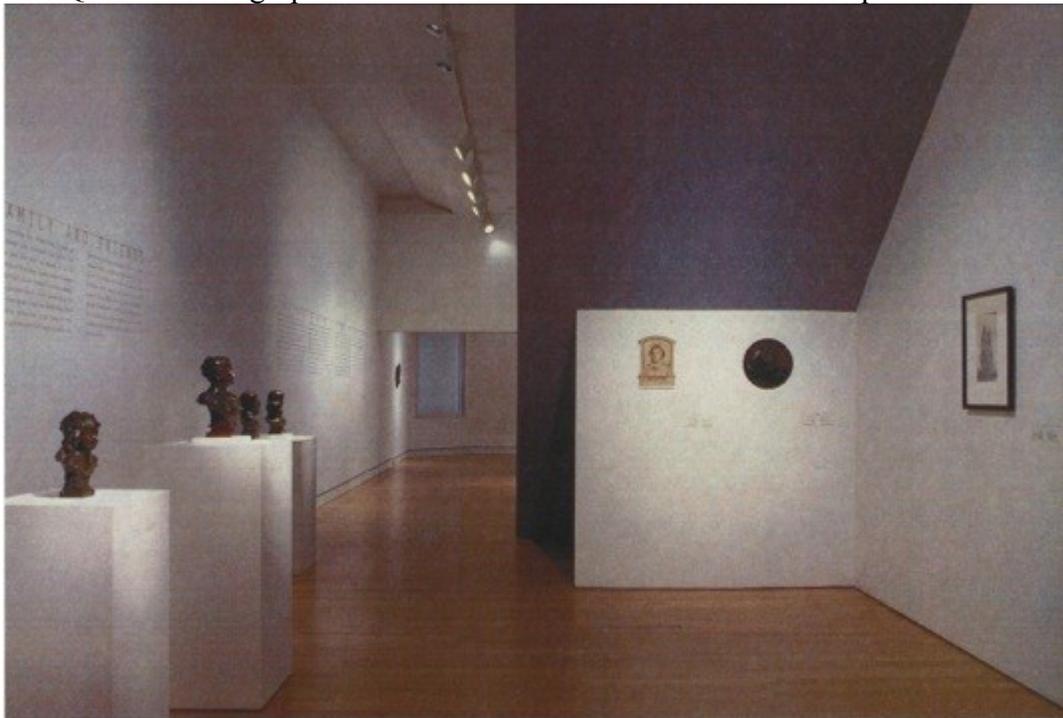


Fig. 22. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « les intimes » et du mur incliné.

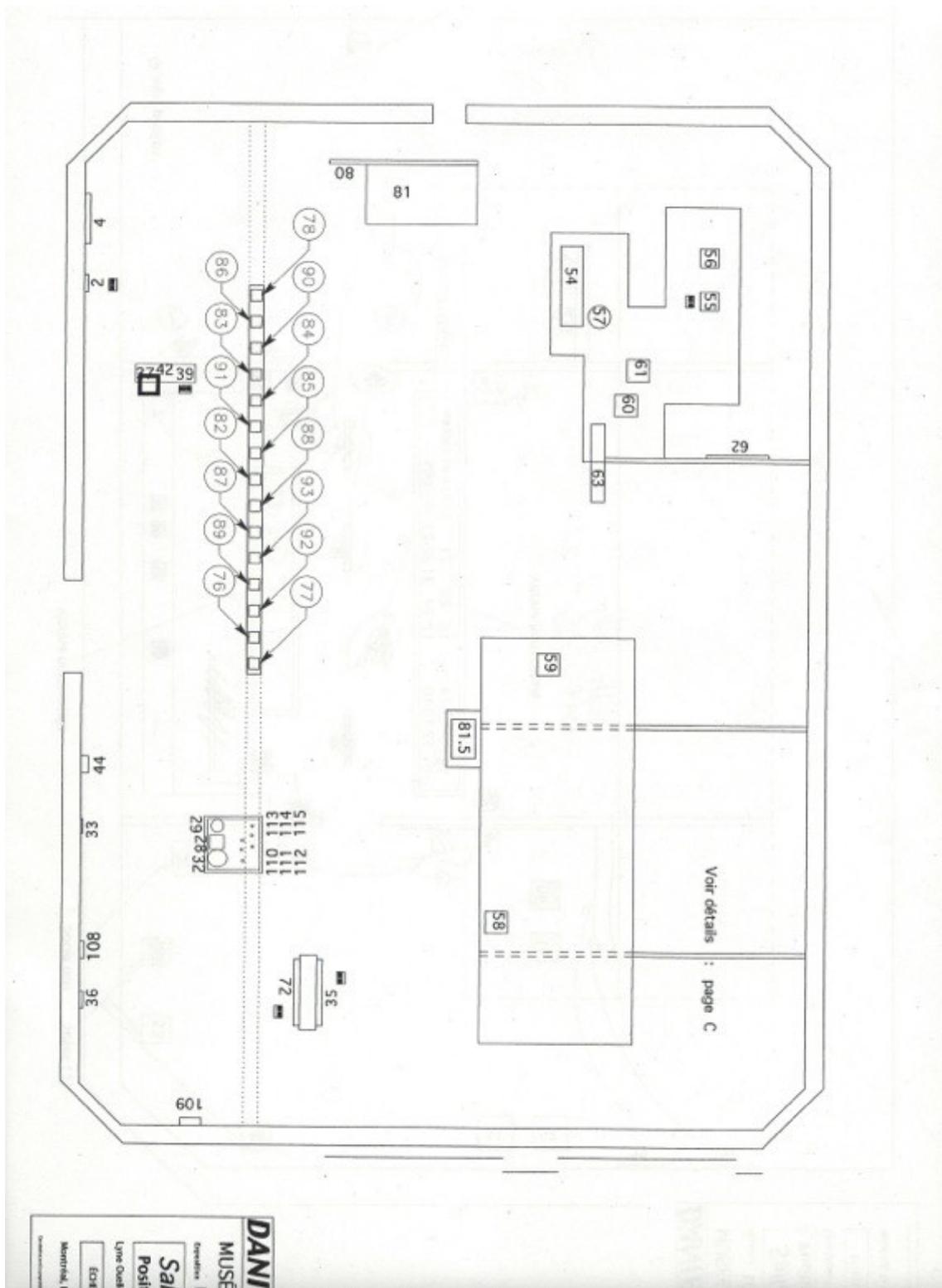


Fig. 23. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Plan de la salle 4.

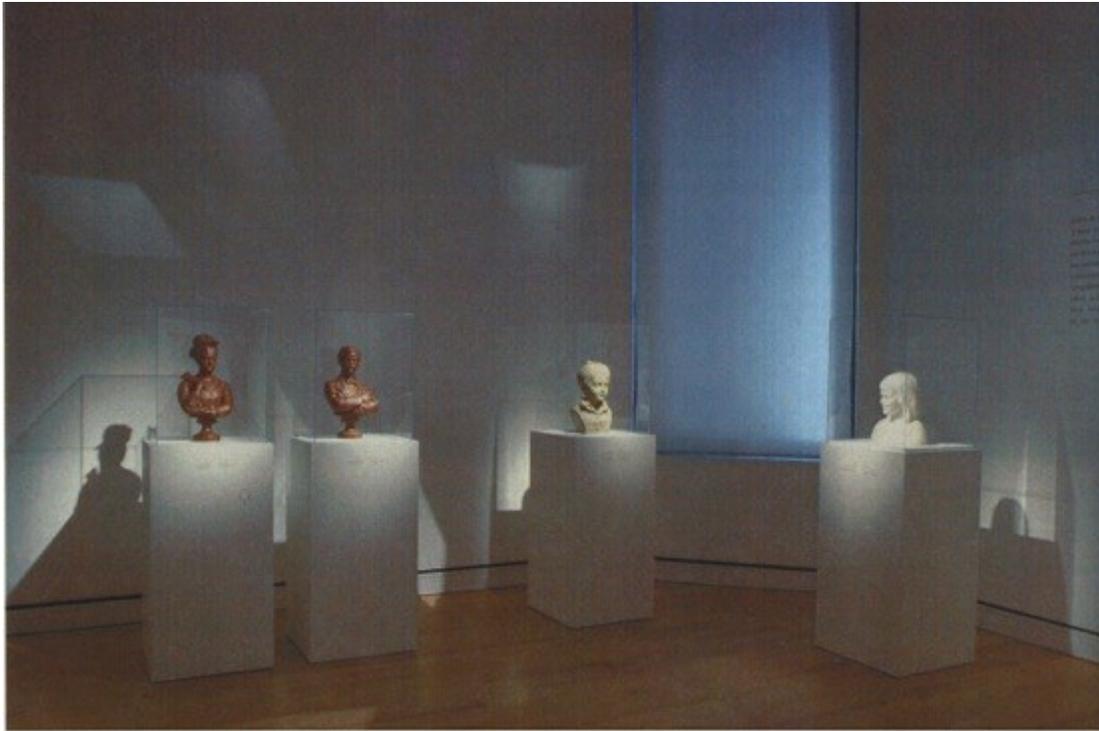


Fig. 24. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la thématique « les intimes ».



Fig. 25. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de médaillons en relief et d'un présentoir.



Fig. 26. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la section avant-gauche de la salle.



Fig. 27. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue arrière de l'estrade.



Fig. 28. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la section droite de la salle.



Fig. 29. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue frontale d'ensemble.



Fig. 30. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la section droite de la salle et d'une partie de l'estrade.



Fig. 31. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue des œuvres *Algonquins* et *Poésie et Histoire*.

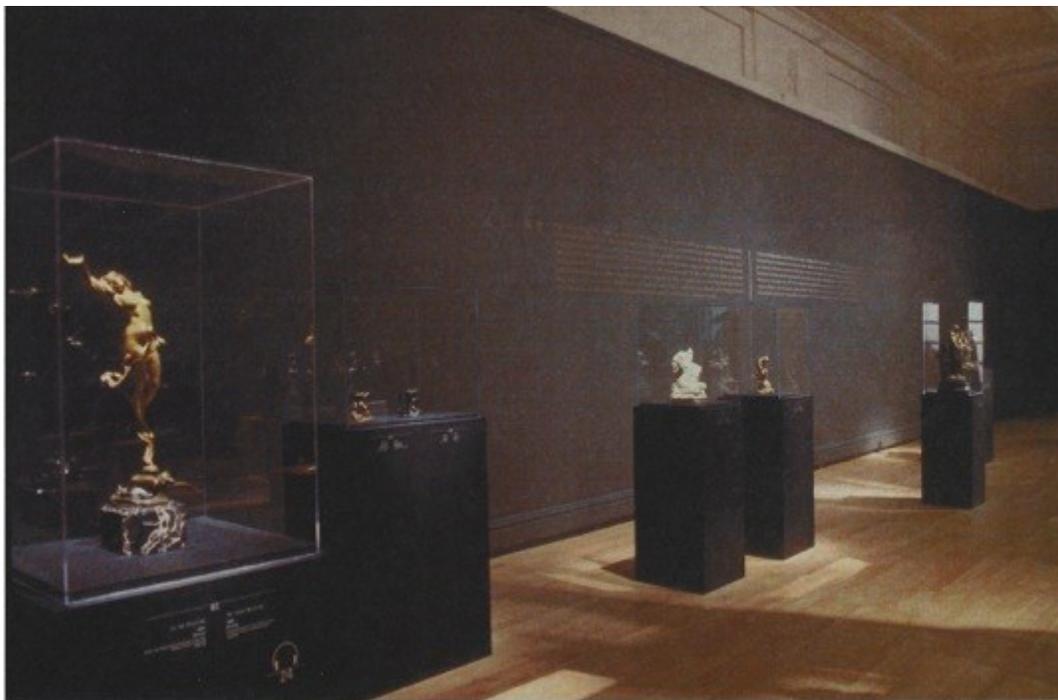


Fig. 32. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la thématique « le nu ».



Fig. 33. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue frontale d'ensemble.



Fig. 34. Photographie. *Exposition universelle de 1900, Paris, Exposition de sculptures au pied de l'escalier d'honneur du Grand-Palais. 1900.*



Fig. 35. Gravure. *La sculpture française. 1889.*

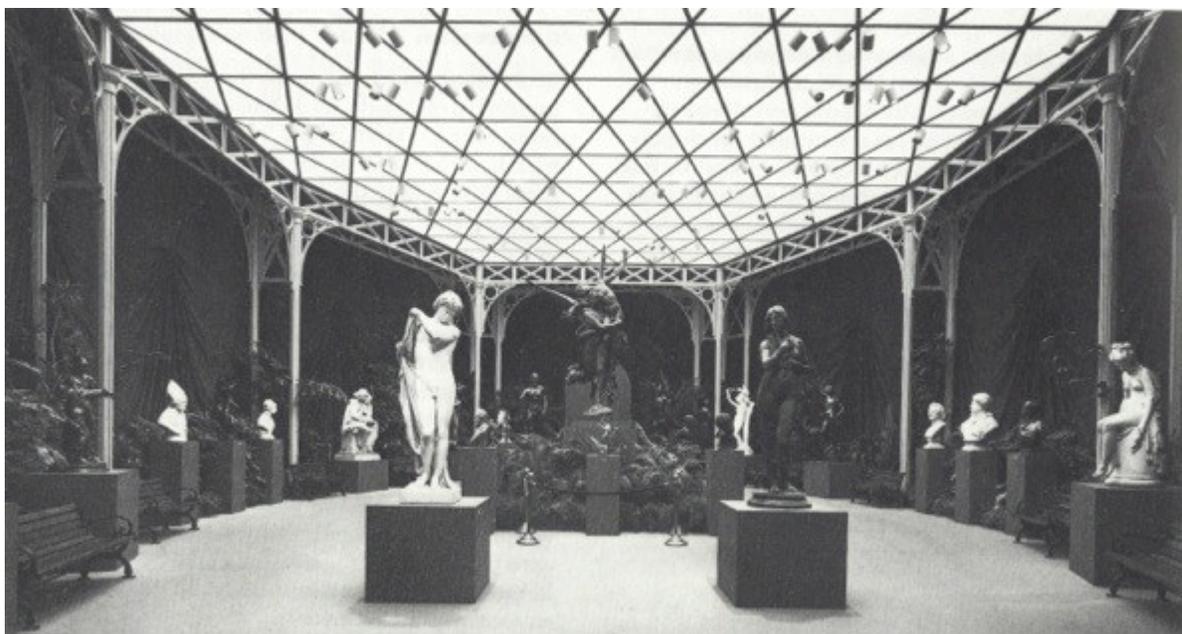


Fig. 36. Photographie. *Rodin rediscovered*. National Gallery of Art, Washington.



Fig. 37. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue du coin arrière gauche de la salle et de l'alcôve.



Fig. 38. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue frontale de l'alcôve.



Fig. 39. *La Victoire de Samothrace*. c. 200-190 av. J-C, marbre : hauteur ; 8 pieds.

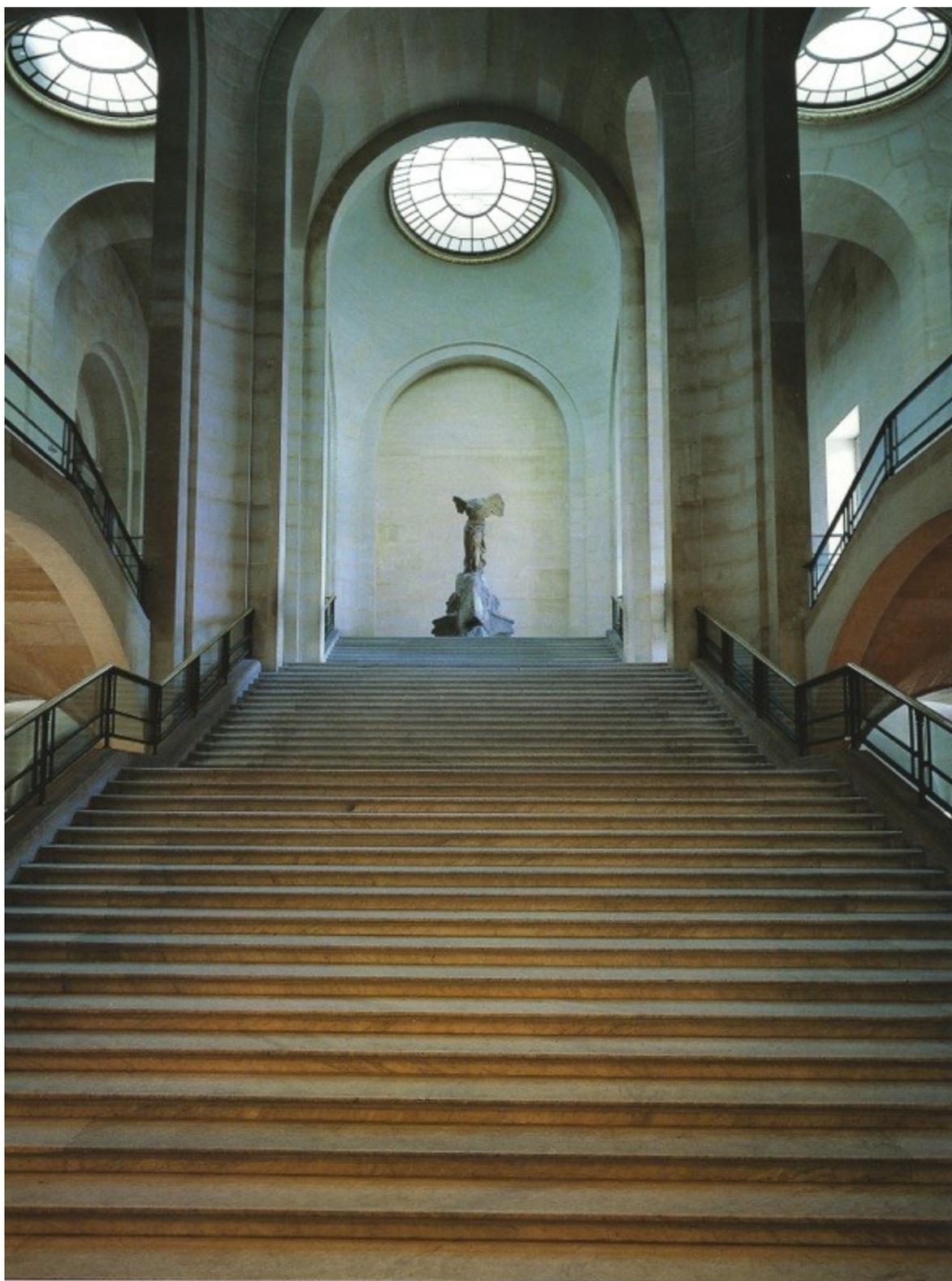


Fig. 40. *La Victoire de Samothrace*. c. 200-190 av. J-C, marbre : hauteur ; 8 pieds.

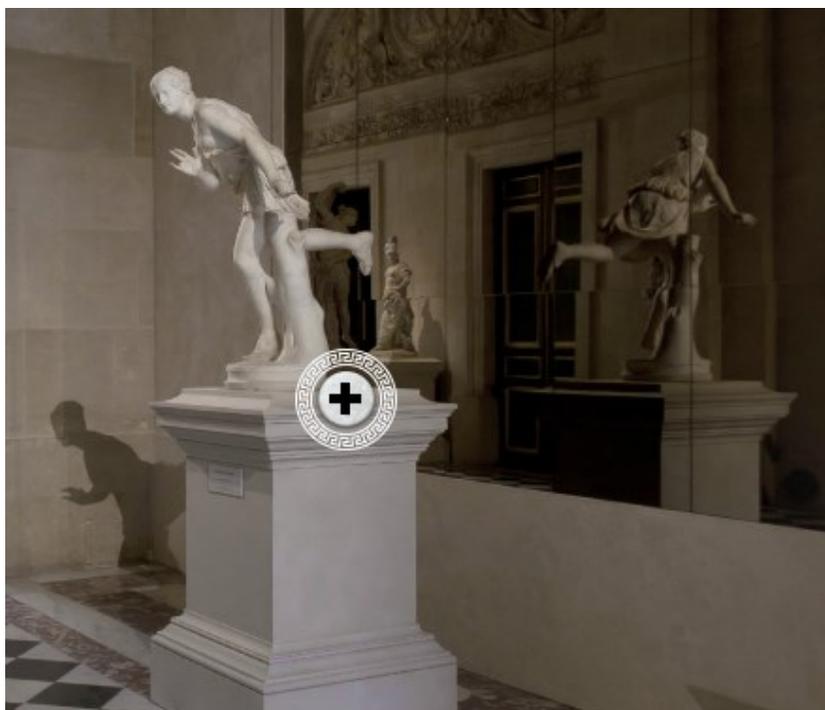


Fig. 41. *Versailles et l'Antique*. Château de Versailles, Versailles.
Photographie de la salle 6 « Sculpture inspirées de l'Antique ». Vue de la sculpture *Atalante*.

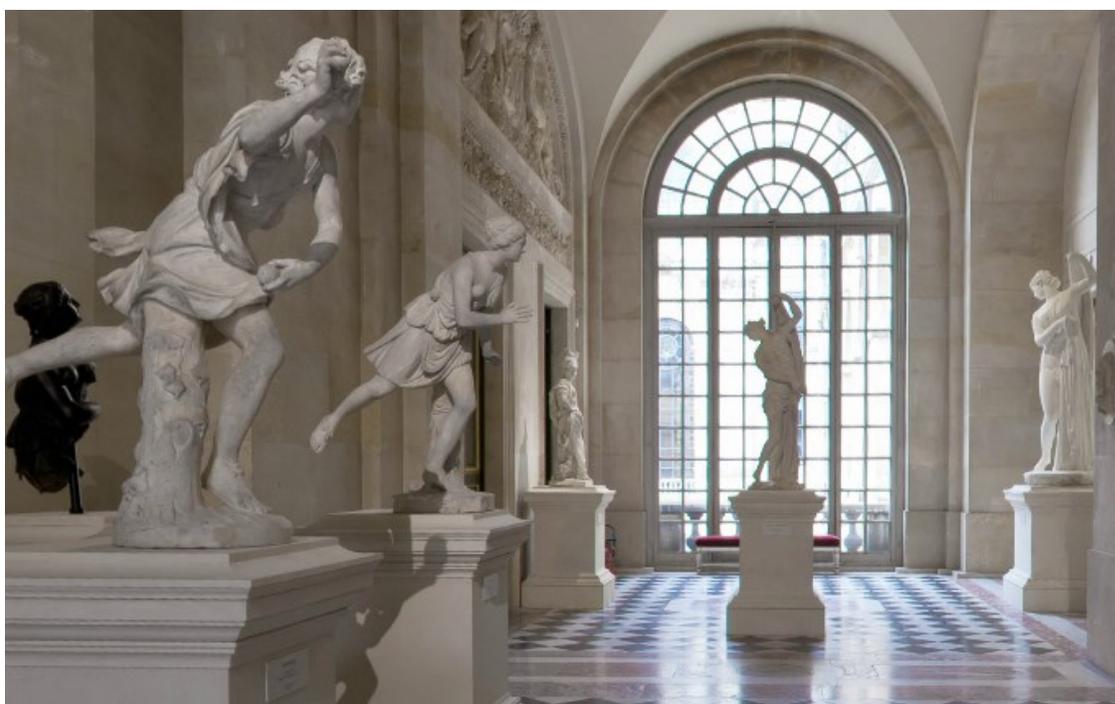


Fig. 42. *Versailles et l'Antique*. Château de Versailles, Versailles.
Photographie de la salle 6 « Sculpture inspirées de l'Antique ». Vue générale.



Fig. 43. *Versailles et l'Antique*. Château de Versailles, Versailles.
Photographie de la salle 3 « Héros et héroïnes antiques ».



Fig. 44 *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue du muret suspendu et de l'entrée de la salle.

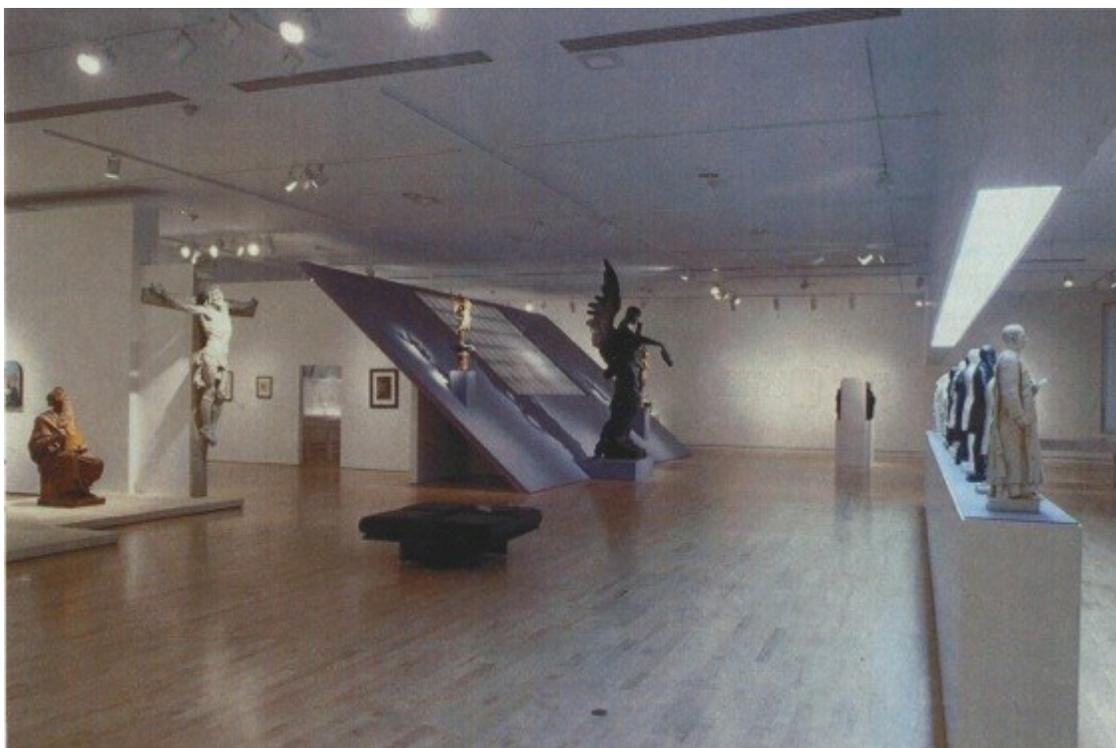


Fig. 45. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue générale vers la section de l'atelier.*



Fig. 46. Photographie couleur. *Ateliers aux 31 et 31 bis rue Campagne-Première.*



Fig. 47. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue d'un présentoir.



Fig. 48. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue des thématiques de « l'art religieux et de « l'art funéraire ».



Fig. 49. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue générale.

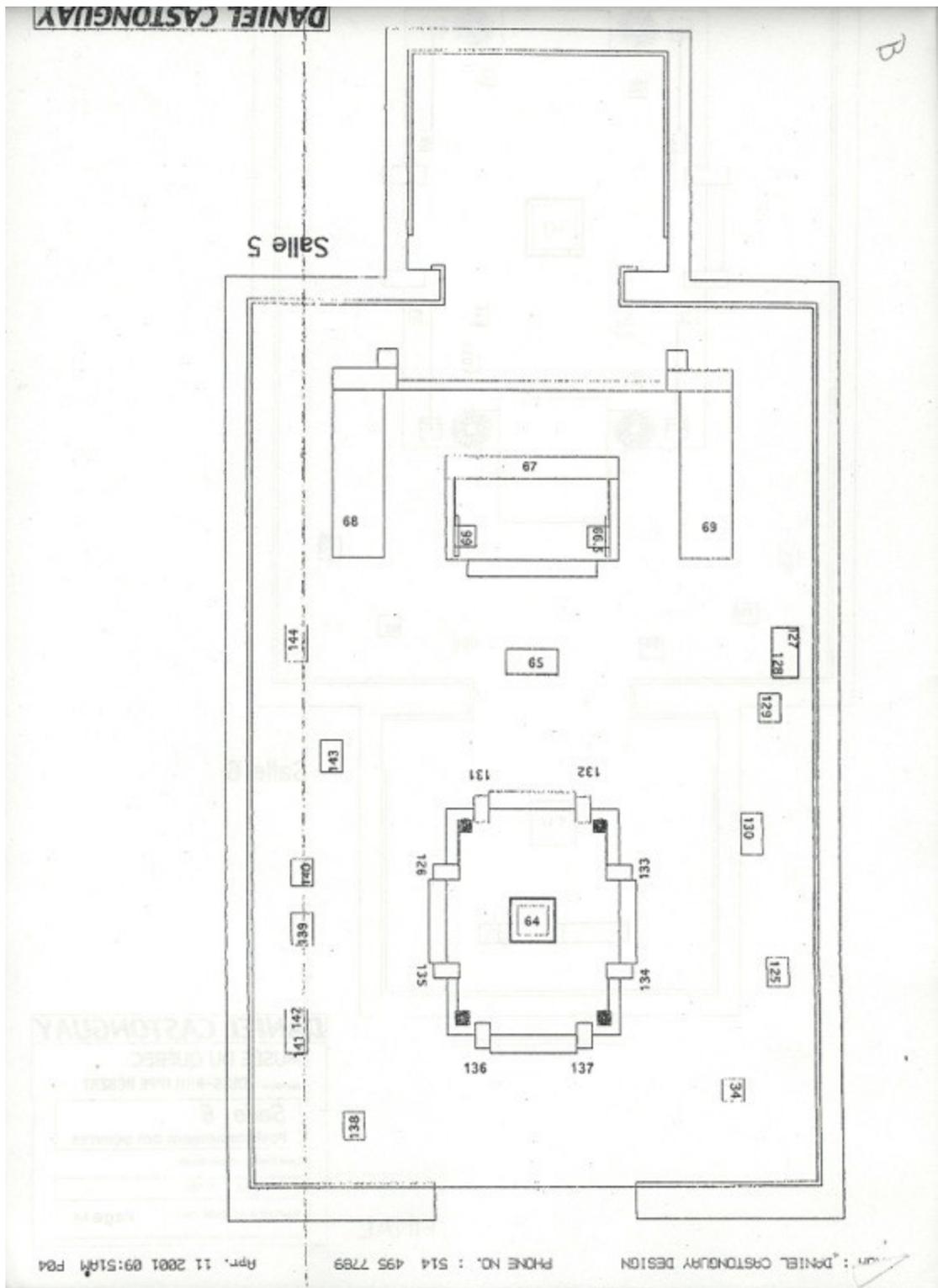


Fig. 50. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Plan de la salle 5.

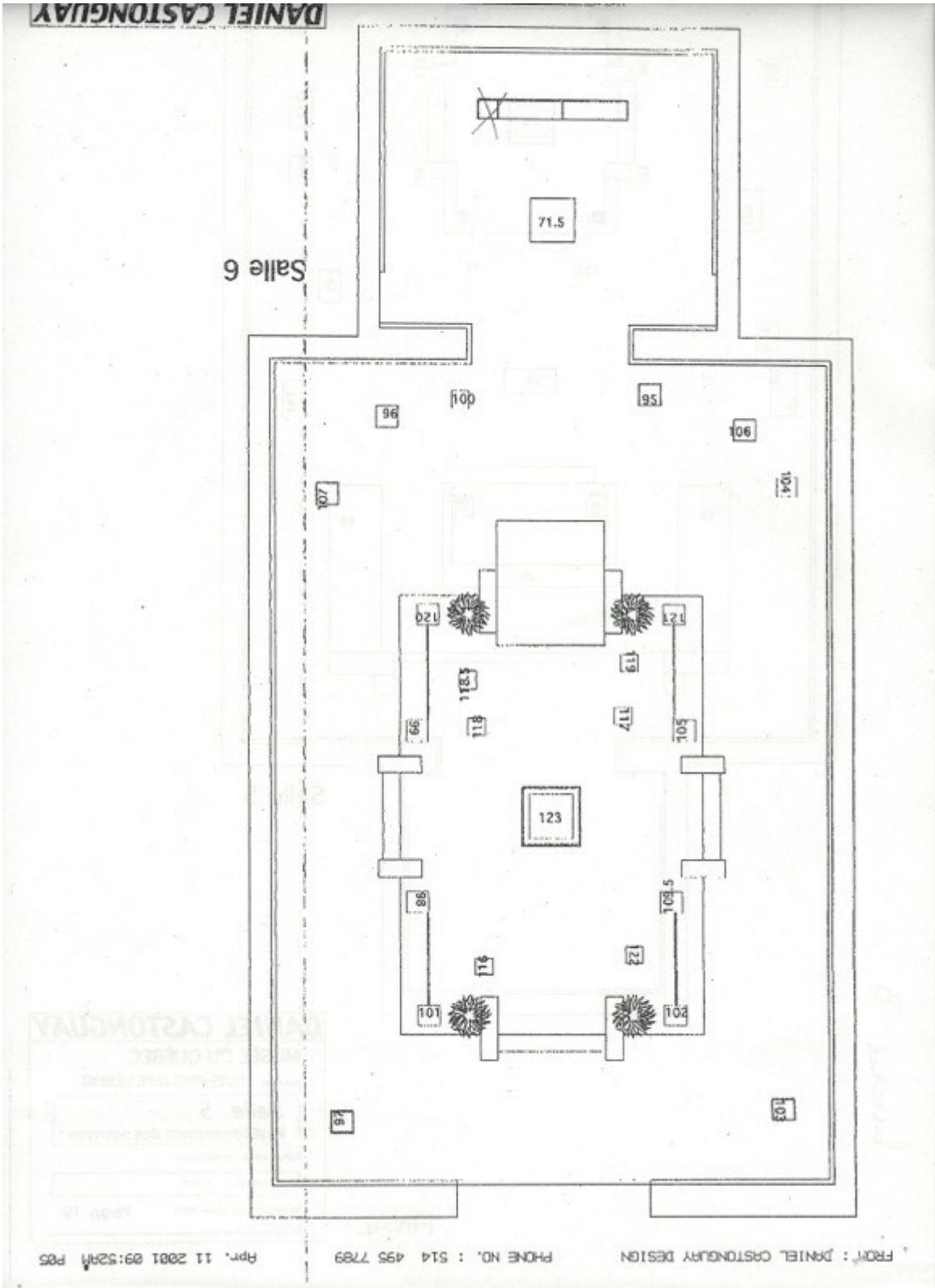


Fig. 51. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Plan de la salle 6.



Fig. 52. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue arrière de l'estrade.



Fig. 53. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la salle avec des visiteurs.

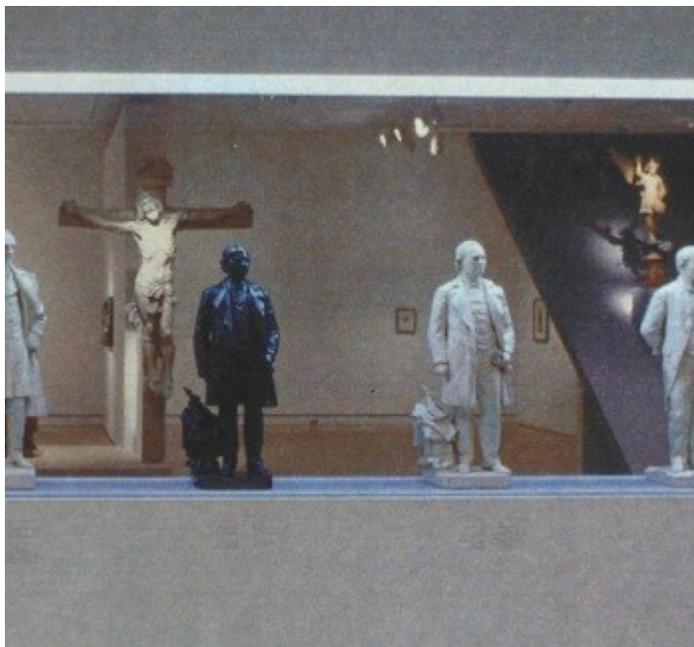


Fig. 54. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Détail, photographie de la salle 4. Détail de la rangée de statuettes des « hommes célèbres », vue des deux exemplaires de *Sir Hector-Louis Langevin*.



Fig. 55. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la rangée de statuettes des « hommes célèbres » et de l'*Ange de gloire*.



Fig. 56. *Musée Chiaramonti*. Musée du Vatican, Vatican.
Photographie de la galerie de sculptures.

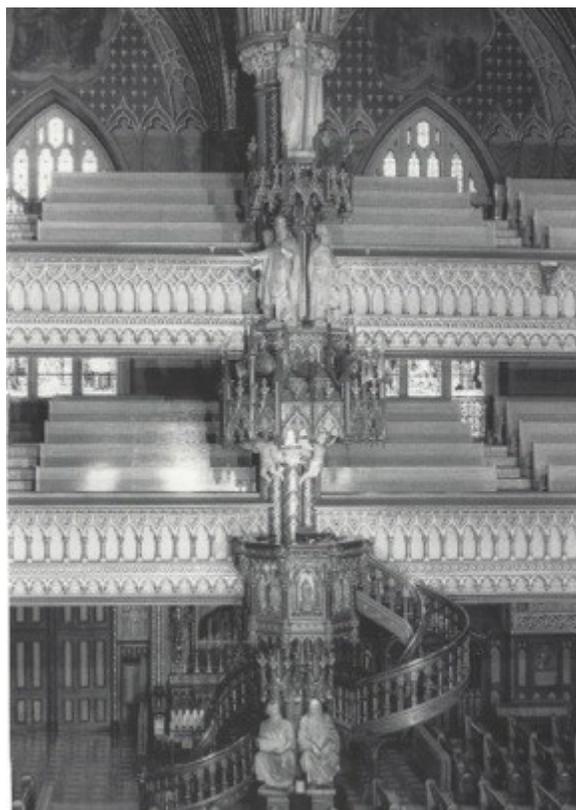


Fig. 57. Victor BOURGEAU, Louis-Philippe HÉBERT *et al.* *Chaire de Vérité de l'église Notre-Dame de Montréal*. 1883-1886.

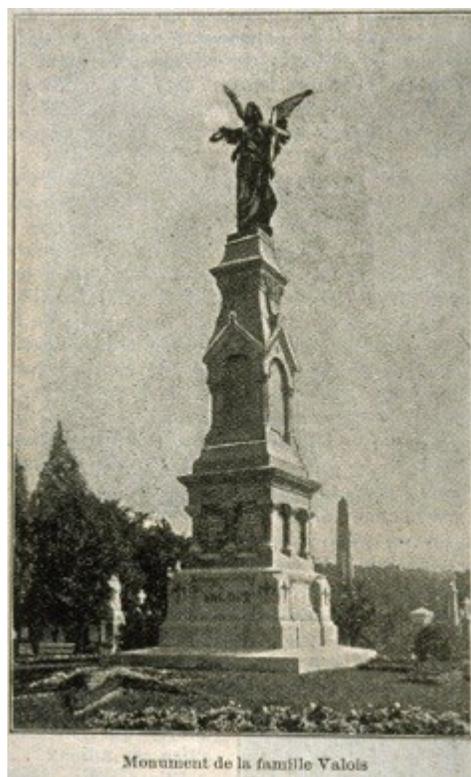


Fig. 58. Louis-Philippe HÉBERT. *Monument funéraire de la famille Valois*. 1895.



Fig. 59. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la rotonde. Vue de l'entrée de la salle 6.



Fig. 60. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue de la section arrière de la salle.



Fig. 61. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Détail, photographie de la salle 5. Vue du texte mural « l'Hôtel du Parlement ».



Fig. 62. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national. Musée national des beaux-arts du Québec. Détail, photographie de la salle 5. Vue du texte mural « le nu ».*



Fig. 63. Louis-Philippe HÉBERT. *La Musique et le Théâtre, dit Trophée de Lord Grey. 1906.*



Fig. 64. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue frontale de l'œuvre *Sans merci*.



Fig. 65. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue latérale de l'œuvre *Sans merci*.



Fig. 66. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Détail, photographie de la salle 6. Vue arrière de l'estrade.



Fig. 67. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la rangée de statuettes de personnages historiques avec des visiteurs.



Fig. 68. *Rodin à Québec*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue du podium présentant certains éléments des *Bourgeois de Calais*.

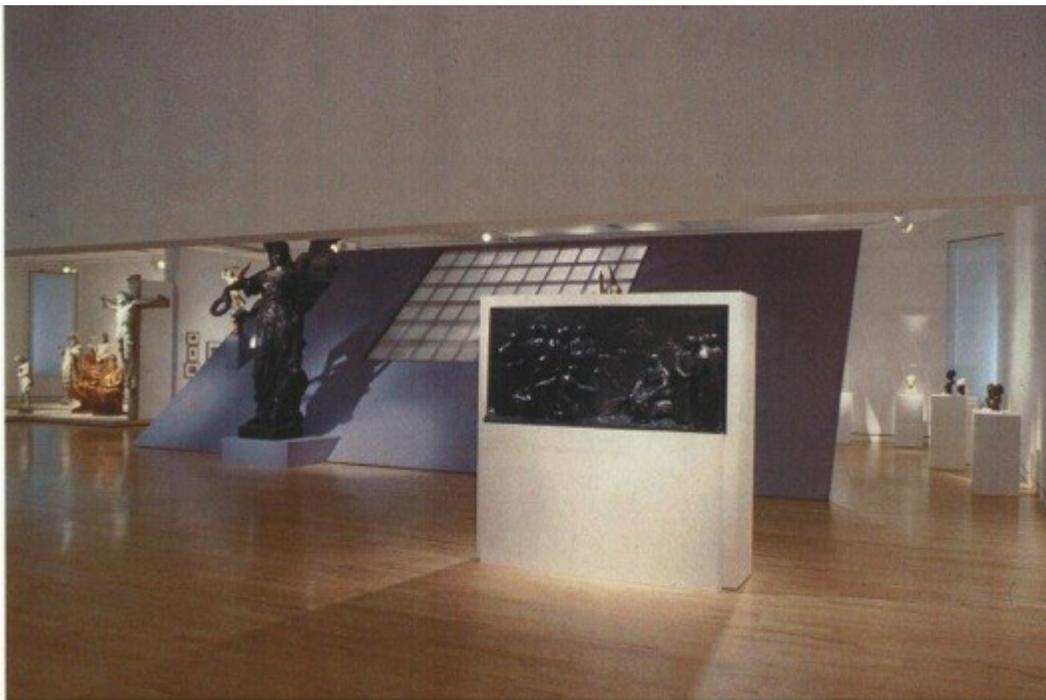


Fig. 69. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la section de l'atelier coupée par le muret suspendu.



Fig. 70. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue générale.



Fig. 71. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue d'ensemble du fond de la salle.



Fig. 72. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue du fond de la salle avec des visiteurs.



Fig. 73. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 6. Vue de la section avant de l'estrade.



Fig. 74. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la rotonde. Vue générale.



Fig. 75. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 5. Vue latérale de l'arrière de la salle (côté gauche).



Fig. 76. Louis-Philippe HÉBERT. *Adrien et Henri*. Vers 1887.



Fig. 77. *Louis-Philippe Hébert (1850-1917), sculpteur national*. Musée national des beaux-arts du Québec. Photographie de la salle 4. Vue de la rangée de statuettes des « hommes célèbres » et de l'*Autoportrait l'escabeau*.

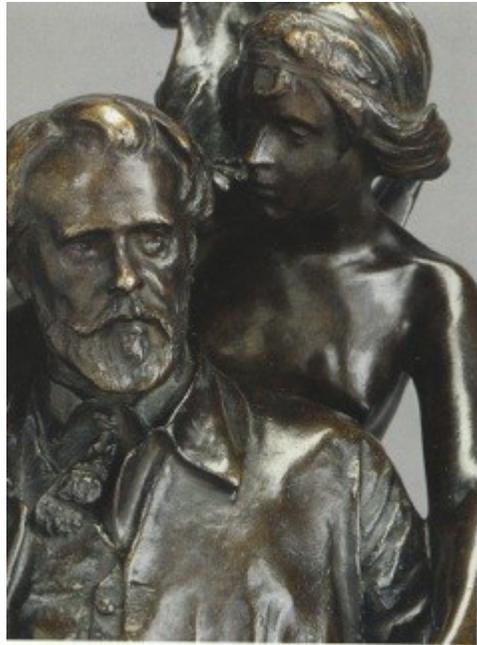


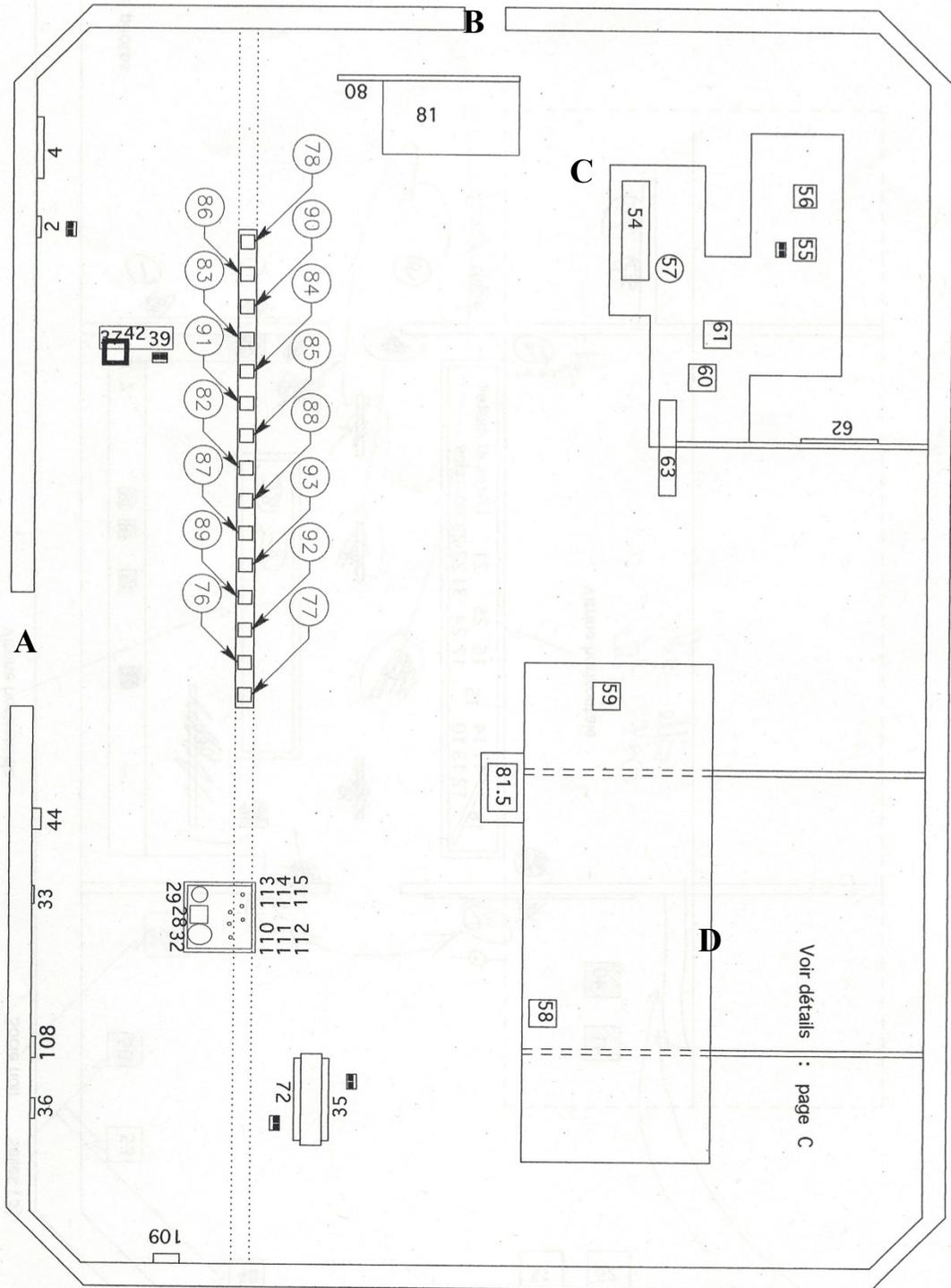
Fig. 78. Louis-Philippe HÉBERT. Détail de *L'inspiration*, 1904.
Bronze : 56,5 x 22,8 x 24,6 cm.



Fig. 79. Louis-Philippe HÉBERT. *L'inspiration*, 1904.
Bronze : 56,5 x 22,8 x 24,6 cm.

ANNEXE I

Plan salle 4



ANNEXE II

Salle 4- Série de statuettes historiques

| Numéro sur le plan | Titre | Année de réalisation | Catégories | Date de naissance et de mort |
|---------------------------|--|-----------------------------|--|--|
| 78 | Monseigneur Joseph-David Déziel | 1887 | Réduction de la statue d'un monument | 1806-1882 |
| 86 | Maquette pour la statue de « Joseph Howe » | Vers 1904 | Maquette d'un monument | 1804-1873 |
| 90 | Sir Louis-Olivier Taillon | 1893 | Ami ou personne admirée par l'artiste | 1840-1923 |
| 83 | Honoré Mercier | 1888 | Tribuns et ministres importants du Québec et du Canada | 1840-1894 |
| 84 | Sir Adolphe-Philippe Caron | 1889 | Ami ou personne admirée par l'artiste | 1843-1908 |
| 91 | Sir Wilfrid Laurier | 1898 | Tribuns et ministres importants du Québec et du Canada | 1841-1919 |
| 85 | Sir John A. Macdonald | 1886 | Père de la confédération | 1815-1891 |
| 82 | Sir Hector-Louis Langevin | 1888 | Ami ou personne admirée par l'artiste | 1826-1906 |
| 88 | Sir Hector-Louis Langevin | 1884 | Ami ou personne admirée par l'artiste | |
| 87 | Sir Étienne-Pascal Taché | 1886 | Père de la confédération | 1795-1865 |
| 93 | Sir Louis-Hippolyte LaFontaine | 1885 | Tribuns et ministres importants du Québec et du Canada | 1807-1864 |
| 89 | Sir George-Étienne Cartier | 1883 | Réduction de la statue d'un monument | 1814-1873 |
| 92 | Augustin-Norbert Morin | 1886 | Tribuns et ministres importants du Québec et du Canada | 1803-1865 |
| 76 | Louis-Joseph Papineau | 1887 | Tribuns et ministres importants du Québec et du Canada | 1786-1871 |
| 77 | Laviolette | Vers 1887 | Personnage de la Nouvelle-France | Dates inconnues : 17 ^e siècle |

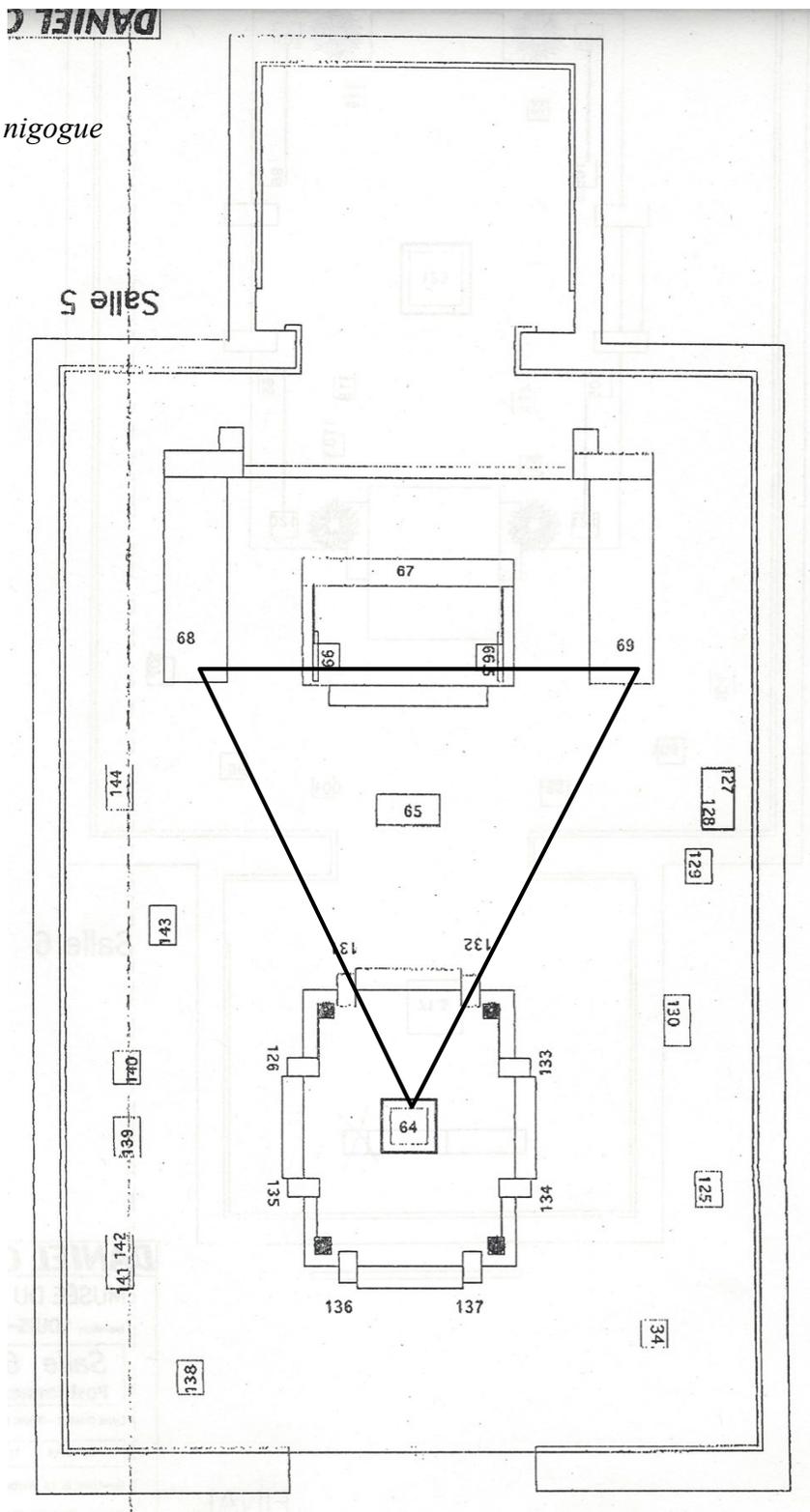
ANNEXE III

Plan salle 5

68 : Frontenac

69 : Salaberry

64 : Pêcheur à la nigogue



ANNEXE IV

Jeu découverte

HÉBERT

Louis-Philippe

Du 7 juin au 3 septembre 2001

Jeu découverte

Louis-Philippe Hébert est un sculpteur québécois. Il a créé des sculptures en bois, en terre, en bronze et en marbre. Petites ou grandes, ces pièces représentent des anges, des saints, des enfants, des héros et des hommes politiques. Louis-Philippe Hébert est né en 1850 à Sainte-Sophie d'Halifax et est mort à Montréal en 1917.

Raymond Lortie
Portrait de Louis-Philippe Hébert
dans son atelier pendant l'exposition
1895

Les autoportraits

Salle 4

1 Dans la salle 4, trouve les œuvres auxquelles ces visages appartiennent. Ensuite relie, par une flèche, le visage au mot qui décrit comment l'artiste s'est représenté : debout, assis, les bras croisés ou sur un médaillon.



A



B



C



D

ASSIS

BRAS CROISÉS

DEBOUT

MÉDAILLON

2 Cherche dans la salle 4 les portraits sculptés des enfants de Louis-Philippe Hébert. Tu trouveras leur prénom sur la base de la sculpture et sur l'étiquette près de l'œuvre. Inscris leur prénom dans la bulle correspondante.



A
Bonjour, je suis



B
Bonjour, je suis



C
Bonjour, je suis



D
Bonjour, je suis



E
Bonjour, je suis



F
Bonjour, je suis

À toi de découvrir !

- Les autoportraits Salle 4
- La famille Hébert Salle 4
- Les attributs Salle 5
- Les bustes Salle 6
- La troisième dimension Salle 6

MUSÉE DU QUÉBEC
Direction des expositions et de l'éducation

La famille Hébert

Salle 4

Les attributs

Salle 5

Pour qui on puisse reconnaître plus facilement les personnages qu'il sculptait, Louis-Philippe Hébert intégrait souvent à sa sculpture un élément qui rappelle les faits d'armes du héros représenté. Cet élément, associé au personnage et qui nous permet de l'identifier, s'appelle un attribut.

3 À l'aide des deux indices donnés, ici, trouve l'œuvre mystère et inscris son titre dans les carrés ci-dessous.

Indices :

- A- Cette sculpture représente une famille d'Amérindiens qui fait une halte dans la forêt. Il y a au centre le père et son jeune fils, à gauche la mère et à droite le fils aîné s'apprêtant à décocher une flèche avec son arc.
- B- Le nom de la sculpture est celui d'une tribu amérindienne.



4 À l'aide des trois indices donnés ici, trouve l'œuvre mystère et inscris son titre dans les carrés ci-dessous.

Indices :

- A- Ce personnage historique a été gouverneur de la Nouvelle-France.
- B- Près de sa jambe droite, tu verras la bouche d'un canon qui rappelle la phrase qui l'a rendu célèbre : « *Je lui répondrai par la bouche de mes canons.* »
- C- Louis-Philippe Hébert a représenté ce personnage plus grand qu'il n'est en réalité, on dit donc de cette sculpture qu'elle est plus grande que nature.



Les bustes

Salle 6

Un buste est un portrait sculpté qui montre la tête, la poitrine et les épaules de quelqu'un. Des personnages importants – écrivains, politiciens, médecins et même hommes d'affaires – ont demandé à Louis-Philippe Hébert de faire leur buste.

5 Un écrivain, un chrétien et un premier ministre aimeraient bien retrouver la partie du corps qui leur manque. Cherche dans la salle 6 ces personnages et associe la tête à la poitrine appropriée en les reliant par une flèche.

- Faucher de Saint-Maurice Sir John Thompson James Bell
- écrivain premier ministre du Canada chrétien
- 1852-1894



La troisième dimension

Salle 6

Une sculpture possède trois dimensions, c'est-à-dire qu'on peut tourner autour et découvrir des formes différentes selon l'endroit où l'on se trouve.

6 Observe les sculptures exposées sur un socle dans la salle 6 et tourne autour d'elles pour trouver à quelle œuvre appartient cette silhouette. Inscris ensuite le titre dans les carrés ci-dessous.

