

Circonscrire l'œuvre : quelques notes au sujet des encadrements d'œuvres de membres du Groupe de Beaver Hall *

JACQUES DES ROCHERS

Alain Fleischer écrivait, en 1986, dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne* de Paris, pour un numéro spécial portant sur *L'œuvre et son accrochage* :

À chaque œuvre qu'il met au mur, le musée donne un cadre suprême : toutes les autres œuvres exposées [...] Au contexte d'origine des œuvres (atelier de l'artiste, appartement du collectionneur, lieux de la manifestation, de l'intervention, de la performance), le musée substitue un environnement entièrement secrété par les œuvres elles-mêmes.

Pour paraphraser les exemples d'œuvres contemporaines françaises qu'énumérait alors Fleischer, témoignant de ce maillage, je dirais, en parlant d'un exemple plus près de nous, au nouveau Pavillon d'art québécois et canadien du Musée des beaux-arts de Montréal, que l'œuvre vidéographique *Portrait in Motion* de Nadia Myre (n. 1974) – projetée sur une paroi de verre – et à travers laquelle se reflète *Les castors du roi* de Kent Monkman (n. 1965) mais également le *Martyre de Françoise Brunon-Gonannhatenha* de Joseph Légaré (1795–1855), témoigne d'un choix d'encadrement et de *recadrage* pour lequel le cadre propre de chacune des œuvres est une partie d'un ensemble conceptualisé.

Les narrations offertes dans l'accrochage au musée, qui incluent l'œuvre et son cadre, sont aujourd'hui – comme en témoigne ce colloque – à entrées multiples. Ces narrations sont ouvertes mais aussi sélectives et les partis-pris ne peuvent être innocents. Chaque lieu, chaque espace d'exposition a ses enjeux propres qui circonscrivent l'œuvre, – bien qu'unique –, comme une partie d'un ensemble. L'encadrement d'un tableau, tout comme celui d'un corpus d'œuvres, bénéficie toutefois de règles et de connaissances qui éclairent nos choix. Ainsi, plus nos connaissances sont précises sur les encadrements d'origine des œuvres, meilleurs sont les outils dont nous disposons pour éclairer les décisions à prendre au moment de *recadrer* un tableau.

* NDLR Ce texte a été présenté en introduction de l'une des séances du colloque.

Les mentions spécifiques sur ce sujet, retrouvées pour l'essentiel dans les comptes rendus, les agendas et les correspondances d'artistes et d'institutions sont toutefois relativement peu nombreuses et peuvent aussi apparaître à première vue triviales. Elles ont souvent été laissées pour compte. La préparation d'une exposition à venir au Musée des beaux-arts de Montréal sur le Groupe de Beaver Hall, nous a permis d'en dégager quelques exemples que j'énumère ici.

Dans les procès-verbaux du Arts Club de Montréal, le 7 février 1918 : « A vote of thanks proposed by Foster & seconded by McGill was passed to Mr. F[rederic] C[leveland] Morgan for his generous gift of new frames for the Club's pictures by A.Y. Jackson & [Randolph S.] Hewton¹ ». Ici, les membres du club prennent l'initiative de remplacer les encadrements des artistes seulement quelques années après la réalisation même des toiles. Jackson (1882–1974) et Hewton (1888–1960) sont tous deux membres et exposants du Club depuis 1913 mais ne sont toujours pas revenus de la Grande Guerre. Ils n'ont pas pu donner leur aval à ces choix, mais devait à leur insu faire confiance à leurs collègues.

Dès 1922, vraisemblablement en vue de la préparation de la *British Empire Exhibition* de 1924, Eric Brown, directeur de la Galerie nationale du Canada, offre à Hewton de présenter à Londres, en même temps que des œuvres du Groupe des Sept, une douzaine de petites œuvres des membres du Groupe de Beaver Hall, lui indiquant qu'il s'occupe de les faire encadrer. Il écrit : « I should like to have them here within the next two weeks or so, so as to get some little frames put round them² ».

A.Y. Jackson qui correspond avec Mrs. Alice Massey en 1930, relate quant à lui la possibilité de modifier un encadrement pour qu'il se marie à un contexte particulier. Il écrit :

I was speaking to Arthur Lismer about the rich landscape around your place. He feels as I do that there is a whole new field to develop. I have the last sketch in a frame and it looks very happy. I will send the frame down to put on the bright one you have there if you wish³.

En 1943, Prudence Heward (1896–1947) qui, comme plusieurs de ses contemporains, réalisait ses propres encadrements s'exprime ainsi dans une lettre à Harry McCurry, alors directeur de la Galerie nationale : « I shall be very glad to let Mr. [H.S.] Southam have my Child's Head for \$140 and he can return the frame to me⁴ ». Cet important collectionneur avait vraisemblablement ses propres goûts en matière d'encadrements et devait

percevoir la toile comme une pièce à ajouter à un ensemble dans un décor précis, ce qu'attestent des photographies prises des intérieurs de sa résidence.

L'amie intime de Prue, la peintre Isabel McLaughlin (1903–2002), écrivait quant à elle à McCurry, en 1948, à propos d'une œuvre de son amie qu'elle prêtait à l'institution :

I rather like the *Street in Cagnes* in the natural wood frame and mat, but for purely sentimental reasons, I think I'd like the narrow grey strips frame back that Prue had framed it with originally, when the painting returns⁵.

L'artiste domine ici ses propres goûts pour favoriser la mémoire chérie d'une autre. Quelques mois plus tard, dans le cadre de l'exposition commémorative de Prudence Heward tenue à la Galerie nationale du Canada, McCurry écrira à la mère de l'artiste, à propos de *Girl in a Yellow Sweater* :

We have had it framed and photographed and it will be hanging in the exhibition this afternoon. It is one of those pictures which the National Gallery certainly ought to buy⁶.

Dans la foulée du désir d'acquisition, l'institution procède ici à l'encadrement d'un tableau, en adéquation probable avec sa collection et la vision de celle-ci à la fin des années 1940.

À l'instar de ces informations variées glanées dans les archives, nos conférenciers témoignent d'un nombre significatif de postures différentes ou convergentes en ce qui concerne le cadre et son dialogue avec l'œuvre. L'ensemble des présentations donne aussi la mesure des dialogues potentiels dans ce projet qui consiste à circonscrire les effets de cet assemblage.

NOTES

- 1 Musée des beaux-arts de Montréal, Fonds Arts Club P2/B2/2.1 procès-verbaux et documents afférents 1912–1921, p. 228.
- 2 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre d'Eric Brown à R.S. Hewton (258 rue Bishop, Montréal), 23 fév. 1922 (7.1-H, Box 260, File 9, Correspondence with/re artists, Hewton, Randolph S.).
- 3 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre d'Alex Jackson (Studio Building, Toronto) à Mrs. Massey, 14 juil. [1930], Massey Papers, Box 157, file 7.

- 4 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre de Prudence Heward à Mr. McCurry, 17 jan. 1943 (McCurry Papers).
- 5 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre d'Isabel McLaughlin à Mr. McCurry, 6 sept. 1948, dossier Prudence Heward (McCurry Papers).
- 6 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre de Harry McCurry à Mrs. A.R.G. Heward, 5 mars 1948 ; Curatorial Files Prudence Heward, *Girl in a Yellow Sweater*, 1936.

Circumscribing the Work: A Few Notes on the Frames Used for Works by Members of the Beaver Hall Group

JACQUES DES ROCHERS

Looking individually at the rare archival sources that mention the framing of works may seem to be of merely anecdotal interest. But aside from the information they provide about particular works, when studied and compared they point to other major issues, including those of hanging works as part of an ensemble and the type of frames selected by a collection or exhibition curator as a component of an exhibition concept. The article opens with a quote from Alain Fleisher: “To each work it hangs on a wall, the museum gives a supreme frame: all the other works on exhibition.” After citing a local example – the interaction between several works in the new pavilion of Quebec and Canadian art at the Montreal Museum of Fine Arts – the author stresses the importance of learning about a work’s first frame, the surround initially chosen for a painting. This shift from ensemble to object also serves to highlight the diversity of positions being presented by participants in the conference, which this text introduces.

The small selection of archival sources cited – assembled during pioneering research on a group of modern Montreal artists, the Beaver Hall Group – make mention of the frames used for works by A.Y. Jackson (1882–1974), Randolph S. Hewton (1888–1960), and Prudence Heward (1896–1947). Found for the most part in minutes and agendas and in correspondence between artists and institutions, these fragments of information testify to the influence of various individuals, including fellow artists, friends, patrons, collectors, and museum directors. One thing that emerges clearly is the fairly insecure status of original artist-made frames, owing evidently in part to changing tastes, but also to the circumstances surrounding the works’ acquisition and exhibition.

Translation: Judith Terry