

## Le chemin du musée

Alex Noël

---

Number 272, Summer 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93911ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Spirale magazine culturel inc.

**ISSN**

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this article**

Noël, A. (2020). Le chemin du musée. *Spirale*, (272), 11–17.

## LE CHEMIN DU MUSÉE

En juin 2013, l'artiste Kittie Bruneau a fait appel à moi pour la conduire jusqu'en Gaspésie. Malgré son âge, elle continuait de se rendre chaque été près de Percé pour y peindre, dans sa maison-atelier qu'elle ouvrait à des femmes à la recherche d'un lieu pour créer. J'ai donc séjourné deux étés de suite parmi ses invitées, pour écrire. En échange de son hospitalité, je lui faisais des lifts. Puis, un jour, j'ai vendu ma voiture, et nos vies ont pris des chemins différents. J'ai gardé de ces étés le souvenir d'une maison où la création passait avant tout le reste, les colères comprises. Céline Goudreau, rencontrée sur les lieux, m'a confié que ce qui la ramenait chaque année vers cet endroit, c'était une sorte de fuite hors de la vie ordinaire : *« La force du vent et la présence de la mer apportent une dimension sauvage à l'expérience que l'on vit. Il n'y a ni douche ni internet. L'eau est une denrée rare. Le mode de vie rudimentaire aide à focuser sur notre travail. »* Mais d'autres m'ont aussi avoué être parties de là-bas en pleurant, ne voulant plus jamais y remettre les pieds. Toujours est-il que Kittie Bruneau peint dans sa maison gaspésienne, sans y habiter à l'année. Les derniers hivers, elle les a passés à Casablanca, à Hong Kong, à Calgary. Ces tableaux peints l'été, et qui seront soit vendus chez son galeriste à Montréal, soit envoyés à l'étranger, il lui faut les transporter vers la métropole, mais elle n'a pas de voiture. C'est pourquoi elle les confie un peu à n'importe qui : elle les glisse dans les coffres d'auto des visiteuses ou les laisse à l'intention de ceux venus fermer la maison pour l'hiver. Et elle n'y pense plus. Elle ne cherche même pas à savoir s'ils sont arrivés à bon port. À l'été 2014, je suis reparti avec quatre toiles qu'elle avait roulées comme des tapis entre ma tente, mes valises, ma glacière.

On m'avait dit qu'elles valaient plus de 20 000 \$ et, sur la route, je craignais pour la première fois qu'on me vole ma vieille voiture rouillée ou que, sur la 132, ses œuvres soient défoncées par le pare-chocs d'un van, déchirées au milieu de la carlingue fumante. Une fois à Montréal, ses toiles, je les ai gardées encore deux semaines sous mon lit, dans ma colocation où on ne verrouillait jamais la porte, avant que son agent ne vienne enfin m'en délivrer. L'année suivante, j'entrais au doctorat à Québec et je n'ai eu le temps de faire qu'un aller-retour pour aller chercher Kittie Bruneau dans sa maison gaspésienne, où le froid commençait déjà à s'infiltrer et qu'elle ne savait plus comment fuir. Sur la route, elle trouvait que je conduisais trop vite, que ma voiture ne payait pas de mine, qu'elle était bruyante. Elle a préféré continuer en bus. Nous nous sommes fait nos adieux dans une gare Orléans Express.

## L'ABSENTE DU MUSÉE

Quatre ans plus tard, en août 2019, Kittie Bruneau était encore sur le chemin du retour quand sa fille m'a texté. Elle ramenait sa mère à bord d'une camionnette louée, en compagnie de Marilyn, une de leurs invitées. Pour lui faire une surprise, Nathalie m'a donné rendez-vous au Musée national des beaux-arts, où elles s'arrêtent chaque année. Ce matin-là, elles quittaient l'hôtel de Lévis où elles avaient dormi la veille, prenaient le traversier avec une heure de retard. Et moi, qui étais en avance, je les ai attendues pendant une éternité dans le hall du pavillon Pierre-Lassonde, au milieu des touristes qui se massaient vers l'exposition *Miró à Majorque*. Postées au pied de l'escalier monumental, les bénévoles chargées de souhaiter la bienvenue aux visiteurs parlaient de leurs vacances à Holguín en me jetant des regards suspicieux, à mesure que se prolongeait mon état d'attente. Pendant ce temps, désorientée par son GPS, la voiture louée par Nathalie s'était perdue dans les rues de Québec, où sa mère venait pourtant chaque année. Elle s'était perdue sur le chemin du musée, et j'étais convaincu que cela signifiait quelque chose.

•

Alors que je me fixais l'entrée principale du pavillon, elles sont arrivées derrière moi par l'ascenseur, de sorte que c'est elle, Kittie Bruneau, qui m'a surpris dans mon attente en scandant mon nom. Quand je me suis retourné et que nos regards se sont rencontrés, traçant des flèches dans l'air comme sur certaines de ses toiles, la scène s'est figée. Puis, comprenant que ce n'était qu'un coup monté par sa fille, elle a éclaté de rire. Je suis demeuré pétrifié encore quelques secondes devant son image. Voilà qu'elle se déplaçait désormais en fauteuil roulant, petite silhouette emmitoufflée dans une doudoune rose foncé, une casquette rose pâle sur la tête.

Elle ne marchait donc plus, elle, Kittie Bruneau, l'ancienne danseuse de ballet de Béjart, que j'avais pourtant vue, quatre ans auparavant, en train de faire ses exercices de yoga le matin ou de piétiner ses propres *mixed médias* étalés dans la cuisine d'été, pour choquer ses visiteuses.

•

Dans un texte paru dans *Mœbius*, j'avais dénoncé son absence du musée, ainsi que celle de Mimi Parent et de Ghitta Caiserman-Roth. Au moment où je déplorais leur exclusion, j'ignorais que quelqu'un, quelque part, travaillait déjà à une nouvelle exposition permanente dans laquelle plusieurs œuvres signées par des femmes seraient enfin intégrées. De mes absentes, il ne reste à présent que Kittie Bruneau. Et voilà que nous parcourons ensemble les salles du musée comme dans

une course à obstacles, cherchant à tout prix à éviter les salles où elle aurait pu se trouver, les salles de son oubli, celles qui ne pourraient que se refermer en riant sur elle.

## LA SPIRALE DE MIRÓ

Elle voulait traverser l'exposition dédiée à Miró en un rien de temps, ne pas être ralentie par qui que ce soit. Quand Nathalie souhaitait parcourir une section qui ne l'intéressait pas, elle lui disait qu'elle n'avait pas besoin d'y aller, qu'on la voyait bien de loin. Elle lui ordonnait de pousser son fauteuil, et sa fille, qui veille sur elle depuis des années, lui obéissait. Marilyn et moi, qui prenions une pause devant chaque tableau, peinions à la suivre, tandis qu'elle filait en gigotant sur son fauteuil.

Puis, voilà qu'elle s'est arrêtée, happée par une immense toile sans titre, créée en 1973, alors que Miró était déjà octogénaire, retiré depuis plusieurs années sur l'île de Majorque. Dans cette composition à dominance noire, où se mélangent acrylique, huile et craie, apparaît dans les traits une violence, une destruction peinte avec force et expressivité. Dans une capsule réalisée par La Fabrique culturelle, que j'ai visionnée une fois de retour à la maison, Juan Punyet, le petit-fils de l'artiste, évoque «*la confrontation avec la mort*» d'un homme qui se sait arrivé au «*début de la fin de sa présence sur terre*». En décrivant le geste qui a donné naissance à ce tableau, il attire toutefois l'attention sur une petite galaxie bleue, délicat symbole d'espoir, selon lui. Était-ce ce mince tourbillon bleu sur le vaste fond noir qui a fasciné Kittie Bruneau ce jour-là ? Elle a demandé à Nathalie de continuer d'avancer, se plaignant qu'elle l'avait suffisamment vue, cette œuvre, qu'elle en avait assez d'être là. Cependant, j'ai remarqué que de temps à autre, son œil revenait vers l'immense composition noire, avec ses coulisses blanches, ses pointes rouge sang et son petit amas de cercles bleus. On aurait dit qu'il n'en finissait plus de tourner sur lui-même, d'aspirer toutes choses en son centre.

En entrant dans l'exposition, Kittie Bruneau m'avait dit : «*Miró, j'ai été pas mal inspirée par lui*». On pourrait ajouter qu'elle l'a été aussi par Dubuffet, chez qui les bonshommes qu'elle trace sur ses toiles trouvent leur parenté, ainsi que par Karel Appel, ce peintre du Cobra qui «*peignait comme un enfant parce qu'il avait été choqué par les horreurs de la guerre*», comme elle l'explique dans le documentaire *Farouchement Kittie*. Ces artistes, elle les a toujours aimés. Et ce jour-là, peut-être n'était-elle venue que pour payer sa vieille dette envers Miró, et qu'elle voulait par la suite en finir au plus vite avec lui. Elle a refusé d'être photographiée par Marilyn devant ses toiles, elle est allée attendre avec Nathalie dans le hall, en lançant de temps à autre des regards outrés vers la salle où nous nous attardions.

•



## DES EXPOSITIONS IMPOSSIBLES

Malgré l'influence de Miró, de Dubuffet, d'Appel et d'autres, les toiles de Kittie Bruneau tracent un chemin qui n'est propre qu'à elle. Après avoir été danseuse de ballet à Paris, elle a fait ses débuts comme peintre abstraite, à une époque où l'abstraction était un critère de réussite et où les artistes suivaient cette ligne de force, puis elle s'en est détournée en s'isolant sur l'île Bonaventure. Là, elle a développé un style singulier en observant les dessins de sa fille aînée pour y retrouver son élan d'origine. Déjà, en 1962, dans les pages de *Cité Libre*, Guy Viau saluait le «*courage*» qu'elle avait eu de tout recommencer, en revenant vers «*l'art de l'enfance*». Trois ans plus tard, dans le même périodique, Jacques de Roussan rappelait que lorsqu'elle était une peintre abstraite, Kittie Bruneau ne se sentait pas fidèle à elle-même et que son cas prouve qu'il y a «*cent chemins qui sont valables en même temps à notre époque*». Plusieurs de ses œuvres gardent cependant la trace d'une abstraction, souvent mise en arrière-plan, et sur laquelle elle appose ensuite les personnages «*d'une légende qu'elle inventerait ou encore qu'elle sentirait par intuition vivre dans un monde en marge de celui qu'elle fréquente*», écrit de Roussan. Ce que ses toiles semblent dire de l'abstraction, c'est sa disparition prochaine. Comme si chez elle, le figuratif revenait saccager l'abstrait en riant, en faisant paraître des silhouettes dans les lignes abstraites, des bonshommes allumettes dans les géométries. À travers ses toiles, ce qui devait représenter une évolution dans l'histoire de l'art, soit la pure abstraction, s'annonçait déjà comme une simple mode – bientôt dépassée elle aussi, vieillotte – sur laquelle la poussière devait retomber comme sur le reste.

•

Depuis les années 1990, à mesure que l'abstraction cessait peu à peu d'être un impératif dans le monde des arts, on n'a plus autant parlé de Bruneau, comme si elle avait été emportée par le courant qu'elle avait tant cherché à saccager. C'est pour cette raison, peut-être, que malgré leur qualité, ses toiles ne sont pas exposées dans la salle située à l'étage, *De Ferron à BGL*, qu'elle voulait tant voir en entrant au musée, et dont nous l'avons détournée. Ce matin-là, à l'instant où nous acceptions finalement de l'y conduire, l'immense ascenseur doré du Pierre-Lassonde était tombé en panne, comme pour voler à notre secours. Les deux bénévoles entrevues plus tôt semblaient prises de panique, appuyaient sur les boutons, appelaient le soutien technique, se confondaient en excuses tandis que nous nous éloignons discrètement.

Cette salle, peut-être l'avait-elle visitée l'année précédente et connaissait-elle déjà la vérité crue qui s'y cachait. En parcourant de nouveau cette exposition, après son départ, j'aurai l'impression de lire partout son absence sur les murs.

Après que nous nous soyons dit au revoir devant le musée, j'ai emprunté le sentier menant vers le parc des Champs-de-Bataille. En me retournant, j'ai vu Kittie monter dans le minivan, appuyée sur l'épaule de sa fille, tandis que Marilyn retenait son fauteuil pour éviter qu'il se dérobe. Au moment où elles m'envoyaient toutes les trois la main, en reculant dans le parking, j'ai pensé que j'aimerais qu'elle puisse un jour voir son talent reconnu à sa juste valeur. Et qu'il ne restait plus beaucoup d'années pour y parvenir.

Ce jour-là, cependant, je n'ai fait que semblant de quitter le musée. Dès que le minivan emportant Kittie Bruneau a disparu à l'horizon, mêlée aux voitures défilant sur Grande-Allée, petit point minuscule qui devait peut-être être ma dernière image d'elle, j'ai rebroussé chemin et je suis retourné à l'intérieur.

À vrai dire, j'ignore ce qui m'attirait là sinon une sorte de tristesse, qui me ramenait vers le musée comme pour gratter la plaie, un refus que la fin de l'histoire soit déjà écrite à l'avance. J'ai parcouru le passage souterrain où l'on présente *Hommage à Rosa Luxembourg*, me suis dirigé vers la nouvelle exposition permanente du pavillon Gérard-Morisset. Dans la salle *Revendiquer*, j'ai été surpris de constater qu'un réel effort avait été déployé pour intégrer les œuvres signées par les femmes peintres d'avant la Révolution tranquille. Elles se trouvent enfin en grand nombre dans une exposition permanente, qu'elles partagent dans une proportion respectable avec leurs collègues masculins. Par cette exposition, le MNBAQ rompt encore davantage avec sa longue tradition de misogynie. C'est une salle magnifique, étonnante, ce qui rend l'absence de Bruneau encore plus cruelle. Mais son exclusion s'explique ici par le découpage temporel, qui s'arrête en 1959, comme une balise, une limite à ne pas franchir afin de ne pas empiéter sur l'exposition *De Ferron à BGL*, dans le nouveau pavillon Pierre-Lassonde. Il faut dire que le MNBAQ ne possède aucune des huiles abstraites que Bruneau a peintes avant 1960. À ma connaissance, seul le Musée d'art contemporain de Montréal en conserve encore une trace dans sa collection, avec *Port de mer* (1959).

Malgré la qualité de la proposition, le découpage temporel donnait parfois une image biaisée de certaines artistes, en particulier celles dont le travail n'est pas présenté dans l'exposition plus récente, et qui se trouvent ainsi confinées à leurs œuvres de jeunesse, comme d'éternelles débutantes. Dans *l'Autoportrait au chat* (1945) de Mimi Parent, par exemple, je cherchais la transgression onirique qui ferait sa marque, et je ne la voyais pas, alors qu'une inquiétante étrangeté est pourtant perceptible dans *Le veilleur de nuit* (1959-1960), demeurée dans l'entrepôt. De Parent, rien ne laissait présager sa carrière sulfureuse d'envergure internationale, son intégration au groupe des surréalistes d'André Breton, sa collaboration avec Marcel

Duchamp, sa fascination pour le fétichisme, la dispersion de ses cendres autour du château du marquis de Sade. Pas même une petite note qui accompagnerait le tableau de 1945. Ce dernier, ainsi que *Portrait de Suzanne Dumouchel* (1942), exposé à Montréal, fait partie des œuvres que Parent a signées alors qu'elle était étudiante, assignée à un certain académisme (forcée de draper ses nues). Ces œuvres, elle les a vendues pour se payer un billet de paquebot qui la mènerait vers la France, où elle entamerait sa véritable carrière surréaliste. Sans connaître son parcours, on pourrait la croire bien sage. Car sur les murs des institutions québécoises, les seules images qui nous restent d'elle sont celles d'une jeune femme assise, le dos bien droit, entourée de chats ou bien de fruits. Ainsi offerte à notre œil, Mimi Parent est peut-être, enfin, la fille rangée que l'on a tant voulu qu'elle soit.

En me relisant, je me trouve injustement sévère, comme si mon regard, hanté par les ellipses, ne savait pas rendre justice à l'arrivée au MNBAQ de ces peintres marquantes que sont Prudence Heward, Jori Smith, Emily Coonan, Suzanne Duquet et bien d'autres. Non seulement il s'agit d'une avancée considérable, mais j'aurais tout aussi bien pu me saisir de l'occasion qui m'était offerte ici pour rendre compte de leur travail. Avant de quitter la salle, j'ai été attiré par une toile étonnante, signée par une artiste que je ne connaissais pas. Il s'agit de *Paysage de la Petite-Rivière-Saint-François* (1947) de Madeleine Laliberté, où les plateaux de Charlevoix sont envahis de dindes sauvages. Gardant cette image en moi, je me dis qu'aller au musée revient à aller vers une rencontre impossible, pour laquelle il est toujours trop tôt ou trop tard. On dirait qu'on arrive toujours avec une attente que le musée ne comble pas, puis on se laisse surprendre, comme s'il nous relançait, au milieu de nos espoirs déçus, comme s'il ne pouvait que nous atteindre là où on ne l'attendait pas. Là où on ne le voyait plus.

En sortant du musée, ce jour-là, j'avais l'esprit hanté par toutes les œuvres signées par des femmes que les conservateurs de l'époque n'avaient pas voulu acquérir ou exposer, par toute la culture que nous n'avions pas reçue, et j'en avais le vertige.

Sur le chemin du retour, je montais dans ma tête des expositions impossibles.

•

Tous les musées d'art du Québec, ainsi que bon nombre d'institutions ailleurs au pays, possèdent des œuvres de Bruneau, mais ne les montrent pas de façon permanente. Parfois, certaines sortent tout de même de l'ombre, l'instant d'une exposition temporaire, puis elles sont aussitôt rangées. Au Musée d'art contemporain de Montréal, *Fond de la mer* (1963) a été retenue en 2004 pour l'exposition *Les 40 ans du musée*, mais n'est plus réapparue depuis. Et à Québec, l'incroyable *Soleil noir* (1965), qui avait valu à Bruneau le prix du Concours artistique de la province, a été intégrée à l'exposition *Femmes artistes*, marquant en 2009 l'entrée en fonction de la directrice du MNBAQ, Esther Trépanier. Rangée depuis, cette huile figure au moins dans le catalogue de l'exposition. Mais certaines œuvres, comme l'impressionnant tableau *Percé on the Sea* (1973), acquis en 1992 par le MACM, n'ont jamais été présentées nulle part. On y voit des bêtes immenses et carnavalesques se ruer sur le minuscule village de Percé.

**GARDANT CETTE  
IMAGE EN MOI,  
JE ME DIS QU'ALLER  
AU MUSÉE REVIENT  
À ALLER VERS  
UNE RENCONTRE  
IMPOSSIBLE, POUR  
LAQUELLE IL EST  
TOUJOURS TROP  
TÔT OU TROP TARD.**



## SOUBRESAUTS

Certaines des plus belles œuvres de Kittie Bruneau demeurent ainsi entreposées : *La terre tourne* (1965), *La Grenouille* (1972), *One Eye Suzy* (1963) ou encore *La nuit du grand singe* (1963). Le MNBAQ possède à lui seul 48 œuvres de Bruneau, dont *Les Bonnes Femmes* (1977), mais n'en propose aucune à ses visiteurs. Cet établissement, qui doit procéder à une sélection déchirante, m'a-t-on expliqué, possède pourtant une centaine d'œuvres de Jean-Paul Lemieux, parmi lesquelles 29 sont présentement affichées, pour la plupart dans une salle consacrée exclusivement à ce peintre.

Pendant ce temps, les œuvres de Kittie Bruneau s'envolent dans des enchères en ligne ou chez les galeristes, les collectionneurs privés se les arrachant. Elles continuent de se dérober au regard du public, de se disperser dans les salons des collectionneurs jusqu'au jour où ceux-ci les offriront à un musée en échange d'un crédit d'impôt.

Cet effacement de la production de Bruneau, en particulier celle des années 1960 et 1970, où elle cherchait à développer une nouvelle figuration, et qui est de son propre aveu sa plus belle période, n'est pas sans conséquence sur sa réputation. Il tend à faire oublier qu'une partie de son travail s'inscrit dans le contexte de la Révolution tranquille, avec lequel il communique à merveille, l'éclairant peut-être même d'un angle nouveau, d'un angle jamais vu jusqu'alors.

À l'été 2017, Réjean Ducharme, le célèbre écrivain retiré du monde depuis son entrée fracassante en littérature, décède à l'âge de 76 ans, un an après la mort de Claire Richard, sa compagne de toujours. À l'automne 2019, on me signale qu'il possédait deux toiles de Bruneau, accrochées aux murs de son salon. Il s'agit de *Chasse aux papillons* (1961), dont le fonds d'archives Kittie-Bruneau conservait une photocopie en noir et blanc presque indéchiffrable, et d'un *Sans titre* de 1964. Sur l'huile de 1961, peinte en « *hommage à Mik* », une immense silhouette noire sur fond rouge apparaît les bras en l'air, avec un bonhomme sourire tracé sur son ventre, conférant un caractère enfantin à une composition qui autrement paraîtrait inquiétante. Ce mélange de menace et de naïveté n'est pas sans rappeler les narrateurs-enfants des premiers romans que Ducharme commencera à publier, quelques années plus tard, à compter de 1966, et que la critique érigeria aussitôt en emblème de la Révolution tranquille.

Si on reconnaît une certaine parenté esthétique entre Gabrielle Roy et le peintre René Richard (qui a servi de modèle au héros de *La montagne secrète*), ainsi qu'entre certaines œuvres d'Anne Hébert et de Jean-Paul Lemieux (qui a peint une toile inspirée de *Kamouraska*), je ne suis pas loin de croire que c'est avec l'œuvre picturale de Bruneau que celle de Ducharme communique le mieux – exception faite, bien entendu, des Trophoux, ces sculptures que l'écrivain signait du pseudonyme de Roch Plante.

Quelques jours avant que je mette la touche finale à ce texte, Yvon Lajeunesse, qui a été chercheur pour le documentaire *Farouchement Kittie*, me faisait part d'une lettre, non datée, écrite par Claire Richard à l'intention de Bruneau. Dans ce mot envoyé en remerciement d'un tableau offert par l'artiste, on peut lire : « *Réjean l'a mis dans la cuisine et l'adore.* » À partir de cette appréciation, si mince soit-elle, j'aime à penser que Ducharme a côtoyé au quotidien la peinture de Bruneau exposée dans sa cuisine ou dans son salon. L'œuvre de Bruneau n'a bien entendu pas besoin d'un tel regard pour prouver sa pertinence, mais n'empêche qu'en ce qui a trait à la culture en ébullition des années 1960 et 1970, je préfère relayer le jugement esthétique d'un Ducharme que celui des conservateurs de l'époque, trop occupés à acquérir des œuvres signées par des hommes, trop entichés de leurs Lemieux, trop englués dans leur querelle entre Pellan et Borduas. Et moi, qui à présent écris un chapitre de ma thèse sur Ducharme et qui m'imaginai en avoir terminé avec Bruneau, faute d'assister à un véritable miracle par lequel le chemin du musée s'ouvrirait à elle, je me dis qu'il arrive que les histoires que l'on croyait finies connaissent des soubresauts et que la vie nous réserve parfois ses épilogues longtemps après la fin.

P-13 LA GRENOUILLE  
1972  
Acrylique sur toile  
179 x 132.1 cm  
Collection Lavalin du Musée d'art  
contemporain de Montréal  
© Kittie Bruneau  
Photo— Centre de documentation  
Yvan Boulerice

P-16 FEMMES TOTEM  
2000  
Acrylique sur toile  
171.5 x 213.4 cm  
©Han Art Gallery