Document généré le 26 avr. 2024 17:40

Espace Sculpture

L’enveloppe du musée racontée

Bernard Lamarche

Numéro 56, été 2001

URI : https://id.erudit.org/iderudit/9425ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lamarche, B. (2001). L’enveloppe du musée racontée. *Espace Sculpture*, (56), 25–28.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d’auteur. L’utilisation des services d’Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d’utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l’Université de Montréal, l’Université Laval et l’Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'ENVELOPPE du musée *racontée*

BERNARD LAMARCHE

Musée d'art de Joliette, *Une expérience de l'art du siècle*, 2000. Photo : avec l'aimable autorisation du Musée d'art de Joliette.

Tenue du 28 mai au 1er octobre 2000 au Musée d'art de Joliette, l'exposition *Une expérience de l'art du siècle* couvrait, une œuvre par année, les avancées de l'art de ce siècle. À travers ce programme ambitieux, l'accrochage proposait des stratégies originales de diffusion et de valorisation de la collection du musée québécois, sur lesquelles il importe de s'arrêter. Opération majeure, tout en épousant la logique de l'événementialité, laquelle semble-t-il ne peut plus être évacuée des programmes promotionnels des institutions muséales, l'exposition était le fruit d'une réflexion solide sur la disposition des collections, posant à l'avant-plan le médium de l'exposition. Qui plus est, cette réflexion abordait l'espace physique du musée, la configuration des salles, leur enfilade, comme les espaces habituellement exclus du travail de mise en exposition, qu'il convient de souligner dans une publication dont une des principales préoccupations suppose une réflexion sur la mise en espace des œuvres. À ce propos, *Une expérience de l'art du siècle* utilisait l'espace du musée, son enveloppe architecturale, tel un véritable paratexte.

L'APORIE DU DISCOURS

Quiconque feuillette assidûment les revues spécialisées en art et les quotidiens qui prêtent leurs pages à la critique d'art aura remarqué que les collections permanentes des musées, leur existence comme leur continuel redéploiement, sont les parents pauvres du discours critique. Une recherche plus fouillée permettrait peut-être de nuancer cette observation, mais l'examen permet de constater du côté des revues spécialisées que la défection du commentaire est presque complète.

La teneur du discours peut varier mais, en règle générale, les médias abordent les collections permanentes des grands musées le plus souvent selon une perspective touristique [1] : la richesse d'une collection en particulier sera célébrée à travers les joyaux qu'elle contient — les œuvres dites « phares » qui s'imposent d'elles-mêmes et condamnent leurs voisines à la pénombre et aux réserves des musées. Ces numéros marqués d'une pierre blanche sont alors déclinés à la manière d'un chapelet de noms propres, repris celui-là aux canons de l'histoire de l'art [2]. Lorsqu'un article propose une approche encline à discuter de la disposition des collections dans les salles, il risque de faire l'objet d'un déplacement significatif et de se retrouver dans la section consacrée au tourisme. Le lecteur sera alors volontiers invité à effec-

Musée d'art de Joliette, *Une expérience de l'art du siècle*, 2000. Photo : avec l'aimable autorisation du Musée d'art de Joliette.

tuer un « voyage » dans les collections. Mais encore, peu de discussions sont proposées quant à l'articulation séquentielle de ce qui se présente au spectateur dans les salles des musées[3].

Cette réalité montre bien les difficultés devant lesquelles sont placés les musées lorsque vient le temps de valoriser leur collection. Le discours davantage porté sur la critique, que ces commentaires soient issus de chroniques dans les quotidiens ou de publications savantes, préfère quant à lui mettre en relief les ratages des institutions muséales à mettre en valeur l'activité de collectionnement à même les expositions particulières qui captent davantage l'attention médiatique, quand il ne sert pas comme un automatisme le refrain usé de l'inscription des pratiques locales[4].

Peut-être les musées contribuent-ils parfois à ce manque d'intérêt pour leurs collections et par conséquent pour l'activité même de collectionnement. Le Musée des beaux-arts avait failli à la tâche de façon affligeante en présentant à la fin de l'année 1996, selon une approche régionaliste chère à Pierre Théberge, alors directeur, la production de l'artiste de la Saskatchewan, Joe Fafard. En plus de réduire la production de Fafard au seul motif de la vache, coincé sous l'emprise du référent, le musée avait raté alors une très belle occasion de montrer et de valoriser sa propre collection[5]. Dans la salle qui présentait « les animaux familiers de Fafard » autour du thème animalier (noyé aussitôt à grands renforts de biographie), où pointait enfin une rare référence à l'histoire de l'art, les responsables de l'exposition s'étaient contentés de reproduire en noir en blanc les œuvres auxquelles il avait été décidé de faire référence. On y montrait en reproduction une *Plaquette ornementale de Mongolie* (IVe-IIIe siècle av. J.-C.) représentant des quadrupèdes, ou un tableau de Maurice Cullen, *Taureau dans un pré*, de 1919. Pourtant accessibles, ces œuvres appartiennent bel et bien à la collection du Musée, comme bien d'autres d'ailleurs, des tableaux de vaches hollandaises dont la collection de l'établissement muséal est bien garnie compte tenu de ses lointaines habitudes d'acquisition.

Tout juste avant dans le calendrier de sa programmation, le Musée des beaux-arts de Montréal avait réalisé un réel travail d'ouverture des cadres stricts du genre de l'exposition monographique avec l'exposition Magritte (20 juin–27 octobre 1996), en insérant des œuvres d'art contemporain dans la présentation afin de montrer les échos de l'esthétique magritienne dans la production actuelle. Cet exercice de muséologie inventive avait mené à une exposition que la critique avait qualifiée de courageuse.

COLLECTIONS PERMANENTES

On se souviendra que l'accrochage inaugural des nouvelles installations au centre-ville du Musée d'art contemporain de Montréal en 1992 avait placé pour un moment la collection au centre des activités du musée plutôt qu'en sa périphérie, ce à quoi confine le feu roulant des expositions particulières. L'exposition *La collection : Tableau inaugural* comprenait un corpus de 320 œuvres sélectionnées sur la base de leur qualité propre et de leur représentativité par rapport à la collection. Depuis lors, le MACM distille la présentation de sa collection selon trois axes généralement partagés par d'autres institutions : le premier valorise un découpage thématique, le second retient la formule des œuvres phares et le troisième privilégie les acquisitions récentes[6].

Plutôt que de placer l'accent sur les opérations d'élection des œuvres pour fin de collectionnement, le déploiement de la collection du Musée d'art de Joliette dans le cadre de l'événement *Une expérience de l'art du siècle* mettait en relief, avec une complexité réjouissante, l'axe de la mise en exposition. Avec cette exposition, la commissaire Anne-Marie Ninacs avait mis de l'avant une articulation des salles portant à réflexion, dans laquelle était marquée une position à la fois théorique et pragmatique. Parmi les enjeux qui s'y tramaient, le décloisonnement de l'accrochage importait, de même que la mise en œuvre d'un discours historique à même celui-ci, de même que l'utilisation évidente du musée comme cadre physique à l'exposition tout entière.

UNE ŒUVRE PAR AN

En mai 2000, pour commémorer à sa façon la fin du millénaire, le Musée d'art de Joliette a lancé une série d'activités, toutes liées à la collection[7] : lancement d'un site Web (http://collections.ic.gc.ca/millenaire), inauguration d'une exposition et duplex avec le musée Labenche de Brive-la-Gaillarde, un établissement qui collectionne l'art et les trésors archéologiques, sur le Web, en direct.

À Joliette[8], il avait été choisi de traver-

ser le siècle en sélectionnant, par une extraordinaire synecdoque, une œuvre par année pour les cent dernières années[9]. La sélection était accompagnée d'une autre centaine d'œuvres, retenues en raison de liens thématiques, sorte de ligature entre les numéros, censés situer certaines des problématiques soulevées par l'art et les artistes au cours de la période envisagée. Cette articulation thématique rythmait le lent déroulement chronologique.

Le titre de l'exposition prenait soin de préciser qu'il s'agit d'*une* expérience et non pas *de* l'expérience de l'art du siècle, montrant par là que dans cette rétrospective menée intelligemment se manifestait par des choix dans lesquels se mesurait le refus d'une quelconque prétention à la neutralité. Cette attitude, précisément, allait être perçue dans plusieurs aspects de l'événement. L'accrochage misait sur l'intelligence du public, notamment par le biais de textes d'une précision et d'une pertinence qu'il convient de souligner. Plutôt que d'alléger l'effort requis par la rencontre avec les œuvres, ces textes, loin de noyer la mise en exposition sous l'interprétation, l'explication, l'étalage factuel et d'autres balises encore, étayaient les thématiques en question ou proposaient des analyses formelles ciblées d'œuvres singulières. La commissaire avait préféré la ponctuation du parcours d'exposition à l'accompagnement régulier de chaque œuvre, permettant ainsi que d'un numéro à l'autre la mise en espace étudiée fasse sa besogne en faisant jouer, en les accentuant, les différences entre les œuvres avoisinantes et celles faisant l'objet des courtes analyses.

Plusieurs des pas esquissés dans cette avancée méthodique foulaient le sol de l'art québécois et canadien. D'autres frayaient dans les eaux de l'art international. La séquence chronologique aurait pu céder à la tentation de reconduire les grands axes de l'histoire de l'art. Heureusement, loin des orthodoxies du genre panoramique, l'exposition parvenait à éviter les lieux communs par des stratégies visant à articuler clairement une position sur l'archives.

EXPOSER L'ARCHIVE

Ponctuellement, des îlots thématiques avaient été aménagés dans le parcours de l'exposition, évitant une linéarité ennuyeuse ou par trop didactique[10]. Avec Donald Preziosi, il est possible d'envisager ce découpage en termes d'anamorphose : « anamorphism is an organizational device whereby relationships among units in a data mass are visible [...] only from prefabricated positions or stances vis-à-vis the archive. »[11] Toutes ces catégories, forgées pour faire parler la collection à partir des rubriques de l'histoire, fonctionnent, explique l'auteur, comme autant de *vedute* dont la fonction est de partitionner les archives du musée. Pour parler des manières de donner un visage aux archives, Preziosi reprend à Lacan son concept de « points de capiton[12] ». Lacan suggère le terme de *point de capiton* pour nommer un phénomène de convergence d'une série de caractéristiques sur un vocable donné, pour permettre de lui conférer une désignation. Il s'y jouerait précisément un principe de différenciation. Dans le contexte qui nous occupe, ce principe permet à la fois de rabattre l'axe synchronique (thématique) sur l'axe diachronique (historique) — peut-être est-il préférable cependant de dire que le parcours de l'exposition oscillait entre les deux pôles —, et de tenir à distance les grands récits globalisants au profit d'une histoire morcelée.

Dans le contexte de l'exposition *Une expérience de l'art du siècle*, chacune des capsules thématiques attirait à elle des œuvres faisant fi de la stricte chronologie. Dans une perspective historique, ces thèmes conféraient une identité à ce siècle, ce à quoi plusieurs ont renoncé en lui attribuant plutôt la tâche d'incarner l'éclectisme, ce tout-va (« anything gœs ») qui a pu donner des armes aux détracteurs de l'art de ce siècle.

En provoquant des lézardes dans le monolithe des grands récits qui progressent de façon linéaire et par poussées de générations successives, travaillées d'utopies rarement avérées, *Une expérience de l'art du siècle* a fait preuve d'une solide réflexion méthodologique et d'invention. D'un même souffle, la mise en exposition de cette sélection permettait de mettre à contribution l'enveloppe physique du musée plutôt que de la nier par une mise en scène effaçant les traces d'énonciation du travail muséologique. C'est dans cette prise en charge de l'espace que l'exposition marquait de façon la plus évidente sa singularité.

Le Musée d'art de Joliette avait déjà posé une réflexion sur le désir de la muséologie par l'accueil, pendant le Mois de la photo 1999, de l'exposition *La caméra*

Musée d'art de Joliette, *Une expérience de l'art du siècle*, 2000.
Photo : avec l'aimable autorisation du Musée d'art de Joliette.

dans l'ombre, du commissaire et artiste Vid Engelevics [13]. Or, l'intérêt de *Une expérience de l'art du siècle* vient d'avoir su inscrire à même son parcours la fonction du musée comme interface entre le visiteur et l'histoire, en s'attaquant au principe de transparence qui dans la tradition prévaut dans l'ordonnancement des objets de collection.

TEXTE ET PARATEXTE

Pour mettre en relief les pièces de Raymonde April, Paul-Émile Borduas, Sorel Cohen, Evergon, Armand Vaillancourt, Charles Gagnon, Pierre Granche, Marian Scott et Kiki Smith, pour (évidemment) ne nommer que ceux-là, la mise en scène de l'exposition était exemplaire. Malgré les césures provoquées par les « points de capiton » thématiques, la déambulation était fluide. L'espace d'exposition entier du musée était sollicité pour l'occasion, organisé selon un parcours uniquement interrompu par les passages d'un étage à l'autre du musée, partant des salles aux niveaux supérieurs pour se terminer, après la visite du niveau deux, au rez-de-chaussée, avec l'œuvre la plus récente.

Le plaisir de jouer avec l'espace était palpable lorsqu'on déambulait dans les salles. Point de capiton particulier dans la mesure où il condensait tout ce qui précède — indexation du musée comme enveloppe physique, réflexion méthodologique sur l'archives, plaisir du texte —, un détail inusité pouvait surgir, qui inclut dans le parcours un élément isolé du cadre architectural du musée, qui n'a habituellement pas fonction de vitrine et qui, de par sa fonctionnalité spécifique, n'est même pas considéré en marge des lieux d'exposition.

Imitant les citations d'artistes qui trônent en majesté au-dessus des œuvres dans certaines expositions *blockbusters*, et qui assurent que vous puissiez encore les lire dans l'éventualité où le cordon des visiteurs devant les tableaux vous empêcherait de les voir tous, Ninacs s'est permis d'ajouter un lieu à la liste de ceux que le parcours « capitonné » de l'exposition permettait de visiter, à savoir l'escalier de secours qui relie les étages à l'arrière du musée. Véritable élément de paratexte, une citation de Joan Miro avait été placée sur un mur de cet espace inusité pour y élaborer du sens, et qui devient moqueuse dans le contexte de chronologie serrée de *Une expérience de l'art du siècle*, presque auto-dérisoire : « La question de date est purement anecdotique, ce qui est important, c'est l'ensemble de l'œuvre de toute ma vie, quand je ne pourrai plus la continuer, ce sera une âme mise à nu [14]. »

Le geste d'intégrer ce non-lieu de la muséologie au parcours de l'exposition comme nouveau cadre au texte principal de l'exposition permettait d'ajouter une dimension au travail de l'espace muséal, qui pointe une fois de plus, tel un discours méta, vers l'exposition comme *mise en ordre*. Rappelant que tout ne peut pas être dit et qu'entre les points de capiton, des surfaces sont toujours tendues et le resteront sans doute, ce décrochage survenait vers la fin de l'exposition, tout juste avant le dernier droit de cette aventure dans l'art du siècle, au moment où le visiteur était déjà pris au jeu. Les cartes étaient alors dévoilées : *Une expérience de l'art du siècle* allait aussi être une expérience de l'espace du musée qu'elle enrôlait dans son emportement. ▮

NOTES

1. Au moment d'écrire ces lignes, comme pour me faire mentir, j'apprends que *Le Devoir*, sous la plume de David Cantin, correspondant à Québec, prépare un article sur le redéploiement complet de la collection du Musée du Québec. L'article a été publié à la une du cahier des arts du *Devoir*, les samedi et dimanche 9 et 10 décembre 2000.
2. C'est ainsi que Jean-Paul Soulié, dans un article sur la recrudescence de l'intérêt touristique porté envers la capitale américaine, publié dans un le cahier « Vacances Voyages », s'attardera à la Collection Phillips à Washington, qui offre sur trois étages « une collection permanente extraordinaire d'œuvres de Braque, Cézanne, Bonnard, Manet, Matisse, Daumier, etc. ». Voir « Washington s'offre aux touristes », *La Presse*, samedi 5 août 2000, p. G-1.
3. C'est l'exemple que donne l'article au demeurant bien documenté de Jennifer Couëlle, sur les collections d'art religieux du Musée des beaux-arts de Montréal. Proposant une promenade dans les salles de cette collection, Couëlle glisse rapidement sur la question de la disposition des œuvres dans les salles : « La porte passée, nous nous retrouvons dans un lieu où "l'aménagement et les axes de vision rappellent discrètement ceux d'une église", de dire le conservateur d'art européen ancien du musée Mitchell Merling ». Voir « La salle d'art religieux européen : Petit voyage au Musée des beaux-arts », *Le Devoir*, cahier Tourisme, le vendredi 13 décembre 1996, p. B-5.
4. La négligence avait été remarquée pertinemment par contre lors de l'exposition *Pop Art* du Musée des beaux-arts de Montréal (du 23 octobre 1992 au 24 janvier 1993), qui avait omis de prendre en considération les artistes québécois dans son parcours. Ce refus d'inclure le mouvement Ti-pop lors de l'exposition était d'autant plus criant que l'exposition de Marco Livingstone prenait le pouls de nombre de spécificités régionales du mouvement pop. La remarque tend à devenir systématique dans le paysage de la critique montréalaise, mais, dans ce cas précis, elle était d'autant plus pertinente que le musée était à l'époque dirigé par Pierre Théberge qui, faut-il le rappeler, fut un acteur du mouvement et surnommé, à l'époque de *Parti-Pris*, le pape des Ti-pop.
5. J'en avais rendu compte dans un article, « Un détonnant bestiaire de bronze », publié dans *Le Devoir* (le samedi 7 décembre 1996, p. B-10). Je reprends ici un passage de ce texte.
6. À ce titre, il n'est pas inintéressant de souligner qu'à la fin de l'année 2000, quelques-uns des acteurs importants de la muséologie québécoise et canadienne y sont allés de la présentation de leurs acquisitions les plus fraîches. La galerie Leonard & Bina Ellen, de l'Université Concordia, avec *Acquisitions récentes : œuvres tirées de la collection permanente*, et le Musée du Québec, avec *Acquisitions 1990-2000*, exposaient des œuvres dont ils avaient fait récemment provision. La Galerie d'art d'Ottawa se joignait au mouvement, posant par contre en tout premier lieu, grâce au titre tranchant de son accrochage, la question de l'arbitrage du goût esthétique : *Discernement : Acquisitions récentes de la collection permanente*.
7. Pour construire *Une expérience de l'art du siècle*, la Ninacs a dû naviguer dans la collection d'un musée aux prises avec la particularité d'être décentralisé, et dont la majeure partie de la collection provient de donations, une contrainte que l'établissement lanaudois a su tourner à son avantage, par ses politiques d'acquisition et de valorisation, surtout de la collection.
8. À Brive-la-Gaillarde, la sélection était encore plus aventureuse : le musée français avait prévu à travers ses collections d'art et d'archéologie de courir un marathon de l'an 1 à l'an 1900, à raison cette fois d'une œuvre toutes les cinquante années.
9. Par exemple, avec l'exposition *Libres échanges : parcours des nouvelles acquisitions*, le Musée d'art de Joliette en 1995-1996 avait réuni une quarantaine de peintures, sculptures, dessins et photographies au nombre des quelque 200 œuvres acquises par le musée en 1993 et 1994.
10. *Fiertés et remords* traitait d'histoire, de politique et de colonialisme ; suivaient *L'Autre*, le *Bestiaire*, l'*Espace urbain*, la *Modernité du portrait*, l'*Industrialisation*, les *Manifestations sexualisées*, les *Références partagées* (autour de la culture populaire). La visite se terminait en introduisant le corps tel une *Frontière de chair*.
11. Voir Donald Preziosi, *Rethinking Art History, Meditation on a Coy Science*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1989, p. 76.
12. *Ibidem*.
13. La sélection de photographies, prises dans les archives de grands musées de sciences naturelles en Amérique du Nord, mettait l'emphase sur le caractère construit de l'histoire telle que défendue par les présentations muséales. La recherche de Engelevics élude un des non-dits de la muséologie traditionnelle. Les images qu'il a ramassées pour cette exposition montrent les coulisses du musée. Elles exposent le souci des musées à effacer les traces de sa propre historicité en même temps qu'elles montrent les codes et les conventions de mise en exposition des artefacts.
14. La citation était accompagnée au mur d'une référence sommaire : *Notes de travail*, 1940-1941.

In keeping with the new millennium celebrations, Musée Joliette held an exhibition *Une expérience de l'art du siècle* that was a twofold exercise. The museum revealed the value of its collection by exhibiting a work from each year of the last century, and it presented its physical appearance, the architecture of the museum, as a place to put the archives in an anamorphic order. The author analyses the two main aspects of this remarkable presentation, emphasizing how the exhibition organized by curator Anne-Marie Nincas uses the museum's architecture as a paratext.