

ETC



Muséologie et art contemporain

Jocelyne Connolly

Le Carnavalesque I
Number 19, Summer 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35935ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Connolly, J. (1992). Muséologie et art contemporain. *ETC*, (19), 29-32.

MUSÉOLOGIE ET ART CONTEMPORAIN

*Nous publions ici un compte rendu de **Jocelyne Connolly** du colloque qui s'est tenu à la salle multimédias du Musée d'art contemporain de Montréal, en avril dernier ; suivi de la communication donnée par **Isabelle Lelarge** lors de la table ronde sur la façon dont les arts contemporains sont représentés dans les médias.*

*La table ronde réunissait Lise Bissonnette, directrice au quotidien Le Devoir, qui a traité de l'Expérience du Devoir, l'artiste Michel Goulet, de l'Actualité, les actualités, et Louise Poissant, historienne de l'art et professeure à l'UQAM, du Pouvoir des médias. Rose-Marie Arbour, vice-rectrice à l'UQAM, animait le débat. Enfin, nous publions la conférence que **Louis Couturier** y faisait, intitulée Le musée forme, informe et déforme. Le comité organisateur du colloque réunissait Yolande Racine (présidente), Louise Déry, Paulette Gagnon, Linda Lapointe et Jacques Toupin. L'événement était coordonné par Sylvie Cotton et Manon Lapointe.*

Muséologie et art contemporain, une initiative de la Société des musées québécois, Musée d'art contemporain de Montréal. Les 22, 23, 24 avril 1992

Faire le point sur la science muséologique et l'art contemporain paraît important à ce stade-ci de l'histoire, c'est-à-dire un peu plus de cinq années après son entrée (1986) dans les programmes universitaires de deuxième cycle, notamment à l'Université du Québec à Montréal (programme conjoint), au moment également où la question du renouvellement muséologique montre des réponses par une structuration des théories, pratiques et discours, et au moment d'une affirmation physique de la pratique par le foisonnement d'agrandissements et de constructions de musées au Québec. France Gascon, présidente de la Société des musées québécois, en prononçant le mot de bienvenue de ce colloque, souligne l'évolution que la pratique muséologique subit depuis une dizaine d'années. Étant donné ce renouveau de l'appréhension de la pratique, ce compte rendu met en évidence les concepts dominants présentés par les différents conférenciers et acteurs du réseau. Les conférences du colloque étaient enregistrées et les bandes sonores sont disponibles pour écoute à la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal. Le compte rendu qui suit est rédigé à la suite d'une transcription des enregistrements. Le document sonore se prêtant moins à la précision que le document écrit, notre texte doit être considéré comme étant du ressort de la perception, voire de l'interprétation du discours des conférenciers. De plus, il faut comprendre ce compte rendu en tant qu'un résumé des concepts exposés lors de ce col-

loque, concepts les plus soulevés dans le questionnement de la muséologie actuelle.

Le lieu

La condition postmoderne impose, au regard du discours sur l'objet d'art, la prise en compte du lieu d'exposition (de diffusion), qu'il s'agisse d'installation, de performance ou d'événement. Cette considération ne s'opère habituellement pas en ce qui concerne le matériau théorique sur l'institution de l'art, en l'occurrence ici sur la muséologie. De toute évidence, la distinction réside particulièrement dans le fait que le concepteur de l'objet d'art inclut intentionnellement le lieu comme matériau de sa communication. Il en est pourtant ici fait l'analogie, étant donné, d'une part, l'axe sous lequel nous appréhendons le champ artistique : réseau de coopération¹ à l'intérieur duquel les acteurs participent chacun selon leur compétence, à la production artistique, et d'autre part, étant donné le poids considérable et majeur qu'exerce sur le milieu artistique québécois la matérialisation de l'aménagement du Musée d'art contemporain de Montréal dans son nouveau lieu du centre-ville, sur le site de la Place des Arts. En d'autres termes, le lieu de l'événement muséologique d'avril dernier, chargé de sens pour la communauté artistique, a provoqué chez cette dernière une effervescence particulière, allant de la satisfaction de l'acquis au questionnement sur le futur de l'institution. Malgré la présence des odeurs chimiques du

« neuf » et des poussières, l'expérience d'un nouvel espace formel et significatif de l'histoire institutionnelle de l'art influe sur l'assemblée.

Le discours

Nous regroupons en six catégories les questions muséologiques traitées donnant lieu à des idées dont certaines se chevauchent : le paradoxe musée/art contemporain, la redéfinition du rôle du conservateur (quant à la collection et à l'exposition, la recherche en institution muséale, le traitement de l'art contemporain par les médias et l'éthique en milieu muséal).

Le paradoxe musée/art contemporain

La question de la légitimation de l'art contemporain, voire de l'art-en-train-de-se-produire dans le contexte institutionnel du musée était abordée par Louise Letocha¹ par le postulat de la notion de lieu (muséal) en tant que terrain opératoire, sur lequel sont rendus effectifs des interventions et des événements en interaction. Le lieu muséal d'art contemporain actuel serait appréhendé sur les plans de la production et de la réception, cette relation produisant une médiation auprès du public, système que Louise Letocha² qualifie d'activité unique parmi les systèmes de moyens cognitifs. Selon l'auteure, ces lieux et moyens de transmission devraient être considérés comme privilégiés. La présence du paradoxe contribuerait à la remise en question du fonctionnement traditionnel du musée et à la relation de ce dernier avec le réel culturel concomitant à son fonctionnement.

Louis Couturier³ considérait que l'art-en-train-de-se-produire subit, par la muséification, un effet de réification. Il traite de cette antinomie par la négation de la fonction cognitive du musée (incluant le musée de type beaux-arts comme matériau de dénonciation) en attribuant au musée les fonctions de sacralisation, de déformation et de désinformation. L'effet de désinformation s'opérerait au plan de l'exposition, laquelle s'auto-exposerait d'abord. L'œuvre serait reléguée à un second plan, le premier étant l'effet esthétisant de la mise en exposition dans une visée du rapport formel entre les différents objets exposés

Lynn Gumpert⁴ faisait remarquer que le musée d'art contemporain, considéré comme notion, constitue un paradoxe. Elle atténue par ailleurs la portée de l'antinomie en soulignant la fonction de question-

nement constant du musée quant à la redéfinition de ses pratiques courantes et de ses objectifs.

Le conservateur et la collection

Jacques Toupin⁵ mettait en évidence la spécificité de la collection d'un musée municipal. La Ville se dote de mesures de nature à rationaliser la gestion de la collection par : 1) la création d'une politique de collection ; 2) l'instauration de comités consultatifs d'acquisition ; 3) le catalogage des objets ; 4) l'informatisation des objets. Le musée prend le parti de collectionner l'art contemporain québécois.

Paulette Gagnon⁶ soulignait l'importance pour un musée de se doter d'une politique de collection, mesure réalisée par le Musée d'art contemporain de Montréal. La conservatrice abordait la question de l'identité d'une collection élaborée dans la dynamique des comités internes au musée (les conservateurs du musée) et des comités consultatifs d'acquisition, formés de membres externes du musée (collectionneurs, gens d'affaires, professeurs, galeristes, artistes, etc.). Paulette Gagnon faisait état du processus de protection et de prudence qui entoure la politique d'aliénation⁷ de l'œuvre d'art, pratique prévue dans le seul but de préserver la cohérence de la collection.

La question de la prise en compte de la spécificité de l'art contemporain canadien et québécois dans le contexte international était abordée par Diana Nemiroff⁸. La conservatrice relierait la spécificité plastique au contexte géographique.

Le conservateur et l'exposition

Jean-Marc Poinso⁹ traitait de l'évolution du rôle des conservateurs et concepteurs d'expositions. Il considère que le type de conservateur qui subit l'évolution la plus considérable est celui lié à l'art contemporain. Ce type serait celui qui s'imposerait le plus vivement dans le champ artistique et également dans son rôle de concepteur d'exposition, davantage que dans celui de la conservation. Le conservateur rendrait socialement effectives les œuvres contemporaines. Jean-Marc Poinso situait son action dans le sens d'un schéma de partenariat artiste-conservateur au plan conceptuel même de l'œuvre, les artistes souhaitant désormais, selon Jean-Marc Poinso, un commanditaire aux problématiques de leur travail. Le phénomène se répercuterait sur l'iconographie générale des travaux.

À l'instar de Jean-Marc Poinot, Lynn Gumpert réfléchissait aux rôles du conservateur en tant que commanditaire et de partenaire du discours de l'œuvre. Elle attribue de plus au conservateur d'art contemporain le rôle de mécène, en raison de l'aide financière fournie par la commande des œuvres.

Yolande Racine¹⁰ mettait en évidence les transformations de l'institution muséale dans son rapport à la société. Il en résulterait une attitude démocratique de nature à viser un public élargi. De plus, le musée s'inscrirait désormais dans la structure d'une société de production et de consommation. La propension à la spécialisation, en muséologie comme ailleurs, amenuiserait le rapport direct des conservateurs aux œuvres, au profit des tâches de vulgarisation et de communication. Le conservateur doit maintenant agir dans cette nouvelle dynamique sans perdre de vue, soulignait la conservatrice, les notions d'intégrité professionnelle et de rigueur scientifique.

Michèle Thériault¹¹ soulevait la question d'une tendance à la mondialisation dans la programmation des expositions de l'art contemporain. Il en résulterait un effet de standardisation des problématiques et des démarches plastiques. La conservatrice prend en compte la spécificité de l'exposition dans la structure d'un musée des beaux-arts en tirant parti de la valeur historique de l'ensemble des collections du musée en tant que source documentaire historique pour l'interprétation des œuvres actuelles. Michèle Thériault privilégie l'idée de centralisation du rôle du conservateur dans l'institution muséale.

Michel Groleau¹² traitait de la problématique du centre d'exposition en région et sans collection. Il suggère l'appréhension de ce type d'organisme par la considération de la spécificité du territoire et du public qui l'occupe, dans l'élaboration de la programmation. Il souligne la nécessité d'un partenariat art-affaires, et par ailleurs, la prudence dont doit s'entourer ce type de collaboration. Il signale la pertinence actuelle d'un partenariat d'organismes artistiques et des municipalités sur les plans des services et de l'économie.

Josée Bonneau¹³, à l'intérieur d'un organisme qui relève de l'unité Art et culture de la Ville de Sainte-Foy, mettait l'accent sur l'éducation du public à l'art contemporain dans le lieu intimiste d'un bâtiment historique de type résidentiel. L'organisme privilégie l'animation auprès d'une clientèle scolaire et d'une

clientèle particulière, celle du jeune public fréquentant les terrains de jeux, l'été.

Louise Déry¹⁴ situait sur le plan de la connaissance l'objectif qui appréhende la scène internationale de l'art contemporain en tant qu'élément de la programmation. En outre, la démarche s'opère dans une volonté d'inscription de l'art contemporain dans une cohésion historique. Remarquons l'adéquation produite entre la mission du musée de type beaux-arts (histoire s'inscrivant dans un temps long) et l'art contemporain (absence ou temps court d'histoire). L'un et l'autre s'interdéterminent.

La recherche

L'activité de recherche se situe au centre de la démarche muséologique de François Lachapelle¹⁵. Il proposait que l'institution qu'il dirige, le Musée de Rimouski, privilégie l'identification des problématiques contenues dans le discours plastique des œuvres. Ainsi, le Musée collectionnerait les schèmes et les concepts plastiques. À l'heure où les budgets et le temps alloués à la recherche sur les œuvres en milieu muséal se font si restreints, cette vocation spécifique à une institution régionale paraît, selon le directeur, des plus favorablement accueillie.

Les médias

Lise Bissonnette¹⁶ faisait état des contraintes subies par les médias (dans la sphère du quotidien) face à la diffusion de l'art contemporain. Les problèmes seraient d'ordre économique et éducatif. Le public intéressé au discours sur l'art contemporain est fort restreint. Par conséquent, l'orientation culturelle et artistique s'avère non rentable, économiquement. Le Devoir privilégie ce type de diffusion et de discours dû à l'intérêt particulier de sa directrice pour cette sphère du champ intellectuel. Ainsi, souligne Lise Bissonnette, cet engagement se traduit en formes de mécénat et finalement, d'éducation.

Michel Goulet¹⁷ déplorait, au chapitre des médias, le manque de corrélation entre le discours sur l'art, l'histoire et la société. De plus, il privilégierait un élargissement du public/lecteur de même qu'une continuité dans l'information afin de fournir aux lecteurs les outils de compréhension de l'actualité artistique.

Isabelle Lelarge¹⁸ identifiait le problème de la méconnaissance du langage plastique par la plus

grande part des médias et de leurs acteurs. Elle propose la solution de la création d'un organe de presse central adapté aux particularités de la diffusion de l'art contemporain. L'information destinée aux chercheurs et aux journalistes serait créée par les agents du champ artistique, à l'exemple d'une agence nationale de presse, tout en tenant compte des notions de vulgarisation et de grand public.

Louise Poissant¹⁹ évaluait le rôle des médias en tant que puissant partenariat du réseau artistique, en particulier les médias électroniques, dû à la large réception dont bénéficient ces moyens de transmission. Elle soulignait le changement d'attitude du milieu artistique face aux médias électroniques, dans le sens d'un accueil favorable d'un outil par le passé sous-estimé par les acteurs du champ artistique.

L'éthique

Pierre Dessureault²⁰ rappelait que ce sont les transformations qui s'opèrent quant au rôle du conservateur/chercheur au conservateur/gestionnaire - qui motive un groupe d'intérêt spécialisé : Nicole Cloutier²¹, Louise Grenier²² et Myra Nan Rosenfeld²³, à préparer un code de déontologie visant à définir la profession, les activités et les règles qui les régissent. Notons que le seul fait de la nécessité de la création de cet outil montre le mouvement qui s'opère dans la profession de conservateur, récemment et maintenant, mouvement relevant de transformations plus globales dans le champ muséologique.

Le résumé des concepts qui précède apparaît comme une confirmation de l'évolution récente que subit l'institution muséale. Il semble exister une corrélation entre l'élargissement du mandat social du musée et les fonctions du personnel du musée (en particulier celles du conservateur), les mandats étant élargis en rapport avec la nature des publics, des tâches et des concepts. Démocratisation, économie, communication, partenariat conceptuel artistes/conservateurs, l'heure est à la politisation et à l'hétérogénéité. L'inscription du musée dans la condition postmoderne est inévitable.

1. Le terme et le concept sont élaborés par Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Série « Art, Histoire, Société », 1988, 380 p.
2. Louise Letocha est professeure à l'Université du Québec à Montréal et assumait la direction du Musée d'art contemporain de Montréal entre 1977 et 1982.
3. Louis Couturier est artiste.
4. Lynn Gumpert est consultant à New York et prononçait la conférence de clôture de ce colloque.
5. Jacques Toupin est directeur du Musée de Lachine.
6. Paulette Gagnon est conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal.
7. Selon la *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1989, p. 33, l'« aliénation est le retrait par le Musée d'une œuvre de sa collection ; elle peut être externe ou interne. »
8. Diana Nemiroff est conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts du Canada.
9. Jean-Marc Poinsoat est professeur à l'Université de Rennes II et prononçait la conférence d'ouverture de ce colloque.
10. Yolande Racine est conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal.
11. Michèle Thériault est conservatrice adjointe de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de l'Ontario.
12. Michel Groleau est directeur du Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.
13. Josée Bonneau, Maison Hammel-Bruneau, Sainte-Foy.
14. Louise Déry est conservatrice de l'art actuel au Musée du Québec.
15. François Lochapelle est directeur du Musée régional de Rimouski.
16. Lise Bissonnette est directrice du quotidien *Le Devoir*.
17. Michel Goulet est artiste.
18. Isabelle Lelarge est directrice de la revue *ETC MONTRÉAL*.
19. Louise Poissant est professeure à l'UQAM.
20. Pierre Dessureault est conservateur associé au Musée canadien de la photographie contemporaine, à Ottawa.
21. Nicole Cloutier est conservatrice au Musée du Château Ramesay.
22. Louise Grenier est conservatrice au Musée d'art de Saint-Laurent.
23. Myra Nan Rosenfeld est préposée de recherche au Centre canadien d'architecture.