

Espace Art actuel

L'espace et ses... régisseurs

Mona Hakim

Volume 6, numéro 3, printemps 1990

URI : id.erudit.org/iderudit/9785ac

[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

Hakim, M. (1990). L'espace et ses... régisseurs. *Espace Art actuel*, 6(3), 32–35.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1990

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. www.erudit.org

L'ESPACE ET SES... RÉGISSEURS

Mona Hakim

LA SCULPTURE A FORCÉMENT BESOIN D'UN ESPACE POUR LA RENDRE VISIBLE. LE MUSÉE, LA GALERIE D'ART ET LE LIEU PUBLIC, ENTRE AUTRES, RENDENT POSSIBLE UNE CONTEXTUALISATION QUI VA JUSQU'À S'IMPLIQUER DANS LA SIGNIFICATION DE L'OEUVRE ELLE-MÊME.

RÉSERVÉS À L'OEUVRE ET À SON CRÉATEUR, CES LIEUX SONT PRIORITAIREMENT GÉRÉS PAR UNE PERSONNE RESSOURCE, QU'ELLE SOIT CONSERVATEUR, GALÉRISTE OU REPRÉSENTANT MUNICIPAL. COMMENT CHACUN D'EUX CONÇOIT-IL L'APPROPRIATION DE SES ESPACES, QUEL EST SON POUVOIR DE DÉCISION ET JUSQU'OU TEND LA DISPONIBILITÉ DU LIEU CONCERNÉ EN REGARD DES DIFFÉRENTES CONTRAINTES TECHNIQUES POSSIBLES.

Pour répondre à ces questions,

Manon Blanchette, conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal, nous renseigne sur l'espace réservé à la sculpture dans le nouveau Musée d'art contemporain.

Les propos de **Christiane Chassay** (galerie Christiane Chassay) et de **John Daniel** (galerie Daniel) posent des points de vue divergents, inhérents à la fonction de leur galerie respective, parallèle pour la première et marchande pour la seconde.

Pour sa part, **Renée Lavillante** de la galerie Powerhouse et organisatrice du projet *Métro-Art*, nous confie le processus technique élaboré entre les artistes et les employés assignés à la Société de transport de la Communauté urbaine de Montréal.

MANON BLANCHETTE

Comment se prennent les décisions par rapport aux espaces utilisés dans le nouveau musée et quelle est votre part de décision en regard de celle des architectes?

Personnellement, je suis ici depuis trois ans; les deux premières années, nous avons travaillé très étroitement avec une première firme d'architectes qui ont répondu à nos besoins. Pendant plusieurs mois, nous leur avons expliqué quelles étaient les grandes fonctions d'un musée, fonctions d'expression, de collection, d'éducation, les services qu'on voulait offrir à la population, aux étudiants, etc. Les gens qui sont ici depuis dix ans ont, eux, été impliqués dans chacun des secteurs et ont donné naissance à ce qu'on appelle le "programme architectural". Tout ce que nous allons faire dans le nouveau musée a donc été défini par nous et donné par la suite à la firme d'architectes qui a maintenant comme mandat de produire la coquille extérieure et de suivre à la lettre notre programme.

deux étages, alors la sculpture pourra même être réalisée sur place pendant un certain temps par l'artiste.

Avec la tendance des installations, les artistes envahissent l'espace et utilisent celui-ci à l'intérieur de leur notion d'oeuvre d'art comme telle; il y aura donc des lieux qui seront au service total des artistes: s'ils veulent défoncer les murs, fermer l'espace, faire le noir complet ou se servir de l'éclairage naturel, ils pourront le faire. La projection de film sera encore plus disponible; ici, notre programme est peu élaboré à cause du son très mauvais des lieux.

Les architectes vous ont-ils soumis des contraintes majeures auxquelles vous avez dû vous résigner?

Oui, des contraintes d'espace. Nous n'avons pu non plus obtenir la configuration d'une forme de salle privilégiée pour une exposition, disons un peu rectangulaire, comme celle que nous avons ici. Également des contraintes de finis, d'un certain luxe, mais qui ne sont finalement pas très importantes pour nous. C'est une dimension que nous avons

d'expositions, je pense qu'un artiste qui choisit d'exposer dans un musée peut le faire soit pour défier la fonction même du musée (nous n'avons rien contre cela), mais peut également aller dans le même élan que lui. La liberté du message reste toujours à l'artiste et il a la possibilité de le faire à l'intérieur du message muséologique. Notre travail à nous est de rendre possible la réalisation de cette oeuvre-là, avec des moyens qu'il ne détiendrait peut-être pas ailleurs, comme des moyens financiers ou encore une structure explicative à laquelle il peut ou non choisir de collaborer. À savoir si l'on peut permettre un discours critique qui démolisse l'image muséologique comme telle, je crois qu'il y a une question d'éthique à l'intérieur de cela. L'éthique est



Quelles ont été les priorités accordées à la sculpture?

Cela a été une priorité constante car on sait très bien que depuis quelques années, le Québec produit énormément de sculpture fort intéressante. Suite à l'expérience que nous avons eue avec Kounellis, nous avons pensé incorporer déjà dans les murs différentes techniques et sources d'énergie telles que conduits pour le gaz, l'eau, les dédalles, l'électricité, la fibre optique et la vidéo. Au niveau de l'espace, on a pensé à la sculpture de très grand format et donné beaucoup d'ampleur au plafond. On veut lui réserver des lieux privilégiés comme le hall d'entrée, et une salle polyvalente qui pourrait être transformée en salle d'exposition et en studio d'artiste; comme cette salle polyvalente possède

facilement laissée de côté parce que l'art contemporain, en somme, n'a pas besoin de décoration. L'architecture doit plutôt s'effacer pour laisser toute la place à l'oeuvre. Les autres contraintes se passent plutôt au niveau des réserves, des choses un peu plus cachées pour le public et avec lesquelles nous devons composer comme certaines salles pour la préparation des expositions. Par contre, par rapport au musée actuel, il y aura une nette amélioration. Chaque fonction aura dorénavant sa propre salle.

À votre avis, quel lien l'oeuvre entretient-elle avec son lieu d'inscription qu'est le musée; peut-elle, en quelque sorte, agir sur lui?

Il y a quand même des limites dans l'action. Compte tenu des différentes possibilités actuelles d'espaces

Maquette du quadrilatère de la Place des Arts. À l'extrême gauche, le futur édifice du Musée d'art contemporain de Montréal.
Photo : Paul Labelle.

toujours un concept un peu flou, mais au fur et à mesure que les projets se présenteront, nous pourrions les analyser. Je pense que le musée, depuis sa fondation, a démontré de plusieurs manières qu'il n'avait pas nécessairement peur de se faire critiquer.

CHRISTIANE CHASSAY/ JOHN DANIEL

Quelle est votre part d'intervention auprès des artistes en ce qui a trait à l'occupation de l'espace de la galerie lors d'expositions?

C.C. Le rapport entre lui et son galériste en est de complicité. Comme un artiste prépare son exposition au moins un an et demi à l'avance, alors je suis en contact constant avec lui, je vais dans son atelier, je discute du travail et de la façon dont il sera présenté à la galerie. Autant le contenu formel des oeuvres que le mode de présentation sont examinés. Tu dois essayer de comprendre au maximum tout le travail car c'est toi, de toute façon, qui va en parler par la suite.

J.D. Les règles de cette galerie sont les suivantes : quatre mois avant le début de l'exposition, il faut que je vois au moins la moitié des oeuvres pour faire la confirmation finale de l'existence de cette exposition. L'artiste doit me tenir régulièrement au courant de son travail, ceci dans son intérêt et dans celui de la galerie. S'il a des questions particulières à propos de l'espace de la galerie, nous en discutons à l'avance.

Jusqu'où va votre permissivité quant à l'emploi de cet espace?

C.C. Il n'y a pas de limite. Il y a deux ans, lors d'une exposition avec Dominique Blain, on a fait construire un mur; pour un autre

artiste, on a fait démolir, ou encore boucher totalement les fenêtres. Tu peux utiliser tous les moyens pour arriver à tes fins. Toutes les rénovations qui ont lieu dans la galerie se font en fonction des artistes, d'après leurs besoins, leurs souhaits. Ils ont les plans, se font des maquettes, ils connaissent parfaitement l'espace. C'est un lieu qui est modifiable, tu peux donc le transformer à ton gré.

J.D. Quand j'organise une exposition solo, il faut qu'elle contienne des oeuvres de différents volumes. Jamais je n'accepterais un artiste qui ne crée que des pièces immenses, car nous sommes un commerce et nous ne pouvons montrer des sculptures que personne ne pourrait être capable d'acheter. De toute façon, ce n'est pas bon pour l'artiste. Si une oeuvre accapare un tiers de l'espace de la galerie, il faut que je sois confortable avec cette oeuvre. Si je ne le suis pas, je ne fais pas de faveur à l'artiste ni à ma clientèle car, quand je dis confortable, c'est par rapport au niveau de satisfaction du client.

Vous avez donc un grand pouvoir de décision?

J.D. Absolument. Le risque repose sur mes épaules. J'ai une responsabilité pas seulement envers l'artiste mais aussi envers la clientèle. Si celle-ci va dans telle galerie c'est, d'une certaine façon, à cause du choix des oeuvres par le directeur, conservateur ou autre. Nous sommes le pont entre le créateur



David Tolley, *Voices*, 1989. Métal, bois, fibre de verre, résine. 60" x 45" x 10".
Coutoiosie de la Galerie Daniel.

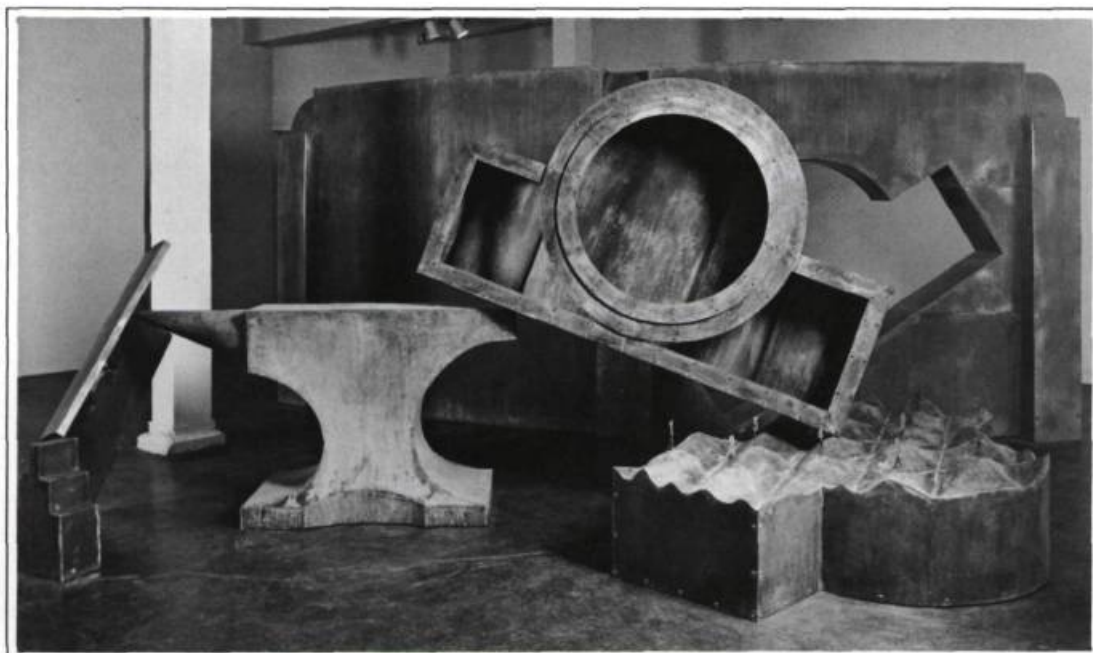
Jacek Jarnusiewicz, *Passe-temps*, 1989. Cuivre, zinc, bois. 18' x 9' x 10'.
Photo : Normand Rajotte.
Coutoiosie de la Galerie Christiane Chassay.

et le client. J'ai des critères à respecter et, si je les modifie, je perds automatiquement ma clientèle.

Avez-vous à faire face à des contraintes techniques suite à des exigences particulières d'artistes, par exemple : éclairage, surface de plancher, murs, etc.?

C.C. Non, en général si les artistes veulent quelque chose de particulier, ils vont se débrouiller pour se le procurer. Il n'y a pas de problème de cet ordre-là. Nous avons un espace de trois mille cinq cents pieds carrés et de douze pieds de haut, ce sont là les seules contraintes. Nous avons déjà entré ici deux cabines de camion pour une sculpture de Kim Adams; nous avons également installé des objets de Denis Rousseau qui étaient assez bruyants et cela n'a créé aucun problème. De toute façon l'artiste n'a pas d'autre choix que de s'adapter au lieu où il expose et il s'y adapte très bien.

J.D. L'occasion ne s'est jamais présentée qu'un artiste crée quelque chose qui ne puisse être installé dans la galerie. Ils ont une responsabilité; ils montent des expositions à la mesure de l'espace de présentation.



RENÉE LAVAILLANTE

Quelles ont été vos priorités initiales tant formelles que conceptuelles dans l'élaboration du projet Métro-Art?

Au départ nous n'avions pas d'exigences précises. L'artiste avait entière liberté. On tenait simplement à ce que ce soit une intégration au lieu, en rapport soit avec l'ambiance du métro, le passage ou l'attente, ou avec l'architecture environnante. Il n'y avait pas non plus de thème pré-établi.

Comment se sont déroulées les négociations avec les dirigeants de la STCUM?

Tout a bien fonctionné. Au début, nous avions un peu peur d'être confrontées à une mentalité de fonctionnaires, peu disponibles, mais au contraire ils ont été très ouverts. Il faut dire que nous avons mis toutes les chances de notre côté. Nous leur

par exemple la pose de boulons aux bons endroits, pas de matériaux inflammables, respecter une certaine solidité. De plus, les oeuvres ne pouvaient être placées sur les quais pour des raisons de sécurité. Celles d'entre nous qui ne pouvaient s'accommoder de ces conditions ont tout simplement abandonné le projet ou l'ont différé de leur site initial... Non plus de remarques sur l'idéologie des oeuvres sauf qu'ils ne voulaient pas de graffitis, ni d'oeuvres qui encombrant les lieux, ni d'identification à une religion, car le métro selon eux doit être pluraliste.

Quel fut le processus de création?

Dans un premier temps, les artistes ont exploré le métro pour ressentir l'influence des différents sites. Dans un deuxième temps, deux mois avant le projet, nous avons fait le tour avec les architectes qui nous ont donné des conseils techniques pour la préparation des oeuvres. Par la suite, nous avons

imaginaire ou plutôt d'un espace qui pourrait être idéal, dans le sens d'un espace permanent par exemple?

Il était convenu au départ qu'il s'agissait d'une exposition éphémère et nous avons toutes travaillé dans ce sens. Je crois même que, pour cette raison, nous avons eu plus de liberté d'action. Les projets du 1% ont beaucoup plus de contraintes que les nôtres. Avec une oeuvre éphémère, tu as plus de liberté dans les matériaux, ceux-ci peuvent être plus fragiles, moins durables.

Quels avantages y avez-vous trouvés?

Ce n'est pas pour le milieu de l'art

→
Michèle Assal,
Adresse inconnue, 1989.
L'une des installations de
Métro-Art.
Photo : Suzanne Paquet.
Courtoisie de la
Galerie Powerhouse



avons expliqué ce qu'étaient des installations, fait visiter notre galerie (Powerhouse), présenté des dossiers avec maquettes et fiches descriptives. Ils nous ont fait confiance et je crois que nous avons eu une chance immense compte tenu du peu d'ouverture qu'ils accordent normalement. Il faut noter que c'était la première fois qu'ils avaient affaire à une exposition qui ne demandait pas de surveillance particulière ni de ranger les sculptures à la fin de la journée. Ils ont été agréablement surpris.

Vous a-t-on posé des contraintes particulières?

Ils ont été permissifs, mais également très prudents. Les contraintes étaient toujours de type physique, surtout pour la protection de leur mobilier, comme

presque tout le temps travaillé dans nos ateliers en imaginant ce que cela pourrait donner sur place; car, même si ce fut un travail d'intégration, cela ne se passait pas directement sur le site. Parfois, nous allions passer une demi-heure dans le métro, regarder les gens passer, prendre des notes, vérifier l'espace. Personnellement, j'ai trouvé cela quelque peu difficile mais c'est un moindre mal car travailler sur les lieux mêmes n'aurait pas facilité les choses à cause des attroupements, comme c'est arrivé lors de l'accrochage.

En transformant le lieu réel, les oeuvres ont forcément créé un nouvel espace. Comment déterminez-vous ce nouvel espace? S'agit-il d'un espace

que nous avons élaboré ce projet mais pour une rencontre avec le public qui n'a pas l'habitude de se déplacer dans une galerie. C'est nous qui allions au devant d'eux. Cela nous a fait sortir de notre galerie qui est un peu une sorte de ghetto, avec son public souvent trop habituel, et cela a permis de faire cohabiter plusieurs disciplines dans un même événement. Plusieurs artistes, pour diverses raisons, n'auraient pu exposer dans la galerie, alors qu'ici elles avaient pleine liberté. ♦