

# Les oeuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? What do contemporary artworks in social history museums tell us?

Rébéca Lemay-Perreault

Volume 7, numéro 2, 2015

La collection muséale

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1030253ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1030253ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en  
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (imprimé)

1929-7815 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lemay-Perreault, R. (2015). Les oeuvres d'art contemporain dans les musées de  
société : que nous disent-elles ? *Muséologies*, 7(2), 111–136.  
<https://doi.org/10.7202/1030253ar>

Résumé de l'article

Les années quatre-vingt voient se développer une tendance dans les musées de société : l'exposition d'oeuvres d'art contemporain. Dans ces lieux muséaux qui ne sont pas consacrés à l'art, dont l'objectif est d'amener le visiteur à porter un regard sur l'histoire ou un phénomène social, ces institutions muséales qui possèdent une collection d'artefacts, de vidéos, de témoignages, etc. ressentent malgré tout le besoin d'exposer l'art contemporain. Pourquoi ? Dans quel but ? Qu'est-ce que les oeuvres d'art contemporain au musée de société disent que les objets ethnologiques à côté desquels elles sont exposées ne disent pas ? Un nouvel usage des oeuvres d'art contemporain se fait en ces lieux : non plus uniquement exposées pour leurs qualités artistiques, elles entrent en dialogue avec les objets exposés dans les musées de société pour former un nouveau discours. Dans la mesure où, comme le soulignent Serge Chaumier et Jean Davallon, l'exposition se conçoit comme le fil d'un récit qui se déroule à travers son parcours et via lequel le sens n'est pas dévoilé par la seule présence des objets mais aussi par le contexte, il apparaît essentiel de questionner l'impact des dispositifs de médiation des musées de société sur les oeuvres d'art contemporain. Un questionnement qui sera aiguillé par l'analyse comparative de deux cas de figure régionaux québécois : le centre Boréal situé à Trois-Rivières et le Musée de la femme à Longueuil.

Article six

## **Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ?**

Rébéca Lemay-Perreault

**Doctorante en muséologie à l'Université du Québec à Montréal, Rébécia Lemay-Perreault est détentrice d'une maîtrise en histoire de l'art ; elle a travaillé comme conceptrice d'outils de médiation culturelle en matière de littérature jeunesse. Ses recherches actuelles, codirigées par Maryse Paquin et Dominic Hardy, s'inscrivent dans le champ de la médiation culturelle et de l'éducation muséale, et portent plus particulièrement sur la relation que les musées d'art canadiens entretiennent avec les publics adolescents. Cet article est sa première publication et a fait l'objet d'une communication au dernier congrès de l'Association d'art des universités du Canada. rebeca.l.perreault@gmail.com**

112

Les années quatre-vingt voient se développer une tendance dans les musées de société : l'exposition d'œuvres d'art contemporain. Dans ces lieux muséaux qui ne sont pas consacrés à l'art, dont l'objectif est d'amener le visiteur à porter un regard sur l'histoire ou un phénomène social, ces institutions muséales qui possèdent une collection d'artefacts, de vidéos, de témoignages, etc. ressentent malgré tout le besoin d'exposer l'art contemporain. Pourquoi ? Dans quel but ? Qu'est-ce que les œuvres d'art contemporain au musée de société disent que les objets ethnologiques à côté desquels elles sont exposées ne disent pas ? Un nouvel usage des œuvres d'art contemporain se fait en ces lieux : non plus uniquement exposées pour leurs qualités artistiques, elles entrent en dialogue avec les objets exposés dans les musées de société pour former un nouveau discours. Dans la mesure où, comme le soulignent Serge Chaumier et Jean Davallon, l'exposition se conçoit comme le fil d'un récit qui se déroule à travers son parcours et via lequel le sens n'est pas dévoilé par la seule présence des objets mais aussi par le contexte, il apparaît essentiel de questionner l'impact des dispositifs de médiation des musées de société sur les œuvres d'art contemporain. Un questionnement qui sera aiguillé par l'analyse comparative de deux cas de figure régionaux québécois : le centre Boréal situé à Trois-Rivières et le Musée de la femme à Longueuil.

[A]border de front les domaines de l'art et de l'ethnographie revient à poser explicitement le problème des frontières, des zones de contact, des lieux de tensions et des discours de légitimation entre deux disciplines attachées à produire et à décrire des pratiques symboliques. Flux et reflux de la rue vers le musée et du musée vers la rue, ces pratiques interrogent aujourd'hui la constitution d'un savoir et d'un pouvoir manipulant les objets au sein de mises en scène contrastées destinées à leur donner un sens particulier orienté.

— Gonseth, Hainard et Kaehr, 1999, *L'art c'est l'art*, p. 9.

### La disparition des frontières disciplinaires en guise d'introduction

Depuis les années 1980, l'art contemporain profite de tribunes de plus en plus variées. Outre les musées d'art moderne, les galeries, les foires, les biennales et autres lieux institutionnels et marchands traditionnels, on le retrouve dans des contextes muséaux quelque peu inattendus, des lieux institutionnels qui ne lui étaient à l'origine pas destinés. Non seulement est-il exposé dans les musées d'art traditionnel aux périodes historiques nettement définies<sup>1</sup>, on le retrouve aussi de plus en plus dans les musées de société. L'historien d'art James Putman répertorie de nombreux cas de figure dans les milieux anglo-saxons, comme les installations suivantes : *The Play of the Unmentionable* de Joseph Kosuth exposée

dans le hall du Brooklyn Museum en 1990, *Mining the Museum* de Fred Wilson exposée à la Maryland Historical Society en 1992 et *The Wedding Dress* de Sophie Calle au Freud Museum de Londres en 1999<sup>2</sup>. Les milieux francophones ne sont pas en reste et peut-être le Musée d'ethnographie de Neuchâtel est-il exemplaire de ce type de démarche, puisque dès les années 1980 il engage la participation d'artistes actuels pour ses expositions temporaires : *Objets prétextes, objets manipulés*<sup>3</sup>, *POM POM POM*<sup>4</sup> et *Le Salon de l'ethnographie*<sup>5</sup> sont trois exemples d'exposition probants. Au Canada, *Femmes, corps et âme*<sup>6</sup> et *Ludovica, histoires de Québec*<sup>7</sup> sont deux exemples d'exposition dans des musées de société québécois qui ont eu recours à la participation d'artistes. Cette tendance à exposer l'art dans des institutions muséales consacrées à l'histoire ou aux phénomènes de société est encore plus évidente quand on s'attarde aux musées mémoriaux : l'esplanade du Museo de la memoria y los Derechos humanos (Santiago, Chili), hébergeant une installation de l'artiste Alfredo Jaar, *Geometría de la Conciencia* (2010), ou l'ancien camp de concentration de Sachsenhausen (Oranienburg, RFA), comptant une demi-douzaine de sculptures réparties un peu partout sur le site, en sont représentatifs.

Tisser des liens, faire de la collection muséale le cœur d'un réseau conceptuel toujours en mouvement, en constante adaptation aux problématiques actuelles des sociétés pour se rapprocher

1 À titre d'exemples, en France : l'exposition *David Hockney dialogue avec Picasso*, Musée national Picasso (Paris, France), du 10 février au 3 mai 1999 ; l'exposition *Bacon, Picasso : La vie des images*, Musée national Picasso (Paris, France), du 2 mars au 30 mai 2005 ; l'exposition *Correspondances Musée d'Orsay / Art contemporain*, Musée d'Orsay (Paris, France), du 30 mai au 3 septembre 2006 ; la rétrospective *Jeff Koons*, Château de Versailles (Versailles, France), du 10 septembre 2008 au 4 avril 2009 ; et au Québec : l'exposition *Big Bang*, Musée des beaux-arts (Montréal, Québec), du 6 novembre 2011 au 22 janvier 2012 ; et *Intrus/Intruders*, Musée national des beaux-arts du Québec (Québec), du 24 avril au 12 octobre 2008. Selon Ariane Lemieux, cette stratégie est utilisée par le Louvre depuis ses débuts. Voir LEMIEUX, Ariane. *L'artiste et l'art contemporain au musée du Louvre des origines à nos jours. Une histoire d'exposition, de décors et de programmations culturelles*. Thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Paris 1 Sorbonne, 2011. Mais l'art contemporain n'investit plus uniquement les lieux de l'art : depuis la fin de la Deuxième

Guerre mondiale, il se déplace vers d'autres lieux comme des appartements, des ateliers, des usines désaffectées, des boutiques, des parcs, la rue, etc. Par exemple, le *Time Square Show* (New York, 1980) a eu lieu dans un ancien salon de massage abandonné au coin de la 41th Street et de la 7th Avenue.

2 Répertoire dans PUTNAM, James. *Art and Artifact. The Museum as Medium*. Londres : Thames and Hudson, 2009, p. 155-158.

3 Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse), du 2 juin au 30 décembre 1984.

4 Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse), du 31 mai 1997 au 18 janvier 1998, prolongée jusqu'au 15 mars 1998.

5 Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse), du 3 juin 1989 au 7 janvier 1990.

6 Musée de la civilisation (Québec, Québec), du 8 mars 1996 au 2 mars 1997.

7 Musée de l'Amérique française (Québec, Québec), du 25 février au 20 septembre 1998.

du visiteur : c'est là, selon François Mairesse, l'un des grands enjeux de la muséologie d'aujourd'hui<sup>8</sup>. Le moyen sans doute le plus répandu pour y parvenir est la juxtaposition des objets contemporains et des objets anciens issus des collections permanentes qui renouvelle le discours des institutions muséales, permettant de construire un lien entre le passé (la collection permanente exposée) et le présent (celui du visiteur)<sup>9</sup>. Mais dans ces lieux muséaux qui ne sont pas consacrés à l'art, dont l'objectif est d'amener le visiteur à porter un regard sur l'histoire ou un phénomène social, ces institutions muséales qui possèdent une collection d'artéfacts, de vidéos, de témoignages, etc. ressentent malgré tout le besoin d'exposer des œuvres d'art contemporain. Pourquoi ? À quoi servent-elles ? Les multiples exemples relevés précédemment démontrent qu'un nouvel usage de l'œuvre d'art, et plus particulièrement de l'œuvre d'art contemporain, se fait en ces lieux d'exposition : non plus uniquement exposée pour ses qualités artistiques, elle entre en dialogue avec les objets exposés dans les musées de société pour former un nouveau discours. Et si la juxtaposition de l'ancien et du contemporain dans les musées se présente comme une *stratégie* permettant de créer des ponts entre le passé et le présent, les œuvres d'art contemporain exposées dans les musées de société se présentent comme des *nouveaux objets*. *Nouveaux objets*, d'une part, parce qu'ils *disent* dans les musées de société autre chose que dans les musées d'art et *nouveaux objets*,

d'autre part, parce qu'ils *disent* autre chose que les objets ethnologiques à côté desquels ils sont exposés. Qu'est-ce que l'exposition de l'art contemporain dans les musées de société permet de « dire » que les *expôts*<sup>10</sup> traditionnels ne « disent » pas ? Quels liens se tissent grâce à la juxtaposition des œuvres d'art contemporain aux artéfacts ethnologiques exposés au musée de société ? Quel « message » transmet l'œuvre d'art quand elle est exposée dans un musée de société ? Sans prétendre faire le tour de cette question, cet article vise à tracer quelques pistes de réponses.

De prime abord, une même réponse apparaît chez plusieurs auteurs, simple et sans équivoque, quant aux raisons motivant l'exposition des œuvres d'art contemporain dans les musées de société : par son ton, jouant sur les registres de la sensibilité, l'œuvre d'art apporte « une bouffée d'oxygène<sup>11</sup> » à une exposition axée sur la rationalité<sup>12</sup>. Outre qu'elles permettent aux visiteurs de renouveler leur expérience de visite d'un lieu où la collection permanente est relativement stable, ces expositions créent un certain choc<sup>13</sup> chez le visiteur et répondent ainsi à la demande des publics à la « recherche [d']une expérience culturelle reconnue et marquante<sup>14</sup>. » Discours, dialogue, stratégie..., ces mots qu'engage l'exposition de l'art contemporain dans les musées de société en appellent d'autres, venant complexifier une situation dont la surface apparaît lisse et sans accroc, car la réponse au *quoi* et au *pourquoi*

8 MAIRESSE, François. « Musée ». In. DESVALLÉES, André et François MAIRESSE (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 303 : « Il ne s'agit plus de montrer l'histoire de l'art ni les civilisations disparues mais de présenter les enjeux actuels. » Cette opinion est partagée par MONTPETIT, Raymond. « L'exposition entre les œuvres : une analyse ». In. BERGERON, Yves et Raymond MONTPETIT (dir.). *Intrus/Intruders*. Rapport d'évaluation d'exposition. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 5.

9 Voir les exemples énumérés en note 1.

10 Terme emprunté à POMIAN, Krysztóf. « Histoire culturelle, histoire des sémiophores ». In. RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SINIRELLI (dir.). *Pour une histoire culturelle*. Paris : Seuil, 1994, p. 83 et 88-89. Dans cet article, Pomian établit une classification des objets et analyse la catégorie des *sémiophores*, celle des objets porteurs de signes faisant office de langage et imposant « à ses destinataires l'attitude des spectateurs ». De cette catégorie, l'auteur fait ressortir une classe particulière de *sémiophores*, soit celle des *expôts*, qui, arrachés

à leur contexte d'usage, profitent d'une mise en valeur par le biais de l'exposition. Jean DAVALLON emploie aussi ce terme dans *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999.

11 DROUGUET, Noémie. « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe ». *CeROArt*, n° 1, 2007. <<http://ceroart.revues.org/358>> (consulté le 24 juin 2014)

12 D'autres partagent la même opinion, notamment : PUTNAM, *Art and Artifact...*, op. cit., p. 132 ; et VIEL, Annette. « L'objet dans tous ses états. Mot/musée/motion. À la recherche de la résonance du sens ». In. MARIAUX, Pierre Alain (dir.). *L'objet de la muséologie*. Neuchâtel : Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2005, p. 64-65.

13 François MAIRESSE et Cecilia GRIENER HURLEY parlent plutôt de « chercher à créer un effet », dans « Éléments d'expologie : Matériaux pour une théorie du dispositif muséal ». *Media Tropes eJournal*, vol. III, n° 2, 2012, p. 1. <<http://www.mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/16896>> (consulté le 1er juillet 2014).

14 VIEL, « L'objet dans tous ses états », op. cit., p. 52.

découle nécessairement d'un *comment*, c'est-à-dire de la manière dont les éléments du dispositif expographique sont organisés pour former un tout. Et la problématique du dispositif expographique en appelle à son tour deux autres, soit les épineuses questions de la médiation et du pouvoir.

### Changer de perspective : de l'objet d'exposition au dispositif expographique

Depuis plusieurs années, les muséologues définissent l'exposition muséale comme un discours adressé au visiteur-spectateur. Serge Chaumier établit une analogie entre le parcours dans l'exposition et le fait de « dérouler le fil d'un récit<sup>15</sup> », tandis que pour Jérôme Glicenstein il s'agit d'un « scénario à suivre<sup>16</sup> », et que Jean Davallon la définit comme une prétention à être un « fait de langage<sup>17</sup> », Louise Dusseault-Letocha comme un « métalangage<sup>18</sup> » et François Mairesse comme un « système de communication<sup>19</sup> ». Ce dernier ajoute qu'une telle conception « suppose également un autre mode d'analyse<sup>20</sup> ». Car si l'exposition se présente comme un récit composé de phrases et de mots, c'est la syntaxe qui, dictant les relations qui s'établissent entre les mots, en construit le sens. De fait, comme dans le cas du récit où le mot devient tout aussi important que la place qu'il occupe parmi les autres mots, l'objet d'exposition ne peut plus

s'analyser seul, mais dans son contexte de réception<sup>21</sup>, soit l'ensemble du dispositif expographique. En 1977, Michel Foucault disait : « Le dispositif lui-même, c'est le réseau que l'on peut établir entre ces éléments<sup>22</sup>. » Aborder la question du dispositif oblige à déplacer son regard, à prendre du recul : non plus s'axer sur l'objet seul, mais tenir compte du discours d'ensemble de l'exposition. Dans cet ordre d'idées, Davallon distingue deux dimensions du dispositif inhérentes à l'expôt : sa dimension interne qui réfère à l'objet seul – tels ses aspects formels, iconographiques et techniques ; et sa dimension externe qui réfère aux contextes de production et de réception de l'objet<sup>23</sup>. Le *sens* résulterait donc de la relation établie entre ces deux dimensions du dispositif<sup>24</sup>. Ainsi, non seulement le muséographe choisit un objet comme « un homme de langage choisit le mot juste<sup>25</sup> », mais, de la même manière que l'homme de langage jouera avec le timbre, la tonalité, l'accent ou la syntaxe, le muséographe jouera avec la place de l'objet au sein du dispositif expographique – sa situation dans le parcours, s'il sera en haut, en bas ou juste devant les yeux du spectateur, sa relation avec les autres objets, l'éclairage dont il profitera ou pas, le socle où il sera posé ou pas, l'absence ou la présence d'un cartel signifiant qu'il fait partie de l'exposition, d'un panneau didactique, d'une vidéo documentaire ou de photos d'archives en explicitant le rôle, etc. C'est ce qui donnera un sens à l'objet, justifiera sa présence

115

15 CHAUMIER, Serge. « Les écritures de l'exposition ». *Hermès*, n° 61, 2011, p. 46.

16 GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France, 2009, p. 101.

17 DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris/Montréal : L'Harmattan, 1999, p. 26.

18 DUSSEAUT-LETOCHA, Louise. « L'exposition est-elle un langage ? ». In. DE GUISE, Céline et Annette VIEL (dir.). *Muséo-sédution, muséo-réflexion*. Québec : Musée de la civilisation, 1992, p. 29.

19 MAIRESSE et GRIENER HURLEY, « Éléments d'expologie... », *op. cit.*, p. 20.

20 *Ibid.*

21 CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », *op. cit.*, p. 47 ; PANESE, Francesco. « L'opération scénographique : le façonnage des objets en *muséal* ». In. MARIAUX, *L'objet de la muséologie*, *op. cit.*, p. 101 ; et CEVA, Marie-Luz. « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? ». *Culture et Musées*, n° 3, 2004, p. 89. <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus\\_1766-2923\\_2004\\_num\\_3\\_1\\_1188](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1188)> (consulté le 20 juin 2014).

22 FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits tome III : 1976-1979*. Paris : Gallimard, 1994, p. 299. Extrait aussi cité par MAIRESSE et GRIENER HURLEY, « Éléments d'expologie... », *op. cit.*, p. 5 ; et PEETERS, Hugues et Philippe CHARLIER. « Contributions à une théorie du dispositif ». *Hermès*, n° 25, 1999, p. 15-16.

23 DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre...*, *op. cit.*, p. 23-25. De son côté, s'il utilise cette même dualité interne/externe, Glicenstein combine dans la dimension interne tant l'objet seul que la relation entre les différents objets d'exposition, tandis que la relation externe réfère au contexte de réception qui pour sa part se divise d'abord en la relation entre le visiteur-spectateur et l'expôt, puis la relation des visiteurs entre eux. GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*, p. 13.

24 GLICENSTEIN, *id.*, p. 25.

25 DAVALLON cité par CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », *op. cit.*, p. 46.

devant le visiteur de l'exposition. La question du dispositif expographique permet d'aborder l'exposition comme un discours au sein duquel les objets d'exposition sont mis en valeur de manière à communiquer quelque chose de précis. Cette perspective permet donc de situer les expôts dans leur contexte et de s'intéresser à la relation qui s'établit entre eux. Elle oblige à regarder l'impact du dispositif expographique sur leur signification symbolique. Dans la mesure où l'exposition se conçoit, pour reprendre les mots de Chaumier, comme le fil d'un récit qui se déroule à travers son parcours et par le biais duquel le sens n'est pas dévoilé par la seule présence des objets mais aussi par le contexte, il apparaît essentiel de questionner l'impact des dispositifs de médiation des musées de société sur les œuvres d'art contemporain.

La perspective du dispositif expographique amène à faire deux constats. Le premier est que cela exige *de facto* de concevoir le dispositif expographique comme un dispositif de médiation, puisque c'est à travers ce filtre que le visiteur-spectateur entre en contact avec lui. Au concept de dispositif se rattachent les concepts d'« entre-deux<sup>26</sup> », d'« intermédiaire<sup>27</sup> » et d'« espace transitionnel<sup>28</sup> ». Raymond Montpetit souligne que « la médiation est liée à l'idée d'une position médiane, à celle d'un tiers qui se place entre deux pôles distants [...], dans un espace qu'elle cherchera à réduire, en provoquant un rapprochement, voire une relation d'appropriation<sup>29</sup> ». La fonction du dispositif de médiation est donc de permettre à l'individu de transcender la dimension objective de l'expôt pour accéder à une dimension symbolique. Mais le concept de médiation est une boîte de Pandore qui renferme un nombre effarant de définitions issues d'approches

méthodologiques et disciplinaires aussi variées que les outils conçus pour répondre à cette étiquette de « médiation culturelle ». Cette hétérogénéité s'explique par la nature interdisciplinaire du concept de médiation, à cheval entre la théorie et la pratique. En tant qu'objet d'étude d'abord, la médiation est analysée sous les angles de la philosophie, des sciences des communications, des sciences cognitives, de la sociologie, etc. À cela s'ajoutent les études nécessaires à l'usage de la médiation dans différents contextes, tels les musées, les bibliothèques ou les centres communautaires. Finalement, cette nature hétérogène est complexifiée par la diversité des objets/sujets autour desquels sont conçus les outils de médiation, au point qu'il devient impossible de ne pas parler de la médiation de tout<sup>30</sup>. Pour Fabrice Audebrand et Céline Matuszak, la médiation « recouvre l'ensemble des dispositifs de communication des organisations culturelles saisies dans leur complexité<sup>31</sup> ». De son côté, Montpetit précise que « [t]out recours à une médiation suppose des activités de médiation qui s'interposent pour que des informations circulent dans des réseaux<sup>32</sup> ». En somme, la médiation est un moyen dont se sont dotées les sociétés pour faciliter la circulation des savoirs.

Paul Rasse critique cette dimension totalisante du concept théorique de la médiation qui rend difficile une application concrète des principes qu'elle chapeaute<sup>33</sup>. Aussi, l'analyse comparative de deux cas de figure apparaît une méthode éclairante qui permet de relever certains éléments pouvant orienter une manière de concevoir la médiation dans le contexte spécifique d'un musée de société exposant l'art contemporain à côté des objets traditionnels

26 VIEL, Annette. « L'objet dans tous ses états », *op. cit.*, p. 63; et PEETERS et CHARLIER, « Contributions à une théorie du dispositif », *op. cit.*, p. 15.

27 PEETERS et CHARLIER, *ibid.*

28 *Id.*, p. 19; et AUDEBRAND, Fabrice et Céline MATUSZAK. « Les sens de la médiation ». *Les Cahiers dynamiques*, vol. 2, n° 42, 2008, p. 67-69. <[www.cairn.info/revue-les-cahiers-dynamiques-2008-2-page-67.htm](http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-dynamiques-2008-2-page-67.htm)> (consulté le 14 juin 2014). Les deux articles réfèrent aux théories du développement de l'enfant de WINNICOTT, Donald Wood. *Jeu et réalité : l'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975.

29 MONTPETIT, Raymond, « Médiation ». In. DESVAL-LÉES et MAIRESSE, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, *op. cit.*, p. 215.

30 LIVINSTONE, Sonia. « On The Mediation of Everything ». *Journal of Communication*, n° 59, 2009, p. 1-18 cité par MONTPETIT dans « Médiation », *op. cit.*, p. 217.

31 AUDEBRAND et MATUSZAK, « Les sens de la médiation », *op. cit.*, p. 67-69.

32 MONTPETIT, « Médiation », *op. cit.*, p. 217.

33 Voir RASSE, Paul. « La médiation, entre idéal théorique et application pratique ». *Recherche en communication*, n° 13, 2000, p. 38-61.



de sa collection. Comment le visiteur au musée est-il amené à distinguer les « témoins matériels et immatériels de l'homme et de son environnement<sup>34</sup> » de ce qui ne l'est pas ? Si ces témoins ne sont pas mis en valeur de la même manière dans une exposition, comment le visiteur arrive-t-il quand même à tous les identifier ? Et si l'identification de ces témoins s'avère fructueuse, pourquoi le visiteur leur accorderait-il le même statut, soit la reconnaissance de leur valeur patrimoniale ? N'aurait-il pas plutôt tendance à les hiérarchiser selon l'importance de la mise en valeur dont chacun profite ? Ces questions sont d'autant plus délicates dans le cas de l'exposition de l'art contemporain dans les musées de société, que le visiteur a affaire à deux registres d'expôts – scientifique (dans les deux études de cas présentées ici, l'histoire) et artistique. Ainsi, nous apparaît-il qu'un nouveau jeu relationnel s'instaure lors de l'exposition de ces deux types d'expôt : non plus uniquement des objets d'exposition, ils endossent dans ce contexte un nouveau rôle en devenant chacun un médiateur de l'un et de l'autre. Mais, avant d'aborder cet aspect « pratique », un petit détour théorique est nécessaire afin de mettre en relief certaines valeurs qui orientent les usages de la médiation en milieu muséal depuis quelques années et qui prennent racine dans cette observation : tel que relaté par Foucault dans ces nombreux écrits, tout dispositif est d'abord et avant tout un dispositif d'aliénation mis en place et contrôlé par le pouvoir dans une dynamique de rapport de forces<sup>35</sup>.

C'est là un second constat concernant le dispositif qui est noté par de nombreux auteurs : la question du dispositif ne peut être dissociée de celle du pouvoir, car il participe au sens des objets d'exposition en orientant leur interprétation par le visiteur. Giorgio Agamben le définit de la manière suivante : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou

d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants<sup>36</sup>. » Ce à quoi Mairesse ajoute : « La force des dispositifs, quels qu'ils soient, réside notamment dans le camouflage de leurs pouvoirs. Leur analyse [...] constitue bien plus qu'un simple divertissement intellectuel<sup>37</sup>. » Sans contredire la nature contraignante et manipulatrice du dispositif, Hugues Peeters et Philippe Charlier perçoivent des changements notoires dans sa conception et dans l'objectif à rencontrer :

Et au-delà de l'analyse, la conception des dispositifs adopte une hypothèse de maximisation d'un comportement de choix opéré par l'acteur. On n'oriente plus l'individu, c'est l'individu qui s'oriente dans le dispositif [...] Que devient le rôle d'un dispositif dans une telle perspective ? En traversant l'ensemble des textes, il semble que le dispositif se définit dans une fonction de support, de balise, de cadre organisateur à l'action. Il procède essentiellement à des mises en ordre qui soutiennent l'action de l'individu, il crée des effets de signification qui procurent des ressources pour un autopilotage. Cela signifie alors que si le dispositif organise et rend possible quelque chose, il n'en garantit cependant pas l'actualisation. Il fait simplement exister un espace particulier préalable dans lequel ce « quelque chose » peut se produire<sup>38</sup>.

La question du pouvoir du dispositif expographique est aussi abordée par Davallon, dans la mesure où celui-ci « fait parler » les objets d'exposition et non pas les producteurs de l'exposition, comme l'institution, le conservateur, le commissaire ou le chargé de projet : « la relation que le visiteur établit avec l'objet va

34 Voir la définition du musée par l'ICOM (International Council of Museums), que nous citons un peu plus loin. <<http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>> (consulté le 15 juin 2013).

35 Voir, à titre d'exemples parmi tant d'autres écrits de FOUCAULT sur cette question : *Dits et écrits tome III...*, op. cit. ; voir aussi PEETERS et CHARLIER, « Contributions à une théorie du dispositif », op. cit., p. 16.

36 Mairesse, citant la quatrième de couverture de l'ouvrage AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot, 2007, p. 6.

37 MAIRESSE et GRIENER HURLEY, « Éléments d'expologie... », op. cit., p. 27.

38 PEETERS et CHARLIER, « Contributions à une théorie du dispositif », op. cit., p. 18-19.



plus le conduire vers le monde auquel appartient l'objet que vers le monde imaginaire ou conceptuel du producteur<sup>39</sup>. En conséquence, le visiteur est devant ce que le muséologue appelle un « énoncé de réalité<sup>40</sup> » : un discours interprété comme objectif, alors qu'il est éminemment subjectif. Selon Davallon, un genre de contrat s'instaure entre le visiteur et les producteurs de l'exposition basé sur le respect de ces règles : l'authenticité des objets exposés et la véracité des savoirs mobilisés qui garantiront que l'exposition est conforme au monde auquel appartient l'objet<sup>41</sup>. D'une part, le respect de ces règles doit être observable par le visiteur durant sa visite de l'exposition à travers des signes d'attestation et de certification insérés dans le dispositif expographique. D'autre part, ce que Davallon nomme « l'opérativité socio-symbolique de l'exposition<sup>42</sup> » dépend du sentiment de confiance du visiteur :

Si le visiteur présuppose que les règles ont été respectées, c'est parce qu'il sait qu'il est dans une galerie ou un salon d'art, dans un musée, dans une exposition connue et possédant une légitimité dans le domaine [...] On voit qu'au fond c'est ce niveau institutionnel qui garantit en définitive le statut donné aux savoirs mobilisés, aux objets présentés ainsi que la fidélité de la mise en scène<sup>43</sup>.

Un musée de société qui choisit d'exposer l'art contemporain joue un jeu risqué puisqu'il ne possède pas de légitimité dans le domaine de l'art, son expertise se situant dans l'histoire et les sciences sociales en général. Cet obstacle s'ajoute donc à celui engendré par la juxtaposition de deux registres d'expôts différents.

Or, selon Marc-Olivier Gonseth, directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), l'intégration d'œuvres d'art dans les

expositions du musée de société vise justement à détacher le discours du musée de cette aura de vérité objective :

Lier l'approche d'une thématique transversale, faisant intervenir l'ici et l'ailleurs et pratiquant le mélange des genres [Incluant notamment le champ artistique occidental dans la sphère couverte par l'ethnographie (commentaire mis en note de bas de page par l'auteur)], à une réflexion métadiscursive sur les fondamentaux de l'exposition, à savoir la construction d'un discours se déroulant dans un espace traversé par le visiteur et impliquant un tout autre mode d'appropriation des savoirs que propose la lecture d'un livre ou l'énoncé d'une thèse. Plus proche de la pratique théâtrale que de l'enseignement académique, ce type de représentation vise moins à transmettre des connaissances à travers une démarche pédagogique qu'à stimuler ou déclencher une envie d'en savoir plus à partir de l'exposé d'un point de vue critique. Dans ce cadre, l'exposition n'est pas considérée comme un médium neutre participant à la transmission d'un contenu mais comme une démarche d'interrogation ou de mise en question à partir d'une subjectivité affirmée : celle des chercheurs et des plasticiens qui ont développé le discours et l'ont mis en espace<sup>44</sup>.

Cette démarche est en phase avec la *New Museology*, un courant anglo-saxon qui se développe parallèlement à la Nouvelle Muséologie française découlant, par exemple, des écrits de Hugues de Varine<sup>45</sup> et qui vise à renouveler, voir à renouer les rapports entre le musée et les communautés. La *New Museology* s'intéresse davantage aux rapports de pouvoir qu'entretiennent, en tant que lieux de Savoir, les institutions muséales avec la société. Cette

39 DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre...*, op. cit., p. 29.

40 *Id.*, p. 311.

41 *Id.*, p. 30-33.

42 *Id.*, p. 34.

43 *Ibid.* [nos italiques].

44 GONSETH, Marc-Olivier. « La rhétorique expographique au Musée d'ethnographie de Neuchâtel ». *Ethnologie française*, vol. 28, n° 4, 2008, p. 685-691. <www.cairn.info/

revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-685.htm> (consulté le 4 juin 2013). Peter VERGO émet le même constat sur la différence entre l'exposition muséale et le langage écrit dans « Introduction ». In. VERGO, Peter (dir.). *The New Museology*. Londres : Reaktion Book, 1989, p. 5.

45 Historien et muséologue, de Varine est l'une des figures de proue de la Nouvelle Muséologie française et cofondateur des Écomusées.

relation entre Savoir et Pouvoir devient une lunette qui permet l'analyse principalement de l'exposition et des collections, mais aussi de toutes les sphères du travail en milieu muséal. C'est dans une optique plus humaniste, pour employer le même qualificatif que l'anthropologue Sharon Macdonald<sup>46</sup>, que la *New Museology* vise à renouveler la philosophie des muséologues et, par extension, les principes et les valeurs qui soutiennent leur travail au quotidien. Publié en 1989, l'ouvrage *The New Museology* dirigé par Peter Vergo lui apparaît comme un point tournant de cette nouvelle théorie du musée.

*The shift in perspective evident in The New Museology was part of a broader development in many cultural and social disciplines that gathered pace during the 1980s. It entailed particular attention to questions of representation—that is, to how meanings come to be inscribed and by whom, and how some come to be regarded as “right” or taken as given<sup>47</sup>.*

La référence au mouvement des *Cultural Studies*, surtout des études féministes et des *Postcolonial Studies*, semble avoir joué un rôle dans le développement de la *New Museology*<sup>48</sup>. En effet, toutes ces théories partagent un même intérêt pour les relations entre Pouvoir et Savoir, des thématiques chères à Michel Foucault au point que Rhiannon Mason parle d'un « effet

Foucault<sup>49</sup> ». Le musée est étudié en tant qu'instrument de pouvoir utilisé par un groupe social dominant pour amener le visiteur à se conformer à son modèle social (savoirs, valeurs, idéologies, etc.) véhiculé à travers l'exposition<sup>50</sup>. La *New Museology* a pour objectif de mettre en lumière ces mécanismes de contrôle pour permettre au visiteur d'exercer son libre-arbitre par rapport au discours du musée<sup>51</sup>.

C'est dans cette optique que la muséologue Margaret Lindauer élabore le concept de *critical museum visitor* : « *The critical museum visitor notes what objects are presented, in what ways, and for what purposes. She or he explores what is left unspoken or kept off display. And she or he asks, who has the most to gain or the most to lose from having this information, collection or interpretation publicly presented?* »<sup>52</sup> » Rasse se rapproche aussi de cette idée dans son ouvrage *Les Musées à la lumière de l'espace public*<sup>53</sup>, dans lequel il élabore une histoire du musée depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale inscrite dans un passage de ce qu'il nomme une logique informative vers une dynamique communicationnelle ou, pour employer d'autres termes plus symboliques avancés par Duncan Cameron en 1971, la mutation du Temple – un lieu de transmission du Savoir – en Forum – un lieu de remise en question du Savoir<sup>54</sup>. L'ouvrage de Rasse vise à démontrer que l'espace muséal a opéré une transformation qui est toujours en cours depuis

119

46 MACDONALD, Sharon. « Introduction ». In. MACDONALD, Sharon (dir.). *A Companion to Museum Studies*. Malden (MA) : Wiley-Blackwell, 2011, p. 2.

47 *Id.*, p. 3.

48 Dans cet ordre d'idées, Peter Vergo (*The New Museology*, op. cit., p. 4 et 53) réfère à Robert Lumley qui avance que « [the museum displays] inevitably places not merely upon history, but upon such things as gender, race and class ».

49 MASON, Rhiannon. « Cultural Theory and Museum Studies ». In. MACDONALD, A *Companion to Museum Studies*, op. cit., p. 23-24. Il est d'ailleurs intéressant de citer cette description de l'*Archéologie du savoir* par Glicenstein qui résonne en écho à la citation de Vergo : « L'un des traits de la démarche archéologique est de chercher constamment à “nommer” les acteurs du discours. Qui parle ? Quelle position occupe cette personne dans un ordre social et institutionnel ? Éventuellement, qui parle à travers cette personne ? Ensuite, d'où parle-t-on (à partir de quel lieu ou champ institutionnel ? Quelle est la nature de l'énoncé, en tant qu'acte de langage (speech act) ? Quelle est la position relative de l'énoncé par rapport à d'autres énoncés différents du même ordre ? » GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*, op. cit., p. 89.

50 Les écrits d'Eileen Hooper-Greenhill et de Tony Bennett sont cités par Mason dans « Cultural Theory and Museum Studies », p. 23-24. On retrouve cependant la même opinion chez WITCOMB, Andrea. « Interactivity ». In. MACDONALD, A *Companion to Museum Studies*, op. cit., p. 256. Glicenstein (*id.*, p. 88), de son côté, souligne le lien entre *surveiller et punir* et les travaux de Douglas Crimp et de Tony Bennett.

51 Tant la question de l'œuvre de Foucault que celle des muséologues affiliés à la *New Museology* et tout autant l'appropriation par ces derniers des théories du premier mériteraient bien plus d'attention qu'il nous est possible d'en accorder ici.

52 LINDAUER, Margaret. « The Critical Museum Visitor ». In. MARSTINE, Janet. *New Museum. Theory and Practice. An Introduction*. Malden (MA) : Blackwell, 2006, p. 204.

53 Voir RASSE, Paul. *Les musées à la lumière de l'espace public : Histoire, évolution, enjeux*. Paris : L'Harmattan, 1999.

54 Voir CAMERON, Duncan. « Le musée : un temple ou un forum ? ». In. DESVALLÉES, André (dir.). *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W, vol. 1, 1992, p. 77-85. RASSE y réfère quatre fois dans son ouvrage *Les musées à la lumière de l'espace public...* p. 98, 99, 108 et 109.

le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, soit de devenir un espace public selon la définition élaborée par le philosophe Jürgen Habermas, c'est-à-dire un lieu où toutes les couches sociales d'une population se rencontrent, dialoguent, débattent et remettent en question les choix des dirigeants (ici, les décideurs politiques et les conservateurs de musée) sur des enjeux sociaux. L'exposition se présente comme le noyau de cet espace public : tout en étant le résultat d'un consensus issu d'un débat précédent, elle est aussi le terreau d'un nouveau débat. Ainsi participe-t-elle à l'émergence de la liberté définie par Emmanuel Kant et Jürgen Habermas, que Rasse cite : faire un usage public de sa raison. Le musée comme espace public signifie un lieu où le visiteur entre en dialogue d'égal à égal avec l'institution muséale : son savoir est conçu non pas comme un bagage de connaissances à transmettre, mais comme une proposition ouverte à la remise en question par la discussion avec le public.

La question de l'échange, de l'interaction du musée avec son visiteur d'égal à égal, apparaît pour plusieurs tenants de la *New Museology*, dont Michelle Henning et Andrea Witcomb, la clé pour contrer le pouvoir exercé par cette institution sur son public. S'appuyant sur les idées d'Eileen Hooper-Greenhill et les théoriciens des médias Marshall McLuhan et Friedrich Kittler, Henning va plus loin en défendant l'idée que l'interactivité est le signe de l'émergence d'une épistémè postmoderne qui remplacerait l'épistémè moderne<sup>55</sup>. Les nouveaux médias en seraient le catalyseur, car ils conduisent à l'interactivité. Cette interactivité est un nouveau mode de transmission du savoir, qui permet à celui-ci de voyager différemment : le savoir ne provient plus du haut (musée, par exemple) pour être distribué vers le bas (au peuple), mais il circule de façon transversale à travers toutes les couches sociales et les institutions<sup>56</sup>. Witcomb, de son côté, rappelle que l'usage des nouveaux médias dans une optique interactive n'est pas

garant d'une nouvelle transmission du savoir libérée de tout rapport de pouvoir, mais que cela dépend de la manière dont ils sont utilisés dans les institutions muséales. Les nouveaux médias sont des outils permettant au musée d'entrer en dialogue avec le visiteur, certes, mais cela reste insuffisant. Aussi faut-il engager une discussion autour d'un sujet qui rejoint le visiteur sans que lui soit imposée une vision unique : « *an effort to connect with the visitor by representing aspects of visitors' own cultural backgrounds and using open-ended narratives*<sup>58</sup> ». Laisser la réflexion en suspens, ne pas imposer de réponse toute faite pour inciter le visiteur à se forger sa propre opinion en le laissant percevoir les mécanismes discursifs de l'exposition, c'est là un essentiel qui rejoint les idées de Rasse et de Lindauer énoncées précédemment et auxquelles Witcomb ajoute un nouvel ingrédient : l'art dans les musées de société.

*There are, however, more complex examples of dialogic exhibitions that work with the idea of interactivity. Often, these spaces are also working with notions of "immersion" and "experience." They do so, not within a didactic framework, however, but through creating an aesthetic where there is a space for poetic, affective responses [...] [T]hese museums use the full range of the creative arts to construct a highly immersive, experiential environment<sup>59</sup>.*

L'art devient pour ces musées un outil leur permettant d'engager le visiteur non plus uniquement sur le plan de la raison, mais sur celui de l'affect, renvoyant de fait à l'affirmation de la subjectivité de son discours muséal.

La subjectivité se présente comme une solution pour contrer le rapport de pouvoir entre le musée et son visiteur, facilitant les interactions d'égal à égal. L'œuvre d'art contemporain reste un moyen parmi d'autres qui participe à affirmer cette subjectivité. En effet, l'affirmation de la subjectivité s'étend même à la

55 HENNING, Michelle. « New Media ». In. MACDONALD, *A Companion to Museum Studies*, op. cit., p. 306.

56 *Id.*, p. 312.

57 WITCOMB, « Interactivity », op. cit., p. 358-359.

58 *Id.*, p. 359.

59 *Ibid.* À noter que Witcomb cite deux musées en exemple : le Museum of the Holocaust (Washington, États-Unis) et le South African Museum of Apartheid (Johannesburg, South Africa).

forme des écrits théoriques des muséologues. L'utilisation du « je » et du « tu » en est un exemple, de même que des textes rédigés sous une forme non scientifique, mais artistique, tel le texte du conservateur Walter Tschopp dans *L'art c'est l'art*, écrit sous la forme d'une nouvelle littéraire<sup>60</sup>. Ces formes viennent affirmer une volonté de se détacher d'un discours scientifique faussement objectif et neutre pour davantage se poser du point de vue subjectif d'une opinion émise par un auteur qui se situe du côté de l'artiste plus que de celui du scientifique traditionnel. Elles tranchent avec le concept d'auteur collectif développé par Foucault<sup>61</sup>, caractéristique de l'épistémè moderne : le texte scientifique se réduisant ainsi à un acte individuel, le dialogue d'égal à égal peut maintenant s'engager entre le musée et le visiteur, ce dernier ne se retrouve plus écrasé par le poids du nombre où tous partagent la même opinion. C'est d'ailleurs au « je » que Shelley Ruth Butler choisit d'écrire son mémoire de maîtrise *Contested Representations: Revisiting Into the Heart of Africa* en 1999, réédité depuis. Elle y souligne l'affirmation grandissante de la subjectivité du commissaire dans le discours de l'exposition, alors que son point de vue est traditionnellement masqué par la symbolique du lieu, ce musée qui véhicule une apparente neutralité, faussement porteur d'une vérité objective<sup>62</sup>. Une nouvelle tendance semble alors se développer qui est à l'inverse de la situation du musée décrite par Davallon, relatée précédemment. Butler ajoute l'importance du décalage et de l'ironie comme manières de positionner le musée et son exposition dans une démarche autoréflexive et de susciter du même coup la réflexion critique chez le visiteur. Or, l'ironie est « à la mode » dans l'art contemporain<sup>63</sup>. De fait, l'œuvre d'art devient un moyen des plus faciles permettant au musée de société

de s'inscrire dans ce principe général de la *New Museology* : développer l'esprit critique du visiteur face à l'exposition, dans un échange plutôt qu'un transfert de savoir, et l'emmener ainsi à être actif plutôt que passif, pour remettre en question la proposition du musée et porter un regard nouveau sur le monde qui l'entoure.

À ce stade de la réflexion, un nouveau questionnement s'engage : qu'est-ce qui fait que l'œuvre d'art contemporain au musée de société est plus un catalyseur de la réflexion critique du visiteur qu'elle ne l'est au musée d'art ? Il faut d'abord définir le message transmis par l'art dans le contexte du musée d'art, pour voir ensuite en quoi ce message se distingue de celui transmis au musée de société. Un bon point de départ est la définition de « musée » adoptée par l'ICOM lors de la 21<sup>e</sup> Conférence générale à Vienne (Autriche) en 2007 : « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de *délectation*<sup>64</sup>. » Dans l'article « Musée » du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, François Mairesse signale un fait intéressant concernant cette définition de 2007. Il relate un échange épisodique de quatre ans (2003-2007) entre les différents membres du Comité international pour la muséologie (ICOFOM) qui vise à réactualiser la définition de « musée » datant de la *Déclaration de Santiago du Chili* en 1972. Sur onze propositions faites par des professionnels du milieu muséal mises en relief par Mairesse (on peut soupçonner qu'il y en ait eu davantage), aucune n'inclut le terme « délectation<sup>65</sup> ». Il est à noter que la position de l'ICOFOM est en faveur de la muséologie en général plutôt que de l'histoire de l'art, et

121

60 Voir TSCHOPP, Walter. « Alice au pays des merveilles ou la liberté de l'œuvre d'art ». In. GONSETH, Marc-Olivier, Jacques HAINARD et Roland KAEHR (dir.). *L'art c'est l'art*. Neuchâtel (Suisse) : Musée d'ethnographie, 1999, p. 115-130.

61 Voir FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours : Leçon inaugurale du Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard, 1989.

62 Voir BUTLER, Shelley Ruth. *Contested Representations: Revisiting Into the Heart of Africa*. Toronto : University of Toronto Press, 2008.

63 TSCHOPP, « Alice au pays des merveilles... », *op. cit.*, p. 119 et 124 ; et WAHLER, Marc-Olivier. « La trübe multipare ». In. GONSETH, HAINARD et KAEHR, *L'art c'est l'art*, *op. cit.*, p. 159.

64 [Nous soulignons.] ICOM. « Définition du musée ». <<http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>> (consulté le 15 juin 2013).

65 MAIRESSE, « Musée », *op. cit.*, p. 308-314.

c'est peut-être ce qui explique l'absence d'une définition qui tient compte de l'émergence d'un sentiment esthétique chez le visiteur : la délectation semble être le propre du musée d'art<sup>66</sup> et en est l'objectif principal. Cette délectation s'inscrit en continuité avec la théorie du « beau » et des « arts » : le musée expose des œuvres d'art pour susciter un sentiment esthétique chez le spectateur, un principe qui trouve son origine chez Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger*<sup>67</sup>. Selon celui-ci, le sentiment esthétique a une portée collective, mais il émerge d'une expérience personnelle, sensorielle et intime suscitée chez l'individu regardant grâce à l'adéquation entre les concepts théoriques acquis par ce dernier et sa perception du monde sensoriel<sup>68</sup>. Bien que cette conception de la délectation soit dénoncée depuis les années 1960<sup>69</sup> (l'idée que l'art suscite le même sentiment esthétique chez tous les regardants est aujourd'hui désuète), le musée d'art reste attaché à ce principe de délectation qui continue de se retrouver dans la définition du musée de l'ICOM.

Certes, dans le musée d'art, la présence d'un discours engagé de l'œuvre d'art n'est pas incompatible avec le sentiment esthétique qu'elle doit susciter, la primauté demeure néanmoins la délectation et le message critique lui est subordonné. Or, dans le musée de société, c'est la délectation qui semble être subordonnée à la visée critique du discours de l'œuvre sur l'histoire ou un phénomène social. Bien évidemment, sa pertinence tient de sa dimension subjective, sensorielle et esthétique propre à sa nature, mais la présence de telle ou telle

œuvre en particulier tient du fait qu'elle engage le visiteur sur de nouveaux chemins réflexifs en lien avec l'exposition ethnographique. L'œuvre d'art contemporain devient ainsi un outil de médiation, un objet adjuvant de l'expôt, qui est l'élément central de l'exposition. Conservateur du Département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (Suisse), Walter Tschopp fait porter un jugement semblable à l'un des personnages de sa nouvelle « Alice au pays des merveilles ou la liberté de l'œuvre d'art » : « Tu sais, le travail pour le Musée d'ethno, c'était toute une bataille. Ils n'avaient pas envie de la laisser faire comme elle voulait. Fallait que ça cadre parfaitement avec leur thème. L'art, ils s'en fichent. Ça sert à rehausser leur démonstration, c'est tout<sup>70</sup>. » Sans doute la forme littéraire de ce texte permet-elle d'émettre une opinion beaucoup plus incisive. Il reste que le musée de société fait jouer un tout autre rôle à l'œuvre d'art contemporain que celui que lui donne le musée d'art : mettre à l'avant-plan sa portée critique sur l'histoire ou la société et engager le visiteur dans cette voie réflexive.

Andrea Witcomb précise que l'art aussi peut voir son usage détourné de cette visée et que c'est au muséologue de l'intégrer dans une médiation permettant le dialogue entre l'institution muséale et le public<sup>71</sup>. De fait, un nouveau questionnement émerge : si la présence de l'œuvre d'art contemporain ne garantit pas l'engagement du visiteur dans une démarche réflexive au sein du musée de société, quels sont les facteurs qui permettent la transmission du message critique de l'œuvre d'art ? Ces

66 Néanmoins, le lecteur du *Dictionnaire* peut aisément remarquer l'absence de l'objectif de délectation dans les définitions de « musée » proposées par les muséologues d'Europe de l'Est durant la Guerre froide (*id.*, p. 271-272 et 292).

67 PRIOR, Nick. « Postmodern Restructurings ». In MACDONALD, A Companion to Museum Studies, *op. cit.*, p. 518.

68 C'est dans un second temps que le jugement passe de l'opinion personnelle au jugement valable pour tous, car on parle de la beauté comme étant une qualité des choses, donc observable pour tout être doté de raison qui regarde ces mêmes choses. Voir KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : J. Vrin, 1993, chap. 7.

69 Voir BOURDIEU, Pierre et Alain DARBEL. *L'amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Minuit, 1969, p. 13-17. Dans cette introduction à leur étude des publics des musées intitulée « L'ère du temps », les auteurs dé-

noncent ce qu'ils appellent « l'œil » ou « la mystique du Salut », c'est-à-dire la sensibilité aux œuvres d'art et à l'esthétique qui serait innée.

70 TSCHOPP, « Alice au pays des merveilles... », *op. cit.*, p. 127. Sans que ce soit sur le ton de la critique, des opinions semblables ont été émises par les deux intervenantes des institutions muséales qui feront l'objet d'une analyse plus loin : Élise-Laurence Pauzé Guay, responsable des expositions à Boréal (Trois-Rivières, Qué.) et Lydie Olga Ntap, directrice générale du Musée de la femme (Longueuil, Qué.), avec lesquelles nous nous sommes entretenues, respectivement les 14 et 15 mai 2013, dans le cadre du séminaire « Nouveaux objets » (MSL9005) du programme de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine.

71 WITCOMB, « Interactivity », *op. cit.*, p. 360.



facteurs peuvent-ils être détournés pour venir contrer la transmission du message critique de l'œuvre d'art dans le musée de société ? L'œuvre d'art contribue-t-elle effectivement à altérer la nature manipulatrice propre au dispositif ? Deux cas de figure exemplaires québécois serviront de fil conducteur à la réflexion élaborée ici : Boréalys : Centre d'histoire de l'industrie papetière situé à Trois-Rivières et le Musée de la femme à Longueuil.

### Deux études de cas : les œuvres d'art exposées au centre Boréalys et au Musée de la femme<sup>72</sup>

Le centre Boréalys et le Musée de la femme sont deux institutions muséales québécoises classifiées en tant que musées de société par la Société des musées québécois (SMQ)<sup>73</sup>. Toutes deux sont relativement récentes, toutes deux sont situées en région et toutes deux sont bien fréquentées<sup>74</sup>. De plus, chacune se dédie à la petite histoire du Québec, celle du quotidien du peuple et non pas des grands événements ou figures historiques qui ont marqué la province. C'est pour cette raison que les deux institutions affirment se consacrer à la mémoire du peuple québécois, un concept qu'elles interprètent et exploitent différemment. Mis à part le bâtiment qui l'abrite, Boréalys fait du patrimoine immatériel sa marque de commerce et se présente comme un lieu de la mémoire des travailleurs de l'industrie papetière que le visiteur découvre par l'intermédiaire des vidéos-témoignages des ouvriers de la Canadian International Paper. Dans le cas du Musée de la femme,

les objets du quotidien des femmes québécoises qui sont exposés fonctionnent comme des activateurs de souvenirs des visiteurs qui construisent eux-mêmes une mise en récit.

Cette problématique de la mémoire du peuple combinée à la relation de proximité qu'entretiennent les deux institutions avec les communautés régionales entraîne Boréalys et le Musée de la femme sur le terrain glissant de la dureté d'un passé pas toujours glorieux. À Boréalys, il y a une tension entre les témoins vivants, fiers de leur travail, dont les témoignages ont été muséifiés et sont intégrés dans l'exposition permanente, et les problématiques sociales, environnementales et de santé publique qui devraient être abordées pour dresser un portrait authentique de la réalité des travailleurs du papier. Au Musée de la femme, les groupes de femmes s'affrontent au sujet des orientations thématiques de l'institution : les traditionalistes, comme le Cercle des fermières, souhaitent une valorisation des savoir-faire, tandis que les féministes activistes souhaiteraient voir davantage de place accordée aux luttes pour l'émancipation des femmes. Dans les deux cas, la mémoire collective est encore très vivante et cette vivacité est exacerbée par la relation de proximité qu'entretiennent les deux musées avec le public régional. Or, le but n'est ni de choquer ni de heurter le visiteur, mais de lui faire passer un bon moment entre les murs de ces institutions muséales. Il n'en demeure pas moins que le musée ne peut aborder ces moments de l'histoire québécoise dans une perspective unilatérale d'un passé sans nuances. Dans ce contexte, comment sortir de la commémoration nostalgique et aborder des

72 Voir images en annexe.

73 Boréalys, sur un site patrimonial *in situ* de l'ancienne papetière de la Canadian International Paper, occupe l'ancienne usine de filtration d'eau construite en 1920. Le bâtiment a été patrimonialisé par la Ville de Trois-Rivières en 2006. L'espace a été bien adapté pour recevoir un flux de visiteurs et une institution muséale. À l'opposé, le Musée de la femme est installé au quatrième étage d'un immeuble commercial, sous le même toit qu'un denturologiste, un salon de coiffure et une clinique d'hypnothérapie. L'espace ressemble étrangement à celui d'un appartement de ville : de petites pièces juxtaposées (qui nous semblent trop petites pour être qualifiées de salles), des plafonds bas recouverts de stuc. C'est un lieu mal adapté aux besoins d'une institution muséale, mais qui, paradoxalement,

ancrer le visiteur dans le monde traditionnel de la femme : sa maison. Il est à noter que depuis notre visite en 2013, le musée a déménagé dans de nouveaux locaux, a changé son site Internet et a modifié son logo.

74 Boréalys a ouvert ses portes en 2010 et organise douze visites guidées par jour, presque toujours remplies à pleine capacité au printemps, à l'été et à l'automne. Le Musée de la femme a ouvert ses portes en 2008 et reçoit, selon la directrice Lydie Olga Ntap, des milliers de visiteurs chaque année. Même si Longueuil est tout près de Montréal, la directrice du Musée de la femme a été très claire quant à l'importance de la clientèle de proximité pour l'institution.

questions plus épineuses comme la pollution, les conditions de vie difficiles ou la violence ordinaire faite aux femmes<sup>75</sup> qui altéreront l'expérience positive de la visite ? C'est un défi que doivent relever Boréal et le Musée de la femme : multiplier les points de vue et les axes discursifs tout en demeurant cohérents afin, d'une part, d'encourager l'attitude du *critical museum visitor* et, d'autre part, de maximiser la liberté de réflexion du visiteur qui chemine à l'intérieur du dispositif expographique. Les deux institutions doivent jouer les funambules et inscrire leurs expositions sur ce mince fil qui allie bon goût et critique sociale. L'œuvre d'art contemporain se présente comme une solution tampon ramenant l'équilibre au sein de l'exposition : portant la charge d'un discours critique sur le passé, elle permet à l'institution muséale de demeurer en équilibre à cheval entre le passé nostalgique idéalisé et les parts sombres de l'histoire québécoise. Cependant, bien que la transmission d'un discours critique par l'œuvre d'art soit une visée partagée par les deux institutions, la mise en valeur de ces objets est pensée de manière fort différente. Si l'une parvient avec succès à engager la réflexion critique du visiteur à travers l'observation des œuvres d'art contemporain, le résultat apparaît plus mitigé dans le cas de l'autre institution.

À Boréal, le visiteur découvre les œuvres d'art contemporain au fil de sa déambulation à travers le lieu d'exposition. Deux œuvres d'art se trouvent à l'extérieur du bâtiment, tandis que quatre autres sont réparties entre ses murs. En effet, les œuvres font partie de l'exposition permanente et sont intégrées au site. L'institution muséale joue le rôle de lieu

d'exposition ainsi que celui du mécène pour la création des œuvres exposées. Faisant écho à sa vocation régionale, Boréal a choisi d'exposer des artistes contemporains de la région trifluvienne, tant des sculpteurs consacrés tels que Jean-Pierre Gaudreau et Roger Gaudreau, très actifs dans le réseau d'art public depuis les années 1980, que des créateurs de la relève ayant quelques expositions à leur actif. C'est là le premier bémol à émettre, qui est tributaire de l'absence de légitimité de l'institution dans le domaine des arts et qui met en péril cette « opérativité symbolique » décrite par Davallon et que nous avons soulignée précédemment. Ce n'est pas tant le fait de commander la création des œuvres ou la sélection des artistes qui pose problème, mais plutôt qu'aucun de ces artistes ne profite d'une présentation quelle qu'elle soit. Or, il aurait été judicieux de dresser un portrait de ceux-ci, au minimum une notice biographique résumant leur parcours dans le monde de l'art, au moins sur le site Internet, afin de rassurer le visiteur sur la légitimité de cette sélection<sup>76</sup>.

Mais c'est davantage le manque d'uniformisation quant aux signes d'identification des œuvres d'art qui limite leur portée discursive. Socle, cartel, éclairage ou situation dans l'espace, le visiteur s'attend à rencontrer plusieurs outils scénographiques qui lui signaleront la présence d'un expôt digne de son attention. Ces signes remplissent la fonction première d'attiser la curiosité, essentielle à l'engagement dans une réflexion interprétative. Par exemple, à l'intérieur du bâtiment, deux œuvres profitent d'une mise en valeur plutôt exceptionnelle : *L'odyssée de la tour* : « *De la capitale du papier*

75 La violence ordinaire est une violence banalisée, socialement acceptée, que la femme, avant la révolution féministe des années 1970, subissait de maintes façons ; par exemple, dès son mariage, elle n'était plus considérée comme une personne au sens de la loi et ne pouvait donc pas avoir de compte à son nom, louer un appartement ou même porter plainte pour viol contre son mari.

76 À titre d'exemple, il apparaît essentiel de souligner que Roger Gaudreau est professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Par ailleurs, quelques expositions de ces artistes auraient pu être relevées, comme : Jean-Pierre Gaudreau, *Avec présence végétale* (Centre de diffusion Presse Papier, Trois-Rivières), du 19 novembre au 19 décembre 2010 ; *L'esprit des lieux* (Galerie d'art Desjardins du centre culturel de Drummondville), du 21 septembre au 31 octobre 2009 ; Roger Gaudreau, *Extraits du jardin XII, les objets dans le rétroviseur sont plus près qu'ils ne paraissent* (Galerie R3 de l'UQTR, Trois-Rivières), du 15 septembre au 7 octobre 2011 ; et *Végétal et minéral : un jardin en gestation* (Centre national d'exposition de l'Université du Québec à Chicoutimi, Jonquière), de janvier jusqu'au 18 février 1996.



à la capitale de la poésie » (2010) de Carolane Saint-Pierre et *Le parcours des oubliés* (2010) de Charles Guillemette, deux installations vidéo, chacune exposée seule dans une salle du bâtiment industriel. Les vidéos passent en boucle des témoignages, soit des travailleurs de l'ancienne papetière ou de leur famille, soit des membres actifs de la communauté trifluvienne ou des personnages historiques, comme le poète Alphonse Piché. Boréalys semble en effet être un lieu conçu pour en mettre plein la vue : les témoignages se trouvent au centre d'un appareil scénographique important, en majorité des éléments d'un décor impressionnant : un éclairage sombre dans une ambiance architecturale qui rappelle l'ancienne vocation industrielle du bâtiment, des murs, soit recouverts de papier peint représentant une forêt, soit blancs aux reliefs sinueux sur lesquels est projeté un éclairage bleu pour symboliser la rivière ; des bouts de plancher ont été remplacés par des plaques d'acrylique transparent permettant de voir les anciens bassins de filtration d'eau situés à l'étage inférieur. On a même acheté une presse à papier d'une école des métiers de l'industrie forestière, parce qu'elle est plus petite que celles qui étaient utilisées dans l'industrie, pour l'incorporer à la scénographie. À travers cet appareillage complexe, le visiteur peut regarder et entendre des témoignages d'anciens travailleurs entrecoupés d'images d'archives de l'époque de la drave et de vues filmées à vol d'oiseau de la forêt boréale. Il est à noter que les extraits vidéo diffusés dans les installations présentent un portrait de cette réalité historique qui se détache beaucoup de la commémoration nostalgique du passé ouvrier, un ton que l'on retrouve dans la salle principale : certains témoignages révèlent au visiteur les conditions de vie difficiles des ouvriers. Les deux autres œuvres incorporées à l'exposition permanente *Racines et identité* ne profitent pas de la même mise en valeur que les installations vidéo, loin de là. En fait, dans une salle où elles côtoient les expôts ethnographiques, ces œuvres

ne sont soutenues par aucune médiation, ce qui a pour effet de les faire passer pour des éléments de ce décor tape-à-l'œil. L'absence de cartel et leur disposition dans l'espace (toutes deux sont situées près du plafond) ne permettent pas au visiteur de les identifier durant son parcours. *Comme un poisson* ; *L'embâcle* et *La cité papetière* d'Annie Pelletier ne peuvent être reconnues comme œuvres d'art que grâce à l'intervention d'un membre du personnel du musée.

L'uniformisation des signes d'identification ne remplit pas uniquement la fonction de faciliter la reconnaissance de l'œuvre par le visiteur-spectateur : la présence d'un cartel pour chaque œuvre tel que prévoit l'usage dans les institutions artistiques contribuerait à affirmer la légitimité de Boréalys aux yeux du visiteur averti et son respect des normes dans un domaine dans lequel le centre s'engage avec l'exposition d'œuvres d'art. Cette lacune contribue donc au chancellement de l'opérativité symbolique, sans quoi la présence des œuvres d'art ne peut avoir d'impact sur le développement d'une attitude critique face au discours de l'exposition. Mais leur présence n'est pas un aboutissement en soi, puisque si le visiteur identifie les œuvres d'art et les expôts ethnologiques ainsi que l'existence d'un lien conceptuel entre eux, rien ne garantit qu'il en comprendra les raisons. Pour préciser cette relation conceptuelle, un autre type de médiation entre alors en jeu, et se décline en divers moyens : écrits de médiation (textes de démarche ou de présentation, dossier pédagogique, livres de référence, etc.) et autres discours (visites guidées, acteurs, supports audiovisuels, etc.). Trouver l'équilibre entre le *trop* et le *pas assez* est déjà un défi de taille pour satisfaire tous les types de public ; il est encore plus grand pour un musée de société qui accueille des visiteurs habitués à un dispositif beaucoup plus imposant<sup>77</sup>. En effet, pour le meilleur ou pour le pire, selon les protagonistes

77 Voir RASSE, *Les musées à la lumière de l'espace public*, op. cit.

qui prennent part au débat, la médiation est généralement plus importante dans les musées de société que dans les musées d'art<sup>78</sup>. Or, à Boréal, aucune médiation que nous pourrions qualifier d'*explicite* n'accompagne les œuvres d'art. Elle semble plutôt réservée aux expôts ethnologiques.

Par exemple, l'absence d'écrit d'interprétation autour des œuvres peut s'expliquer par une volonté de l'institution d'éviter le risque de confusion chez le visiteur : il serait plus risqué de confondre les explications autour des deux registres d'expôts, rationnel et artistique, si les deux profitaient du même type de médiation. L'écriture indique au visiteur, amené à lire quelques panneaux explicatifs, qu'il s'agit de l'endroit où se transmettent les données factuelles sur l'histoire de l'industrie papetière au Québec. C'est donc l'écrit qui apparaît garant de l'objectivité ethnographique, alors qu'il est absent là où la créativité artistique a pris le contrôle des témoignages historiques, les subordonnant à la subjectivité de l'œuvre d'art. Mais le message des œuvres d'art et sa dimension critique sont difficiles, voire impossibles à décoder. Même l'observateur qui est familiarisé avec des œuvres d'art aura du mal à interpréter dans l'exposition *L'embâcle* ou la *La cité papetière* du point de vue de la critique sociale, entre autres la pollution causée par la stagnation des billots de bois dans l'eau ou les conditions d'insalubrité dans les cités papetières. Quant à la sculpture monumentale de Roger Gaudreau, *Deltoïde du Saint-Maurice* (2011), et à la série de trois sculptures *Les îles du musée* (2010), créée par Jean-Pierre Gaudreau, il serait difficile de les interpréter sous l'angle de la critique sociale. Seules, elles réfèrent à la forêt boréale (le Saint-Maurice, le peuplier deltoïde provenant des berges de la rivière et

les sculptures rappelant la faune et la flore de cet écosystème), renvoyant ainsi à la thématique de l'exploitation des ressources naturelles garantes de la survie de l'industrie des pâtes et papiers au Québec, de ses travailleurs et du développement économique de la région, sans allusion à la destruction de cet écosystème. En somme, la médiation déficiente empêche ces quatre œuvres d'art de jouer le rôle de levier pour susciter une réflexion critique que Boréal leur a attribué au sein de l'exposition permanente, d'autant plus que le choix de l'institution ne s'est pas porté sur des œuvres explicitement engagées.

Alors que sur le site patrimonial Boréal la mise en valeur des œuvres est inégale, le site Internet du centre compense l'absence d'écrit d'interprétation du site et leur offre *a contrario* une tribune plutôt exceptionnelle. Dès la page d'accueil, sous l'onglet « Expositions », l'internaute est amené à choisir entre trois options : « Permanente », « Temporaire » ou « Œuvres du musée ». De plus, chacune des six œuvres est clairement identifiée – titre, nom du ou des artistes, date et matériaux –, accompagnée d'images et d'un court descriptif. Les œuvres d'art reçoivent donc une visibilité égale aux sections davantage ethnographiques de l'exposition ; par le biais du site Internet, elles paraissent hissées au même statut, devenant toutes des objets d'exposition et non plus des faire-valoir aux expôts ethnographiques. Cependant, alors qu'il aurait pu être exploité dans l'objectif d'amener le visiteur à réfléchir sur les dimensions plus sombres de la réalité historique des papetières québécoises (étant déjà sur la toile, sa curiosité pourrait être plus facilement satisfaite par une recherche par mots-clés), le descriptif des œuvres sur le site ne donne aucune clé permettant de développer

78 Par exemple, Putman en critique la surabondance tandis que Bourdieu et Darbel, tout comme Rasse et Drouguet, en critiquent le manque. Christian Bernard et Marie-Sylvie Poli, quant à eux, mettent en relief la finesse dont doit faire preuve l'institution muséale dans l'usage de la médiation. PUTNAM, *Art and Artifact...*, op. cit., p. 8 ; voir en outre : RASSE, id. ; DROUGUET, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe », op. cit., p. 11 ; BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art...*, op. cit. ; BERNARD, Christian. « Point de vue : Que peut-on communiquer d'une œuvre d'art ? Communication issue du Colloque École et Culture, Cellule pédagogique du

Bac, Genève, 27 février 2002 ». In. CAILLET, Élisabeth et Daniel JACOBI (dir.). *Les médiations de l'art contemporain*. Arles : Actes Sud, 2004, p. 165-170 ; et POLI, Marie-Sylvie. « Le texte dans un musée d'histoire et de société ». *Publics et Musées*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, n° 10, 1996, p. 9-27. Permettons-nous de suggérer les explications du débat par GLICENSTEIN, qui en résume les tenants et aboutissants, dans *L'art : une histoire d'expositions*, op. cit., p. 120-143.

chez le visiteur cette attitude prônée par la *New Museology*, soit celle du *critical museum visitor*. On rejoint davantage le côté de la commémoration nostalgique. À titre d'exemple, voici le descriptif du *Parcours des oubliés* disponible sur le site Internet :

Concept, qui par ses ambiances et ses vidéos, vous replongera à la belle époque de cette ancienne usine de filtration. Voulant respecter le fort potentiel historique mais aussi artistique de ce lieu, « Le parcours des oubliés » nous fera vivre une expérience hors du commun à travers des personnages issus d'une autre époque, des personnages oubliés dans ce lieu à caractère mythique et mystérieux. Émotions fortes garanties<sup>79</sup> !

Ici, l'aspect critique de l'œuvre décelable dans l'exposition réelle est atténué par le descriptif du site Internet qui ancre le lecteur dans une vision de commémoration nostalgique du passé. La médiation autour des œuvres d'art sur le site Internet inscrit donc celles-ci dans un discours à l'image générale de l'exposition permanente. Grâce au site Internet, les œuvres d'art prennent le relais du discours porté par l'exposition permanente et en deviennent la simple répétition.

Alors que le dispositif expographique de Boréalys n'offre que très peu de marge de manœuvre réflexive au visiteur, amené à la célébration unilatérale de l'industrie papetière, tout autre est la mise en valeur des œuvres d'art contemporain au Musée de la femme. Contrairement au centre Boréalys qui intègre les œuvres au sein de son exposition permanente, c'est dans le cadre de son exposition temporaire que s'installe, grâce aux œuvres d'art, le décalage par rapport au discours porté par l'exposition permanente. *Contes défaits*

présente une série de photographies de l'artiste Dina Goldstein qui détourne l'image idéalisée de la femme véhiculée par les contes traditionnels et vient ainsi contrebalancer le discours sans heurt de l'exposition permanente.

Le Musée de la femme se présente au premier abord comme un lieu de commémoration naïve de l'histoire des femmes québécoises ; ce n'est que lorsque le visiteur observe plus attentivement, qu'il s'attarde aux différents aspects du musée et de ses expositions, que le second degré du discours se dévoile à lui. D'abord, à l'observation de son logo inspiré des affiches d'Alfons Mucha et de la lecture de sa mission<sup>80</sup>, rien ne laisse présager que la célébration des femmes à travers la « [valorisation du] féminin, son histoire, sa beauté et son dynamisme<sup>81</sup> » mettra en lumière la dureté des conditions de vie des femmes québécoises et leurs combats pour leur émancipation sociale et politique à travers l'histoire. Cependant, ce logo art nouveau, un mouvement artistique où la sensualité du corps féminin est mise en valeur, réfère dans un même souffle à l'âge d'or de l'émancipation des femmes occidentales : c'est l'époque des suffragettes, des premiers pantalons, des coupes de cheveux à la garçonne. Bref, sans être explicite, le choix du logo inscrit le Musée de la femme dans un double discours sur l'histoire de la femme, celui de la célébration de sa féminité et celui de son parcours vers l'égalité des sexes. De la même manière, l'exposition permanente intitulée *400 ans d'histoire au féminin* se présente comme une exposition traditionnelle d'artéfacts au premier abord, qui semble en continuité avec la mission du musée. Or, le visiteur est rapidement devant un décalage ironique grâce à la scénographie, comme ce documentaire qui passe en boucle, glorifiant les écoles ménagères, principal lieu après la petite école de l'éducation des jeunes filles avant les années 1960, juxtaposé à un

79 Boréalys. <<http://www.borealis3r.ca/expositions/oeuvres-du-musee/le-parcours-des-oublies-2010/>> (consulté le 14 juin 2013).

80 Mission du musée telle que définie sur le site Internet de l'institution : « Le Musée de la Femme a pour mission de faire connaître le rôle joué par les femmes, dans l'histoire du Québec et de promouvoir la condition féminine. Il valorise notre patrimoine féminin par des acquisitions, des expositions, de la formation et d'autres activités d'animation. » <<http://www.museedelafemme.qc.ca/>> (consulté le 14 juin 2013).

81 *Id.*

meuble coiffeuse sur lequel sont disposés les outils permettant à la femme de l'époque de se faire belle. Sur les murs au-dessus des vitrines exposant des objets du passé parfois anecdotiques (ex : un artéfact à la fois identifié comme extracteur de comédon et vibreur) issus du quotidien des ménagères du passé québécois, sont retranscrites des phrases tirées d'ouvrages sur l'éducation des jeunes filles ou des textes de loi qui permettent au visiteur de relier les artéfacts à un contexte moins « rose bonbon ». On se situe à cheval entre le monde coquet de la femme, en apparence calme et serein, et la violence ordinaire qu'elle subissait dans la société québécoise. Le visiteur, en même temps qu'il parcourt l'exposition, effectue un parcours intellectuel qui le détache subtilement de la commémoration nostalgique du Québec d'antan pour tranquillement prendre conscience du double discours de l'exposition permanente.

Ainsi, par son humour grinçant et cynique, l'exposition temporaire *Contes défaits*<sup>82</sup> vient enfoncer un clou déjà fixé tant par l'exposition permanente que le logo et la mission du Musée de la femme. Une Cendrillon atablée dans une taverne submergée par le désespoir, une Raiponce qui a perdu son immense chevelure à la suite d'une chimiothérapie, un Petit Chaperon rouge souffrant d'obésité morbide ou une Jasmine engagée dans la résistance armée après la mort de son Aladin, cette série de photographies à la facture léchée et la mise en scène calculée est typique de cet art contemporain au discours ironique facilitant l'engagement du spectateur dans une démarche de réflexion critique, tant sur l'exposition que sur la vie de tous les jours. Et le clou de « l'opérativité symbolique » s'enfonce avec d'autant plus d'aisance que le Musée de la femme a choisi

d'exposer une artiste canadienne reconnue par le monde de l'art contemporain international comme Dina Goldstein<sup>83</sup>.

Quant à la médiation entourant les œuvres d'art, le Musée de la femme semble avoir choisi de couper la poire en deux, en insérant les œuvres dans un dispositif plutôt discret qui révèle néanmoins au visiteur la démarche réflexive sur laquelle se sont appuyés les acteurs qui ont participé à la réalisation de cette exposition : un texte de présentation de l'exposition et de l'artiste, une bibliographie, une vidéo d'une minute diffusant la démarche de l'artiste et des cartels présentant toutes les informations obligatoires dans un musée d'art, mais avec un petit plus, une clé de lecture, une phrase évocatrice aiguillant le regardant dans son observation critique des photographies (ex : « Jasmine a perdu son mari à la guerre et s'enrôle dans la résistance »). Tout cet appareillage aide le visiteur à comprendre les principes et les valeurs qui sous-tendent l'exposition, lui permettant de forger sa propre opinion par rapport à ce discours qui lui est proposé et de regarder l'exposition permanente sous un nouveau jour.

Les cas de Boréal et du Musée de la femme ont permis d'établir que la sélection judicieuse de l'œuvre d'art contemporain par le musée de société reste la première étape de l'élaboration d'un discours critique au sein de l'institution, mais la portée critique de l'œuvre demeure nulle sans une médiation pour la mettre en valeur. Le cartel d'identification et une mise en espace signalant sa présence dans le parcours du visiteur au musée restent un minimum, l'étape première étant l'opérativité symbolique de l'exposition. Néanmoins, l'exposition *Contes défaits* démontre que l'ajout de clés de lecture des œuvres, de courtes vidéos et d'une bibliographie permet d'engager le visiteur dans une

82 Musée de la femme (Longueuil, Canada), du 1<sup>er</sup> mars au 15 octobre 2013.

83 Affiliée à la galerie Kimoto (Vancouver, Canada) et titulaire du prix Arte Laguna en 2011, voici, à titre d'exemples non exhaustifs, quelques participations de l'artiste à des expositions : exposition solo *Fallen Princesses* au CHG Circa (Los Angeles, É-U), du 17 mai 2014 au 14 juin 2014 ; exposition collective *Princesses* au Warsaw Photo Days (Varsovie, Pologne), du 5 au 27 octobre 2013 ; exposition collective

*Out/Off*, dans le cadre du Chameleon Art Project (Mumbai, Inde), du 27 février au 29 mars 2013 ; exposition solo *In the Dollhouse* à la galerie Art Mûr (Montréal, Canada), du 4 mai au 22 juin 2013 ; exposition collective *Out/Off* à la galerie Sakshi (Mumbai, Inde), du 19 octobre au 11 novembre 2011. À noter qu'elle est aussi représentée par la galerie Richard Goodall (Manchester, Angleterre) qui expose régulièrement son travail depuis 2013.

réflexion sur l'exposition. Présentée à lui comme étant elle-même le résultat d'une démarche réflexive, grâce à cet appareil de médiations, l'exposition devient par la même occasion une proposition, une opinion fondée sur une argumentation accessible au public, la dimension subjective de son discours s'en trouvant ainsi soulignée. De fait, l'œuvre d'art devient un moyen des plus faciles qui permet au musée de société de s'inscrire dans ce principe général de la *New Museology* : développer l'esprit critique du visiteur face à l'exposition, l'amener à remettre en question la proposition du musée et à porter un regard nouveau sur le monde qui l'entoure. Ainsi se dégage un espace de liberté de pensée du visiteur au sein d'un dispositif qui déploie plusieurs axes discursifs, laissant à celui qui déambule le choix d'adhérer ou non à telle ou telle partie de son argumentation.

#### Un regard vers l'autre côté du miroir en guise de conclusion

Dans leur rapport d'évaluation de l'exposition *Intrus/Intruders*, plusieurs collaborateurs suggèrent que la rupture créée par les œuvres d'art contemporain juxtaposées aux œuvres d'art traditionnel générerait une mise à distance du spectateur par rapport à ce qui lui est proposé par le musée<sup>84</sup>. Cette distanciation l'inciterait à accorder une importance non plus uniquement aux œuvres d'art prises individuellement, mais à l'accrochage dans son ensemble, qui se présente comme le résultat de choix qui orientent l'interprétation des œuvres par celui qui parcourt l'exposition. Le visiteur serait ainsi amené à réfléchir sur le sens qui se construit grâce à la mise en relation des objets entre eux, et à comprendre que ce sens permute au gré des

transformations de cette mise en relation par des modifications de l'exposition des objets. Le fait que des objets aussi différents soient exposés les uns à côté des autres vient mettre en lumière un phénomène qui se produit dans tout type d'exposition : celui de la construction d'un discours. Non seulement cette mise à distance dévoilant les mécanismes de l'exposition est présente dans le musée de société, mais elle se double d'une remise en question d'une authenticité scientifique véhiculée par l'exposition d'artéfacts ethnologiques. Grâce à la subjectivité des œuvres d'art contemporain, le musée de société qui les expose peut doter son visiteur de moyens lui permettant de questionner les choix de l'institution, de faire du discours un dialogue plutôt qu'un monologue autour d'une soi-disant vérité scientifique tout en se dédouanant du poids ou du danger de polémique que pourrait susciter un propos critique. Dans cette optique, l'utilisation de l'art contemporain a, on a pu l'observer, des résultats heureux et moins heureux qui démontrent que sa présence ne garantit en rien le germe d'une réflexion critique par rapport au musée, mais que la clé réside dans la présence d'un appareil de médiations adéquat.

Et si l'on inversait le miroir pour regarder la mutation d'artéfacts ethnographiques en œuvres d'art, comme les masques africains dont le statut commence à se transformer au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>85</sup> ou les artistes autochtones, d'abord confinés aux musées d'ethnographie, qui prennent à présent le chemin du musée des beaux-arts<sup>86</sup> ? « D'un autre côté, contredisant l'aspect généralement holistique de l'approche ethnographique, un mouvement se dessine de plus en plus clairement qui tend à soustraire de son champ pour inclure à celui

<sup>84</sup> Voir, dans BERGERON et MONTPETIT, *Intrus/Intruders*, op. cit., les chapitres suivants : MONTPETIT, Raymond, « L'exposition entre les œuvres : une analyse », p. 8 ; JUTANT, Camille, « Les entretiens auprès des visiteurs », p. 25 et 27 ; et GIGUÈRE, Amélie, « Les entrevues avec cinq des artistes participants » (citant Massimo Guerrera et Catherine Sylvain), p. 36 et 38.

<sup>85</sup> Voir MULLER, Jean-Claude. « Sous le masque africain, quelques faux semblants ». In. GONSETH, HAINARD et KAEHR, *L'art c'est l'art*, op. cit., p. 45-60.

<sup>86</sup> À titre d'exemple, l'exposition *Oonark, Pangnark* qui voyage dans plusieurs provinces canadiennes durant l'année 1970 : Centre national des arts d'Ottawa (Ontario), du 29 mai au 9 juin ; Galerie et conservatoire de Saskatoon (Saskatchewan), du 6 juillet au 7 août ; Galerie d'art de Winnipeg (Manitoba), du 24 août au 24 septembre ; Galerie d'art d'Edmonton (Alberta), du 1er octobre au 31 octobre, et Galerie d'art de Vancouver (Colombie-Britannique), du 15 novembre au 15 décembre. La même année a eu lieu l'exposition *Art of the Canadian Indians and Eskimos / L'art des indiens et des esquimaux du Canada à la Galerie nationale du Canada*, du 21 novembre 1969 au 11 janvier 1970.

de l'art les objets témoignant d'une démarche esthétique forte<sup>87</sup> », soulignent Marc-Olivier Gonzeth, Jacques Hainard et Roland Kaehr. En effet, plusieurs cas de figure démontrent que les artefacts empruntent le trajet opposé à celui dont il a été question dans ce texte. Dans ce contexte, la rupture des frontières entre la Grande et les autres cultures (*High Art / Low Art* ou art occidental / arts premiers) est-elle si nouvelle ou la présence de l'art contemporain dans les musées de société ne serait-elle pas le symptôme d'une fissure plus ancienne qui ne cesse de s'élargir depuis ? L'entrée de l'art contemporain dans les musées de société semble être une problématique qui a une jumelle, l'entrée d'objets ethnographiques au musée d'art, qui mériterait d'être à son tour analysée.

87 GHK [GONSETH, HAINARD et KAEHR].

« L'art c'est l'art ». In. GONSETH, HAINARD et KAEHR, *L'art c'est l'art*, op. cit., p. 9.





**Roger Gaudreau, *Deltoïde du Saint-Maurice*, 2011, sculpture, bois (peuplier deltoïde), Boréalis, centre d'histoire de l'industrie papetière.**

[Capture d'écran : Rébéc Lemay-Perreault, 2015.]



**Jean-Pierre Gaudreau, *Les îles du musée* (détail), 2011, sculptures, aluminium et verre, Boréalis, centre d'histoire de l'industrie papetière.**

[Capture d'écran : Rébéc Lemay-Perreault, 2015.]



Carolane Saint-Pierre, *L'odyssée de la tour. De la capitale du papier à la capitale de la poésie*, 2010, installation vidéo, Boréal, centre d'histoire de l'industrie papetière.  
[Capture d'écran : Rébecca Lemay-Perreault, 2015.]

132



Charles Guillemette, *Le parcours des oubliés*, 2010, installation vidéo, Boréal, centre d'histoire de l'industrie papetière.  
[Capture d'écran : Rébecca Lemay-Perreault, 2015.]



Annie Pelletier et Martin Brousseau, *La cité papetière*, 2010, trois installations, bois, pièces de bois recyclées, carton, acier, crayon de plomb, Boréal, centre d'histoire de l'industrie papetière.

[Capture d'écran : Rébéc Lemay-Perreault, 2015.]

133



Annie Pelletier, *Comme un poisson ; L'embâcle*, 2010, installation, bois, carton, papier recyclé et peinture en aérosol, Boréal, centre d'histoire de l'industrie papetière.

[Capture d'écran : Rébéc Lemay-Perreault, 2015.]





Vue d'une des salles de l'exposition permanente  
*400 ans d'histoire au féminin.*

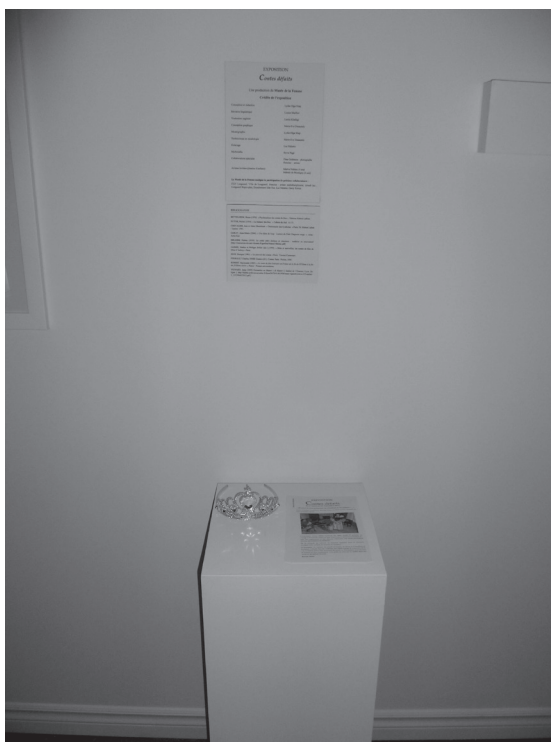
134



Vue à l'entrée de l'exposition temporaire *Contes défaits.*



Vue à la fin du parcours de *Contes défaits* de la vidéo de l'artiste expliquant sa démarche.



Vue à droite de l'entrée de l'exposition *Contes défaits*. Sur un socle sont disposés un diadème et une pile de feuillets informatifs sur l'exposition. Au-dessus, sont accrochés deux cartels : un sur lequel sont énumérés les participants à la construction de l'exposition et l'autre présentant une bibliographie thématique autour de la figure de la femme qui était véhiculée par les contes classiques.

## **What do contemporary artworks in social history museums tell us?**

The 1980s saw the development of a trend in museums of social history: the exhibition of contemporary artworks. In these museum spaces that were not devoted to art, whose goal is to bring history or a social phenomenon to the visitor's attention, these museal institutions which possessed a collection of artefacts, videos, accounts, etc. still felt the need to exhibit contemporary art. Why? What was their goal? What did contemporary artworks in a social museum say that the ethnological works exhibited next to them did not say? Contemporary artworks were put to a new use in these spaces: they were exhibited no longer just for their artistic value but they also entered into a dialogue with the objects exhibited in social history museums, giving birth to a new conversation. Since, as Serge Chaumier and Jean Davallon emphasize, an exhibition is conceived as the thread of a narrative that unwinds along its trajectory and through which meaning is not revealed by the simple presence of the object but also by the context, it is essential to question the impact of the mediation mechanisms of social history museums on works of contemporary art. This investigation will be directed by a comparative analysis of two regional Quebec examples: the Boréalis centre in Trois-Rivières and the Musée de la femme in Longueuil.