



HAL
open science

L'oeuvre d'art et le mot : d'indissociables partenaires ?

Angéline Marmion

► **To cite this version:**

Angéline Marmion. L'oeuvre d'art et le mot : d'indissociables partenaires ?. Littératures. 2011. dumas-00633142

HAL Id: dumas-00633142

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00633142v1>

Submitted on 17 Oct 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Angéline Marmion

Maître de stage : Stéphane Aquin

Directrice de mémoire : Laurence Huault-Nesme

L'oeuvre d'art et le mot : d'indissociables partenaires?

Musée
des beaux-arts
de Montréal

Janvier - Juillet
2011

Mémoire de 2^{ème} année - Septembre 2011

Master professionnel : « Diffusion de la culture »

Université Stendhal Grenoble 3

UFR « Langage, Lettres et Arts du Spectacle, Information et Communication »

Angéline Marmion

2010 - 2011

Maître de stage : Stéphane Aquin

Directrice de mémoire : Laurence Huault-Nesme

L'œuvre et le mot :
D'indissociables partenaires ?

Musée des beaux-arts de Montréal
Janvier – Juillet 2011

Mémoire de 2^{ème} année - Master professionnel : « Diffusion de la culture »
Université Stendhal Grenoble 3
UFR « Langage, Lettres et Arts du Spectacle, Information et Communication »

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Stéphane Aquin pour son exemple de professionnalisme tout au long de ces six mois mais aussi Diane Charbonneau pour sa disponibilité et tous deux pour leur bienveillance à mon égard. Un grand merci à France Trinque et Caroline Drolet pour leur aide précieuse.

Merci à Laurence Huault Nesme pour son soutien et à l'équipe pédagogique du Master « Diffusion de la culture » pour ces deux années d'enrichissement à la fois personnel et professionnel.

Sommaire

Remerciements	2
Sommaire	3
Table des illustrations	5
Introduction	6
1 Présentation de l'institution : hier, aujourd'hui et demain	8
1.1 Le Musée des beaux-arts de Montréal * au cœur d'un pays, d'une province et d'une ville	8
1.1.1 Le Canada et le Québec	8
1.1.2 Montréal, métropole culturelle	9
1.1.3 Le fonctionnement d'un musée privé	12
1.2 Hier, aujourd'hui	14
1.2.1 Historique du musée	14
1.2.2 La collection permanente et les expositions temporaires	19
1.2.3 Le service éducatif et l'association des guides bénévoles	22
1.3 ...Et demain : le musée se réinvente	24
1.3.1 Le nouveau pavillon	24
1.3.2 Le réaménagement	26
2 Mes missions	27
2.1 Les publications	28
2.1.1 Les notices du catalogue du Musée : une immersion « éclair »	28
2.1.2 « M » et le service des publications	29
2.2 Les coulisses du Musée des beaux-arts de Montréal	31
2.2.1 <i>Drapeau rouge</i> et le service des expositions	31
2.2.2 Les fiches détaillées, Mimsy et le service des archives	33
2.2.3 <i>Big Bang</i> et les réserves	34
2.3 Un musée en perpétuel mouvement	39
2.3.1 Les cartels enrichis et le réaménagement des salles	39
2.3.2 Les rapports de recherche et les commissions d'acquisition	41
2.3.3 Les recherches documentaires en vue de nouvelles expositions	44

* Typographie respectant la Charte graphique du Musée des beaux-arts de Montréal

3 L'œuvre et le mot : d'indissociables partenaires ?	47
3.1 L'œuvre se suffit-elle à elle-même?.....	48
3.1.1 L'expérience esthétique de Hans Robert Jaus.....	48
3.1.2 La « révélation » malrucienne	50
3.1.3 L'analyse de Pierre Bourdieu	52
3.2 Le mot en tant qu'intercesseur de l'œuvre d'art.....	54
3.2.1 La littérature artistique de Diderot à Yves Michaud.....	54
3.2.2 La médiation culturelle : de l'imaginaire au visiteur.....	59
3.2.3 Les supports de la médiation.....	61
3.3 Le champ renouvelé de l'art contemporain	64
3.3.1 L'œuvre d'art peut-elle exister sans le texte ?	64
3.3.2 Ecrire l'art contemporain	66
3.3.3 Quand l'écriture disparaît.....	67
Conclusion	69
Bibliographie	70
Annexe 1 : Organigramme du Musée des beaux-arts de Montréal	75
Annexe 2 : Vue aérienne du Musée des beaux-arts de Montréal	73
Annexe 3 : Photographies du Musée des beaux-arts de Montréal	74
Annexe 4 : Réaménagement du Pavillon Stewart pour les arts décoratifs	76
Annexe 5 : Notice sur Hiroshi Sugimoto	77
Annexe 6 : Couverture du Magazine M, n°11, Mai-Août 2011	78
Annexe 6 : Sommaire du Magazine M, n°11, Mai-Août 2011	79
Annexe 6 A : p. 27 du Magazine M, n°11, Mai-Août 2011	80
Annexe 6 B : p. 28 du Magazine M, n°11, Mai-Août 2011	81
Annexe 6 C : p. 29 du Magazine M, n°11, Mai-Août 2011	82
Annexe 7 : Montage de l'exposition <i>Drapeau Rouge</i>	83
Annexe 8 : Fiche détaillée imprimée depuis Mimsy	84
Annexe 9 : Organisation des salles de l'exposition <i>Big Bang</i>	85
Annexe 10 : Exemple de rapport de recherche	86
Annexe 11 : Exemples d'œuvres pour l'exposition <i>Plus vrai que vrai</i>	91
Annexe 12 : Recherches pour l'exposition <i>Hip-Hop</i>	92

Table des illustrations

Figure 1 : Jessica Diamond, <i>Mots de pluie</i> , 1998 (détail)	Couverture
Figure 2 : Escalier du pavillon Horstein	8
Figure 3 : Revenus et dépenses 2009-2010 du Musée des beaux-arts de Montréal	14
Figure 4 : Vues de l'intérieur du pavillon Horstein	17
Figure 5 : Escalier du pavillon Jean-Noël Desmarais	28
Figure 6 : Salle d'art contemporain du pavillon Jean-Noël Desmarais	49
Figure 7 : Louise Lawler, <i>Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremain, Connecticut, 1984</i>	71
Figure 8 : Louise Lawler, <i>You Could Hear a Rat Piss on Cotton - Charlie Parker, 1987</i>	71

Photographies réalisées par mes soins au Musée des beaux-arts de Montréal, à l'exception de la figure 4 : Georges-Hébert Germain, *Un musée dans ma ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, 2007.

Introduction

Depuis 2007 et l'obtention du BAFA (Brevet d'Aptitude aux Fonctions d'Animateur), puis, au fur et à mesure de mes expériences dans des structures sensibilisant les enfants à l'art, j'ai construit mon projet professionnel autour de la médiation et des services éducatifs des musées. Mon entrée en Master « Diffusion de la Culture » a confirmé mon choix en m'ouvrant au domaine théâtral qui développe aussi un lien fort avec la jeunesse. Le Master m'a permis de développer ma pratique de l'écriture spécialisée dans des domaines qui ne m'étaient familiers qu'à titre de loisirs et donc d'étendre mes connaissances de manière considérable. Ceci a quelque peu perturbé mes intentions professionnelles parce que mes intérêts se voyaient maintenant orientés vers le domaine théâtral. Mon stage au Magasin (Centre National d'Art Contemporain) et mon expérience de commissaire d'exposition au Centre d'Art Bastille m'ont fait renouer avec l'histoire de l'art et notamment l'art contemporain. Enfin, mon stage au Musée Hébert m'a permis de percevoir la vie d'un musée au travers de son fonctionnement et de ses missions (conservation, restauration, exposition, diffusion et médiation).

L'idée première en venant à Montréal était de découvrir le service éducatif d'un musée canadien, réputé internationalement pour son dynamisme et ses qualités pédagogiques exemplaires. Lorsque le Musée des beaux-arts de Montréal a répondu à ma candidature en me proposant un stage auprès du conservateur de l'art contemporain, ma décision fut immédiate. C'était une opportunité exceptionnelle par l'importance de l'institution qui me recevait et les missions qui m'étaient confiées. Elle me permettait également de revenir à mes premières amours : l'histoire de l'art. De plus, une expérience à l'étranger me tenait à cœur et le Québec semblait l'endroit idéal pour mes premiers pas sur le continent nord-américain.

Dès le début de mon stage, la question de l'écriture « de l'art » ou « sur l'art » s'est posée. Ma réflexion, qui avait commencé lors du séminaire de « cultures contemporaines » de Anne Langlais-Devanne, se trouvait prolongée sur le terrain, dans mes missions de rédaction, recherches, réécriture, relecture et résumé de textes. Cet intérêt pour l'écriture questionnait différents éléments : comment adapter un texte scientifique en texte didactique sans les

opposer ? Le texte est-il une aide ou une barrière à la compréhension et à l'expérience esthétique ? Pourquoi écrire sur l'art et comment écrire sur l'art? Ce sujet nécessitait une orientation particulière avec l'aide des théories esthétiques, de la philosophie mais aussi de la sociologie.

En se demandant si l'œuvre et le mot sont des partenaires indissociables, il est nécessaire d'aborder les notions d'expérience et de ressenti avant de constater l'omniprésence textuelle autour des œuvres, qu'elle se situe dans le domaine de la littérature ou de la médiation. Enfin, l'art contemporain renouvèle et impose le discours comme faire-valoir.

Ayant assisté le conservateur de l'art contemporain, nombres de mes exemples se situeront dans cette période que ce soit dans la présentation de la vie culturelle de Montréal ou plus loin, dans mon travail réflexif. Enfin, ma troisième partie évoquera principalement des exemples européens sinon français en matière de théories et d'histoire, sans exclure pour autant la scène nord-américaine.



1 Présentation du
Musée des beaux-arts de Montréal :
hier, aujourd'hui et demain

1 Présentation de l'institution : hier, aujourd'hui et demain

1.1 Le Musée des beaux-arts de Montréal au cœur d'un pays, d'une province et d'une ville

1.1.1 Le Canada et le Québec

Le Canada est un pays riche d'un multiculturalisme centenaire : Amérindiens, Inuits, Français et Anglais ont forgé ce territoire immense depuis quelque cinq siècles. Les artistes européens y ont séjourné dès le XVII^e siècle et les industriels qui s'y sont installés et y ont fait fortune au XIX^e siècle ont commencé à collectionner des œuvres d'artistes européens mais aussi canadiens. La notion de philanthropie au bénéfice des musées est très répandue en Amérique du Nord depuis cette époque et est toujours très présente dans les mentalités aujourd'hui. Le Canada possède plusieurs grands musées comme le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, le Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto, le Musée des beaux-arts de Vancouver et bien sûr le Musée des beaux-arts de Montréal. Le Canada et ses musées jouent un rôle de premier ordre sur l'échiquier muséal et artistique nord-américain. Les musées ont à cœur de mettre en valeur les artistes nationaux et ainsi l'histoire du pays.

Le patrimoine, bien que difficile à protéger car il apparaît souvent comme acquis, est devenu une priorité dans le pays. Dans cet État fédéral, la culture est de compétence provinciale. Seul le Conseil des Arts du Canada – une société d'État autonome fondée en 1957 - a pour but de « favoriser et promouvoir l'étude et la diffusion des arts ainsi que la production d'œuvres d'art » et plus spécifiquement d'art canadien. Il « attribue des subventions aux artistes et organismes artistiques professionnels par l'entremise d'un processus d'évaluation par les pairs »¹.

Au niveau du gouvernement du Québec, c'est le Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine qui soutient financièrement 123 institutions

¹ Source : Conseil des Arts du Canada, 28-10-2008.

muséales reconnues (dont 39 musées, 18 centres d'expositions et 66 lieux d'interprétation²) avec son « Aide au financement »³. En 1983, le gouvernement adopte la Loi des musées nationaux reconnaissant 3 musées d'État : le Musée du Québec, le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée de la civilisation à Québec. Avec le Musée des beaux-arts de Montréal, ils constituent les piliers d'un réseau soutenu par le Ministère⁴.

Le Québec occupe une position singulière avec sa défense d'une identité et d'une culture minoritaire (française) dans le pays, mais majoritaire dans cette province. La pression de la culture anglo-saxonne et américaine pousse le Québec à la mise en œuvre d'une politique globale du patrimoine culturel orientée vers la transmission et la diffusion de l'histoire locale. Ainsi, les institutions muséales québécoises ont - entre autres - le mandat de sensibiliser et d'éduquer les citoyens à l'importance et à la richesse de leur patrimoine culturel. De ce fait, depuis plusieurs années, elles ont développé – avec un grand succès et une reconnaissance internationale – une muséologie orientée vers tous les types de public, privilégiant l'expérience du visiteur via des « dispositifs avant-gardistes »⁵.

1.1.2 Montréal, métropole culturelle

Montréal est la seconde ville la plus importante du Canada (après Toronto) et la première ville du Québec. Fondée en 1652, elle connaît toujours une forte attraction migratoire. Au XIX^e siècle elle est la métropole industrielle et économique du Canada. Mais dès cette époque, la ville a vu apparaître des cabinets de curiosités dès 1824, puis en 1827 les collections de la *Natural History Society of Montreal* s'ouvrent au public. Avec ses 150 ans d'âge, le Musée des beaux-arts de Montréal est le plus ancien musée de la ville. Depuis, 34 musées ont ouvert leurs portes dans l'agglomération et englobent les domaines des arts, des sciences, de l'archéologie et de l'histoire. De plus, elle comporte 4 universités reconnues (McGill,

² Le **centre d'interprétation** vise à sensibiliser les visiteurs à une thématique liée à l'histoire, aux sciences, aux techniques et aux modes de vie. S'il est rattaché à un lieu patrimonial, le centre d'interprétation porte aussi sur la valeur du lieu et sur la nécessité de protéger son patrimoine naturel ou culturel.

³ Source : gouvernement du Québec, 2011.

⁴ *Politique muséale, vivre autrement... la ligne du temps*, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, Gouvernement du Québec, 2000.

⁵ Rapport annuel 2009, Société des directeurs des musées montréalais, p. 8.

Université de Montréal, Université Concordia, Université du Québec à Montréal). Montréal est une véritable ville de savoir qui forme un pôle d'attraction touristique auprès des populations des villes d'Amérique du Nord.

La municipalité de Montréal a mis en place une politique basée sur « la démocratisation culturelle, le soutien aux arts et à la culture et la qualité culturelle du cadre de vie »⁶. La ville comprend de nombreux équipements : théâtres, maisons de la culture, bibliothèques...

Montréal se montre très dynamique avec de nombreux événements et festivals subventionnés par la municipalité (qui ferme pour l'occasion une partie du centre ville) mais surtout par des entreprises privées. On compte environ une centaine de manifestations couvrant tous les types de musique (jazz, chanson, métal, musique africaine, électronique, folk, etc.), le cinéma, le théâtre, la danse, les arts visuels, l'humour, la littérature, les cultures étrangères, la gastronomie, etc., dont quatre festivals principaux : le Festival international de jazz de Montréal, les FrancoFolies de Montréal, le Festival « Juste pour rire » et le Festival des films du monde de Montréal. La particularité réside dans le fait qu'il existe une véritable saison des festivals qui se confond avec les mois d'été, bien qu'il y ait des manifestations toute l'année. Ainsi, dès la fin juin, l'effervescence est telle que les festivals se chevauchent avec, par exemple, « Montréal complètement cirque » qui commence pendant le Festival de Jazz et se termine alors que « Nuits d'Afrique » a débuté.

Sur le plan artistique, on remarque aussi une dynamique très importante des lieux d'art ouverts au public. Cela explique aussi la présence de très nombreux ateliers d'artistes parfois regroupés en « ruches » et de plusieurs événements « portes ouvertes » comme par exemple « Les portes ouvertes du design » où les Montréalais sont invités à découvrir des cabinets de designers, des ateliers, des écoles, des boutiques de créateurs, etc.

Les galeries d'art contemporain occupent une place somme toute modeste dans le marché de l'art mondial mais sont présentes dans tous les quartiers de la ville : la galerie Pangée dans le Vieux Montréal, la Parisian Laundry et la galerie Division à Westmount (et son nouvel espace à Griffintown), Art Mûr dans le Mile End, le Lieu Usine et la Centrale sur le Plateau.

⁶ Bilan 2007, *Mise en œuvre de « Montréal, métropole culturelle » politique de développement culturel de la ville de Montréal 2005-2015*, ville de Montréal, p. 3.

Le Belgo rue Sainte-Catherine est un immeuble regroupant plusieurs galeries en une véritable pépinière, dont la galerie Circa, la galerie Pierre-François Ouellette, la Galerie SAS ou encore la galerie Laroche-Jonca.

En parallèle, des centres d'art sont très actifs dans la valorisation des jeunes artistes en proposant des résidences et des expositions personnelles. Ainsi, la Fonderie Darling, dans le quartier industriel récemment réinvesti de Griffintown, accueille toutes les formes d'art visuel, le Centre Clark est un laboratoire polyvalent et le Centre Skol, un lieu d'exposition et de réflexions sur les arts actuels.

Les institutions muséales de la métropole montréalaise ne sont, bien sûr, pas en reste. Elles se sont regroupées via leurs responsables dans la *Société des directeurs des musées montréalais* (SDMM) fondée en 1987. Sa mission est de « favoriser le rayonnement des musées montréalais par la promotion de leurs activités et la défense de leurs intérêts, ainsi que par le développement de la communication, de l'entraide et de la coopération en faveur de la démocratisation culturelle et de l'appropriation du patrimoine muséal par les citoyens »⁷. Ils sont par exemple à l'initiative de la « journée des musées montréalais ». La SDMM regroupe 38 musées du grand Montréal, consacrés à l'art, au cinéma et à la télévision, à l'histoire, aux Premières nations et aux Inuits, à l'archéologie, à l'architecture et aux sciences. Les musées de Montréal accueillent plus de 4 millions de visiteurs par année qui peuvent admirer quelque 4 millions d'objets. Deux cents expositions sont organisées chaque année. Cela représentait en 2003 - et on peut imaginer que les chiffres n'ont cessé d'augmenter - : « 3 500 emplois directs et indirects, pour une masse salariale totale de 91,7 millions; les sommes injectées dans l'économie montréalaise s'élève à plus de 90,6 millions; et les retombées totales (directes, indirectes et induites) de près de 127,8 millions. »⁸

Outre le Musée des beaux-arts, on note aussi : le Musée d'art contemporain (MAC), musée d'Etat consacré à cette période, le Musée de Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal et le Centre d'Architecture Canadien (CCA) qui vise à sensibiliser le public au rôle de l'architecture, conserve de nombreuses archives et est un lieu de recherche.

⁷ Rapport annuel 2009, Société des directeurs des musées montréalais, p. 5.

⁸ *Rapport final des États généraux des musées montréalais*, Société des directeurs des musées montréalais, 4, 5, 6 mars 2003, p. 10.

1.1.3 Le fonctionnement d'un musée privé

Le Musée des beaux-arts de Montréal est un organisme privé. Il est présidé par Brian M. Levitt, à la tête du conseil d'administration et dirigé par Nathalie Bondil, directrice, conservatrice en chef et conservatrice de l'art européen. Plus de deux cents salariés contribuent au bon fonctionnement de l'institution⁹.

Le conseil d'administration regroupe 21 membres bénévoles. Les membres sont élus par les Amis du Musée (11 personnes) et désignés par le gouvernement du Québec (9 personnes) pour des mandats de trois ans renouvelables.

Le Musée a un budget annuel de 26 millions de dollars (environ 18 300 000 euros). Du fait de son statut particulier, le Musée reçoit des subventions publiques, du gouvernement provincial, à hauteur de 14 millions de dollars (environ 10 millions d'euros). Cela représente un peu moins de 54% de son budget (alors que les musées publics canadiens reçoivent 90% de leurs subventions de la province). Il doit donc générer le reste de ses revenus et ainsi s'autogérer pour son fonctionnement. Cependant, cette institution reste une association culturelle à but non lucratif qui n'a pas pour vocation l'enrichissement de l'établissement.

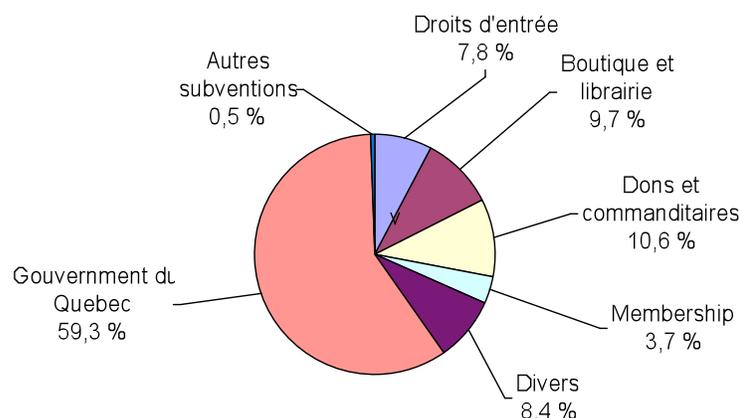
Le Musée bénéficie du soutien du gouvernement du Québec par le biais du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine depuis le 21 décembre 1972, lorsque le projet de loi 68 a reçu l'assentiment de l'Assemblée nationale et qu'une association entre le Musée et le Ministère a pu voir le jour. La direction de l'administration a un bureau qui gère les demandes de subventions aux niveaux municipal (Conseil des Arts de Montréal), provincial (Conseil du patrimoine culturel du Québec) et fédéral (Conseil des Arts du Canada). Elles représentent 3 millions de dollars avec 4 subventions importantes et 5 plus modestes. Ces demandes sont très ciblées : pour les travaux d'un bâtiment, une exposition, un programme pédagogique spécifique ou encore la mise en place d'une application numérique.

Son autofinancement repose sur l'aide financière de diverses fondations mais aussi par les levées de fonds apportés par l'association des bénévoles du Musée, les fonds récoltés

⁹ Cf. Annexe 1, p. 75.

pendant les campagnes auprès des donateurs par la fondation du Musée, du service du *membership* et des revenus des locations de salles, de la boutique et du parc immobilier du Musée. Les visiteurs sont aussi sollicités par des dons spontanés à l'entrée du musée (l'entrée des collections permanentes est gratuite). Les conservateurs sont eux-mêmes amenés à rechercher des fonds auprès des collectionneurs et des donateurs. Il existe donc une dynamique palpable dans les différents services du musée quant à cette recherche de fonds, la motivation des employés est sans cesse renouvelée et leurs initiatives valorisées.

Revenus 2009-2010



Dépenses 2009-2010

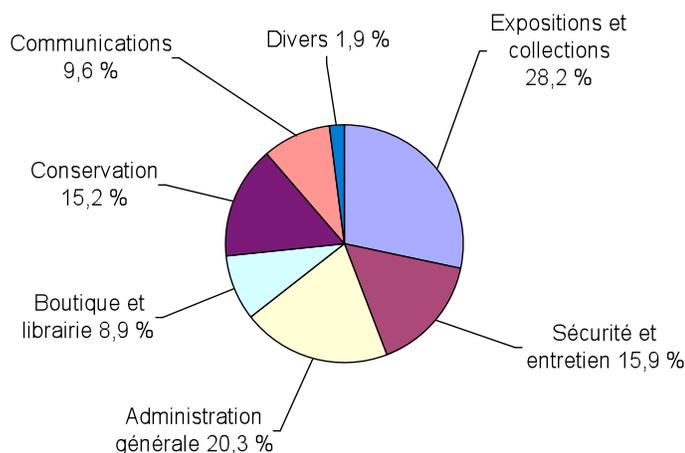


Figure 3 : Revenus et dépenses 2009-2010 du Musée des beaux-arts de Montréal.

1.2 Hier, aujourd'hui...

1.2.1 Historique du musée¹⁰

Le Musée des beaux-arts de Montréal est né en 1860 sous le nom d'*Art Association of Montreal*. Dans cette ville où l'on trouve alors de nombreux collectionneurs et amateurs d'art, où il existe également diverses traditions artistiques dont certaines remontent au Régime français, il n'y a toujours pas d'école d'art ni de Musée, ni même de lieu où présenter des expositions. Montréal est pourtant à l'époque la ville la plus importante de l'Amérique du Nord britannique : elle est le berceau de la révolution industrielle canadienne, la plaque tournante du transport fluvial, maritime et ferroviaire, et le siège des grandes institutions financières du pays.

Il n'est donc pas étonnant qu'un groupe de Montréalais fortunés et animés d'un esprit civique songent à fonder une « association » vouée à la diffusion des beaux-arts, selon une tradition philanthropique très répandue en Amérique du Nord.

« Au début de l'année 1860, un certain nombre d'amateurs d'art de Montréal, estimant que le temps était venu de faire un geste généreux et de joindre leurs efforts afin d'encourager le goût des beaux-arts parmi la population de la ville, convoquèrent une assemblée publique où la question fut débattue et un comité désigné pour rédiger la charte et les règlements d'une association vouée à cet objectif. »

Report: General Meeting, AAM, 1865

Malheureusement, les ressources de ces collectionneurs ne sont pas encore à la mesure de leurs intentions et les activités de l'Art Association se limiteront, jusqu'en 1879, à quelques expositions et à de rares cours de dessin.

L'essor véritable est dû à un marchand montréalais du nom de Benaiah Gibb. En 1877, Gibb lègue à l'Art Association un terrain et une somme destinée à la construction d'un Musée, ainsi qu'une modeste collection de peinture et de sculpture européenne, premier noyau de la collection permanente de l'institution. Située square Phillips, l'Art Gallery inaugurée en 1879 sera le premier édifice au Canada conçu pour abriter une collection

¹⁰ Georges-Hébert Germain, *Un musée dans ma ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, 2007.

d'œuvres d'art. À partir des années 1880, l'Art Association acquiert régulièrement des œuvres exposées au Salon du Printemps et celles des meilleurs élèves de son école d'art, constituant ainsi un premier fonds d'art canadien.

Puis les legs se sont multipliés avec des fonds d'acquisitions spécifiques : celui de John W. Tempest en 1892 avec 60 toiles et son fonds destiné à l'acquisition de tableaux étrangers, « à l'exclusion d'œuvres américaines ou anglaises modernes que je considère trop coûteuses par rapport à leur qualité... » ; celui d'Agnes et William John Learmont en 1909, qui ajoute à la collection 126 toiles, en grande partie des peintures des écoles de La Haye et de Barbizon et des céramiques européennes et orientales qui sont les premiers objets d'arts décoratifs du Musée.

L'arrivée du fonds Learmont met en évidence l'exiguïté des locaux de l'Art Gallery, alors que la collection compte maintenant plusieurs centaines d'objets : peintures, aquarelles, estampes, quelques bronzes, des plâtres, et des céramiques. Les membres du conseil de l'Art Association prennent la décision d'acquérir un terrain rue Sherbrooke.

Conformément aux vœux du conseil de l'Art Association, le nouveau Musée dessiné par les architectes Edward et William S. Maxwell sera sobre et imposant : façades de marbre blanc, haut portique à colonnade, escalier monumental, discret décor en bas-relief. L'édifice comprendra plusieurs grandes salles d'exposition à éclairage zénithal, une salle de conférence, une bibliothèque et les ateliers de l'école d'art.

Le Musée est inauguré en décembre 1912 et accueille l'année suivante quelque cinquante mille visiteurs. L'ouverture du nouveau Musée coïncide aussi, hélas, avec la décennie qui voit disparaître l'un après l'autre les plus grands collectionneurs de Montréal, ces magnats qui avaient bâti leur fortune au siècle précédent grâce à la construction du chemin de fer transcontinental canadien. C'est la fin de l'âge d'or des collections montréalaises, dont les prêts avaient constitué l'essentiel des expositions annuelles de peinture européenne organisées par l'Art Association. Plusieurs de ces collections seront dispersées, d'autres seront versées à la collection du Musée lui permettant d'acquérir des Greco, Ruisdael, Canaletto, Francesco Guardi, Tiepolo, Daumier, Renoir, Cézanne, etc.



Figure 1 : Vues de l'intérieur du pavillon Horstein.

A l'exemple de beaucoup d'autres institutions nord-américaines au tournant du siècle, un département des arts décoratifs est créé en 1917 et confié à Frederick Cleveland Morgan, qui assumera la tâche de conservateur de la collection à titre bénévole de 1917 jusqu'à sa mort en 1962. Amateur enthousiaste, conservateur d'un zèle infatigable, F. C. Morgan aura fait entrer au Musée pendant toutes ces années plus de sept mille pièces sous forme d'acquisitions, de legs ou de dons.

S'inspirant du Victoria and Albert Museum de Londres, le département des arts décoratifs de l'Art Association se donne au départ une mission pédagogique et adopte un modèle de classement des objets basé sur les techniques et les matériaux. Peu à peu, toutefois, la collection se diversifie pour devenir à partir des années 30 un vaste panorama encyclopédique où sont représentés tous les continents et toutes les époques. Ce département est appelé depuis sa création le « Museum », terme qui peut s'appliquer à tous les genres de collections, alors que l'« Art Gallery » est généralement un Musée de peinture et de sculpture. Mais en raison de l'importance prise par le département des arts décoratifs, l'institution adopte finalement un nom qui englobe l'ensemble de ses collections et devient en 1948 le *Montreal Museum of Fine Arts*. Il faudra attendre les années 60 pour que le nom du Musée soit officiellement bilingue.

Transformations

Pendant les années 40, les jeunes peintres investissent l'institution de la rue Sherbrooke. Les Salons du Printemps, que l'Art Association n'a jamais cessé de présenter jusqu'en 1967, voient l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes « révolutionnaires », ainsi qu'ils se définissent eux-mêmes. Les envois de ces peintres, dont plusieurs sont membres de la Société d'art contemporain animée par John Lyman et Paul-Émile Borduas,

soulèvent certaines années des affrontements tels qu'il faudra composer, à partir de 1944, deux jurys : l'un académique, l'autre moderne, les exposants étant libres de soumettre leurs travaux au jury de leur choix. En 1949, l'institution décide de faire une place dans ses murs aux jeunes artistes et inaugure une salle consacrée à la nouvelle peinture.

Le nouveau nom de l'institution et l'ouverture d'une salle réservée à l'art contemporain ne sont que les premiers signes des transformations profondes que va connaître le Musée des beaux-arts de Montréal pendant les décennies suivantes, tant dans son organisation et son mode de financement que dans sa programmation et l'évolution de ses collections. Ces changements ont commencé dès 1947 avec la nomination du premier directeur du Musée, alors que l'Art Association avait fonctionné depuis sa création grâce au concours bénévole du conseil et de ses membres. Institution privée, l'Art Association n'a d'ailleurs eu jusque-là d'autre source de financement que les contributions des membres. La situation change au cours des années 50, lorsque le Musée des beaux-arts reçoit ses premières subventions de la Ville de Montréal et du Conseil des Arts du Canada. Au début des années 60, le gouvernement du Québec accorde à l'institution montréalaise un important soutien annuel.

Le Musée des beaux-arts n'en continue pas moins de recevoir de nombreux dons et legs, qui resteront pendant longtemps la principale source d'enrichissement de ses collections. Plusieurs dons et legs sont faits par les héritiers ou les descendants des grands collectionneurs qui avaient fondé l'Art Association. D'autres proviennent des nouveaux magnats de l'industrie, tel Joseph-Arthur Simard qui offre au Musée, en 1959, une remarquable collection de 3 000 boîtes à encens japonaises ayant appartenu à l'homme d'État français Georges Clemenceau.

L'année 1960 marque le début de la « Révolution tranquille », profond mouvement de modernisation sociale du Québec. C'est aussi cette année-là que meurt « en exil » à Paris le peintre québécois Paul-Émile Borduas, prophète à son insu de cette modernité : Gérard Lortie, collectionneur et ami de Borduas, donne alors au Musée des beaux-arts *L'étoile noire*, considérée comme le chef-d'œuvre de l'artiste. C'est encore au début des années 60 que le Musée instaure un programme d'expositions destinées au grand public, manifestations qui

connaissent un franc succès (*Toutankhamon, Rodin, Picasso...*). Rapidement, la fréquentation annuelle dépasse les trois cent mille visiteurs.

Au chapitre des vicissitudes de l'histoire du Musée, il faut rappeler en 1972 le vol spectaculaire d'une cinquantaine d'œuvres, entre autres de Rubens, Rembrandt, Corot, Delacroix... qui ne furent jamais retrouvées. L'année suivante, le Musée fermera pour une période de trois ans, afin de réaliser d'importants travaux de réaménagement et d'agrandissement. À l'occasion de la réouverture, en 1976, deux expositions rappellent la double vocation de l'institution, attachée aussi bien à l'art du passé qu'à celui du présent : *Chefs-d'œuvre de l'Ermitage* et *Forum 76*, qui réunit des artistes contemporains. La même année, à cinq ans de son centenaire, l'école d'art ferme définitivement ses portes.

Les années de grands changements

Les années 80 marquent un tournant dans l'histoire de l'institution. En 1984, le Musée des beaux-arts organise en collaboration avec le Petit Palais, à Paris, une exposition consacrée à William Bouguereau, prélude à une suite de manifestations qui vont donner à l'institution une visibilité internationale.

La rétrospective Riopelle de 1991 inaugurerait le nouveau bâtiment du Musée des beaux-arts de Montréal, projet d'extension majeur réalisé avec le concours des gouvernements, du milieu des affaires et de nombreux bienfaiteurs. Ce bâtiment s'élève du côté sud de la rue Sherbrooke, face à celui de 1912. Le Musée a fait appel à l'architecte de renommée internationale Moshe Safdie, auteur du Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, et du Musée de la civilisation, à Québec. Safdie a voulu donner à la nouvelle entrée de l'institution montréalaise un caractère monumental qui en fasse le pendant du portique néoclassique des frères Maxwell, mais tout en proclamant une conception radicalement différente du Musée. Le portique de 1912 encadre de lourdes portes de chêne et de bronze qui protègent les trésors d'un temple de l'art; la grande arche de marbre blanc de Safdie s'ouvre sur une immense verrière qui inonde de lumière le hall d'entrée. Cette entrée transparente se situe au niveau de la rue et laisse voir l'animation intérieure qui est en quelque sorte le prolongement du mouvement de la rue, tandis que la masse du nouvel

édifice se fond dans le tissu urbain environnant, entre autres par l'intégration de façades construites au début du siècle. Les bâtiments nord et sud sont reliés par une suite de galeries souterraines voûtées. Le Musée, qui a doublé ses surfaces d'exposition, et redéployé ses collections et ses activités de part et d'autre de la rue Sherbrooke, peut accueillir aujourd'hui plus de cinq cent mille visiteurs par an.

Le Musée des beaux-arts a reçu en janvier 2000 un don exceptionnel : la collection Liliane et David M. Stewart, qui comprend quelque 5 000 objets d'arts décoratifs créés depuis la fin des années 30. C'est toute la collection de l'ancien Musée des Arts décoratifs de Montréal, une des plus importantes en Amérique du Nord, qui est ainsi entrée au Musée des beaux-arts. Lorsqu'ils ont commencé cette collection en 1979, les Stewart étaient parmi les premiers amateurs à s'intéresser à la conservation du design international d'après-guerre.

La collection de peinture du Musée a également bénéficié de la générosité d'un autre couple de grands collectionneurs et mécènes montréalais, Michal et Renata Hornstein. Leurs très nombreux dons depuis les années 80 ont considérablement enrichi, notamment, la collection de maîtres hollandais, italiens et français du XVIIe siècle. Les Hornstein ont aussi donné au Musée plus de 300 dessins du symboliste suisse Ferdinand Hodler, l'ensemble le plus important au monde d'œuvres graphiques de l'artiste.

1.2.2 La collection permanente et les expositions temporaires

« Fidèle à sa vocation qui est d'acquérir et de promouvoir les œuvres des artistes d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs, le Musée des beaux-arts de Montréal s'est donné comme mission d'attirer le public le plus vaste et le plus diversifié qui soit, en lui offrant un accès privilégié au patrimoine artistique universel. »¹¹

En ce sens, l'accès aux collections permanentes est gratuit.

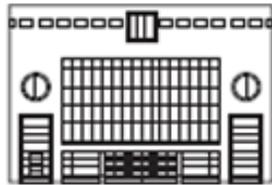
Depuis sa fondation en 1860, le Musée des beaux-arts de Montréal a rassemblé plus de 36 000 objets qui forment aujourd'hui l'une des plus importantes collections

¹¹ Mission du Musée sur le site internet du Musée des beaux-arts de Montréal (Avril 2011).

encyclopédiques d'Amérique du Nord. En 2009-2010, 611 000 personnes ont visité les trois pavillons du Musée, qui reçoivent le nom de leurs donateurs principaux.

La collection permanente se déploie sur trois et bientôt quatre pavillons situés de part et d'autre de la rue Sherbrooke¹² :

- le pavillon Jean-Noël Desmarais (au Sud, entrée principale du musée) présente un parcours chronologique international allant du moyen-âge au XXI^e siècle (du 4^{ème} étage au S2, mais aussi les expositions temporaires) ;



- le pavillon Michal et Renata Horstein (au nord) accueille les départements d'archéologie grecque, romaine et proche-orientale, d'art précolombien et d'art asiatique ;

- le pavillon Liliane et David M. Stewart (situé derrière le pavillon Horstein) accueille les arts décoratifs (anciens, modernes et contemporains) depuis juin 2011 ;

- le pavillon Claire et Marc Bourgie¹³ présentera l'art canadien des Inuits au XX^e siècle (ouverture fin septembre 2011).

De plus, un centre d'arts graphiques a ouvert ses portes en 2009 grâce à un don majeur de Freda et Irwin Browns, collectionneurs montréalais passionnés pour la gravure et le dessin. Il compte quelque 10 000 œuvres du XVIII^e siècle à la période contemporaine comprenant des estampes, des dessins et des photographies (dont la moitié d'art canadien) et se situe au second sous-sol du pavillon Desmarais (S2).

¹² Cf. Annexe 2, p. 76 et Annexe 3, p. 77.

¹³ Cf. 1.3.2 Le nouveau pavillon.

Les quatre pavillons se rejoignent au second sous-sol permettant un accès intérieur et facilitant les déplacements. On y trouve les salles d'art contemporain international (S2, pavillon Desmarais), l'art contemporain canadien depuis 1960 (grande galerie, pavillon Bourgie) et l'art contemporain canadien depuis 1980 (galeries souterraines, pavillon Horstein).

Les expositions temporaires

Le Musée est organisateur de ses propres expositions qui circulent ensuite dans d'autres musées du monde. Mais il reçoit aussi des expositions d'autres musées. En moyenne, par année, il y a trois expositions principales, trois expositions dans le *Carré d'art contemporain* et trois dans le cabinet d'arts graphiques. Il faut aussi y ajouter les plus petites expositions du *Lab design*.

Pendant l'année 2010, le Musée a conçu l'exposition *Louis Comfort Tiffany* qui a reçu près de 120 000 visiteurs. De plus, il a coproduit deux expositions : *Rouge Cabaret, Le monde effroyable et beau d'Otto Dix* et *We love Miles*.

En 2011, le Musée a conçu l'exposition *L'empereur guerrier de Chine et son armée de terre cuite*, l'exposition *La planète mode de Jean-Paul Gaultier, de la rue aux étoiles* ainsi que l'exposition *Big Bang* qui présentera dès novembre 2011, des installations d'artistes québécois autour de la collection du Musée. Au *Carré d'art contemporain*, on a pu voir la première exposition de Denis Gagnon, un créateur de mode montréalais, une exposition contrepoint sur l'art contemporain chinois : *Drapeau rouge* et l'exposition personnelle de Serge Murphy, *La forme des jours*.

Depuis 2008, les expositions (co)organisées par le Musée et présentées à l'étranger dans six villes européennes et nord-américaines ont réunis quelque 900 000 visiteurs : *Yves Saint-Laurent, ¡Cuba!, Wabrol Live, Kees van Dongen, Louis Comfort Tiffany, Grandeur nature, Il était une fois Walt Disney, et Rouge Cabaret, Le monde effroyable et beau d'Otto Dix*.

Trois expositions sont programmées pour 2012 : *Lyonel Feininger de Manhattan au Bauhaus* en coproduction, *Tom Wesselmann*, organisée par le Musée et *Une histoire de l'impressionnisme, Chefs-d'oeuvre de la peinture française du Clark* en coproduction.

Pour accompagner chaque exposition, les catalogues sont édités dans une version française et dans une version anglaise séparée. Ce qui fait du Musée l'un des plus importants éditeurs de livres d'art bilingues au Canada. C'est le service des publications du Musée qui se charge de l'édition des ouvrages.

1.2.3 Le service éducatif et l'association des guides bénévoles

Puisque la raison d'être du musée est le visiteur, comme Jean-Luc Murray, responsable du service éducatif, me l'a affirmé, une direction de l'éducation dynamique est indispensable. Le Musée fait figure de pionnier avec son service éducatif du musée créé en 1937 par Anne Savage et tourné vers les familles. De 1940 à 1960, Anne Savage œuvre auprès de groupes communautaires et sensibilise tant les parents que les éducateurs à la valeur de l'art dans le développement personnel et social de l'individu. Ce service s'est ensuite développé au fil des années vers tous les publics (des plus jeunes aux plus âgés, des publics handicapés aux groupes communautaires), et a connu un fort intérêt de la part du directeur Bernard Lamarche à la fin des années 1980 avec la mise en place des éducateurs et de matériel didactique. Le premier espace éducatif permanent dans un musée canadien a ouvert en 1992 sous le nom *Le Studio*.

En 1999, le Musée a lancé le programme *Franchir le seuil du Musée* qui s'est transformé en *Le Musée en partage* en 2004. Ces programmes ont eu pour but d'ouvrir le Musée à tous les types de publics avec comme nouveau mandat les organismes communautaires sans but lucratif : communautés culturelles, personnes âgées, jeunes en difficulté, résidants de quartiers défavorisés, familles à faible revenu ou personnes ayant des handicaps physiques ou intellectuels. De nouvelles activités ont donc été programmées avec pour objectif principal de découvrir des œuvres en s'adaptant aux besoins de chacun.

Le service éducatif comprend vingt éducateurs, professionnalisés depuis 1961, qui encadrent les groupes scolaires allant du primaire à l'université. Des visites commentées, des ateliers, des visites découvertes, des séries d'explorations sont alors proposées. De plus, dans

le cadre des programmes scolaires (équivalent à l'histoire des arts dans le système scolaire français), une collection encyclopédique ainsi que des dossiers pédagogiques est mise à la disposition des enseignants leur offrant la possibilité d'aborder toutes les matières scolaires à travers les œuvres du Musée. Ainsi, 100 000 scolaires ont participé aux activités pédagogiques en 2009-2010.

L'Association des guides bénévoles du Musée, comprenant 160 membres, s'occupe des visites des particuliers mais aussi des scolaires. Pour devenir guide, la bonne volonté ne suffit pas, les volontaires suivent une formation alliant histoire de l'art et éducation muséale. Celle-ci est sanctionnée par une évaluation par les responsables du service éducatif. De plus, tous les ans, une évaluation filmée reconduit les guides compétents. Les qualités demandées aux guides sont l'écoute et l'échange avec le visiteur plutôt que l'érudition et le discours encyclopédique. Les guides bénévoles sont primordiaux au bon fonctionnement du service des publics du Musée.

1.3 ...Et demain : le musée se réinvente

1.3.1 Le nouveau pavillon

Le musée connaît son sixième agrandissement depuis sa création. En septembre 2011 sera inauguré le nouveau Pavillon d'art québécois et canadien le pavillon Claire et Marc Bourgie, nommé par les noms des donateurs principaux. Le projet a été initié en 2004 avec le rachat de l'église Erskine and American United (lieu historique national datant de 1894) par le Musée des beaux-arts. Celui-ci avait déjà été envisagé en 1987 mais le rachat avait alors été refusé par la communauté baptiste. La construction du nouveau pavillon accolé à l'ancienne église, comme une extension, a commencé dès 2007 par des travaux de consolidation des fondations, puis de restauration en parallèle de l'érection du nouveau bâtiment. Ainsi, l'architecture est un prolongement moderne tout en reprenant le marbre du pavillon Horstein de 1912 lui faisant face.

Ce projet d'envergure a été rendu possible grâce au don de la famille Bourgie et a été financé à 41% par des fonds privés (environ 14 millions de dollars). Pierre Bourgie, le fils, philanthrope et grand amateur de musique baroque a souhaité s'investir dans le projet avec sa fondation *Arte Musica*, et a proposé que la nef de l'église soit convertie en salle de concert. Et ainsi fut fait, la salle Pierre Bourgie accueillera une programmation de concerts classiques mais aussi de jazz et de musique contemporaine (à raison de 130 événements dès la première saison) pouvant accueillir 450 spectateurs. Une salle de répétition est aménagée au sous-sol ainsi que des loges. La nef de l'église abrite la plus grande collection de vitraux Tiffany datant de la période classique du créateur (1898-1904).

Ce plan d'extension prend place dans un projet plus vaste de sauvegarde du patrimoine et de réaménagement de la rue Sherbrooke et de l'avenue du musée où il se trouve (en collaboration avec la ville de Montréal) : agrandissement des trottoirs et à terme zone piétonne. Un jardin de sculptures sera créé à cette occasion accueillant des œuvres de Jim Dine, César, Claude Lalanne, Jaime Plenta, etc.

Le nouveau pavillon regroupe les œuvres autochtones sur cinq niveaux et augmente de 20% l'espace d'exposition du musée. Une vague de restauration d'œuvres a commencé dès 2004.

L'accrochage des salles de ce pavillon, a été étudié bien en amont avec une modélisation par ordinateur puis en trois-dimensions grâce à des maquettes. L'exposition des œuvres québécoises et canadiennes est chronologique en descendant les étages du bâtiment. Une entorse chronologique a été faite pour l'art Inuit qui débute seulement dans les années 1950 mais qui a été placé au niveau le plus haut car il représente l'art autochtone ancestral du Canada. Les troisième et second étages regroupent les œuvres du XVII^{ème} au début du XX^{ème} siècle : au premier étage les années 1950, au sous-sol, la grande galerie avec les œuvres modernes des années 1960 et 1970. Au carrefour des trois bâtiments, espace nommé les galeries souterraines, seront exposées les œuvres contemporaines après 1980.

Courant février 2011, le bâtiment est livré au Musée. Les aménagements muséologiques commencent : mise en place des cloisons, peinture des espaces... bien que les travaux de finition se poursuivent en parallèle. Puis l'accrochage est entamé avec, tout d'abord, les photographies des œuvres scotchées aux murs afin de pouvoir les déplacer facilement. Courant Avril, une conférence de presse de présentation du pavillon (et de l'église) est organisée par le Musée. Une salle du premier niveau est accrochée pour l'occasion.

En parallèle, pour célébrer l'ouverture du pavillon et les 150 ans du Musée, une collaboration avec Radio Canada qui fête son 75^{ème} anniversaire est mise en place. Il a été décidé que les audioguides du nouveau pavillon canadien et québécois proposeraient des pistes spécifiques avec des archives de la radio. Les extraits sonores, d'une minute ou deux, feront entendre les artistes parler de leurs œuvres, leurs épouses ou amis peintres à partir d'interviews ou d'entretiens filmés.

1.3.2 Le réaménagement

Les collections du musée doivent être redéployées dans les trois autres pavillons du musée dans un parcours renouvelé pour plus de lisibilité. Cela implique l'élaboration d'une nouvelle scénographie, des travaux d'aménagement (peinture, fabrication de supports...) et bien sûr, le choix des œuvres à exposer. Mais cela suppose aussi le travail des restaurateurs (constat de conservation et encadrement ou restauration quand il le faut) et du service de la conservation pour la rédaction d'un nouveau catalogue puis du service de la publication pour sa réalisation ainsi que celle de nouveaux cartels.

De janvier à septembre 2011, le pavillon Liliane et David M. Stewart (du nom des donateurs d'une collection d'art décoratifs contemporains) est fermé pour travaux. Un cabinet d'architecture spécialisé dans la scénographie a pensé la restructuration de l'espace qui accueillera les arts décoratifs ancien, moderne et contemporain (le design)¹⁴. Un « ruban » de bois peint en rouge court le long des salles joignant les différents niveaux. L'accrochage qui a été décidé est thématique avec les objets présentés par matériaux. Les bijoux sont exposés dans des « boîtes » séparées (fabriquées par le Musée), tout comme les assiettes en porcelaine au niveau inférieur. Des chaises sont fixées en hauteur sur un mur. Le reste des objets sont sur des plateformes ou dans des vitrines.

Le pavillon Jean-Noël Desmarais connaîtra un réaménagement courant 2012. Le parcours chronologique moyen âge – XX^e siècle sera conservé mais inversé afin de laisser les plus grandes salles aux œuvres de la Renaissance. Enfin, les « cultures du monde » seront bientôt à nouveau visibles dans le pavillon Michal et Renata Hornstein.

¹⁴ Cf. Annexe 4, p 78.



2 Mes missions : au cœur d'un musée

2 Mes missions

Les missions qui m'ont été principalement confiées par Stéphane Aquin, le conservateur de l'art contemporain et occasionnellement par Diane Charbonneau, conservatrice des arts décoratifs contemporains, m'ont permis de découvrir les différents services du Musée et d'avoir une vision globale sur cette institution et son fonctionnement.

La Conservation a bien sûr été mon service de référence mais j'ai beaucoup été en contact avec le service des archives et la bibliothèque évidemment, mais aussi le service des publications (réviseurs et traducteurs), le service des expositions (techniciens : manutentionnaires et éclairagistes) et les restaurateurs. Le Musée est une « grosse machine » dont les services travaillent en commun à la réalisation des projets.

Mon travail s'est essentiellement porté sur l'écriture pour différents supports allant du grand public aux spécialistes : notice, article, texte mural d'une exposition, rapport de recherches en vue d'acquisition ou encore cartel enrichi de nouvel accrochage. Ponctuellement, j'ai aussi effectué des recherches documentaires sur des œuvres déjà acquises afin d'éclaircir des points inconnus. Enfin, j'ai réalisé les recherches préliminaires à deux futures expositions du Musée.

En parallèle à ces tâches, j'ai eu la chance d'assister Stéphane Aquin dans les réunions d'organisation de futures expositions, l'accueil d'invités mais aussi de l'accompagner dans ses rendez-vous chez des collectionneurs et dans des ateliers d'artistes.

2.1 Les publications

2.1.1 Les notices du catalogue du Musée : une immersion « éclair »

Première mission à m'avoir été confiée : les notices du prochain guide du musée (initialement prévu pour septembre 2011 mais reporté de quelques mois) qui se compose de trois volumes : Art canadien, Art européen et Arts décoratifs. Les notices doivent être prêtes pour début février (elles subiront un léger retard). Ce guide est destiné aux visiteurs (tant néophytes qu'amateurs) et présente certaines œuvres des collections (une majorité des acquisitions récentes, le précédent guide datant de 2007).

Après avoir rédigé ses notices, Stéphane Aquin me les envoie afin que j'y ajoute les références bibliographiques des citations, effectue quelques recherches de références et trouve les figures illustrant le texte. Parfois avec peu d'informations, je commence ma recherche sur internet puis vais à la bibliothèque du musée afin de consulter des catalogues et ouvrages sur les artistes. Cela me permet de découvrir par le texte et l'image des artistes qui m'étaient parfois inconnus. J'enrichis aussi des notices écrites par Annabelle Ténèze, autre auteur en art contemporain. En tout, j'ai traité 40 textes allant de 200 à 800 mots.

Je prépare aussi les fiches pour la commande des droits de reproduction aux autres musées, galeries. Il faut s'assurer de la localisation de l'œuvre, sinon contacter la galerie représentant l'artiste, et trouver en priorité une localisation dans un musée nord-américain, ce qui simplifie les demandes des droits de reproduction, mais aussi éviter les collections particulières. Je les transmets à Caroline Drolet, secrétaire à la conservation, qui s'occupe de ces requêtes.

Je les envoie ensuite par courriel à France Trinque, documentaliste, afin qu'elle les insère dans le « chemin de fer » (sur PowerPoint) du catalogue. Je travaille conjointement avec elle sur la partie « art contemporain » en ce qui concerne les figures choisies, les modifications de notices...

Enfin, je les envoie à Francine Lavoie, responsable des éditions, qui les communiquera aux réviseurs puis aux traducteurs. Son service doit gérer les notices des trois catalogues en parallèle de l'élaboration du catalogue de l'exposition Jean-Paul Gaultier.

La rédaction d'une notice sur le photographe japonais Hiroshi Sugimoto¹⁵ m'a été confiée par Stéphane Aquin. J'ai donc effectué des recherches sur cet artiste, consultant plusieurs catalogues monographiques, des ouvrages sur l'histoire de la photographie et plus particulièrement la photographie japonaise. J'ai ainsi pu découvrir une œuvre magnifique. Cet exercice me replonge dans l'écriture de type « histoire de l'art » qui va droit au but et ne se permet pas de lyrisme. J'y décris brièvement l'œuvre, explique la technique de l'artiste, propose des rapprochements et cite l'artiste à propos de sa réflexion et de sa démarche. Mon texte de 300 mots a été accepté après quelques modifications.

2.1.2 « M » et le service des publications

A la demande de Stéphane Aquin, j'ai rédigé deux articles de 450 mots pour le magazine « M » du musée (paru en mai 2011) sur deux acquisitions récentes grâce au don de l'artiste et d'un collectionneur.

Pour le premier article¹⁶, je me suis servie du rapport de recherches sur l'œuvre *Elle et lui (avec main de femme)* de Geneviève Cadieux et du catalogue de l'exposition monographique du Musée en 2000. Cette artiste montréalaise est très reconnue au Canada ; en France, elle est présente dans les collections du Musée national d'art moderne et sera bientôt exposée dans un couloir du métro parisien avec l'œuvre *La Voix lactée*. L'exercice consistait à résumer les informations sur sa carrière et sa démarche artistique et de rédiger une description de l'œuvre.

Pour le second article¹⁷ sur *Le petit Minator* d'Aaron Curry, j'ai effectué des recherches sur ce jeune artiste émergent qui a été peu publié. J'ai donc trouvé des informations dans la revue

¹⁵ Cf. Annexe 5 p. 79.

¹⁶ Cf. Annexe 6 C, p. 83.

¹⁷ Cf. Annexe 6 D, p. 84.

de presse de sa galerie mais aussi des articles du magazine *Art in America*. J'ai aussi rédigé un paragraphe sur le renouveau de la sculpture contemporaine dans lequel il s'inscrit.

J'ai effectué un résumé de texte pour un troisième article¹⁸ de la revue à propos de l'acquisition récente d'une œuvre de Dana Schutz intitulée *Comment nous nous serions parlé*.

Après relecture et accord, mes articles sont transmis au service des réviseurs qui vérifient une fois de plus qu'il n'y a pas d'erreurs (comme par exemple rajouter une œuvre de Geneviève Cadieux qui n'appartenait pas au Musée dans la liste des œuvres déjà présentes dans la collection).

Puis, les textes sont envoyés au service de la traduction. Depuis 1977 et la *Charte de la langue française* (loi 101), les publications des entreprises publiques et privées québécoises doivent être disponibles dans les deux langues, anglaise et française. La revue *M* connaît donc deux versions distinctes mais évidemment strictement similaires dans leur contenu. Parfois, des échanges sont nécessaires entre la traductrice et le conservateur quant à des précisions de traduction des titres des œuvres.

Enfin, les textes sont mis en page d'après la charte graphique de la revue puis publiés. « M » est une revue trimestrielle destinée aux adhérents. Elle présente l'actualité du musée : annonce des prochaines expositions, retour sur les expositions passées, nouvelles acquisitions et revue des différents événements de la fondation du Musée.

¹⁸ Cf. Annexe 6 B, p. 82.

2.2 Les coulisses du Musée des beaux-arts de Montréal

2.2.1 *Drapeau rouge* et le service des expositions

Une exposition d'art contemporain chinois en contrepoint de l'exposition *L'empereur guerrier de Chine et son armée de terre cuite* est organisée au sous-sol du Musée.

Stéphane Aquin, en collaboration avec Laura Vigo, conservatrice des arts asiatiques, élabore l'exposition. Les quatorze œuvres choisies proviennent des collections du Musée mais aussi des prêts de collectionneurs montréalais.

Cette exposition a demandé de faire preuve de tact envers le gouvernement chinois qui a déjà permis l'exposition de trésors de son patrimoine. Le Musée avait aussi à cœur de présenter les plus grands artistes actuels malgré leurs sujets souvent critiques du régime. Il fallait proposer une exposition avec une cohérence scientifique tout en tempérant les provocations (de ce fait, une sculpture a été retirée de la liste des œuvres choisies, mais j'ai eu la chance de la voir chez son collectionneur).

La rédaction du texte mural m'est confiée. En 200-220 mots, il faut présenter l'exposition, l'intérêt d'une telle initiative, le contexte de l'art chinois, ses thématiques avec un vocabulaire accessible orienté vers le grand public.

Je me plonge dans les ouvrages les plus récents concernant l'art contemporain chinois car cette scène artistique a tellement pris d'ampleur en cinq ans, que les livres de 2005 sont déjà dépassés. J'utilise le rapport le plus récent de *Artprice* sur les tendances du marché de l'art.

Montage de l'exposition « Drapeau rouge »¹⁹

Les œuvres sont posées au sol dans le carré d'art contemporain, salle unique de l'exposition, à leur emplacement imaginé par Stéphane Aquin. Le mur nord est peint en rouge, couleur assez « cliché » pour évoquer la Chine mais tellement présente dans les œuvres qu'elle reste révélatrice. Les trois autres murs sont blancs.

¹⁹ Cf. Annexe 7, p. 85.

Certains changements de place sont rapidement opérés pour plus de cohérence dans l'accrochage. L'entrée se faisant au sud, l'exposition commence par le mur ouest : des œuvres plus empreintes de tradition y seront accrochées puis des œuvres entre Orient et Occident, tradition et modernité. Les photographies sont les premières fixées au mur. Un sursaut de dernière minute du conservateur fait intervertir deux œuvres pour plus de cohérence chronologique.

En parallèle, les restaurateurs – Richard Gagnier, chef de service et spécialiste de la conservation des œuvres du XX^{ème} et XXI^{ème} siècle, Johanne Perron, restauratrice papier-inspectent les sculptures et établissent des rapports d'état de conservation. Certaines œuvres ont nécessité des renforts et d'autres, des études d'accrochages précédents pour la mise en place d'un système adéquat (respectueux de l'intégrité de l'œuvre mais assurant une bonne tenue par sa solidité).

Les techniciens s'occupent de déplacer les œuvres et de les fixer au mur avec l'aide des restaurateurs, s'assurant du bon maintien des œuvres. Maîtrisant bien les techniques d'accrochage, les techniciens sont de précieux conseils.

L'œuvre *Vêtements chinois n° 07-D01* de Wang Tiande est une chemise chinoise, disposée sur une barre métallique dans son caisson de stockage. Tout d'abord, le conservateur a pensé l'accrocher contre un mur, mais en l'examinant de plus près, la chemise était indépendante, il était donc intéressant de la suspendre dans la salle et non contre un mur. Les mesures de hauteur d'accrochage et de dispositifs d'éloignement des visiteurs (pour conservation préventive) sont ensuite décidées.

Fake de Danful Yang est une chaise. Le choix de la poser sur un socle n'est pas retenu au profit de l'accrochage directement sur un mur, dispositif qui se répand de plus en plus pour les arts décoratifs et le design.

Élément que je connais peu : l'éclairage (je ne connaissais que l'éclairage maximal des estampes qui est de 30 lux). Une personne au Musée s'occupe exclusivement de l'éclairage des œuvres. Celles-ci ne doivent pas être exposées à plus de 50 lux. Elles sont d'abord éclairées individuellement afin de régler la lumière de face (en halo), puis un éclairage diffus sera rajouté.

La réussite d'un accrochage repose sur un bon équilibre entre discours scientifique et forme des œuvres (médiuns, couleurs...), cohérence des rapprochements et aisance des déplacements.

2.2.2 Les fiches détaillées, Mimsy et le service des archives

Lors d'un déplacement de Stéphane Aquin, je propose à Diane Charbonneau mon aide, lui ayant parlé de mon intérêt pour le design et les arts décoratifs contemporains. Elle me donne alors plusieurs petites missions de recherches sur des œuvres déjà présentes dans les collections mais dont les fiches détaillées manquent de précision.

Afin de consulter les dossiers de ces œuvres, je me rends dans un lieu-clé du Musée : le service des archives. Il regroupe un dossier sur chaque œuvre acquise par le Musée (ainsi que les œuvres en prêt), avec sa fiche d'acquisition, comprenant toutes les informations sur l'œuvre, les courriers entre le Musée et la galerie, le collectionneur ou l'artiste, mais aussi le Ministère de la Culture. Le Musée établit un état de conservation à l'arrivée de l'œuvre accompagné d'une photographie réalisée par le service photographique et classe aussi les parutions de l'œuvre ou d'un similaire (dans le cas d'œuvres multiples ou du design).

En parallèle, il existe une base de données informatique de toutes les œuvres de la collection, nommée Mimsy qui reprend les informations des dossiers d'archives pour former une véritable fiche d'identité de chaque œuvre (fiche signalétique détaillée). On peut ensuite créer des dossiers numériques et rassembler les œuvres pour enfin les imprimer. Chaque œuvre est identifiée par un numéro d'inventaire commençant par l'année d'acquisition puis un numéro propre et enfin un ou plusieurs chiffres indiquant le nombre de photographie de l'œuvre présentes dans Mimsy.

Après vérification que l'information ne se trouvait nulle part, je commence mes recherches. Concernant le *Macintosh* 128k d'Apple par l'agence *Frogdesign*, la conservatrice souhaite connaître le nom du designer de cet ordinateur. Après de vaines recherches sur internet, je décide d'écrire à l'ACONIT (association pour un conservatoire de l'informatique

et de la télématique) à Grenoble, persuadée qu'ils pourraient m'aider. Et effectivement, ils me répondent que le designer s'appelle Jerry Manock. Il ne reste plus qu'à lui envoyer un courriel pour connaître sa ville et son année de naissance et les informations peuvent être rajoutées dans la fiche détaillée²⁰ de cet objet.

Le design connaît des spécificités : l'objet est créé par un designer, puis édité par une société qui le fait fabriquer par une manufacture : la manufacture peut être celle de l'éditeur mais parfois l'information reste inconnue. Plusieurs autres cas, nécessitent quelques recherches quant au nom exact de l'éditeur de l'objet, nom changeant au fil des années.

2.2.3 *Big Bang* et les réserves

L'exposition *Big Bang* célèbre les 150 ans du Musée par la participation d'une quinzaine de personnalités des arts québécoises : musicien, chorégraphe, réalisateur, metteur en scène... mettant en valeur les collections du Musée par le choix d'une ou plusieurs œuvres insérées dans leur installation. L'exposition aura lieu en octobre 2011.

J'ai eu la chance de découvrir le projet de l'artiste Adad Hannah et du réalisateur Denys Arcand lors de leur tournage (semaine du 21 février 2011). Dans une salle vide du Musée, un – petit – plateau de cinéma a été installé avec pour décor un canapé, des lampes et d'autres objets de la collection des arts décoratifs contemporains. Un casting avait été réalisé parmi les employés du Musée pour participer à ce tournage d'une séquence muette. La procédé découle des œuvres d'Adad Hannah. Placée derrière les réalisateurs, j'ai pu observer le travail de chacun des postes sur le plateau mais aussi la différence du rendu de l'image entre la scène réelle et le retour sur écran.

Lors de la venue de Melissa Auf der Maur (guitariste, ancienne bassiste du groupe *Hole* et des *Smashing Pumpkins*), j'ai découvert son projet et l'ai accompagnée dans les salles et les réserves du Musée. La première salle des réserves regroupe des objets et des sculptures (par milliers) dans des tiroirs ou sur des étagères : une caverne d'Ali Baba étiquetée et très

²⁰ Cf. Annexe 8, p. 86.

bien rangée. La deuxième salle des réserves regroupe les œuvres peintes : les tableaux sont accrochés sur de grandes grilles montées sur rails, tous étiquetés ; on y trouve aussi les textiles et certains objets d'arts décoratifs de grand format. Une autre réserve est située hors du Musée

Le projet du compositeur et saxophoniste Jean Derome repose sur son œuvre *Le Magasin de tissu* (2002), une composition musicale de 69 séquences jouées avec 69 instruments (ou objets) s'appuyant sur la thématique de la texture sonore, du « timbre (lisse, rugueux, chatoyant, bariolé, uni, luisant, mat, etc.). [...] Chacune des pièces musicales qui le composent est comme un coupon de tissu non encore taillé [...], les échantillons sonores choisis auront tous une durée sensiblement égale »²¹. Les œuvres qu'il recherche dans la collection sont plutôt abstraites afin que le regard ne soit pas obnubilé par la figuration mais dont la texture est très contrastante (lisse, rugueux, en relief, etc.), aussi, il les souhaite d'un format équivalent pour plus d'homogénéité. Dans son courriel, il poursuit « la salle d'exposition sera noire et chaque tableau devra pouvoir être éclairé séparément suivant un procédé aléatoire. »²²

Il est lui aussi venu au Musée afin de faire une sélection d'œuvres dans les réserves. À l'origine il souhaitait des œuvres aux médiums différents mais les contraintes d'exposition, niveaux d'éclairage par exemple, ont rapidement recentré la recherche sur la peinture uniquement. Certains tableaux ont aussi été écartés car ils nécessitent une restauration mais son projet permet de « ressortir » des œuvres peu exposées. Après la visite, je constitue un fichier des différentes œuvres qu'il a vues grâce à la base de données des œuvres de la collection du Musée (Mimsy) et lui envoie des visuels des œuvres ainsi que les cartels associés. Quelques semaines plus tard, il nous répond avec une première sélection et une mise en place plus claire de son projet : neuf tableaux seront exposés sur chacun des trois murs de la salle.

Une nouvelle réunion nous a permis de réviser cette sélection avec les œuvres disponibles (les autres étant déjà exposées dans les salles), de réfléchir à l'accrochage qui ne pourra être disposé en carré, comme Jean Derome l'avait imaginé, les œuvres ne faisant pas le même format, et enfin d'évoquer les coûts de production et la mise en place technique avec Sandra

²¹ Extrait d'un courriel entre Jean Derome et Stéphane Aquin du 25 février 2011.

²² Op. cit.

Gagné. En effet, il faut réfléchir à l'installation : dispositif sonore diffusant les pièces musicales et dispositif lumineux générant un éclairage aléatoire dirigé vers une œuvre toutes les 15 secondes. Deux ou trois œuvres pourront être éclairées simultanément, tout comme les séquences sonores. A noter que la programmation de ces dispositifs requiert des connaissances d'un ingénieur du son.

En parallèle, j'ai correspondu avec le musicien Pierre Lapointe afin de lui proposer des objets correspondants à sa recherche. Jean Verville l'aide dans cette réalisation et explique dans un courriel : « Le projet présente l'univers de Pierre Lapointe en démystifiant le rôle de l'artiste et en approchant le spectateur de l'expérience vécue par celui-ci sur scène. Le concept : une construction minimaliste matérialise la salle de spectacle. Le visiteur s'y retrouve pour devenir momentanément « l'artiste » qui fait l'objet de toute l'attention, lui faisant ainsi vivre une expérience décuplée. Lieu, son, lumière, expérimentation symbolique de l'artiste sur scène abordent la sensibilité toute actuelle au vedettariat, mais aussi l'*anormalité* de cette réalité, le doute, l'illusion. »²³ Un espace blanc sur-éclairé, des applaudissements se faisant entendre et un empilement de 2000 chaises matérialiseront une salle comble. Au sommet, une chaise de la collection pour symboliser le chanteur. Pierre Lapointe a demandé une chaise de couleur, j'ai donc sélectionné 51 chaises de la collection correspondant à ce critère et son choix s'est porté sur celle du designer Patrick Jouin (*C2*, série *Solid*, 2007).

A l'automne 2010, Marie Chouinard, chorégraphe mondialement connue était venue visiter les collections et les réserves et son choix s'était porté sur un *kego*, une boîte à encens japonaise de très petite taille. Le musée en possède environ 3000 exemplaires qui ont appartenu à Georges Clémenceau.

Lors d'une réunion au printemps, Marie Chouinard est venue nous montrer les photos qu'elle a réalisées : sur un plancher blanc, quatre danseurs nus sont assis dans des positions différentes et portent des masques de bébés. Son souhait est de créer une salle de repos, à l'atmosphère apaisante. Nous nous sommes donc rendus un lundi, jour de fermeture, dans une salle qui pourrait lui être attribuée (et qui accueille aujourd'hui l'exposition sur le premier empereur chinois). Là, les photos ont été projetées au mur à l'aide d'un vidéoprojecteur afin de se rendre compte de leur futur impact (en fait elles seront imprimées). L'idée première est

²³ Extrait d'un courriel de Jean Verville, architecte travaillant au projet, février 2011.

de plonger la salle dans l'obscurité totale mais la mise en place d'un sol blanc pour rappeler celui des photos est proposé. Un graphiste réalise alors une maquette par ordinateur puis la réalise ensuite en trois dimensions et Marie Chouinard peut alors décider avec l'aide de Stéphane Aquin de la couleur de la salle. Des questions très pratiques sont évoquées : l'exposition va se dérouler en novembre, le public sera donc chaussé de bottes et un sol blanc serait très salissant. De plus, pour redonner l'effet d'un tapis de danse blanc, il faudra l'éclairer. La difficulté du rendu a écarté cette solution pourtant très attrayante du point de vue visuel. Le *kego* choisi sera placé dans une trappe peinte en blanc créée dans le plancher de la salle et éclairé du dessus. Autour seront disposés des coussins ou des barres de mousse afin que les visiteurs puissent s'asseoir.

Un metteur en scène de cirque a aussi été invité. A la première rencontre, Jeannot Painchaud du cirque Eloize n'avait pas encore d'idée pour son installation. Nous lui avons organisé une visite du Musée, des salles du Moyen-Age aux salles d'art contemporain. Quelques temps plus tard, il est revenu vers nous avec un projet. L'œuvre *Le cirque* de Jean-Paul Riopelle l'a interpellé et il s'est interrogé sur la raison du titre de l'œuvre. Le tableau lui a alors rappelé le souvenir de sa première entrée dans un gymnase de cirque, avec les sons qu'il y a entendus : claquement des harnais, crissement des chaussures, frottements de peau... Dans une première partie, il a imaginé une installation sonore autour de ces bruits caractéristiques du cirque. Dans une seconde partie, une installation vidéo montrera des gros plans, un peu flous de circassiens en action, filmés en noir et blanc, dont on aura colorisé certains vêtements en postproduction. Cette vidéo serait diffusée sur des guirlandes de fils installées en labyrinthe dans la salle.

Début Juillet, Jeannot Painchaud revient avec son équipe (vidéo et son) pour effectuer des tests dans la salle qui lui a été attribuée. La guirlande est devenue voile mais la question de la couleur de ce tissu pose un problème car le voile noir est trop sombre pour la projection de la vidéo mais le voile blanc est trop visible. Des discussions s'entament avec la responsable de la production des expositions, Sandra Gagné.

Une réunion entre Sandra Gagné, Pascal Normandin (coordinateur des expositions) Stéphane Aquin, Diane Charbonneau et Yan Leblond (chargé de la modélisation de l'exposition) a lieu début juillet, afin de mesurer l'avancement de chacun des quinze projets et

programmer des rendez-vous avec certains artistes. Tous les projets ont été envoyés et confirmés dont ceux de Renata Morales, Gilles Saucier, Michel Rabagliati, Claude Cormier, Geneviève Cadieux et Wajdi Mouawad. Chaque salle²⁴ est attribuée à un artiste suivant l'espace dont il a besoin mais aussi en séparant les installations sonores qui se pollueraient et les expositions d'objets de la collection « plus classique », et en intercalant les installations dynamiques et les salles sombres. Les coûts de productions sont discutés : du sponsor pour l'achat des 2000 chaises de Pierre Lapointe au choix du support sur lequel le collectif « En masse » va peindre (moins onéreux directement sur un mur plutôt que sur une planche de mélaminé). Tout doit être en place pour l'ouverture de l'exposition fin octobre 2011.

²⁴ Cf. Annexe 9, p. 87.

2.3 Un musée en perpétuel mouvement

2.3.1 Les cartels enrichis et le réaménagement des salles

L'ouverture du nouveau pavillon d'Art québécois et canadien nécessite un réaménagement des salles. Déplacement d'œuvres, exposition d'œuvres sorties des réserves, nouveaux textes de salle, cartels mais aussi mise en place de cartels enrichis.

Dès le mois de février, nous avons pu parcourir les salles destinées aux collections d'art moderne et contemporain avec la responsable du service des expositions Sandra Gagné. Au premier étage du nouveau pavillon, nous découvrons la - future - salle consacrée à Jean-Paul Riopelle dont Stéphane Aquin est chargé car il est un spécialiste de cet artiste. Stéphane montre son plan de salle : il a choisi d'exposer des tableaux mais aussi des estampes (qui seront changées plus souvent car elles ne peuvent être exposées que trois mois de suite) et réfléchit à leur emplacement. Deux nouveaux textes muraux doivent être composés sur Riopelle et sur ses estampes (première série exposée : « le bestiaire »).

J'utilise donc les différents textes de Stéphane Aquin pour concevoir un résumé d'environ 300 mots alliant biographie et pratique artistique. Je prends comme modèle un autre texte mural présentant l'œuvre de son maître Paul-Émile Borduas, père de l'automatisme. Peu connu en France, Jean-Paul Riopelle est la figure de proue des artistes québécois et le chef de file des « automatistes », courant pictural basé sur l'écriture automatique (issue des Surréalistes) appliquée à la peinture abstraite. Je fais de même pour un second texte concernant les estampes de l'artiste en une centaine de mots.

Les galeries souterraines (espace voisin du S2 situé sous le pavillon Jean-Noël Desmarais) accueilleront les œuvres d'art contemporain international. Les œuvres du S2 et les galeries souterraines sont donc entièrement redéployées. Le choix des œuvres se fait dès mars 2011 avec une thématique assez peu scientifique mais nécessaire pour le premier accrochage de la réouverture de tous les espaces. Il s'agit pour le Musée de montrer les chefs d'œuvre de la collection, les incontournables de l'art canadien et québécois et d'être ainsi représentatif de l'évolution de l'histoire de l'art du pays. Les contraintes d'espace orientent aussi les choix.

En ce qui concerne le réaménagement du S2 qui accueillera l'art contemporain international, le choix des œuvres se fait différemment. Stéphane Aquin décide de réaliser deux salles thématiques : l'une sur l'abstraction gestuelle et l'abstraction géométrique de la fin des années 50 aux années 70 (avec des œuvres de Sam Francis, Pierre Soulages, Victor Vasarely) ; l'autre sur l'objet des années 60 aux années 90 (Daniel Spoerri, Joseph Beuys, Haim Steinbach). Les deux plus grandes salles sont consacrées à la peinture contemporaine et aux grands formats mettant face à face peinture figurative et abstraction. Les œuvres récemment acquises sont aussi privilégiées dans le nouvel accrochage.

La Direction du Musée a décidé de produire des textes didactiques pour accompagner les œuvres exposées. Il s'agit donc de composer des cartels enrichis : un texte de 100-150 mots, sous le cartel, expliquant l'œuvre, son contexte, la démarche de l'artiste, etc. Le texte doit être compréhensible de tous les visiteurs : sans sous-estimer le niveau de connaissances du lecteur, il faut rester accessible aux néophytes. Pour cela, je me sers des notices qui ont été rédigées pour le prochain catalogue du musée, ou des rapports de recherche des œuvres (rapports rédigés pour toutes les œuvres après leur acquisition depuis 2000). Pour certaines œuvres, cela est très aisé, le texte source permettant de résumer l'œuvre de manière claire. Cependant, certains textes posent problème par leur style lyrique ou leur complexité. Les questions du rôle du texte, de ses objectifs et de la perception du lecteur se posent.

J'utilise aussi d'anciens textes qui avaient été prévus à cet effet, mais je les modifie tous car ils ne correspondent pas à leur objectif d'éclairer le visiteur sur l'œuvre. Un entretien avec Jean-Luc Murray, le responsable du service éducatif me fait prendre conscience que sa vision peut être très différente de celle des conservateurs. Pour lui, le visiteur ne connaissant pas l'histoire de l'art, il ne vient pas au Musée pour recevoir un cours. Il faut aussi penser que tous les visiteurs ne savent pas « regarder une œuvre » : cela paraît trivial quand on a fait des études d'histoire de l'art ou que l'on est un visiteur averti car le processus devient inconscient et paraît alors naturel mais « regarder une œuvre » requiert un apprentissage. Pourtant, le Musée est là pour apporter au visiteur de nouvelles connaissances. Les cartels enrichis sont créés pour fournir un contenu scientifique étoffé que les conservateurs ont à cœur de défendre. Il faut donc arriver à un équilibre alliant savoir et accessibilité.

Pour les œuvres qui n'ont aucun texte de référence (les acquisitions avant 2000), j'effectue des recherches dans les ouvrages de la bibliothèque du Musée, puis je rédige mon paragraphe. Quand je ne connais pas l'artiste au préalable, je me familiarise avec son travail, sa démarche avant de m'intéresser plus spécifiquement à l'œuvre que je dois commenter. Le texte commence par l'œuvre concernée en la présentant par son angle le plus intéressant (sujet, matériau, etc.) puis la replace dans l'œuvre de l'artiste, et enfin termine par l'artiste dans son contexte artistico-historique.

2.3.2 Les rapports de recherche et les commissions d'acquisition

Afin d'enrichir ses collections, le Musée organise des commissions d'acquisition huit fois par an (quatre commissions internes, quatre commissions externes). Les commissions internes réunissent la directrice du musée, les conservateurs, la « registraire » (responsable du service des archives) et une technicienne aux prêts et acquisitions. La réunion se déroule dans la salle des acquisitions où les œuvres ont été accrochées aux murs, disposées sur des étagères ou entreposées dans de grands tiroirs (pour les œuvres graphiques). Un ordre du jour a été dressé par la commissionnaire se basant sur les dossiers déposés par les conservateurs. Les œuvres sont réparties en catégorie : art canadien, art non canadien antérieur à 1900 et cultures anciennes, art non canadien postérieur à 1900, arts décoratifs. Il y a plusieurs configurations d'acquisition : les offres de don (par les collectionneurs, les artistes eux-mêmes) et les propositions d'achat (à des galeries, directement aux artistes). Le conservateur en charge présente l'œuvre à la commission : l'artiste, l'état de conservation, l'intérêt pour le musée d'accepter cette œuvre ; puis donne son avis sur l'acquisition. Ensuite, les autres conservateurs donnent leur avis, (certains sont déjà au courant), et enfin la directrice statue sur l'œuvre (en général, elle suit l'avis des conservateurs).

Des aspects de muséologie ont été abordés lors de la commission du 9 mars 2011. Très prosaïquement, on serait tenté de penser qu'il faut accepter chaque don (puisqu'il est gratuit). Pourtant, l'acte de faire entrer une œuvre dans la collection n'est pas anodin. De plus, le Musée n'a pas de visée documentaire, il souhaite enrichir sa collection avec des

œuvres exemplaires. Pour reprendre la terminologie méthodologique d'Erwin Panofsky une œuvre peut être considérée comme « document » ou « monument ». Une réalité à ne pas oublier : la conservation d'une œuvre est onéreuse (frais d'évaluation, de restauration...). Il vaut parfois mieux que le Musée achète lui-même un « chef d'œuvre » qui sera exposé pour son exemplarité plutôt que de se voir offrir une œuvre mineure qui restera dans les réserves.

En vue de l'acquisition des œuvres proposées, un rapport de recherche²⁵ doit être rédigé. Il regroupe toutes les informations sur l'œuvre : artiste, titre, date, médium, dimensions, époque, inscriptions, descriptions, historique des expositions, publications (dans lesquelles l'œuvre est reproduite) et bibliographie. Une partie confidentielle regroupe les données sur le vendeur ou le donateur avec son adresse, les propriétaires précédents s'il y en a eu. La partie « état de la recherche » est un texte présentant l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, et une présentation de l'œuvre par son contexte, une description et une analyse. Enfin, la conclusion est une recommandation d'acquisition de l'œuvre par l'intérêt que l'œuvre présente pour son exemplarité, sa représentativité ou l'évolution qu'elle montre dans le parcours de l'artiste (par rapport aux autres œuvres déjà présentes dans la collection).

J'ai réalisé ces rapports de recherches pour l'art contemporain mais aussi pour les arts décoratifs contemporains sous la direction de Diane Charbonneau. Ces rapports présentent des particularités puisque les objets d'arts décoratifs sont produits en nombre ou en édition limitée, que la technique de production ne va pas forcément de soi et que l'artiste-designer est le plus souvent associé à un fabricant et à un éditeur. Du fait de leur contemporanéité, les œuvres sont souvent peu documentées, la source principale d'information réside sur internet dans les sites officiels des designers ou des éditeurs.

Pour rédiger ces textes, j'ai pu utiliser des rapports de recherche antérieurs quand l'artiste était déjà présent dans la collection ou les notices du prochain catalogue du Musée (pour *Comment nous nous serions parlé* de Dana Schutz). Pour Kent Monkman, déjà présent dans la collection, j'ai repris sa biographie d'un rapport précédent, fait des recherches et rédigé la description et l'analyse de l'œuvre *Mary* à partir du dossier de presse et de mon propre visionnage de la vidéo. Dans le cas du rapport sur Kim Dorland, Hugues

²⁵ Cf. Annexe 10 (5 pages), p. 88.

Charbonneau, le galeriste montréalais de l'artiste, m'a prêté son catalogue lors d'une visite à la galerie Division avec Stéphane Aquin. Pour Pieter Hugo, mes sources viennent d'Internet, aucun ouvrage n'étant consultable, et du site de l'artiste très bien documenté. Pour *Pacific gift* de Jim Dine, le travail n'est pas aisé car l'œuvre est peu commentée dans les ouvrages de la bibliothèque du Musée, mais son inscription dans une série d'œuvres présentant les mêmes motifs m'a tout de même permis de rédiger une présentation conforme aux attentes.

Dans le cadre de mes recherches, j'ai aussi été amenée à prendre contact avec les artistes, ou la galerie qui les représente comme pour les collages *Sans titre* de Valérie Blass par l'intermédiaire de la galerie Parisian Laundry. Par téléphone ou par courriel, j'ai pu leur demander un supplément d'information ou bien lever des contradictions trouvées dans les ouvrages consultés. Pour l'œuvre *Surface vs Cylinder* de Cozic, je me suis assurée de la dénomination de cet artiste qui regroupe monsieur et madame Cozic par l'utilisation du singulier et non du pluriel, mais aussi de la date de fabrication de leur série de sculptures. John K. Grande m'a expliqué l'origine du projet de *Homage to Riopelle* avec Arnold Shives. Paul Pietro, le galeriste torontois de Suzy Lake m'a précisé que la photographie *The Extended Goodbye* était un tirage de *The Goodbye* réalisée pour une commande. Enfin, mon analyse du tableau de Pierre Bodo, peintre congolais, a été facilitée par l'entretien que le galeriste Pierre-Laurent Boullais, de la galerie Pangée, a réalisé à ma demande avec l'artiste.

En arts décoratifs, j'ai pris contact avec les designers ou les éditeurs afin d'avoir des précisions quant aux procédés de fabrication : les assiettes *Ellenville, NY et Monbonk, NY* de Constantin Boym, ou encore le vase *Blow away* de Front Design avec sa conception numérique très particulière en partenariat avec la Manufacture Royale de Delft.

Il faut aussi compiler tous les articles parlant de l'objet en cours d'acquisition et les verser ensuite au dossier d'archives en n'omettant pas la source internet pour un article en ligne ou la couverture et les données de publication pour les ouvrages. Jaime Hayon, jeune designer espagnol de la céramique *Family portrait*, a une réputation bien établie et est publié très régulièrement dans des magazines spécialisés ou grand public. De même pour les frères Campana et leur tabouret *Cake Stool* largement représenté dans la presse.

2.3.3 Les recherches documentaires en vue de nouvelles expositions

Les deux dernières missions qui m'ont été confiées sont les recherches préliminaires et le montage de classeurs de présentation de futures expositions du Musée.

Stéphane Aquin me parle d'une idée d'exposition d'une collaboratrice sur la sculpture hyperréaliste (présente depuis les années 1970) et qui interroge autant la *mimesis* que l'imaginaire. Le titre temporaire est *Plus vrai que vrai*²⁶. Il me donne quelques noms d'artistes, me demandant de chercher des visuels de leurs œuvres rentrant dans ce thème issues des collections nord-américaines (qui rendent le transport des œuvres moins onéreux). Je monte donc le classeur avec des œuvres de Duane Hanson, Ron Mueck, Charles Ray, John de Andrea, Evan Penny et Robert Gobert qui représentent l'humain à différentes échelles ; Maurizio Cattelan, Gilles Barbier, Sun Yuan et Peng Yu qui utilisent un ton humoristique ou engagé pour leurs sculptures ; Patricia Piccinini, Nathaniel Mellors et les frères Chapman qui occupent le registre du fantastique. En cherchant sur la base de données canadienne Cybermuse, dans les ouvrages de la bibliothèque et sur internet, sur les sites des musées, je rassemble une trentaine d'œuvres empruntables au Canada ou aux États-Unis.

Le Musée possède aussi une photographie de Charlie White qui serait intéressante à rajouter à la sélection dans la catégorie du « vrai fantastique ». J'ouvre donc ma recherche à la photographie et y rajoute Matthew Barney, Orlan, Valérie Belin, Cindy Sherman.

Je trouve plusieurs images d'œuvres sur Internet. Cet outil est autant une mine d'or qu'un danger : on trouve « tout » mais parfois sans références précises (et même sur les sites officiels des artistes). Je note donc le maximum des informations que je peux trouver.

Ensuite, je consulte un ouvrage intitulé *L'image corps* de Paul Ardenne et je propose à nouveau d'autres artistes à Stéphane. Je sélectionne d'autres œuvres photographiques interrogeant parfois d'autres pistes du sujet : un aller-retour entre vrai et faux où le corps humain paraît statue (Donigan Cumming) ou encore le morphing (Lawick Muller).

Ce projet d'exposition est soumis à la directrice, Nathalie Bondil, afin d'être étudié. Si elle trouve cette idée intéressante, elle réfléchira avec le coordinateur des expositions, Pascal Normandin et le directeur de l'administration, Paul Lavallée, à la période envisageable pour cette exposition suivant la disponibilité du planning du Musée. Puis il faudra budgétiser les

²⁶ Cf. Annexe 11, p. 93.

coûts de la mise en place d'une telle exposition du point de vue du transport des œuvres et de l'assurance (parts les plus importantes), la scénographie...

Pour la seconde recherche documentaire, Stéphane Aquin et Nathalie Bondil avaient évoqué l'idée d'une exposition sur la culture graffiti et hip hop²⁷. Cette thématique est populaire depuis peu et est présentée dans de grands musées tels que le musée de Brooklyn en 2006, le Musée d'art contemporain de Los Angeles en 2011 et même les galeries d'art réputées comme la Galerie Jérôme de Noirmont à Paris, il y a quelques mois. Le thème est ici restreint à New-York de 1975 à 1985. Il faut trouver un angle différent des autres expositions, présentant un intérêt nouveau et original. Le conservateur me donne les premières pistes de réflexion : liens entre les deux disciplines par le biais des pochettes de vinyle réalisées par des artistes, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring pour le graffiti, Gil Scott Heron et The Last Poets pour le début du Hip-hop (qui s'avèrent être aux origines du rap et non du hiphop), le breakdance en marge des deux tendances, enfin, Stephen Sprouse pour la mode. Il souhaite questionner les rapports entre la musique et le graffiti par les associations entre artistes ou la présence du mot dans les toiles de Basquiat par exemple. Mes connaissances sur ce sujet me permettent d'élargir rapidement mes recherches et je suis très enthousiaste à l'idée d'en apprendre davantage. Dès le départ, je m'interroge sur la pertinence de Basquiat et Keith Haring comme principaux représentants du graffiti. Basquiat a commencé par le graffiti mais s'en est éloigné ensuite, ses rapports avec le hip hop sont de même indirects, le peintre s'intéressant plus au jazz, mais je compile tout de même ces œuvres trouvées dans sa monographie. L'œuvre de Keith Haring rentre en revanche pleinement dans ce thème. Pourtant, si on s'intéresse à la culture graffiti dès 1975 on doit forcément évoquer l'apparition du tag par les « writers » : signature sur les murs et le métro de New-York, puis l'évolution vers le graffiti. J'ouvre donc mes recherches aux pionniers : Taki 183 dès 1971, Dondi White, Crash, Toxic, Kenny Scharf, Rammelzee, Fab Five Freddy... j'ajoute au classeur des documents didactiques sur les outils du graffeur et les styles de graff, ainsi que des informations sur les lignes de métro qui recevaient ces graffs par centaines (BMT subway). J'élabore ensuite un document rassemblant des artistes à l'origine du hip hop et cela dès 1979 : Lady B et The Sequence, puis Sugarhill Gang, Kurtis Blow pour les pionniers. Grandmaster Flash, Dj Kool Herc et Afrika Bambaataa écriront ensuite

²⁷ Cf. Annexe 12, p. 94.

l'histoire du Hip-hop. Je trouve ces informations sur Internet en recoupant les sites sur ce sujet. Google Images me permet aussi d'élargir les recherches : je trouve alors des photographies rassemblant graffeurs et musiciens hip-hop. Les informations sur la naissance du breakdance se trouvent facilement en français car cette pratique s'est répandue depuis longtemps en Europe. Ma compilation se fait donc en majorité en anglais mais aussi en français (les articles *Wikipédia* sur ces sujets sont très bien documentés et référencés). Une conversation avec Thierry-Maxime Lorient, commissaire de l'exposition Jean-Paul Gaultier, me suggère de chercher des photographies de Madonna (ancienne petite amie de Basquiat) et d'Andy Warhol, figure incontournable dans les années 80 et de commander un livre sur Maripol, créatrice de mode réputée dans ces mêmes années. En effet, en parallèle des recherches documentaires, je m'occupe de la constitution d'une bibliographie sélective et de la transmettre à Joanne Dery, la bibliothécaire, afin qu'elle commande livres et documentaires. Ces recherches seront triées par le conservateur qui va décider l'angle qu'il souhaite pour cette exposition. Suivront ensuite les discussions avec l'administration portant sur le planning et le budget de l'exposition ; enfin, les procédures de coproduction avec d'autres musées, d'emprunt d'œuvres, les contacts avec des auteurs pour le catalogue seront activés.



3 L'oeuvre et le mot :
d'indissociables partenaires?

3 L'œuvre et le mot : d'indissociables partenaires ?

L'œuvre d'art est un objet visuel que l'observateur va pouvoir regarder, détailler, examiner et scruter. Ce postulat part du principe de l'œuvre d'art comme un tout inaliénable. C'est pourquoi la création artistique, issue de « l'intuition »²⁸ de l'artiste selon le philosophe Benedetto Croce (1866-1962) ou des « forces insensibles » du réel pour Gilles Deleuze, relève de la sensation et de l'indicible. L'idée de Benedetto Croce de voir le mot comme une « image signe » c'est à dire « un signe pour l'image même » illustre le pouvoir du visuel, et donc de l'œuvre, de créer un discours. On intellectualise ce qui n'appartient pas à l'intellect à l'origine. L'œuvre d'art devrait, pourrait se suffire à elle-même. En effet, pour Jacques Lacan, « le mot est le meurtre de la chose »²⁹. On atteint ici une vision extrême par l'éviction du mot dans la chaîne signifiante. Pourtant, le mot permet de rendre présent l'objet absent et joue, finalement, le rôle d'intercesseur valorisant entre le regardeur et l'œuvre. L'œuvre d'art demande donc l'expression du verbe. Au sens de Merleau-Ponty, la perception (ici d'une œuvre), est déjà une sorte de langage. Le regardeur perçoit l'œuvre et y appose des mots : son ressenti se traduit alors par des idées, des phrases.

On peut être porté à penser que l'œuvre d'art et le mot sont d'indissociables partenaires. Mais est-ce réellement le cas ? Les théories sur « l'expérience » ou la « révélation » esthétiques se positionnent comme défenseurs de cet instant de contemplation, vecteur de jouissance. Pourtant, elles paraissent utopiques. La réalité a prouvé que certains regardeurs ont un réel désir d'écrire, de théoriser sur les œuvres et cela depuis des siècles, créant une littérature artistique prolixie tandis que d'autres auront besoin d'un soutien explicatif qui leur sera apporté par la médiation culturelle. Il faut alors s'intéresser à cette écriture particulière, a fortiori quand il s'agit d'art contemporain.

²⁸ Benedetto Croce, *Bréviaire d'Esthétique* (1912), Editions Du félin, 2005.

²⁹ Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1997.

3.1 L'œuvre se suffit-elle à elle-même?

Au commencement est l'œuvre : création intellectuelle de l'artiste, exprimée dans la matière. Mais son exposition en fait bientôt un objet du regard. L'œuvre s'offre entièrement au spectateur. L'expérience esthétique peut alors avoir lieu telle que Hans Robert Jauss la conçoit. La conception de l'art de Malraux rentre dans ce schéma mais la politique culturelle qui en résulte, a montré ses limites dans l'analyse qu'en a faite Bourdieu quelques années plus tard.

3.1.1 L'expérience esthétique de Hans Robert Jauss

La théorie de la réception prend comme point de départ l'observateur et non l'artiste ou l'œuvre. Une étude psychique et psychologique de l'art a poussé la réflexion vers la mesure de l'implication de l'observateur. En effet, pour Ernst Gombrich (1909-2001), le regardeur participe activement à la complétude de l'œuvre. Il nomme cela « la participation du spectateur ». L'historien de l'art et psychanalyste, Ernst Kris (1900-1957) va plus loin dans sa théorie de la créativité et de l'expérience artistique. Selon lui, devant une œuvre, le spectateur connaît des « satisfactions psychiques que la vie quotidienne ne peut lui procurer, grâce à un processus de régression »³⁰. C'est son inconscient qui concourt à l'émergence du plaisir par l'apparition mêlée d'un ressenti et de souvenirs.

Cette théorie de la réception s'applique plutôt à la littérature mais Hans Robert Jauss (1921-1997) - philosophe et théoricien allemand - offre une passerelle bienvenue avec l'art : « la fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de représenter le réel, mais aussi de le créer.³¹ ». Ainsi, c'est au spectateur que revient la possibilité de s'échapper de cette sphère du réel pour la sphère de l'imagination que Jauss place durant l'expérience esthétique.

En effet, dans « Petite apologie de l'expérience esthétique »³² Jauss expose la notion de plaisir et de jouissance issue de l'expérience esthétique, permettant de créer une nouvelle

³⁰ Anne D'Alleva, *Méthodes et Théories de l'Histoire de l'Art*, Paris, Thalia Edition, 2006, p. 109.

³¹ H. R. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique » in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Tel Gallimard, 1978, p. 33.

³² Conférence publique donnée par H. R. Jauss en 1972 à Constance.

manière de s'appropriier le monde « en libérant de la contrainte pratique du travail et des besoins naturels de la vie quotidienne »³³. Il y prend alors le contrepied de l'esthétique de la négativité que prône Theodor Adorno. Ce dernier, soucieux de la fonction critique et réflexive de l'art décrit la jouissance comme une passivité béate qui entache l'art et son aura ascétique. Dans sa *Théorie esthétique*, Adorno déclare que « l'expérience esthétique n'est autonome que lorsqu'elle se débarrasse de la jouissance »³⁴ et un peu plus loin il dit que « celui qui jouit concrètement des œuvres d'art est un ignorant ». De même, dans ses « *Écrits sur le théâtre* », Brecht refuse que le théâtre soit une marchandise où les spectateurs ne sont que des consommateurs devant un spectacle réjouissant. Bien plus, Brecht exige du spectateur une « attitude scientifique »³⁵. Cette esthétique de la négativité en vient donc à vouloir « purger le plaisir esthétique de toute identification émotionnelle pour le réduire entièrement à la réflexion esthétique, à la qualité sensible de la perception et à la conscience libératrice »³⁶.

Jauss souhaite replacer l'art et l'expérience esthétique au cœur de la vie. Pour cela, il reprend les trois notions classiques : *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*. La *poiesis* regroupe les idées de production ou de création et concerne plutôt l'artiste. L'*aisthesis* signifie « science du beau », ce qui touche à la perception donc au sens et évoque l'origine sensible de l'expérience et sa conséquence directe de connaissance intuitive. L'*aisthesis* est l'étape indispensable avant la *catharsis*, la jouissance esthétique même selon Jauss, reprise à Aristote et à son plaisir cathartique. Rôle primordial dans l'expérience, la *catharsis* est créée par la libération du jugement du regardeur et par son identification à l'œuvre d'art par le biais de l'imaginaire (Jauss reprend les conceptions aristotéliennes de la tragédie qui permettent à l'homme de se dégager des contraintes de la vie quotidienne).

En conséquence de la jouissance cathartique du spectateur, une action se développe sous la forme de la communication vectrice de lien social, reflétant la notion d'art comme créatrice de normes. La relation du spectateur à l'œuvre d'art doit s'ouvrir aux autres par sa fonction de *praxis* sociale³⁷. Et Jauss reprend la conception kantienne du jugement de goût basée sur le sentiment, permettant une communication universelle afin de créer un sens

³³ JAUSS, op. cit., p. 129.

³⁴ T. W. Adorno, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 24.

³⁵ B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, édition De la Pléiade, 2000, pp. 407-408.

³⁶ JAUSS, op. cit., p. 147.

³⁷ La transformation du milieu naturel et des rapports sociaux.

commun (« *sensus communis aestheticus* »). Pour l'auteur, cette fonction communicative s'efface au profit de la montée de ce qu'il appelle « l'industrie de la culture »³⁸ avec sa « théorie de l'information linguistique textuelle », Jauss veut lutter contre cette « toute-puissance ».

3.1.2 La « révélation » malrucienne

Cette synthèse des quelques rares théories esthétiques de l'expérience que délivre Jauss en 1972, Malraux, en était convaincu quelque 35 ans auparavant avec ces textes : « L'art est une conquête » (1934), « l'Attitude de l'artiste » (1934) et « Sur l'héritage culturel » (1936). Depuis son mandat en tant que ministre d'État chargé des Affaires culturelles de 1959 à 1969, on parle de « politique culturelle ». On désigne par ce terme l'action concertée et le plus souvent planifiée en matière de culture. Elle est fondée sur un projet social, politique et esthétique (création des Maisons de la culture à partir de 1966). Malraux revendique le droit du peuple à la culture, à la modernité et à la professionnalisation des artistes. Mais son approche de l'Art paraît utopique.

Ses idées résultent de son parcours d'autodidacte qui repose sur un ressenti plus que sur la lecture des grands auteurs. Ainsi, pour Malraux, écrivain et non politicien, la peinture est entrée mystérieusement dans sa vie. Ses méthodes ne sont donc pas celles d'un historien de l'art puisqu'il s'éloigne de toute érudition ou prétention scientifique. Il ne considère pas l'intérêt pour la culture comme un héritage éducatif et familial mais sa pensée esthétique se fonde sur une approche mystique de la révélation résultant de la mise en contact avec l'œuvre d'art.

Pourtant, la conception de l'art de Malraux reprend des idées kantienne comme le montre Jean Caune³⁹. Tout d'abord, il place la réception de l'œuvre par le spectateur comme fondement de sa pensée. Toute médiation est jugée inutile au profit d'une pensée du miracle de la rencontre sensible du public avec l'œuvre que l'on nomme « choc esthétique ». De

³⁸ Op. cit., p. 156.

³⁹ Jean Caune, « Les conditions pour penser la notion de médiation culturelle en France, ces cinquante dernières années », actes du *Colloque international sur la médiation culturelle*, Culture pour tous, 4 et 5 décembre 2008, Montréal, p. 44.

plus, la « communicabilité des sentiments »⁴⁰ de Kant est reprise par Malraux dans sa volonté du partage de l'art.

Le cœur de son programme est ainsi la démocratisation et l'ouverture culturelle au plus grand nombre. Il reprend une idée du Front populaire initiée par Léo Lagrange en 1936, mais s'en détache ensuite par son rejet de la popularisation qui résulterait d'une pédagogie de masse. Le ministre de la Culture se dissocie donc clairement du ministre de l'Éducation. L'éducation populaire par le biais de l'action culturelle est donc écartée au profit du « faire aimer » que Malraux confronte à la connaissance.

« Il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de les faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'Université ; l'amour, peut-être, est à nous »⁴¹

« Faire aimer » donc, pour faire vivre l'art et les œuvres. Toute sa politique repose sur la mise en contact physique entre le spectateur et l'œuvre : « La mise en valeur des chefs-d'œuvre suffira pour que se révèle leur force intrinsèque sans qu'il soit nécessaire d'une préparation préalable ». Pas de médiation donc puisque l'œuvre se suffit à elle-même : elle est sa propre médiation pour le spectateur qui saura la recevoir. Chez Malraux, l'art a un pouvoir de transformation sur l'homme, l'élevant vers une compréhension ontologique de la vie, il souhaite donc mettre en action la sensibilisation du plus grand nombre à la rencontre de l'Art.

L'auteur du *Musée imaginaire*, dans son dessein humaniste, ne prend pas en considération les réticences d'une partie du public du fait de son manque de connaissances et de l'absence d'accompagnement dont Bourdieu va faire le constat moins de dix ans après le début de la politique culturelle malrucienne.

⁴⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 2000, §40 p. 281.

⁴¹ Allocution au Sénat, 8 décembre 1959 : Déclaration sur la censure au cinéma dans le cadre de la discussion du projet de loi de finances pour 1960.

3.1.3 L'analyse de Pierre Bourdieu

En parallèle à la pensée de Malraux prônant ce « choc esthétique » accessible à tous, le sociologue Pierre Bourdieu réalise une enquête de terrain en 1968 (sur la France et l'Europe) presque dix ans après le début du mandat du ministre. Il y fait le constat d'un public de musée majoritairement cultivé et élitiste à qui est réservé l'idéal de la contemplation⁴². Le goût pour les arts n'est pas lié à une disposition innée, mais au degré de connaissances grâce à l'instruction reçue (et donc au niveau de diplôme). En effet, Bourdieu part du postulat que les individus ne sont que le produit de leur condition sociale. L'école est donc le lieu d'apprentissage qui doit faire un effort de pédagogie pour corriger les inégalités de départ liées à la transmission d'un patrimoine culturel propre à chaque famille⁴³ : *l'habitus*. Pour Bourdieu, la seule façon d'établir une égalité de fait, s'opposant à l'égalité de droit organisée par Malraux, est d'insister sur la médiation et la pédagogie.

A fortiori, l'accès aux œuvres reste un privilège réservé à la classe cultivée (le reste du public - les classes populaires - préférant les musées historiques ou ethnologiques, plus accessibles) car l'appel lancé par les musées n'est pas reçu par les classes populaires. La « vulgarisation », que l'on peut comprendre comme la communication vers le grand public, n'est pas acceptée. C'est donc la classe cultivée qui en bénéficie et les inégalités vont grandissantes alors que l'on parlait de démocratisation culturelle.

Car la France des années 1960, à travers ses conservateurs, préfère garder l'aura sacrée de l'art et refuser la pédagogie des œuvres. En effet, pour les classes populaires « qui se risquent à visiter les musées »⁴⁴ d'art, les œuvres ont un « niveau d'émission »⁴⁵ trop élevé. Il s'agit des codes attachés aux œuvres qui peuvent être décryptés par les visiteurs grâce à un discours (graphique ou verbal).

⁴² Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 139.

⁴³ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Les Éditions de Minuit, 1964, p. 11.

⁴⁴ Bourdieu, *L'Amour de l'art*, op. cit., p. 139.

⁴⁵ Ibid.

Les musées français connaissent un retard considérable en matière de « contenu informatif » ; les supports qui faciliteraient la visite et permettraient d'accéder à la contemplation sont presque inexistantes. Bourdieu propose de reprendre les avancées muséologiques développées par les nord-américains pour dépoussiérer les musées français. Il invite à confier la rédaction de textes didactiques à des spécialistes ou à des artistes. Il souhaite, non pas une documentation scientifique trop lourde pour le néophyte, mais quelques feuillets d'explication afin de « conjurer l'angoisse qu'il ressent face à une œuvre d'art indéchiffrable »⁴⁶. La fonction de « service des publics » apparaît sans être nommée ni instituée.

⁴⁶ Ibid. p. 140.

3.2 Le mot en tant qu'intercesseur de l'œuvre d'art

Il existe une réalité de fait qui oppose la « matière picturale »⁴⁷ au texte : la transcription d'une ligne, d'une couleur en phrases pourrait être un exercice périlleux. « Cette transformation du visible en tactile et du figuratif en figural⁴⁸ n'est possible que par un travail bien déterminé des mots de l'écrivain »⁴⁹, mais de nombreux auteurs ont dépassé la difficulté de cette « écriture muette »⁵⁰ par une « masse des discours » que Jacques Rancière voit même comme un « trop plein »⁵¹.

Interrogations philosophiques sur la *mimesis* dans l'Antiquité, valeurs spirituelles des représentations au Moyen-âge puis réflexions doctrinales à la Renaissance, le XVIII^{ème} siècle des Lumières, avec la naissance de l'exposition, a ouvert la voie à un nouveau genre littéraire : la critique. Celle-ci prendra la forme dès la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle d'articles publiés dans des revues puis des journaux, s'ouvrant alors à un public plus varié.

Pourtant, ces textes ne pouvaient suffire aux visiteurs des musées. Les institutions ont alors développé leurs propres supports écrits présentant les artistes et les œuvres. La médiation culturelle est ainsi devenue le lieu de rencontre entre les spécialistes et le grand public.

3.2.1 La littérature artistique de Diderot à Yves Michaud

On peut considérer que la littérature artistique existe, au sens moderne du terme, depuis l'apparition des salons au XVIII^{ème} siècle. Alors que, au XVI^{ème} siècle Giorgio Vasari, peintre et théoricien relate la vie d'artistes contemporains, Etienne La Font de Saint-Yenne s'engage le premier dans la voie de la critique dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre en 1746*. L'auteur prenant la parole au nom du public et légitime ainsi son jugement. En parallèle, on

⁴⁷ Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 92.

⁴⁸ Concept forgé par Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure* Paris, Klincksieck, 1971.

⁴⁹ RANCIERE, op. cit., p. 93.

⁵⁰ « L'écriture muette, en un premier sens, c'est la parole que portent les choses muettes elles-mêmes. C'est la puissance de signification qui est inscrite sur leur corps même » In Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*. Galilée, Paris, 2001, p. 35.

⁵¹ RANCIERE, op. cit., p. 81.

trouve la naissance de l'esthétique en tant que « science du beau » (le terme *aesthetic* apparaît chez Baumgartner dès 1750) dans les théories de David Hume « De la norme du goût » in *Essais esthétiques* en 1755 et d'Emmanuel Kant dans *Critique de la faculté de juger* en 1790. Le jugement s'établit comme fondement de la littérature artistique ; la critique devient un genre littéraire : l'opinion du rédacteur s'impose par la force de son écriture.

Et c'est Diderot qui devient bientôt le précurseur de ce style avec ses *Salons*. Dès 1765, dans la *Correspondance littéraire*, Diderot commente les expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture sur le mode épistolaire. Il y décrit les œuvres avec beaucoup de précision et de technicité à un lectorat qui ne les a pas vues. En effet, Diderot rédige ses textes à l'intention de Melchior Grimm, l'instigateur du périodique et à sa quinzaine d'abonnés dont Catherine II de Russie. Rapidement, le philosophe dépasse la seule description objective pour y introduire la critique en reprenant et dépassant la notion d'« ekphrasis⁵² » antique qui se cantonnait au seul éloge pour y introduire le blâme. Mais Diderot est déjà confronté à la difficulté d'écrire sur une œuvre picturale. Pourtant, il réussit la transposition du pigment au mot et ses critiques passeront rapidement à la postérité.

Au XIX^{ème} siècle, Baudelaire reprend la tradition de Diderot dans ses comptes rendus critiques des Salons de 1845 et 1846. Il rompt par son style et fait évoluer le genre qui se situe alors entre journalisme et littérature. Il développe une approche plus théorique de la peinture selon les catégories de sa genèse (sujet, ligne, couleur). De plus, Baudelaire s'élève contre la vision hégélienne de l'art car la peinture doit susciter des sentiments et non des raisonnements. Dans *Le peintre de la vie moderne*, livre publié en 1863 dans le journal *le Figaro*, Baudelaire qualifie de « modernes » les peintures de Constantin Guys ; la réflexion sur l'art se formule dès lors en terme de modernité.

L'élément majeur de la fin du XIX^{ème} siècle dans la presse est l'abolition de la censure le 29 juillet 1881. Après la répression impériale, la multiplication de petits journaux, nommés feuilles, aboutie bientôt à 70 périodiques consacrés à l'art et à la littérature. L'écriture se délie et vient alors en soutien aux artistes, véritable porte-parole des jeunes mouvements avec par exemple, *La Plume* dès 1889, représentant des jeunes artistes d'avant-garde ou encore, la même année, la revue *Blanche*, en Belgique, publiée par les frères Natanson, qui fut importante pour les Nabis. Cette prolifération des revues voit alors

⁵² L'« ekphrasis » est la description d'une œuvre d'art.

apparaître des collaborations entre artistes et critiques pour faire face à la concurrence : Gustave Geoffroy fait la promotion de Claude Monet dans ses critiques ; de même, Félix Fénéon soutient Georges Seurat.

Stendhal, Baudelaire, Zola deviennent les défenseurs de Courbet, Manet ou encore Renoir en devenant à leur tour critiques d'art. Ayant peu d'intérêt pour les théories, les écrivains s'engagent dans leurs textes aux côtés des artistes par le biais de véritables tribunes offertes à l'avant-garde. Puis se développe une nouvelle critique partisane, militante et agressive. Ses représentants sont, par exemple, Roger Marx, critique phare de la dernière décennie. Ami d'Emile Gallé, il fait entrer les arts décoratifs au *Salon* dès 1891 mais aussi la peinture moderne au Musée du Luxembourg (dont des œuvres de Monet). Cette critique engagée a des répercussions directes sur le domaine muséal par l'implication de ses auteurs. Autre critique, Joséphin Péladan, fondateur de la Rose+Croix, opposé au naturalisme en peinture, soutient Puvis de Chavannes, Gustave Moreau et Odilon Redon dans la revue *L'Artiste*. La critique d'art devient le fait des écrivains dans les années 1890, avec des débouchés économiques importants et la professionnalisation des critiques.

Le XX^{ème} siècle voit apparaître des historiens d'art qui s'éloignent de la critique et restreignent d'autant leur lectorat : Heinrich Wölfflin publie, par exemple, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* en 1915. Aloïs Riegl, Erwin Panofsky et Henri Focillon développent des réflexions sur l'Art depuis l'Antiquité jusqu'aux classiques et évoquent au final peu l'avant-garde.

La multiplication des écrits engendre alors un désintérêt des contemporains pour les nouveaux artistes, les rendant insensibles ou hostiles à cette valeur de « modernité » pourtant en vogue en ce début de XX^{ème} siècle. Certains artistes vont s'affranchir des critiques pour prendre eux-mêmes la plume et ainsi participer directement au débat. Leurs textes sont programmatiques, tranchants et violents, volontiers péremptaires, et s'attaquent aux critiques conservatrices des contemporains. Les exemples les plus frappants sont les manifestes. Le manifeste du Futurisme, écrit par Marinetti, est publié le 20 février 1909 dans le *Figaro* : il secoue les consciences, exalte l'agressivité, et rassemble autour de lui les nouvelles théories de l'art. Plus intimiste, le manifeste Dada (Tristan Tzara, juillet 1918) dans le numéro 3 de la revue éponyme accueille les signatures de Picabia, Jean Arp, Max Ernst, Marcel Duchamp, André Breton ou encore Louis Aragon.

En parallèle, trois artistes se tournent vers une peinture non figurative et deviennent bientôt les pères de l'abstraction. Cette révolution nécessite alors des explications, que seul leur inventeur est capable de fournir. Kandinsky publie *Du Spirituel dans l'Art* en 1912, le premier traité théorique sur l'abstraction. En 1920, Malevitch publie l'ouvrage *Suprématisme, 34 dessins* et Mondrian *Le néoplasticisme dédié aux hommes du futur*.

Au milieu du XX^{ème} siècle, les théories de l'art qui n'ont cessé de proliférer s'intéressent peu à peu à l'art contemporain. Dans la revue *Les Temps Modernes* fondée en 1945, Maurice Merleau-Ponty cherche à montrer comment, dans la peinture et les arts en général, se développent de nouveaux thèmes de réflexion. Dans sa problématique de la perception et de la création, le philosophe tente d'expliquer au public les arcanes de l'art contemporain.

Les années 1960 à 1980 voient la remise en question de la fonction du critique d'art. Cette nouvelle période découvre la sociologie de l'art et la réflexion des artistes quant à la remise en question de la tradition artistique (supports, matériaux) et l'intérêt nouveau pour l'art conceptuel. Le critique devient un acteur à part entière sur la scène artistique, et son statut s'en trouve modifié. La figure emblématique est alors Pierre Restany qui reprend la tradition du couple critique-artiste avec les signataires du manifeste du « Nouveau Réalisme ».

A la fin des années 1960, dans cette période de profondes mutations sociales, des revues d'art militantes apparaissent. Leur but est avant tout de combler l'absence de diffusion de l'art contemporain dans le public puis d'être des tribunes ouvertes aux artistes et aux critiques d'art. Ces publications sont entre autres *Opus International* dès 1967 (dernière parution en 1995), *Chroniques de l'art vivant* en 1968 (jusqu'à 1975 puis de 1975 à 1983 sous le titre *l'Art Vivant. Chroniques*) et *Art Press* dès 1972, toujours publié.

Enfin, dans les années 1990, un débat franco-français se met en place autour de la définition de l'art moderne et de la fin des avant-gardes. Une controverse apparaît ensuite autour de la crise de l'art contemporain en marge de son institutionnalisation (création du FRAC Bretagne en 1981). Les défenseurs et opposants de l'art contemporain se répondent dans des journaux à grande diffusion : Jean Baudrillard, lance un brûlot en publiant *Le complot de l'art* (Libération du 20 mai 1996) ; Jean Clair (directeur du musée Picasso entre 1989 et

2005) poursuit en s'entretenant avec Marc Fumaroli (Le Figaro 22 janvier 1997) soutenant que « L'art contemporain est dans une impasse ». Philippe Dagen (critique d'art pour Le Monde) leur répond alors dans *la Haine de l'art*, publié chez Grasset en 1997, et défend l'art contemporain. D'autres textes ont été publiés par des conservateurs, des sociologues et des critiques d'art. Enfin, Yves Michaud (philosophe et directeur de l'École des Beaux-Arts Paris de 1989 à 1997) tempère les ardeurs dans *La crise de l'art contemporain* en 1997 et relativise le débat en renvoyant dos à dos les défenseurs et les adversaires : ce n'est pas le concept qui est vecteur de crise mais ce sont les œuvres au cas par cas.

L'art contemporain suscite des réactions et illustre donc sa vitalité. De nombreuses revues traitent de ce sujet par la voix des commissaires d'exposition devenus les porte-paroles des artistes. Certains, tel Yves Michaud, voient même en eux des « manipulateurs »⁵³. On trouve ainsi les revues : *Artforum*, *Art actuel*, *Frog*, *Frieze* (en anglais mais disponible en France).

Tous ces discours sur l'art, qu'ils se trouvent dans le champ spécialisé de la critique ou dans celui de la théorie montrent l'importance historique des relations entre le mot et l'œuvre. Malgré un lectorat en augmentation et plus diversifié, le débat reste confiné au cercle des intellectuels et amateurs éclairés, aux professionnels de la culture et aux collectionneurs.

Par ailleurs, la démocratisation culturelle de la seconde moitié du XX^{ème} siècle a fait émerger la notion de « grand public » devenu acteur prépondérant des pratiques culturelles. Le besoin d'un accompagnement s'est matérialisé par l'apparition de supports de connaissances et de réflexion proposés par les musées eux-mêmes.

⁵³ Yves Michaud, *Les artistes et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette Littératures, 2007.

3.2.2 La médiation culturelle : de l'imaginaire au visiteur

Le « musée collectionne, documente, protège l'objet pour le faire connaître et admirer au public »⁵⁴. Pourtant, les musées (et les expositions) possèdent aussi une dimension imaginaire intrinsèque. Ces lieux ne sont pas le réel mais un reflet « le plus souvent éloigné (dans le temps et/ou l'espace) du temps et de l'espace présent »⁵⁵. La médiation, par le biais de l'écrit, permet de redonner des repères aux visiteurs.

En France, la question du public est apparue avec l'étude et les conclusions de Bourdieu et Darbel dans *l'Amour de l'art*, en 1968⁵⁶ au début de la massification culturelle. L'Amérique du Nord et plus particulièrement le Canada s'intéressaient déjà à ces questions de sensibilisation à la valeur de l'art dans le développement personnel et social de l'individu dès 1940 avec la mise en place d'un service des publics (au Musée des beaux-arts de Montréal). Trente ans plus tard, dans une volonté de démocratisation culturelle, la France met timidement en place ses premières activités tournées vers les publics des musées, mais sans reconnaissance de l'Etat. Dès les années 80, le ministère se rend compte de la nécessaire séparation du patrimoine et de l'ouverture de musées spécialement pour la jeune création. Jack Lang crée alors la Délégation aux Arts plastiques qui a mis en place les FRAC (Fonds régionaux d'Art contemporain), les fonds d'acquisitions d'œuvres d'artistes vivants mais aussi les centres d'art et les écoles d'art . C'est à cette même époque que le ministère confirme son indépendance vis à vis du ministère de l'Education nationale en choisissant le terme de médiation culturelle et non d'action éducative⁵⁷. Il faudra cependant attendre 1997 « pour que la médiation culturelle soit enfin reconnue comme une fonction et un métier spécifique »⁵⁸ par le biais d' « emplois-jeunes médiateurs culturels » mais l'image confuse de

⁵⁴ Elizabeth Caillet, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 28.

⁵⁵ Rachel Suteau, *Les étiquettes dans une exposition*, dans le cadre d'une mission de conseil pour le réseau des musées et sites patrimoniaux du pays des Mauges (CPIE Loire-et-Mauges), 2005, p. 1.

⁵⁶ Cf. 3.1.3

⁵⁷ Elizabeth Caillet, « La sensibilisation à l'art contemporain, Une tentative de réponse : la médiation culturelle », *La médiation de l'art contemporain, Perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, conférences et colloques, galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2000, p. 111.

⁵⁸ Marie Christine Bordeaux, « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques », actes du *Colloque international sur la médiation culturelle*, Culture pour tous, 4 et 5 décembre 2008, Montréal, p. 47.

cette filière perdure jusqu'en 2004 où la médiation est explicitement mentionnée dans les attributions des musées⁵⁹.

Celle-ci s'est forgée en s'inscrivant dans la muséologie mais elle en déborde par son champ de recherche proche de la sociologie. Cette discipline, ancrée dans les musées, porte en elle une attitude fondamentalement politique prônant la « justice sociale »⁶⁰ par l'accès à la culture. Elle entre dans le cadre d'un « besoin croissant d'intervention et de création de contextes d'actions »⁶¹. Pourtant, les débats se poursuivent entre les résistants du « dialogue sensible avec l'œuvre » et les défenseurs de l'action culturelle. La médiation envers les enfants ou les publics handicapés ne semble pas être remise en cause mais c'est l'action culturelle envers le public adulte qui anime les clivages. Cependant, il ne faut pas voir la médiation comme une notion de quantité de visiteurs mais de qualité de leur visite, la médiation n'est donc pas un support « marketing » puisque ce sont les services communication des musées qui ont cette fonction.

On doit voir le médiateur comme un « passeur de culture »⁶² selon le terme de Denis Guedj, celui qui fait le lien entre l'œuvre d'art et le visiteur. On oppose la médiation à la méthode de « l'immersion » mais aussi à l'enseignement pour user plutôt de « méthodes d'accompagnement »⁶³ dans un lieu de savoir. Les métiers de la médiation sont : guides conférenciers, animateurs d'ateliers, concepteurs de projets culturels et s'étendent jusqu'aux muséographes. Et tous les musées sont concernés, des beaux-arts à la science. La médiation n'impose pas mais propose, les maîtres mots sont : liberté et envie, en s'inscrivant dans les fonctions « *delectare et docere*⁶⁴ » (séduire/divertir et éduquer).

⁵⁹ Loi du 4 janvier 2004 relative aux Musées de France : « Chaque musée de France dispose d'un service ayant en charge les actions d'accueil des publics, de diffusion, d'animation et de médiation culturelles. Ces actions sont assurées par des personnels qualifiés ». BORDEAUX, *ibid.* p. 49.

⁶⁰ BORDEAUX, *ibid.*, p. 47.

⁶¹ Samuel Guimaraes, « Médiation : la (re)création de contextes », *La médiation de l'art contemporain, Perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, conférences et colloques, galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2000, p. 95.

⁶² Denis Guedj, *Lettres des musées de France*, Paris : DMF, 1991.

⁶³ CAILLET, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ Gabriele Paoletti reprend la conception rhétorique de Cicéron dans son *Traité sur la peinture* en 1582 : *delectare, movere et docere* (séduire, émouvoir et éduquer).

L'importance de l'écrit est soulignée à chaque fois que l'on parle de la mission éducative du musée comme le rappelle Hana Gottesdiener⁶⁵. De plus, la présence de l'écrit participe de la reconnaissance générale du statut de l'écrit par les jeunes enfants ne sachant pas encore lire⁶⁶. Le musée devient à leurs yeux un lieu où l'écrit est présent avec des fonctions précises (informations, culture savante, développement de l'imaginaire, etc.). Les supports pour enfants sont généralement différenciés et adaptés avec un feuillet contenant moins de mots mais des illustrations et souvent des jeux.

La réception est un acte actif : « une construction de la signification même de l'œuvre d'art »⁶⁷, Duchamp disait aussi que « ce sont les regardeurs qui font le tableau ». Mais la signification de l'œuvre d'art apparaît souvent après avoir lu des articles, des critiques ou bien le cartel enrichi près de l'œuvre. Le regard est rarement vierge d'information avant l'observation de l'œuvre, induite par un discours extérieur qui devrait immédiatement suivre plutôt que précéder. Pourtant, la démarche n'en est que plus aboutie par l'enrichissement du regard et du discours du visiteur, décuplé s'il est associé à un dialogue. Ces supports sont donc indispensables à éveiller la curiosité des visiteurs, devenant bientôt une habitude.

3.2.3 Les supports de la médiation

À l'origine il y a le cartel. Aussi appelé étiquette, il existe depuis le XVIII^{ème} siècle et l'ouverture des collections. Il était alors collé sur l'œuvre (sculpture, peinture) et représentait son indispensable carte d'identité. Les informations succinctes identifient l'œuvre : auteur, date, médium, lieu de conservation ou origine.

Aujourd'hui, les cartels (au sens strict) sont de plus en plus souvent adjoints d'un texte court présentant l'œuvre et l'artiste. Pratique courante dans les musées ou expositions scientifiques et techniques (archéologie, ethnologie par exemple), le cartel explicatif se développe dans les musées de beaux-arts. Certains conservateurs n'aiment pas les cartels car ils jugent qu'ils détournent l'attention et nuisent à l'esthétique de l'œuvre, certains parlent même de

⁶⁵ Hana Gottesdiener, « introduction », in *Publics & Musées*. N°1, Association Publics et Musées - PUL (Presses universitaires de Lyon), 1992, p. 10.

⁶⁶ Gérard Chauveau, Eliane Rogovas-Chauveau, « Les jeunes enfants et l'entrée dans l'écrit », in *La lettre de l'OCIM*, n°43, 1996, pp. 11-13.

⁶⁷ CAILLET, op. cit., p. 17.

« pollution visuelle »⁶⁸. Pourtant, celui-ci permet l'appropriation du discours de l'exposition, de sa trame narrative ou de la thématique d'un accrochage par le visiteur.

Les cartels enrichis « donnent le goût d'en savoir plus sur le sujet »⁶⁹ mais n'ont pas pour unique fonction d'informer. Le texte stimule le regard du visiteur et ainsi sa découverte de l'œuvre. Il s'agit aussi de provoquer le visiteur quant à son observation mais aussi l'interprétation que le texte lui propose et sa propre interprétation sur l'œuvre. « Ce texte a pour fonction de décrire ou commenter l'item auquel il se rattache. [...] Le va-et-vient de l'objet au texte permet au visiteur d'instruire un travail cognitif et/ou affectif comme identifier, interpréter, comprendre, confirmer une émotion, nommer ou ancrer cet item dans sa mémoire »⁷⁰.

Les documents écrits, omniprésents dans les musées et les centres d'art, sont de différentes natures et de différents niveaux d'information : dépliant disponible à l'entrée de l'exposition, textes muraux, fiches de salles mais aussi petit journal, catalogue, hors-série de revues ou bien guide lorsqu'il s'agit des collections permanentes.

Le texte s'adapte aux besoins du visiteur mais il faut toujours garder à l'esprit qu'il ne répondra jamais aux attentes de tous les types de public. Pour tenter d'englober le néophyte et l'amateur éclairé, les informations données seront donc énoncées clairement, tout en utilisant le vocabulaire approprié et non le jargon scientifique. Le texte doit être concis car des études ont montré que les visiteurs ne les lisaient pas entièrement, on veillera aussi à placer les informations principales au début du paragraphe. Des données tout à fait techniques mais non négligeables sont aussi à prendre en compte comme la police et la taille des caractères, la couleur du texte et du fond sur lequel il est apposé... il ne faut rien laisser au hasard comme le montrent différentes études sur ce sujet⁷¹.

Les aides orales, nombreuses aussi, sont un autre aspect de la médiation. L'audioguide, outil sonore, peut être rapproché de ces supports puisqu'il implique un travail d'écriture préliminaire bien qu'il soit adapté à l'écoute et diffère alors d'un texte à lire. En

⁶⁸ GOTTESDIENER, op. cit., p. 11.

⁶⁹ Julie Desjardins, Daniel Jacobi, « Les étiquettes dans les musées et les expositions scientifiques et techniques », in *Publics et Musées*. N°1, 1992, p. 18.

⁷⁰ SUTEAU, op. cit., p. 15.

⁷¹ cf. Documents en ligne, p. 70.

effet, il faut d'abord s'assurer que le visiteur soit devant l'œuvre dont il écoute le commentaire par une brève description ; puis, l'analyse de l'œuvre pourra intervenir. Le temps d'écoute doit être réduit aux données essentielles et on pourra proposer parfois des informations supplémentaires dans une autre plage sonore.

Cependant, les audioguides éliminent toute présence physique. Le rôle du médiateur dans la visite guidée est primordial. Sa présence pourrait même importer plus que son discours⁷², ainsi que sa voix et ses gestes qui rassurent le visiteur. Bien souvent en France, la visite guidée est une conférence où le visiteur se trouve confiné en simple auditeur, à part dans les centres d'art contemporain ; alors qu'au Canada, les visites sont habituellement dialoguées, mettant le visiteur dans un rôle d'acteur de sa visite. Il met alors des mots sur ce qu'il voit et élabore lui-même son discours. Le rôle communicationnel de l'art est ici porté à son paroxysme.

Les sites internet des musées ont permis de fournir, outre des informations pratiques, un outil de préparation à la visite avec des textes de présentation, des dossiers pédagogiques pour les enseignants et des sites spécialisés pour les enfants par exemple. Ils sont une source documentaire supplémentaire non négligeable en amont ou en aval de la visite. Enfin, les nouvelles technologies avec les écrans tactiles ou les applications des téléphones intelligents méritent aussi d'être prises en compte bien que le texte ne soit plus au cœur de ces supports. Très récents, ces dispositifs questionnent à nouveau les conservateurs sur le détournement de la contemplation de l'œuvre. Pourtant, ils peuvent permettre de « mieux voir » ou de « voir plus » l'œuvre : on peut tourner – numériquement – les pages d'un livre, zoomer sur un détail, voir l'envers d'un meuble ou visionner une vidéo expliquant la méthode de production de tel ou tel objet.

⁷² CAILLET, op. cit., p. 185.

3.3 Le champ renouvelé de l'art contemporain

Le recul historique a fait oublier que les Impressionnistes étaient considérés par la critique comme des peintres de « cadavre en putréfaction », de « paysages en tricot » (Le Soir, 15 avril 1876) ou autres « barbouilleurs ». Aujourd'hui, on les admire, rejetant l'art contemporain comme non-art pour cause d'incompréhension. Pourtant, ce dernier suit la société et ses mutations, utilise ses matériaux et ses enjeux mais le grand public garde à l'esprit la définition des Beaux-arts prenant en considération la technique et le savoir-faire, notions révolues depuis près d'un siècle avec l'autonomisation de l'art et des artistes.

Par la remise en question des techniques traditionnelles, l'apparition de nouveaux médiums et des sujets interprétés, l'art contemporain nécessite plus que jamais, une attention particulière. La crise de l'art contemporain du milieu des années 90, a montré le malaise qui existait au sein même de la communauté des théoriciens et des critiques d'art mais prouvant *in fine* sa profonde légitimité. Afin d'élargir le public de l'art contemporain, les supports écrits se sont multipliés devenant un outil essentiel, que ce soit dans les musées, centres d'art et même dans les galeries. La question de l'existence de l'œuvre sans l'accompagnement du texte peut même se poser. L'écriture liée à la période contemporaine se trouve renouvelée car elle doit s'adapter aux nouvelles réflexions des artistes que doit alors retranscrire la médiation et la critique. En dépassant ce face à face de l'œuvre et du discours, certains artistes ont développé leur propre langage critique par des œuvres où l'écriture a disparu.

3.3.1 L'œuvre d'art peut-elle exister sans le texte ?

Souvent l'art contemporain pose la question de la légitimité des œuvres en tant qu'œuvre d'art pour le public. On peut parler dans ce cas de « zone d'indécidabilité ». Celle-ci est créée par la méfiance du spectateur et par une œuvre qui ne se « lève » pas à son regard comme le définit Daniel Arasse⁷³, l'incompréhension est telle que s'installe une forme de rejet de l'œuvre. Ainsi, Nathalie Heinich reprend les données d'une enquête de 1982 sur la Biennale de Paris : « l'information procurée par la visite ne suffit pas à fournir les critères de

⁷³ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Denoël, Paris, 2004, p. 22.

l'évaluation de la légitimité d'une œuvre : le jugement esthétique est suspendu dans au moins 40 % des cas »⁷⁴ alors qu'il s'agit d'un public averti. Si l'on parle du grand public, son accès aux œuvres fait dévier le discours de la « psychologie de la réception »⁷⁵ à celui de la « sociologie des pratiques culturelles ». En effet, tout dépend de son « capital culturel » comme le nomme Bourdieu, mais aussi de sa familiarisation avec l'art et ses deux facteurs interagissent. Pour ouvrir le chemin de l'acceptation d'œuvres jugées auparavant hors du champ artistique, il est nécessaire d'initier un phénomène de « conversion » grâce aux moyens mis à disposition du public.

Les « mots des commentateurs autorisés » prouvent le « processus d'intégration à l'intérieur des frontières de l'art »⁷⁶. Commentée, expliquée, l'œuvre se trouve alors « assise sur son piédestal d'adjectifs », selon l'expression d'Octavio Paz.⁷⁷ La légitimité de l'œuvre semble donc être, non pas un point de départ, mais l'effet produit par l'aide écrite proposée. En effet, « la médiation des mots » permet « le régime de visibilité »⁷⁸ d'une œuvre, que Hans Robert Jausse nomme l'« horizon d'attente » du spectateur. Cette notion, empruntée à Husserl et expliquée par Jausse, amalgame les connaissances du spectateur, le concept de l'œuvre et le décalage entre le langage imaginaire de l'œuvre et la réalité⁷⁹. L'œuvre se dévoile donc différemment pour chaque spectateur. Et la nature des œuvres joue sur leur approche: le visiteur n'aura pas le même regard devant une peinture, une sculpture, une photographie ou encore une vidéo. Certains médiums paraissant (faussement) plus « facile » d'accès que d'autres.

A la lecture d'un texte, le visiteur établit des relations, tire des conclusions et formule des hypothèses au sein même du texte et, bien sûr, entre le texte et l'œuvre. Le danger est que le visiteur suive la pensée de Wolfgang Iser (né en 1926) qui affirme « que le but de la lecture est d'établir un sens, d'éliminer les multiples possibilités du texte pour fixer un seul

⁷⁴ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, les Éditions de Minuit, 1998, p. 251. Cité dans *l'Enquête sur la Biennale de Paris de 1982*, R. Moulin, 1992, p. 216.

⁷⁵ Ibid. p. 257.

⁷⁶ HEINICH, op. cit., p. 305.

⁷⁷ Octavio Paz, *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu*, Paris, Gallimard, 1977, p. 30.

⁷⁸ RANCIERE, op. cit., p. 91.

⁷⁹ H.R. Jausse, *Pour une esthétique de la réception*, Tel Gallimard, 1978, p. 49.

véritable sens »⁸⁰. Pourtant, le but de ces textes est d'ouvrir à la réflexion, au questionnement par « les libres jeux de mots – le glissement des signes – » qu'évoque Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* (1973) et déclare qu'ainsi le lecteur prend à son compte le sens du texte et l'interprétation qu'il peut en faire.

3.3.2 Ecrire l'art contemporain

L'art contemporain nécessite une écriture particulière qui doit s'adapter aux différents supports et médiums des œuvres : de la vidéo au concept, en passant par la trace d'une performance. Le commentaire d'œuvre et plus spécifiquement des œuvres d'art contemporain se construit en trois étapes : description, narration et interprétation. La narration est primordiale en art contemporain car elle explique la création de l'œuvre qui n'est pas forcément décelable par le regard mais aussi la place de l'œuvre dans l'histoire de l'art, ainsi que la démarche de l'artiste. La nécessité du texte de placer l'œuvre dans son contexte originel nécessite une « mise en intrigue ».

Le discours savant va s'articuler autour d'une « grille de lecture » tentant d'exposer la position de l'œuvre dans l'histoire de l'art et, nouveauté caractéristique de l'art contemporain, en l'extrapolant vers les domaines de la philosophie ou encore de la sociologie. En effet, le travail des artistes se complexifie vers des réflexions pluridisciplinaires dont les ressorts proviennent de notre société actuelle.

L'art contemporain a modifié le discours traditionnel en proposant tout d'abord une interprétation négative : ce que l'œuvre *n'est pas*. Mettre en relief les oppositions est une forme de commentaire existant et permet de laisser au lecteur l'avis final. Enfin, « l'herméneutique interrogative »⁸¹ est très répandue avec son champ lexical de la « question » (questionnement, interrogation, remise en question...). En effet, les artistes ne créent pas des œuvres descriptives mais analysent notre société actuelle pour en faire des révélateurs, le questionnement étant alors sous-jacent à la création. L'acceptation d'une œuvre par le public ne se fait plus par le jugement de goût mais par sa signification. En symétrie, c'est le

⁸⁰ Anne D'Alleva, *Méthodes et Théories de l'Histoire de l'Art*, Paris, Thalia Edition, 2006, p. 111.

⁸¹ HEINICH, op. cit., p. 256.

commentateur qui peut poser des questions dans son texte afin d'émettre des hypothèses si l'œuvre ne lui paraît pas immédiatement compréhensible.

L'écrit de l'artiste qui peut être présent dans les expositions, est très différent de celui du critique ou de l'historien de l'art. Les mots sont proches de son œuvre avec un regard purement esthétique et souvent une évocation autobiographique. Il se distingue de la perception savante qui va englober dans son discours des informations périphériques sur l'artiste, l'histoire de l'art, les théories esthétiques...

3.3.3 Quand l'écriture disparaît

Le texte a montré son omniprésence dans l'Art par le biais de ses commentateurs. Pourtant, certains artistes contemporains ont décidé d'utiliser la critique dans leurs œuvres. Ces artistes interrogent cette pratique en la rendant immatérielle par des performances ou des photographies. Elles font alors disparaître l'écriture et imposent une nouvelle forme : la critique visuelle.

Ainsi, Andrea Fraser (née en 1965 à New York) a choisi la performance pour critiquer le système muséal et le monde de l'art dans son ensemble. Influencée par les recherches de Pierre Bourdieu, sa « critique performative » met à mal les normes des institutions en s'immisçant dans les salles des musées en tant que guide de « bonne famille » dans *Damaged Goods Gallery Talk Starts Here* (1986) au New Museum de New York et dans *Museum Highlights, A Gallery Talk* (1989) au Musée de Philadelphie. *Jane Castleton*, son personnage, délivre un message autour de l'importance de l'objet de consommation. Dans la vidéo *Little Franck and His Carp*, 2001, on la voit simple visiteuse au musée Guggenheim de Bilbao réagissant avec fracas au discours enregistré de l'audioguide⁸² : elle reproche à cette narration de se placer dans un registre de séduction et de sensualité et reprend la conception de Bourdieu sur la liberté existant au musée en se faisant filmer en caméra cachée. Dans *Official Welcome* (2001), l'artiste imite des figures du monde de l'art comme si elles étaient possédées : « des mécènes condescendants, aux curateurs pompeux et aux artistes

⁸² Entretien avec Andrea Fraser, catalogue de l'exposition « Funky lessons », Vienne, Bawag Foundation, 2005, p. 30.

concernés »⁸³. Le mot est toujours présent dans son œuvre mais par son oralité. Par son ton volontairement provocateur et une mise en situation visible au sein même de l'institution, Andrea Fraser révolutionne la critique traditionnelle.

Depuis les années 1970, Louise Lawler (née en 1947) utilise l'installation et la photographie pour dépeindre le contexte artistique et ses mutations. Dans ses installations, l'artiste « joue » au commissaire d'exposition en accrochant un choix d'œuvres disparates dans un musée (*A selection of objects from the collection of the Wadsworth Atheneum, Sol Lewitt and Louise Lawler*, 1984), ou recrée un accrochage dans une galerie avec les pastilles rouges des œuvres vendues (*Arranged for sale*, 1990). Son travail, presque une mise en abyme, s'engage dans la mise en relief des pratiques curatoriales. Dans ses photographies, son principal travail, elle fait de son cadrage le sujet de sa critique plutôt ironique et acerbe sur les « poncifs du monde de l'art »⁸⁴. Andrea Fraser parlant de l'œuvre de Louise Lawler dit : « la collection et la présentation de l'art ont toujours été des parades de statuts économiques et sociaux avant d'être une exposition des valeurs esthétiques »⁸⁵. Elle révèle le devenir social d'une œuvre après qu'elle ait quitté l'atelier de l'artiste⁸⁶, de la galerie aux musées et chez les collectionneurs : les méthodes d'accrochage dépouillé des musées dans les années 1980 ou encore l'amoncellement hétéroclite des œuvres chez les collectionneurs. Son message apparaît alors directement dans ses images, le titre de l'œuvre étant relégué à une fonction informative.



Figure 6 : Louise Lawler, *Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremain, Connecticut*, 1984, 71.1 x 99.1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

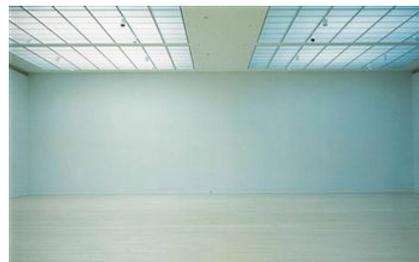


Figure 7 : Louise Lawler, *You Could Hear a Rat Piss on Cotton - Charlie Parker*, 1987, impression Cibachrome, 66 x 99.1 cm, Courtesy Metro Pictures, New York.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Jean-Pierre Criqui, « Louise Lawler », *Art Press*, janvier 1991, p. 44.

⁸⁵ Andrea Fraser, « In and Out of Place », *Art in America*, juin 1985, p. 126.

⁸⁶ Ibid.

Conclusion

Question faussement naïve mais interrogeant l'essence même de l'œuvre d'art comme porteuse de message et de sens, la relation de l'œuvre et du mot se pose réellement comme un partenariat. On souhaiterait cette association indépendante, mais la pratique semble montrer l'attachement du public à ce support rassurant. En effet, les théories esthétiques et les politiques culturelles aux désirs utopiques de « révélation » esthétique ont montré leurs limites. La littérature artistique foisonnante a prouvé le besoin incommensurable de l'expression après la vision. L'œuvre est elle-même créatrice de discours par la communication qu'elle engendre. Le silence la ferait disparaître du cercle de l'art. Et c'est cette communication au sens de la parole, du discours se créant autour de l'œuvre qui va mettre en rapport l'artiste, le musée et le spectateur. Bel objectif que l'on ne peut laisser aux mains du hasard. Afin d'accomplir cette mission, le musée, en tant que le lieu d'éducation (au sens de « amener hors de ») va adjoindre à sa matière première une aide précieuse au regardeur : la médiation. Le texte en tant que discours scientifique doit partager son savoir pour accompagner le visiteur, guider son parcours, soulager ses peurs, encourager ses efforts, faciliter sa découverte, le conforter dans son désir de découverte, et enfin contribuer à sa réflexion.

Mon stage

Cette expérience unique restera majeure tant sur le plan professionnel que sur le plan personnel. Cette immersion au sein d'une grande institution m'a permis de côtoyer tous les services du musée et d'y rencontrer de nombreux professionnels. Assister le conservateur de l'art contemporain a été pour moi la chance de découvrir au plus près son travail. Ecrire sur l'art m'a permis un retour aux sources et une réflexion aux problématiques de positionnement du conservateur et du médiateur. De plus, les travaux de recherche ont confirmé mon intérêt pour le commissariat d'exposition et le développement de projets culturels. Enfin, j'ai pu découvrir la scène artistique canadienne et nord-américaine contemporaines et enrichir mes connaissances en histoire de l'art.

Bibliographie

Ouvrages

- ADORNO, T. W., *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Denoël, Paris, 2004.
- BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, éd. De la Pléiade, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude, *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, les Éditions de Minuit, 1964.
- BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, *L'Amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- GERMAIN, Georges-Hébert, *Un musée dans ma ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, 2007.
- CAILLET, Elizabeth, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, PUL, 1995.
- CROCE, Benedetto, *Bréviaire d'Esthétique (1912)*, Editions Du félin, 2005.
- D'ALLEVA Anne, *Méthodes et Théories de l'Histoire de l'Art*, Paris, Thalia Edition, 2006.
- GUEDJ, Denis, *Lettres des musées de France*, Paris, DMF, 1991.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, les Éditions de Minuit, 1998.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Tel Gallimard, 1978.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 2000.
- MICHAUD, Yves, *Les artistes et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, (1989), Paris, Hachette Littératures, 2007.
- PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu*, Paris, Gallimard, 1977.
- RANCIERE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.
- RANCIERE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

Actes de colloques

- *La médiation de l'art contemporain, Perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, conférences et colloques, galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2000.
- *La critique d'art entre diffusion et prospection*, Colloque international Max et Iris Stern (2006, Musée d'art contemporain de Montréal), Montréal, MAC, 2007.

Catalogue d'exposition

- « FUNKY LESSONS », Bawag Foundation, 17 décembre 2004 – 26 février 2005, Vienne, Bawag Foundation, 2005.

Articles

- CRIQUI, Jean-Pierre, « Louise Lawler », *Art Press*, janvier 1991, pp 42-46.
- FRASER, Andrea, « In and Out of Place », *Art in America*, juin 1985, pp 122-129.

Documents en ligne (août 2011) :

- SUTEAU, Rachel, *Les étiquettes dans une exposition*, dans le cadre d'une mission de conseil pour le réseau des musées et sites patrimoniaux du pays des Mauges (CPIE Loire-et-Mauges), 2005.
<http://www.cpie.paysdesmauges.fr/uploads/documents/Les_etiquettes_dans_une_exposition.pdf>
- Publics et Musées. N°1, 1992. *Textes et public dans les musées* (sous la direction de Hana Gottesdiener).
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/pumus_1164-5385_1992_num_1_1>
- Actes du *Colloque international sur la médiation culturelle*, Culture pour tous, 4 et 5 décembre 2008, Montréal.
http://www.culturepourtous.ca/forum/2008/actes_forum_textes.pdf

Résumé :

Après une présentation du Musée des beaux-arts de Montréal, institution majeure au Canada et un compte rendu de missions de stage, la troisième partie aborde la question du rapport entre l'œuvre d'art et le mot. Cette problématique montre que la seule contemplation ne suffit pas et que le texte est omniprésent dans l'art qu'il soit théorique, critique ou médiateur. En effet, la médiation culturelle, avec ses différents outils, permet au visiteur de mieux appréhender les œuvres. L'art contemporain et sa médiation constituent en eux-mêmes un nouveau champ d'application de cette écriture spécifique.

Mots-clés :

Musée des beaux-arts de Montréal
Ecrire l'art
Médiation culturelle