

ETC



Contemporanéité et musées : une limite temporelle de la contemporanéité est-elle possible?

France Lévesque

Number 47, September–October–November 1999

Le contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35489ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lévesque, F. (1999). Contemporanéité et musées : une limite temporelle de la contemporanéité est-elle possible? *ETC*, (47), 6–9.

CONTEMPORANÉITÉ ET MUSÉES : UNE LIMITE TEMPORELLE DE LA CONTEMPORANÉITÉ EST-ELLE POSSIBLE ?



Michael Snow. *Window*, 1960. Bois, acrylique, polythène, verre, papier, coton, fil métallique, métal en feuille, métal en feuille chromé; 84, 4 x 77, 3 x 10, 2 cm. Collection: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Le passage au troisième millénaire pourrait inciter plusieurs musées à reconsidérer leurs catégories temporelles; mais définir celles de la contemporanéité ne va pas sans paradoxes et difficultés. Cela pose le problème théorique sous-jacent à tout débat épistémologique sur la périodisation en histoire : quels sont les critères de son commencement et de sa fin ? S'interroger sur la limite temporelle de la contemporanéité s'avère pertinent, non seulement en regard des changements temporels induits par la mouvance du présent, mais aussi dans la foulée d'un questionnement critique des pratiques muséographiques actuelles en ce qui a trait à la constitution d'une collection d'art contemporain. Il s'agira ici de présenter un portrait général de la question, illustré de quelques cas de pratiques muséales.

Une chronologie de la contemporanéité : un consensus difficile

Si la contemporanéité marque une durée transitoire dans le continuum du temps, elle est toutefois susceptible de plusieurs acceptions dans le milieu muséal. Soulignons tout d'abord que le terme « contemporain », dont la définition

se limite à l'idée d'une simultanéité entre les choses dans le présent, possède une similitude avec le terme « moderne », lequel renvoie aussi à ce qui est du temps présent. Dans son usage muséologique, nous ne pouvons toutefois nous en tenir seulement à ce sens littéral lorsqu'il s'agit de circonscrire le paramètre temporel de la contemporanéité. Une datation, qu'elle soit déterminée par un muséologue ou un historien de l'art, va au-delà de la simple chronologie : elle tient compte des usages et des contingences des institutions ainsi que de la perception temporelle des acteurs. Une chronologie prend son ancrage dans un positionnement épistémologique qui problématise les événements où les œuvres et les artistes sont les acteurs.

Même si une tendance muséologique tend aujourd'hui à distinguer le « contemporain » du « moderne », leurs limites temporelles ne font pas consensus dans le milieu muséal. Selon une enquête réalisée par Catherine Millet¹, les chronologies du contemporain adoptées par les musées se répartissent en deux tendances fortes. L'une la situe dans les années soixante, en considérant cette période comme porteuse d'un changement de paradigme dans la production artistique; l'autre la situe après la Seconde Guerre mondiale, selon une chronologie commune à plusieurs historiens d'art, s'appuyant sur d'autres considérations sociales ou esthétiques. Les musées délimitent la temporalité contemporaine comme suit : 1945 pour certains, 1960 pour plusieurs, et la dernière décade pour quelques uns. Parfois, la catégorie « art actuel » ajoute à la complexité du découpage temporel. Leur emploi demeure cependant relatif aux usages locaux. Si un certain consensus se fait quelque part entre 1960 et 1969, la datation se précise en fonction des contextes historiques respectifs aux institutions muséales. Pour certains musées, par exemple, le Musée des beaux-arts de l'Ontario, le découpage temporel varie selon le lieu géographique de l'art contemporain : 1945 pour l'art américain, 1960 pour l'art européen, 1970 pour l'art canadien.

Le terme « contemporain » s'est substitué à celui de « moderne » – et ce dans les années quatre-vingts selon C. Millet – depuis que l'art moderne du début du XX^e siècle est considéré comme une période historiquement close. La seconde moitié du XX^e siècle serait le lieu d'une césure possible malgré le manque de rigueur quant à sa précision. Pour certains, le contemporain, par ses propriétés esthétiques définies en termes de postmodernité, se distingue de la « première » modernité. S'il est possible d'entrevoir de nouveaux paradigmes par rapport au principe moderniste de la linéarité d'un temps progressif dans la continuité



Irene F. Whittome, *Emanation = Le Musée noir*, 1991-1992. Panneau de bois, métal, papier, papier moulé, verre, cire, épreuves photographiques, filet, crâne de tortue, fleurs séchées, objets africains, néo-guinéen et japonais, objets divers; 9 m x 9 m (aire d'exposition). Don anonyme. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: R.-M. Tremblay.

obligée des avant-gardes artistiques, la question est de savoir si ces nouveaux paradigmes ont opéré une rupture nette avec la modernité. Si le postmoderne reçoit l'acception de « césure », il reconduit la même logique de rupture qu'avait opérée la modernité. Mais depuis les années quatre-vingts, le développement des tendances artistiques s'articule dans la complexité des divers modèles de continuité ou de rupture entre les strates temporelles.

Plusieurs entrevioient un nouvel état des lieux esthétiques et théoriques repérable, malgré son flou temporel, qui correspondrait aux mouvements artistiques qui rompent avec l'esthétique canonique de l'art moderne², par exemple, le nouveau réalisme, le pop art, le minimalisme, l'arte povera, l'art conceptuel, le land art, etc. Ces mouvements ne se sont pas tant constitués par leur opposition au moderne que par leur réaction à l'idéologie moderniste. Déterminer une chronologie de la contemporanéité, qu'elle prenne son ancrage sur une théorie, une esthétique ou une idéologie, en appelle malgré tout au jugement des acteurs. La césure entre le contemporain et la modernité n'est pas si facile à déterminer : certaines productions artistiques d'une décennie prennent appui sur la précédente, d'autres par contre rompent avec celles du passé.

La contemporanéité : un lieu de paradoxes temporels

Un premier paradoxe a trait au « présent transitoire ». Le présent, s'il n'est pas défini de façon rigoureuse en terme de durée, ne peut s'étendre indéfiniment. La constitution d'une collection muséale dans le cadre d'une temporalité contemporaine pose le problème suivant : l'action au présent exige la délimitation temporelle du contemporain et par surcroît, une révision constante de celle-ci. Par un effet de mouvement continu, ce qui était défini comme

contemporain bascule vers le passé et se redéfinit en fonction de nouveaux horizons esthétiques et intellectuels. Afin d'envisager la constitution des corpus, le jugement sur le présent nécessite un recul temporel et intellectuel, lequel s'avère difficile dans la courte durée d'une décennie. Comme notre perception du temps change, il est possible d'entrevoir une autre perspective lorsqu'une période s'étend sur une trentaine d'années.

Un deuxième paradoxe, celui du futur antérieur, réside dans le caractère prospectif du musée, qui se fonde sur le postulat de la conservation d'un patrimoine collectif. Le processus de validation, lorsqu'il est synchrone avec l'actualité, légitime et donne *ipso facto* une valeur patrimoniale aux œuvres choisies avec une anticipation de ce que le futur considérera comme représentatif de l'esthétique d'un espace-temps donné. Ce discours présume que les œuvres préfigurent déjà celles à venir et traduit une filiation entre le passé, le présent et le futur. Jürgen Habermas attribue cette nouvelle perception du temps présent à la modernité et la filiation passé-présent-futur, à la conception hégélienne de l'histoire. « (La notion de) *Zeitgeist* (esprit du temps) – l'une des expressions nouvelles qui ont inspiré Hegel – caractérise le présent comme moment de passage qui se consume dans la conscience de l'accélération et dans l'attente d'un avenir différent ».³

La contemporanéité : filiation ou présent perpétuel ?

Deux conceptions caractérisent cette nouvelle relation au présent adoptée par les musées. Une première, qui entrevoit une contemporanéité élargie, insiste sur une filiation possible avec un passé relativement récent. L'autre conception, celle d'une contemporanéité transitoire, envisage davantage la perspective d'un présent perpétuel. Quelques



Moire Hahn, 1999.

exemples de musées permettront de comprendre ces deux conceptions.

Si nous nous en tenons à la typologie générale des musées, ceux de type « beaux-arts » ou « d'art moderne » favorisent une lecture diachronique entre le présent et le passé. Dans le cas de certains musées d'art moderne, le contemporain reste inclus dans la modernité. La répartition entre le moderne et le contemporain varie selon les divisions administratives respectives des musées. Dans le cas d'une contemporanéité élargie, le passé demeure la source de « contextualisation » du présent. Par exemple, le Musée d'art contemporain de Montréal favorise une lecture du présent en continuité avec la modernité artistique, commençant en 1939 au Québec. Quant aux musées d'art contemporain de Los Angeles et de Chicago, ils tiennent compte d'un passé relativement récent et leur datation se situe vers la seconde moitié du XX^e siècle.

Si définir la contemporanéité représente en soi une difficulté, ne pas la définir au sein d'une institution muséale s'avère tout aussi problématique. Certaines contraintes d'ordre pratique et économique limitent la possibilité réelle d'étendre le collectionnement à la période moderne. Par exemple, la collection du Musée national d'art moderne (à partir de 1905), qui a été transférée au Centre George Pompidou en 1977, servait de référence pour la période contemporaine. Les décideurs, faisant face à des difficultés pratiques, entrevoient la possibilité de séparer la collection en deux entités : l'une, historique (1905-1965) et l'autre, contemporaine (à partir de 1965). Cependant, la précision de la limite temporelle s'avère toujours problématique⁴. Face à la difficulté d'établir une date butoir de la contemporanéité, sera-t-on tenté de créer un musée du XX^e siècle, à l'instar du Musée d'Orsay pour le au XIX^e

siècle ? Une crise de croissance peut survenir à tout moment, si on succombe ainsi au fantasme du « musée total ».

Un musée qui entrevoit une contemporanéité transitoire serait toutefois appelé à réviser cette temporalité. Dans un cadre temporel constamment en mouvance et à redéfinir, que faire des œuvres qui ne correspondent plus à cette période désignée comme contemporaine ? Doit-on envisager l'aliénation (transfert, vente, échange) des œuvres d'art ? Par exemple, le collectionnement au Musée des beaux-arts du Canada s'effectue selon plusieurs divisions administratives incluant le passé et le contemporain. Le Musée situe la période contemporaine de l'art canadien autour des années soixante-dix, dans l'optique de son caractère transitoire. Dans cette mouvance temporelle, les œuvres sont et seront transférées dans un autre département. Par exemple, une œuvre de Michael Snow créée en 1962 a été transférée au département d'art canadien récent, lors du réaménagement des collections, dans les années quatre-vingts. Des corpus d'artistes vivants se retrouvent ainsi à cheval entre deux départements : celui de l'art canadien récent ou celui de l'art contemporain. Cet exemple illustre bien les difficultés rencontrées lorsqu'il s'agit de constituer le corpus d'œuvres d'un artiste vivant.

Le cas du New Museum of Contemporary Art à New-York illustre encore plus fortement la notion de contemporanéité transitoire. Le Musée possède une collection qualifiée de semi-permanente⁵. Les œuvres ne sont retenues que pour une période de 20 ans; suite à ce délai, elles sont aliénées. Cette politique se base sur un critère chronologique, dans l'optique suivante : pourquoi ne pas conserver les œuvres un certain moment pour ensuite s'en départir dans le but d'en acquérir de nouvelles ? Bien que



Hugo Vassal, *Rire, Rêver, Transpirer*, 1999. Bois, miroir, serviette; 1, 5 m x 0, 6 m x 0, 42 m.

cette approche soit pertinente pour le débat muséologique actuel, elle n'est pas dénuée d'ambiguïtés quant aux critères et aux méthodes d'aliénation de l'art contemporain. Cette conception se fonde d'ailleurs sur une chronologie qui s'avère tout aussi aléatoire. En renonçant à transmettre les œuvres dans un autre espace-temps, leur aliénation brise la relation possible avec un passé relativement proche (30-50 ans). Il s'agit de maintenir un « présent perpétuel » où les œuvres ne peuvent être acquises qu'à partir du présent et exclusivement pour le présent.

Une délimitation temporelle de la contemporanéité s'avère complexe et son application peut même devenir contradictoire. Une certaine perspective peut se dégager lorsqu'elle tient compte d'un passé relativement récent, même si sa limite temporelle semble difficile à établir. Toutefois, la durée du contemporain ne peut s'étendre indéfiniment. Constituer une collection muséale d'art contemporain s'avère une activité complexe qui doit tenir compte de paramètres spatio-temporels ainsi que des topiques qui caractérisent l'« esprit du temps ». Le paramètre temporel, si difficile soit-il à circonscrire, s'avère toute-

fois essentiel pour l'identité d'un musée ou d'un département d'art contemporain. Même si l'action d'un musée dans le présent semble paradoxale, car sa difficile relation à l'histoire nécessite un certain recul, il importe que cette action demeure dans les limites esthétiques et temporelles du contemporain, sous peine de trahir son identité et, conséquemment, se transformer en musée consacré à l'histoire.

FRANCE LÉVESQUE

NOTES

- ¹ Catherine Millet, « Qu'est-ce que l'art contemporain ? », *Art Press*, n° 222, mars 1997, p. 19-24 et *L'art contemporain*, Flammarion, 1997.
- ² Daniel Soutif, « Note (intempestive) sur l'histoire de l'art contemporain », *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, 1997, p. 483.
- ³ Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 7.
- ⁴ Catherine Francblin, « Reconstruire Beaubourg », *Art Press*, n° 149, juillet-août 1995, p. 58-63.
- ⁵ *Temporarily Possessed: The Semi-Permanent Collection*, New-York : The New Museum of Contemporary Art, 1995, 176 p.