

Éditorial

Alessandra Mariani

Volume 5, Number 1, Fall 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033520ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033520ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Mariani, A. (2010). Éditorial. *Muséologies*, 5(1), 9–13.
<https://doi.org/10.7202/1033520ar>

Éditorial

Dès son avènement, le musée a, d'une certaine façon, instrumentalisé la production artistique par l'entremise de ses politiques de sélection générant une formulation normalisée des méthodes de collectionnement et de conservation. Ces méthodes ont dû toutefois être ponctuellement revues par les musées d'art moderne et contemporain parce qu'elles composent depuis les cinquante dernières années avec des nouvelles pratiques artistiques qui les exhortent à évoluer. Cette dichotomie, au même titre que les composantes sociales et culturelles, aura favorisé une diversification des pratiques et de la production tout en les imprégnant d'une position critique. Ces nouvelles configurations de l'acte créateur, représentatives d'un postmodernisme bien entamé, s'inscrivent dans une démocratisation de l'espace qui use de l'économie médiatique et du point de vue. Il s'agit d'un art qui se veut de plus en plus semblable à la vie et, bien souvent, n'en finit plus de se faire et de se défaire. À preuve, la multiplicité de sa matérialité ou de son immatérialité l'ancre dans un présentisme qui met sous tension l'idée de la conservation et la mission du musée. Il remet en question l'hétérotopie foucaldienne que représente l'espace muséal¹ puisque ce dernier a été jusqu'ici organisé par les découpages du temps. Au lieu de s'inscrire dans ce qui pourrait devenir une aporie institutionnelle, les nouvelles pratiques semblent avoir d'elles-mêmes revisité les mécanismes et les tactiques des institutions muséales. Elles réclament une nouvelle conception de la valeur d'historicité des œuvres, une autre compréhension de l'espace muséal et une plus grande perméabilité de celui-ci. Elles viennent, par conséquent, déstabiliser les mécanismes opératoires de fossilisation, de simulacre ou d'ordonnement – par exemple – générés par l'exposition, la conservation, la documentation et la médiatisation.

1

Michel FOUCAULT (« Des espaces autres », *Dits et écrits* (IV. 1980-1988). Paris : Gallimard, p. 752-762) a défini le musée en tant qu'un : « [p]rojet d'organiser [...] une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas ».

Cet art qui semble fuir sa pérennisation génère une production d'œuvres au caractère variable sur lesquelles s'est penchée l'équipe du projet de recherche « Réexposition, réactualisation et pérennité des œuvres contemporaines » dirigé par Francine Couture, professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Cette édition est construite autour de la problématique de la transformation des collections d'art muséales par ces œuvres « fluctuantes », qu'elles soient issues de la nature même de l'œuvre ou des possibilités que peut offrir l'espace muséal. L'équipe de recherche a réuni des textes traitant des œuvres contemporaines de collections muséales ayant un potentiel de variabilité, notamment sur les œuvres qui continuent à varier une fois acquises et sur celles dont le musée a freiné la variabilité en fixant les conditions de présentation. Comme l'indique le nom du groupe de recherche, les textes font état des questionnements que soulèvent la réexposition, la réactualisation et la pérennité des œuvres contemporaines.

Ce numéro spécial dirigé par Francine Couture est aussi signé par Anne Bénichou, professeure à l'École d'arts visuels et médiatiques de l'UQAM, Véronique Rodriguez, professeure d'histoire de l'art au collège Ahuntsic, Alain Depocas, directeur du Centre de recherche et de documentation (CR+D) de la fondation Daniel Langlois, et deux jeunes chercheuses, Justine Lebeau, candidate à la maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM, et Mélanie Lord, candidate au doctorat en informatique cognitive à la même institution. Deux entrevues collaborent au même titre que les articles à enrichir la réflexion sur ces nouveaux modes de collectionnement : la première avec Christian Bernard, directeur du Musée d'art moderne et contemporain de Genève (Mamco), et la seconde avec Richard Cagnier, directeur du Service de restauration du Musée des beaux-arts de Montréal.

Afin de mieux cerner les bases de la recherche qui a été menée, Mélanie Lord, en collaboration avec les autres membres de l'équipe, expose les grandes étapes d'idéation, de conception et de fonctionnement de la base de données

réalisée spécifiquement pour colliger les données particulières de cette étude sur les œuvres variables. Son article démontre aussi comment cet outil de travail a eu des répercussions sur le travail de groupe, en obligeant les membres à adopter une typologie commune et en les forçant à préciser les critères de leur recherche.

Anne Bénichou cherche à savoir dans quelle mesure l'acquisition d'espaces monographiques dédiés à des artistes permet de pallier certaines limites des modes de collection traditionnels des musées d'art moderne et contemporain. Elle distingue deux cas de figure. Dans le premier, le musée délègue entièrement à l'artiste la conception et le fonctionnement de son espace monographique qui est dès lors traité comme une œuvre autonome à inscrire dans la collection, sans forcément en redéfinir les modalités. Dans le second, où l'institution travaille en étroite collaboration avec l'artiste, l'espace monographique devient un lieu d'expérimentation artistique et muséologique qui génère une pensée et des pratiques critiques de collection.

Le Musée d'art moderne et contemporain de Genève (Mamco) œuvre en ce sens et défait par conséquent les conventions muséales. C'est pour cette raison qu'Anne Bénichou et Francine Couture sont allées à la rencontre de son directeur, Christian Bernard, concepteur d'un musée unique où les expositions évoluent constamment et où les collections s'inscrivent dans l'actualité par des stratégies de collectionnement qui favorisent les ensembles monographiques au détriment de l'échantillonnage habituel. Christian Bernard a développé pour son institution un système d'expositions en « changement continu » donnant à voir les œuvres et les stratégies expositionnelles et où la collaboration de l'artiste aux transformations de l'espace muséal métamorphose le concept même de l'institution muséale.

Véronique Rodriguez rappelle que, pour de nombreux artistes, les années 1960 marquent un tournant dans leur pratique au cours duquel ils choisissent de délaisser les médias de création traditionnels – gravure, peinture ou sculpture – pour se tourner vers de nouveaux médiums au caractère

variable : la performance, l'installation ou la vidéo. L'entrée de ces œuvres dans les collections muséales entraîne son lot de changements. En analysant et en comparant les pratiques au sein de deux institutions nationales, l'une au Québec (MBAQ) et l'autre en Suisse (Mamco), l'auteure démontre que l'authenticité de l'œuvre ne repose plus uniquement sur sa matérialité, mais bien sur l'intention de l'artiste, devenue une valeur culte.

La réexposition d'œuvres contemporaines sous la forme de la présentation de nouveaux exemplaires physiques d'une œuvre conçue pour être unique questionne les notions de variabilité, d'identité spécifique et numérique de l'œuvre d'art. Francine Couture étudie trois cas de figure propres à cette réalité : la production d'une réplique ou d'une copie d'exposition, l'exposition d'un élément d'une œuvre, non pas comme un fragment, mais comme une œuvre autonome, et enfin l'exemple particulier de l'actualisation d'un énoncé verbal porteur des valeurs d'unicité et de singularité attribuées à l'œuvre d'art. Elle conclut qu'il en résulte une transformation de l'institution muséale et de l'artiste engendrant notamment une redéfinition des rôles de chacun.

Le numéro se clôt avec une réflexion sur les défis posés par la mutation de la matérialité de l'art contemporain. À cet effet, Justine Lebeau est allée à la rencontre de Richard Gagnier, directeur du Service de restauration du Musée des beaux-arts de Montréal. Ce dernier nous explique comment l'évolution des protocoles de conservation a mené à une nouvelle définition de la notion d'authenticité. En s'appuyant notamment sur des cas de figure tels que les installations et les œuvres allographiques, il fait état du type d'analyse et des procédés mis en œuvre pour assurer leur intégrité et leur pérennité.

Cette investigation menée sur le terrain de l'art contemporain est symptomatique d'une ubiquité qui remet en question tout l'univers de la culture matérielle au sein du musée, quelle que soit sa nature. Les processus de médiation qui se sont accrus de façon exponentielle au sein des expositions ces dernières années pourraient probablement

exiger dans un avenir prochain un questionnement quant à leur pérennité. Imaginées et conçues comme des rébus, certaines expositions qui ne sont pas de nature « artistique » présentent désormais un caractère conceptuel exceptionnel, analogue à l'espace monographique ou à l'installation. Le cas du Mamco cité par les auteurs illustre bien la complexité que représente l'élargissement des pratiques et confirme, en ce sens, qu'une grande enjambée a été faite depuis l'urinoir de Marcel Duchamp.

Alessandra Mariani, 20 octobre 2010