

Programme de la maîtrise en muséologie

Université du Québec à Montréal

**La conservation de la mémoire des expositions temporaires
au Musée des beaux-arts
et au Musée Pointe-à-Callière**

Rapport de travail dirigé (9 cr.)

présenté à

Monsieur Raymond Montpetit

MSL-6700, *Travaux dirigés*

Raphaëlle Blard

Été 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur Raymond Montpetit pour ses précieux conseils, son accompagnement et sa bienveillance.

Mes remerciements vont à Ève Dumais et Éric Major du Musée Pointe-à-Callière, Danielle Blanchette du Musée des beaux-arts de Montréal, Caroline Truchon du Musée McCord et Anne-Marie Zeppetelli du Musée d'art contemporain pour le temps qu'ils m'ont accordé lors des entrevues.

Mes plus sincères remerciements à mon père, Olivier Blard, qui m'a toujours encouragée dans mes études et qui par son soutien et sa passion de l'histoire m'a motivée à entreprendre cette maîtrise.

Je souhaite remercier particulièrement ma famille pour leur support et aide: Chantal Richard, Léa et Étienne Blard, Claire et Guy Richard, Michele Beudert et Tiphaine Léon.

Enfin, parce qu'ils me soutiennent et m'accompagnent depuis le début dans ce projet de maîtrise, merci à mon mari Michael Gamanos et mes enfants Élias et Jacob.

« (...) L'exposition est éphémère et même s'il nous est possible d'empêcher son oubli total par la création d'un livre ou d'un film qui assure sa mémoire, sa consignation ne sera jamais complète ; il y aura évidemment des pertes, celle notamment de ne pas pouvoir conserver la « magie du spectacle », l'ambiance que seule une visite réelle peut rendre dans sa totalité. »¹

¹ Yves Bergeron et Philippe Dubé dir., *Mémoire de Mémoires : Étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, XVII.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	p.6
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	p.9
1.1 Mise en contexte.....	p.9
1.1.1 Qu'entend-on par mémoire et histoire ?.....	p.9
1.1.2 Composantes de l'histoire du Musée.....	p.11
1.2 Problématique et hypothèse.....	p.12
CHAPITRE II	
LES MUSÉES ET LEURS EXPOSITIONS.....	p.16
2.1 Exposition et société.....	p.16
2.2 Conception d'une exposition.....	p.19
CHAPITRE III	
RAISONNEMENT.....	p.23
3.1 Justification du sujet de recherche.....	p.23
3.2 La muséalisation des expositions.....	p.26
3.2.1 Deux conférences de Nada Guzin.....	p.26
3.2.2 Exemple français.....	p.29
3.3 Situation des archives.....	p.32
CHAPITRE IV	
MUSÉES À L'ÉTUDE.....	p.35
4.1 Évolution du concept de patrimoine au Québec.....	p.35
4.2 Histoire des musées à l'étude.....	p.39
4.2.1 Pointe-à-Callière.....	p.39
4.2.2 Musée des beaux-arts.....	p.42
4.3 Entrevues avec Éric Major et Danielle Blanchette.....	p.44

4.3.1 Introduction.....	p.44
4.3.2 Pointe-à-Callière, Éric Major documentaliste. 11 juin 2017.....	p.46
4.3.3 Musée des beaux-arts de Montréal, Danielle Blanchette technicienne à la documentation, 29 août 2018.	p.49
4.3.4 Ève Dumais, sur la conservation des archives des expositions temporaires à Pointe-à-Callière, 27 juin 2017.....	p.52
4.4 Constatations.....	p.53
CHAPITRE V	
RECOMMANDATIONS.....	p.56
5.1 Numérisation et banque de données, l'exemple du MAC.....	p.56
5.2 Plan de conservation.....	p.59
5.3 Sensibiliser les directions des musées sur l'importance du sujet.....	p.61
CHAPITRE VI	
CONCLUSION.....	p.63
BIBLIOGRAPHIE.....	p.65
ANNEXE I	
Entrevue avec Caroline Truchon, chargée de projets au musée McCord, le 20 juin 2017.....	p.70
ANNEXE II	
Entrevue avec Anne-Marie Zeppetelli, Gestionnaire des collections et des ressources documentaires, et responsable du Plan culturel numérique, 4 juillet 2017.....	p.74
ANNEXE III	
Entrevue avec Ève Dumais, chargée de projets au musée Pointe-à-Callière, 27 juin 2017.....	p.77

INTRODUCTION

L'idée de mon sujet de recherche m'est venue lors de mon stage au Musée Pointe-à-Callière à l'été 2016. J'avais pour mandat de développer une collection relative aux vingt-cinq années d'évènements du musée en vue d'une exposition future. Durant mon stage, je travaillais directement avec l'administration du musée. J'ai ainsi eu la chance de rencontrer Francine Lelièvre, directrice de l'établissement. Ce projet m'enthousiasmait puisqu'il me permettait premièrement de travailler en étroite collaboration avec l'administration décisionnelle et d'autre part de monter un projet de A à Z, car une telle collection institutionnelle n'existait pas au musée. De plus, la perspective de réfléchir à un scénario d'exposition me paraissait passionnante. Cependant, une de mes craintes était de couler sous les artefacts qu'un musée d'histoire est susceptible d'accumuler. Quelle ne fut pas ma surprise, le premier jour de mon stage, lorsque la directrice adjointe fit transporter à mon bureau environ quatre boîtes d'objets et documents. Cela me semblait très peu pour un musée qui allait justement célébrer ces vingt-cinq ans d'activités. J'allais donc à la rencontre de l'archiviste, Éric Major, qui me confia qu'aucune directive n'avait été donnée pour conserver la mémoire « institutionnelle » du musée. Il me fit par d'une anecdote qui (et j'allais le réaliser tout au long de mon stage) était assez révélatrice des comportements du musée vis-à-vis de sa propre mémoire. Ainsi, lors de l'exposition sur la Grande Paix de Montréal, qui fût sûrement une des plus importantes expositions du musée, on fit faire des médailles en argent représentant la Grande Paix. Ces dernières furent distribuées et le musée n'en garda aucune. L'affaire aurait été sans incident si le Musée de la Civilisation de Québec n'avait pas demandé, quelques années plus tard, au musée le droit d'emprunter l'une de ces médailles afin de l'exposer dans une exposition. C'est ainsi qu'on réalisa qu'aucune de ces médailles n'avait été conservée aux archives. Par

chance, Madame Lelièvre en avait acquis une qu'elle légua au musée. C'est à la suite de cet incident, qui se produisit à la veille du 25^e anniversaire du musée et des agrandissements, que la direction décida de se pencher sur cette question. Durant mon stage, j'ai souvent été étonnée par le manque de préoccupation de la mémoire institutionnelle du musée. En parlant, avec Yves Bergeron, mon directeur de stage, je me suis rendu compte que ce dernier avait aussi parfois rencontré des difficultés lorsqu'il avait voulu faire des recherches sur l'histoire du Musée de la Civilisation. Cette constatation me fit penser que peut-être le cas de Pointe-à-Callière n'était pas unique. Yves Bergeron avait cependant réussi à conserver tous les discours de Roland Arpin, ancien directeur du Musée de la Civilisation. Il me sembla qu'il aurait été intéressant de faire de même avec ceux de Madame Lelièvre qui est sans équivoque la figure de proue, si ce n'est l'âme, de Pointe-à-Callière. Directrice et fondatrice du musée, cette dernière a démontré au cours des années son attachement sans faille à l'institution qu'elle représente. Lors de l'une de nos rencontres, je lui ai demandé si elle avait conservé les discours prononcés lors de l'inauguration du musée ou d'une exposition. Elle a semblé surprise par ma question et a répondu en riant qu'elle n'avait pas pensé que cela avait une quelconque valeur historique et qu'elle n'avait rien conservé. Cette réponse m'a laissée perplexe. Possédant un baccalauréat en histoire, j'ai toujours accordé une importance aux documents et de penser qu'un musée d'histoire, champion de la conservation et de la diffusion de l'histoire, ne conservait pas dans ses propres archives de tels documents représentait un paradoxe. Si bien, qu'à la fin de mon séjour au musée, j'avais accumulé nombre de dépliants, d'affiches, etc., mais je n'avais pas assez d'objets, d'artéfacts qui auraient pu être présentés dans le cadre d'une exposition. Ce manque d'intérêt du musée à conserver les documents et les objets constituant son histoire institutionnelle m'a fait réfléchir et je me suis demandé s'il en était de même pour les autres musées montréalais. Je me suis posée la question à savoir : comment les musées abordent-ils leur histoire institutionnelle? Les musées ont-ils développé une conscience de celle-ci? Est-ce que les musées conservent leur

processus d'exposition? Ces questions m'ont fait réfléchir à ce qu'est l'histoire d'une institution et ce qui y est conservé.

Pour mon projet de travail dirigé, je ne voulais pas seulement me concentrer sur la mémoire des objets promotionnels, catalogues d'expositions, affiches, objets commémoratifs, etc. Mes recherches différaient donc de celles faites durant mon stage. Je m'intéressais désormais plus précisément aux expositions, à la question de leur temporalité et donc à leur conservation. Aborder la question de l'éphémérité des expositions temporaires (très courtes dans leur cas puisqu'il s'agit habituellement d'exposition variant autour de 3 à 6 mois), c'est inévitablement soulever la question de leur conservation au sein du musée.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Mise en contexte

1.1.1 Qu'entend-on par mémoire et histoire?

Il va sans dire que la mémoire des musées est un vaste sujet qui demande à être mieux défini. Il me fallait pousser la réflexion et réfléchir sur ce qu'on entend par « mémoire d'une exposition ». Qu'est-ce que cela implique? Comment cerner le sujet? Sur quoi devrais-je me concentrer?

Tout d'abord, j'ignorais s'il me fallait utiliser le terme mémoire ou histoire. Les deux semblant m'amener dans une direction différente. Comment alors définir mémoire et histoire? Selon le dictionnaire historique de la langue française, le terme mémoire est « issu du latin *memoria* “aptitude à se souvenir” et aussi “ensemble de souvenirs”, employé au pluriel *memoriae* au sens de “recueil de souvenirs” (...). Le mot est dérivé de *memor* (qui se souvient.) »². Tandis que le mot histoire est : « (...) un emprunt adapté, d'abord sous la forme *istorie* (début XII^e siècle), au latin *historia* “récit d'évènements historiques”, “objet de récit historique”, mais aussi “récit fabuleux, sornettes”, lui-même pris au grec *historia* “recherche, enquête, information” et “résultat

² Dictionnaire historique de la langue française, « Mémoire » (Malesherbes : Le Robert, 2006) 2189.

d'une enquête", d'où "récit", "œuvre historique". (...) *Histoire* (...) désigne l'ensemble des connaissances susceptibles de prendre une forme narrative, et relatives à l'évolution de l'humanité; il recouvre alors ce qui met en jeu la mémoire et s'oppose à la poésie (création), à la philosophie (sagesse) et aux beaux-arts. C'est au XVII^e siècle qu'est attesté le sens de "mémoire que la postérité garde du passé" (1646) »³.

En s'attardant sur les deux définitions, il est difficile de nier que les deux termes sont liés. Tous deux font appel à notre capacité de conserver les traces du passé par des « souvenirs » ou des « récits », par exemple. Cependant, pour l'historienne et sociologue, Isabelle Veyrat-Masson, ce qui différencie la *mémoire* et l'*histoire* semble venir essentiellement de leurs points de vue respectifs.⁴ L'histoire se veut objective, scientifique, elle est en quête de *vérités*. Elle est forcément érudite, elle s'appuie sur des documents qui agissent comme preuves. Elle se méfie donc de l'imaginaire, de la reconstruction et de l'anachronisme. L'auteure se défie donc de la mémoire qui elle est subjective. Si Isabelle Veyrat-Masson convient qu'il y a plusieurs façons d'interpréter l'histoire et la mémoire, il n'en reste pas moins que l'histoire s'enseigne, se publie, se raconte dans les lieux publics et la mémoire s'exerce dans l'ordre de l'intime, du caché, du sentiment profond et de l'explicite. Comment, donc, étudier la mémoire sans la confondre avec l'histoire et vice versa? La mémoire se constitue d'éléments épars, hétérogènes et est véhiculée par de nombreux supports qui puisent dans les journaux, dans les commémorations, à travers les associations, la littérature, les témoignages, les conversations, les récits anciens et, surtout à l'époque contemporaine, à travers les images et sons que diffusent les médias audiovisuels, cinémas et télévisions.⁵ Ainsi Isabelle Veyrat-Masson nous prévient bien que si mémoire et histoire ont leur énergie

³ Dictionnaire historique de la langue française, « Histoire » (Malesherbes : Le Robert, 2006), 1723.

⁴ Veyrat-Masson, Isabelle, « Entre mémoire et histoire : la seconde guerre mondiale à la télévision », *Hermès, La Revue*, no 8-9 (1991), p.151. <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1991-1-page-151.htm>.

⁵ *Ibid*, p.151.

propre, les deux se nourrissent l'une de l'autre. Ignorer un des deux aspects c'est faire fi d'une partie importante du sujet.

1.1.2 Composantes de l'histoire du Musée

Le musée, selon les statuts de l'ICOM, est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement. Il est ouvert au public, il acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation⁶. Les fonctions du musée consistent donc à acquérir, à conserver, à étudier et à communiquer des objets⁷. Toutes les actions du musée font partie de son histoire, y compris l'histoire de sa gestion et de son financement. Pour retracer son histoire institutionnelle, on peut s'attarder à tout ce qui a trait à ses collections, sa médiation, à ses recherches et à ses expositions.

Les collections du musée font partie intégrante de son histoire. Elles sont quelque peu la mémoire du musée. Ces dernières sont documentées minutieusement. On connaît la date des acquisitions, leurs donateurs, leurs états et parfois leurs histoires. D'ailleurs, selon François Mairesse, l'histoire du musée commence par un paradoxe : la collection. Aujourd'hui, cette dernière semble constituer le cœur de l'institution muséale. C'est elle qui conditionne les activités d'acquisition, de conservation, de recherche et de communication⁸.

Par ailleurs, en abordant l'histoire de l'institution, il est possible d'étudier l'histoire du musée à travers sa médiation en sondant, entre autres, de façon plus approfondie les

⁶ ICOM, « La définition du musée », 24 août 2007. <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>.

⁷ François Mairesse, *Le musée temple spectaculaire* (Paris : Les Presses Universitaires de Lyon, 2002), 13.

⁸ *Ibid.*

événements culturels proposés par ce dernier. Aussi, la médiation orale et écrite de l'institution (telles que les activités d'animation pédagogique, les ateliers de créations ou les discussions autour d'une œuvre ou d'une exposition) est inhérente à son histoire. Aussi, le musée est un chef de file au niveau de la recherche. Pour Georges Henri-Rivière, figure emblématique du renouveau muséologique au XX^e siècle, la recherche joue un rôle fondamental au sein du musée. En effet, pour le chercheur, la recherche constitue la base de toutes les activités de l'institution, elle éclaire sa politique de conservation et d'action culturelle⁹. Une partie de l'histoire institutionnelle peut donc être restituée à travers ses recherches.

Finalement, un autre aspect de l'histoire institutionnelle du musée est celui de l'exposition et de la transmission du patrimoine matériel et immatériel. C'est à travers ses expositions que le musée se définit. Ces dernières doivent être en adéquation avec la mission et les valeurs du musée. C'est cet aspect qui nous intéresse tout particulièrement.

1.2 Problématique et hypothèse

Aussi, mon premier questionnement était-il bien large, c'est-à-dire comment les musées abordent-ils leur histoire institutionnelle? Ce n'en est pas moins ces réflexions qui ont alimenté mon premier processus de recherche. Je n'ai trouvé que peu de littérature scientifique qui se soit penchée exclusivement sur la question. Il m'a donc fallu diversifier mes recherches en effectuant des entrevues. Cependant, le sujet est vaste et j'ai dû limiter mes recherches et me concentrer exclusivement sur les expositions temporaires.

⁹ George-Henri Rivière, *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages* (Paris : Éditions Dunod, 1989), 169.

Au commencement de mon projet, j'avais comme ambition de me concentrer sur quatre musées montréalais. Quatre musées phares de la métropole, soit le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée McCord, le Musée Pointe-à-Callière ainsi que le Musée d'art contemporain. Ce choix n'était pas anodin. Il me semblait qu'en étudiant quatre des musées les plus importants montréalais, j'aurais accès à plus d'informations et qu'ainsi mes conclusions seraient plus « justes ». De plus, la gestion d'un musée qu'il soit d'histoire ou d'art est différente, surtout au niveau des archives, la comparaison devenait donc intéressante. Cependant, à la suite de mes entrevues avec des chargés de projets et des archivistes, force a été de constater que je me retrouvais avec un nombre impressionnant d'informations et que dans le cadre d'un travail de recherche peut-être m'étais-je lancée dans une trop vaste étude.¹⁰ Cependant, rien ne m'empêcherait d'investiguer le sujet plus amplement dans un projet doctoral et qui pourrait s'avérer extrêmement intéressant, et important. Cela me permettrait de continuer à comparer, au sein de plusieurs musées québécois, comment les chargés de projets et archivistes traitent les informations concernant les expositions présentées dans leur musée.

Aussi, ai-je choisi de me limiter à l'étude de deux musées montréalais soit Pointe-à-Callière, Musée d'histoire et d'archéologie de Montréal, et le Musée des beaux-arts de Montréal. Tous deux sont de bons ambassadeurs du milieu muséal montréalais et des pratiques qui s'y trouvent.

Si j'ai finalement choisi le Musée Pointe-à-Callière comme musée d'histoire, c'est que j'y ai fait mon stage et qu'il est en quelque sorte la motivation même de ce travail de recherche. En ce qui concerne, le Musée des beaux-arts, mon entrevue avec son archiviste fut extrêmement intéressante et il est intéressant d'étudier un des musées qui nous fait peut-être rayonner le plus au niveau international. Je voulais également conserver cette dichotomie entre un musée d'histoire et un musée d'art. Il va sans dire

¹⁰ Pour consulter les entrevues faites avec Ève Dumais, Pointe-à-Callière, Caroline Truchon McCord, Danielle Blancette, Musée des beaux-arts et Anne-Marie Zeppetelli, Musée d'art contemporain, consulter les annexes.

que toutes mes recherches sur les autres musées déjà mentionnés ainsi que mes entrevues seront utilisées partiellement lors de la rédaction de ce travail. Également, les musées présentant habituellement des expositions permanentes et temporaires, j'ai décidé de n'aborder que les expositions temporaires. Plusieurs aspects ont déterminé ce choix. D'abord, je les trouve intéressantes par le fait même qu'elles sont éphémères et donc objet de la mémoire. De plus, si l'on donne souvent plus d'importance aux expositions permanentes qui mettent en valeur les collections du musée et qui s'inscrivent de façon plus marquée dans l'histoire de l'institution (c'est un peu leur signature, ce qui les définit), les expositions temporaires elles m'intéressent par la durée, mais aussi parce qu'elles deviennent toujours plus recherchées, éclatantes et populaires.

Ma problématique est la suivante : sachant que les musées des beaux-arts de Montréal et de Pointe-à-Callière ont conservé des traces de leurs expositions temporaires, quelle importance y accordent-ils et dans quelle mesure est-il nécessaire de porter un intérêt à la sauvegarde des expositions?

Mais avant de répondre à ma problématique, il me faudra comprendre la place qu'occupe les musées dans notre société, leur évolution (par exemple, les expositions temporaires toujours plus nombreuses, les nouvelles technologies, etc.), la conception d'une exposition, la muséalisation des expositions, évolution du concept de patrimoine et l'histoire des deux musées à l'étude. Pour y répondre, je rencontrerai des archivistes et chargés de projets de différents musées (en plus des deux musées cités plus haut) afin de bien comprendre leurs pratiques. Ce travail se situe davantage au niveau de l'analyse et de la constatation, cependant j'évoquerai brièvement en fin de travail quelques recommandations.

Je pars de l'hypothèse que les musées semblent davantage intéressés à gérer les archives liées à leurs collections que les données qu'ils génèrent eux-mêmes.

Également, que l'exercice de mémoire qui est la sauvegarde des expositions n'est pas pleinement pratiqué et que les directions muséales ne reconnaissent pas l'exposition, malgré son statut de médium privilégié, comme objet de patrimoine (ce qui expliquerait, entre autres, pourquoi « sa mémoire » n'est pas mieux conservée).¹¹

¹¹ Vanessa Merminod, « L'exposition : un nouvel objet de patrimoine? Regards sur l'exposition *Mémoire* du Musée de la civilisation de Québec », *Revue de la culture matérielle*, volume 76 (2012) : 1.

CHAPITRE II

LES MUSÉES ET LEURS EXPOSITIONS

2.1 Exposition et société

L'exposition est un long processus qui peut prendre plusieurs mois, voire des années. Il faut étudier, imaginer, négocier, réaliser une exposition, pour dépouiller et analyser, les différentes facettes d'un sujet afin de lui donner une forme qui suscitera l'intérêt d'un public varié. Tout cela, en respectant les contraintes de conservation, de gestion et d'accueil. L'exposition est une œuvre en elle-même et elle est collective.¹² Ce qui peut rendre difficile le rapatriement de toutes les informations la concernant. De plus, l'exposition peut être une pratique éphémère. Il n'y aura jamais deux expositions exactement semblables. D'où l'importance de traiter l'exposition comme une performance artistique et intellectuelle qui s'inscrit dans le patrimoine muséologique québécois. Les différentes expositions présentées à Montréal et ailleurs au Québec ont une influence sur la société québécoise. Comme l'indique Dominique Wolton, dans le numéro sur *les musées au prisme de la communication* dans la revue *Hermès*, les musées, jusque dans les années 1950, représentaient des institutions culturelles établies et immuables, s'inscrivant dans l'héritage du XIX^e siècle. Or, avec la démocratisation et le développement des industries culturelles, la situation a radicalement changé, comme en témoigne le nombre, le rôle et la visibilité de ces établissements. Débordant

¹² Carole Benaiteau, et al, *Concevoir et réaliser une exposition* (Paris : Éditions Eyrolles, 2012), 8.

des missions de conservation et de connaissance, la communication visant le grand public a remis en jeu la dynamique du musée, pour en faire aujourd'hui une institution phare.¹³ Comme l'écrit encore Dominique Wolton en introduction du dossier :

Le musée, comme univers symbolique de premier plan, est désormais un prisme où se réfractent les grandes controverses. On y discerne les débats qui animent la culture sur les choix esthétiques, le sens de l'histoire, la mémoire et les processus de patrimonialisation, sur les rapports et les conflits interculturels, comme sur les mutations scientifiques et techniques.¹⁴

L'auteure Catherine Grenier abonde dans le même sens, en ce qui concerne l'influence des musées sur notre société. Dans son livre, *La fin des musées?*, elle affirme que la place sociétale et le rôle symbolique de l'institution muséale dépassent de beaucoup ses missions premières de conservation, valorisation et enrichissement du patrimoine. La multiplication des constructions de musées dans divers pays du monde nous a fait prendre conscience de la dimension éminemment politique, mais également sociale, historique et économique, de l'institution muséale. Pour l'auteure, le musée est aujourd'hui un marqueur de l'évolution et de l'ambition sociale et culturelle d'un pays ou d'une région.¹⁵ Les expositions sont donc le reflet de ces changements et de ces discussions qui rythme la société québécoise. Attardons-nous sur un exemple qui illustre bien que les musées se font souvent les reflets des réflexions qu'une société peut avoir : l'exposition *Dieu (x) mode d'emploi*, présentée d'abord, au Musée de la civilisation de Québec (du 10 novembre 2010 au 11 septembre 2011) puis au Musée canadien de l'histoire (du 2 décembre 2011 au 3 septembre 2012).

Les conflits religieux semblent avoir toujours existé, or ce n'est que récemment au Québec, avec les nouvelles vagues d'immigrations et en particulier de confession

¹³ Dominique Wolton, « Les musées au prisme de la communication », *Hermès, La Revue*, numéro 61 (2011) : 1. <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3.htm>

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Catherine Grenier, *La fin des musées ?* (Paris : Éditions du Regard, 2013), 21.

musulmane, que la société s'est questionnée vis-à-vis de celles-ci. De plus, les récents conflits contemporains tels que le conflit israélo-palestinien, la guerre de Bosnie, les attentats terroristes du 11 septembre, la guerre en Irak et en Afghanistan, en Syrie, etc. ne pouvaient qu'alimenter les questionnements. Stephen Inglis, conservateur de l'exposition *Dieu (x) mode d'emploi* explique, lors d'une entrevue faite par le Musée canadien de l'histoire, que la population canadienne est bombardée d'idées préconçues concernant les religions, qu'il s'agisse de conflits ou de mouvements religieux. Ce qui est intéressant de noter, c'est que le musée a fait le choix de s'intéresser aux pratiques de la religion au niveau de la population et non pas de s'attarder sur les nuances théologiques et l'évolution des religions au cours de l'histoire. On tente ainsi de montrer les différences, mais aussi les similitudes.¹⁶ Il aura fallu trois ans pour mettre sur place l'exposition *Dieu (x), mode d'emploi* développée par le Musée canadien de l'histoire et le Musée de la civilisation de Québec. Il semble clair que les deux musées tentent de répondre aux questions sur la religion que la population canadienne pourrait avoir. Au Québec, cette exposition prend forme après le dépôt du célèbre rapport Bouchard-Taylor. Cette commission d'enquête sur les différences culturelles fût mise en place pour répondre à une crise ponctuelle, celle de 2006-2007 autour des « accommodements raisonnables ». ¹⁷ Pour Bernard Gagnon, professeur en éthique à l'Université du Québec à Rimouski, il semble que la crise des accommodements raisonnables mettait surtout de l'avant des considérations religieuses et non des considérations ethniques. Cette analyse semble transparaître du besoin du musée de créer un dialogue avec la population québécoise.¹⁸

¹⁶ Musée canadien de l'histoire, *L'exposition – Dieu(x), mode d'emploi*, Youtube, 1 :36, 1 novembre, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=loeZ_Jw58x0.

¹⁷ Bernard Gagnon, « Introduction », dans *La Diversité québécoise en débat : Bouchard, Taylor et les autres*, dir. Bernard Gagnon (Montréal : Québec Amérique (CRÉQ, chaire de recherche du Canada en études québécoise et canadiennes), 2010), 11-12.

¹⁸ Bernard Gagnon, *Op. cit.*, p.16.

Bien sûr, chaque exposition ne traduit pas nécessairement un débat sociétal, celle-ci doit être en phase avec la mission du musée et varie souvent selon les opportunités. Il n'empêche que le musée, et ces expositions, en disent long sur qui nous sommes. D'ailleurs, nous aurions pu parler de la création des musées qui répondent souvent à un besoin collectif. Par exemple, le Musée d'art contemporain, né en plein cœur de la Révolution tranquille. Le premier ministre des Affaires culturelles de l'époque, Georges-Émile Lapalme déclara à l'Assemblée législative en 1964 : « C'est dans la peinture que nous sommes des maîtres à l'heure actuelle, si nous en sommes. »¹⁹. Cette déclaration est sans rappeler le slogan de la Révolution tranquille : « Maître chez nous ».

2.2 Conception d'une exposition

Qu'elles soient permanentes ou temporaires, la création d'expositions s'articule plus ou moins de la même façon. Bien évidemment, plusieurs facteurs tels que le budget, le type d'exposition, la grandeur des salles, etc. alloués à une dite exposition varient et ajoutent ou suppriment certaines étapes, mais dans l'ensemble le processus est similaire d'un musée à l'autre.

Il y a tout d'abord, une phase de conception. Le commissaire, lorsqu'il a une idée précise ce qu'il souhaite, livre à son équipe un programme précis. Dans ce document, en plus de la liste des œuvres à exposer, on retrouve la note d'intention sur le parcours ainsi que sur l'univers perceptif dans lequel le commissaire veut inscrire son contenu.²⁰ Durant cette étape, on décide, par exemple, de la typologie des expositions, de l'espace,

¹⁹ Francine Couture, « Les années 60 : art contemporain et identité nationale », *Revue ETC*, no 17, (1992) : 15. <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1992-n17-etc1086893/35855ac/>.

²⁰ Carole Benaiteau, et al, *Op. Cit.*, 39.

du contenu, du graphisme, de l'éclairage et de l'audiovisuel. Cette première phase génère beaucoup d'informations et de recherches qui font partie des archives de l'exposition. Puis vient la phase de l'exécution. On y discute du calendrier, du budget, des consultations des entreprises, de la fabrication du chantier, de l'exécution des travaux, de l'accrochage, des communications, etc. C'est durant cette étape que l'exposition est mise sur pied. Parfois, l'adaptation de la scénographie peut continuer après l'ouverture au public. On peut ainsi ajuster la scénographie selon les comportements du public. Cette disposition est utile pour les expositions permanentes ou de longues durées. Vient ensuite le démontage.²¹ Toutes ces étapes sont documentées par le commissaire, mais sont-elles conservées? Elles représentent cependant l'ADN de l'exposition. Aucune de ses informations n'est anodine et ne peut servir, que ce soit au niveau de la recherche en muséologie ou pour la conception de nouvelles expositions. Les commissaires, tout en exposant l'histoire et en nous renseignant sur cette dernière, sont eux aussi des acteurs de l'histoire muséologique contemporaine. Bien sûr, certaines expositions sont plus importantes que d'autres et ont marqué la mémoire (dans notre cas l'histoire culturelle de la ville de Montréal) de façon différente. Il n'en reste pas moins que chaque exposition est un événement notable pour l'histoire d'une institution et témoigne de sa mission. Ainsi nous aurions pu évoquer longuement l'exposition emblématique *Mémoires* qui a incarné la vocation du Musée de la civilisation de Québec dans sa notion de *musée de société*.²² Cependant, ce qui m'a particulièrement intéressée dans l'ouvrage d'Yves Bergeron et Philippe Dubé c'est pourquoi ils avaient eu à faire un pareil exercice. Alors que le Musée de la civilisation avait consacré beaucoup d'efforts à publier des ouvrages sur des expositions majeures, le musée allait démonter *Mémoires* sans qu'aucune publication

²¹ Carole Benaiteau, et al, *Op. Cit.*, 53.

²² François Tremblay, « Préface », dans *Mémoire de Mémoires : Étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*, dir. Yves Bergeron et Philippe Dubé (Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009), XVI.

ne soit consacrée à l'une des expositions les plus marquantes de la muséologie. Comment pouvaient-ils expliquer un jour que nous avions de l'exposition d'autres traces que les relevés de salles? Il y avait, pour les deux muséologues, une sorte de paradoxe, qui se retrouve aussi dans mon travail de recherche, et qui les motivait à faire œuvre de mémoire.²³

Les auteurs soulèvent l'aspect éphémère des expositions, et ce même lorsqu'elles sont dites *permanentes*, en utilisant l'analogie de la pièce de théâtre (j'avais parlé plus tôt de performance). Ceci vient donc doubler la puissance de la monstration du musée, qui en présentant des apparitions ponctuelles, confère aux objets un pouvoir d'évocation limitée dans le temps, leur conférant ainsi un pouvoir accru.²⁴ C'est de cette façon, par des allers-retours répétés, que le musée fait accroître la valeur de l'objet exhibé, qu'elle soit réelle, donc marchande, ou symbolique, voir culturelle, ou encore les deux à la fois.²⁵ Cependant, ce qui disparaît de manière définitive, c'est la représentation, l'exposition. La seule manière d'échapper à son oubli complet, c'est de la consigner dans un médium plus durable qu'elle-même, soit dans un livre ou dans un film qui viendra garantir la mémoire de l'exposition. À l'évidence, cette consignation ne sera pas complète; il y aura des pertes, celle de notamment de ne pouvoir recréer l'ambiance, que seule une visite réelle peut rendre dans sa totalité. Cependant, pour les auteurs, si cette conservation de l'exposition demeure partielle, elle offre un souvenir presque inaltérable d'une belle rencontre, d'un beau moment vécu. La sauvegarde de la mémoire d'une exposition, c'est aussi d'offrir la possibilité de réfléchir, d'agir comme un miroir reflétant une réalité spectaculaire qui n'a duré qu'un certain temps.

²³ Yves Bergeron et Philippe Dubé, dir., *Mémoire de Mémoires : Étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation* (Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009), XX. XXI.

²⁴ *Ibid*, XIX.

²⁵ *Ibid*.

C'est pourquoi, il n'est pas question d'oublier... comme l'écrivent Carole et Marion Benaiteau, Olivia Berthon et Anne Lemonnier dans leur ouvrage *Concevoir et réaliser une exposition : les métiers, les méthodes*, il est important, après l'exposition, de ranger et d'archiver pour que les précieuses informations recueillies au cours de ce projet puissent être utiles pour une autre. Elles rajoutent :

C'est aussi le moment d'organiser la mémoire de l'exposition en rassemblant les documents produits à cette occasion, en réalisant une revue de presse et en commandant un photographe un reportage qui fixera le souvenir de la scénographie et de l'accrochage.²⁶

S'il est intéressant que les auteures aient abordé la *mémoire* et le *souvenir* de l'exposition, elles n'ont pas précisé autour de quoi cela devait s'organiser. Aucune élaboration n'a été faite autour d'un plan de sauvegarde. Autour de quoi s'articule le souvenir d'une exposition? S'il s'agit d'un musée qui possède un centre d'archives, les archivistes font habituellement le classement des informations concernant l'exposition, c'est le chargé de projets qui leur transmet ces documents. Or, je n'ai pu trouver de plan précis sur ce qui devait être conservé. Qu'est-ce qui forme la mémoire d'une exposition? Un reportage photographique? Une revue de presse? Il me semble que cela ne représente que la « pointe de l'iceberg ».

De plus, il y a toute la question de la mémoire invisible du musée. C'est-à-dire, celle des témoignages de visiteurs et d'employés du musée. Ces derniers possèdent une mémoire du musée qui est bien différente de celle traditionnellement étudiée.

²⁶ Carole Benaiteau, et al, *Op. Cit.*, 53.

CHAPITRE III

RAISONNEMENT

3.1 Justification du sujet de recherche

Les expositions temporaires se sont multipliées ces dernières années. Cette augmentation des expositions dites temporaires engendre un grand nombre de documentations qui doivent être gérées par les archives.

Le Musée des beaux-arts de Montréal a produit pour l'année 2015-2016 quatre expositions temporaires²⁷ majeures en plus de neuf expositions temporaires²⁸ de plus petites envergures. C'est donc treize expositions en tout qui ont été organisées par le

²⁷ Métamorphoses : dans le secret de l'atelier de Rodin (du 31 mai 2015 au 18 octobre 2015), La couleur du jazz, une modernité des années 1920 Montréal, le groupe de Beaver Hall (du 24 octobre 2015 au 31 janvier 2016), Pompéi, une ville romaine (du 6 février 2016 au 5 septembre 2016) et Céleste Boursier-Mougenot : *from here to ear vo.19* (du 25 novembre 2015 au 27 mars 2016).

Rapport Musée des beaux-arts de Montréal, *Rapport annuel 2015-2016*, 2016, <https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2016/12/Rapport-annuel-2015-2016-final-FR.pdf>.

²⁸ Michael Williams : Yard Salsa (du 9 juin au 27 septembre 2015), George S. Zimbel : Un photographe humaniste (du 9 septembre 2015 au 3 janvier 2016), Owen Kydd: Photographies perpétuelles (du 10 septembre au 6 décembre 2015), Elles aujourd'hui Six artistes peintres québécoises et canadiennes (du 8 octobre 2015 au 7 août 2016), Marion Wagschal : Portraits, souvenirs, fables (du 9 avril au 9 août 2015), De Gainsborough à Moore, deux siècles de dessins britanniques (du 15 avril au 16 août 2015), L'art de jouer : Actualité créative du jouet québécois (du 11 décembre 2015 au 27 décembre 2016), Le retour à l'antique (du 12 janvier au 26 juin 2016), Partenaires en design : Alfred H. Barr, Jr. et Philip Johnson (du 19 avril au 21 août 2016).

Rapport Musée des beaux-arts de Montréal, *Op. Cit.*

musée. À titre de comparaison, on dénombre pour l'année 2000 sept expositions²⁹ au musée, en quinze ans, le nombre d'expositions a quasiment doublé. Pointe-à-Callière de son côté a enregistré quatre expositions³⁰ temporaires pour l'année 2015-2016 en plus de deux expositions³¹ vitrines. À son ouverture, en mai 1992, le musée proposait deux expositions³² temporaires ainsi qu'une exposition³³ vitrine. En l'espace de vingt-cinq ans, le musée a lui aussi doublé son nombre d'expositions temporaires. Ce phénomène, en France comme au Québec, est le résultat d'une meilleure lisibilité des œuvres mises en scènes comme au théâtre, dans d'espaces dédiés, avec une réelle prise en compte des publics et de la qualité de la visite.³⁴ Ce phénomène prend racine à partir

²⁹ De Gauguin à Toulouse-Lautrec. L'Estampe en France dans les années 1890 (du 3 février au 16 avril 2000), Dalaire (du 2 mars au 30 avril 2000), Geneviève Cadieux (du 6 avril au 2 juillet 2000), Pipilotti Rist (du 11 mai au 6 août 2000), De Renoir à Picasso. Chefs-d'œuvre du Musée de l'Orangerie / From Renoir to Picasso. Masterpieces from the Musée de l'Orangerie (1 juin au 15 octobre 2000), De Dürer à Rembrandt. Estampes de maîtres du XVe au XVIIe siècle (15 septembre au 1 avril 2001), Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales (16 novembre au 16 avril 2001)

Musée des beaux-arts de Montréal, « Répertoire des expositions du musée des beaux-arts de Montréal de 1860-2016, s.d, <https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2016/07/mbam-repertoire-des-expositions-depuis-1860.pdf> .

³⁰ Sur les traces d'Agatha Christie (du 8 décembre 2015 au 17 avril 2016), Des chevaux et des hommes – La collection Émile Hermès, Paris (du 20 mai au 16 octobre 2016), Terre d'Asie. La collection Sam et Myrna Myers (du 17 novembre 2016 au 19 mars 2017), Fragments d'humanité. Archéologie du Québec (du 13 février 2016 au 8 janvier 2017).

Rapport Pointe-à-Callière, cité d'archéologie et d'histoire, « rapport annuel 2015-2016 », s.d, <https://pacmusee.qc.ca/fr/a-propos/rapports-annuels/>.

³¹ 40 chandelles pour les jeux olympiques (du 24 février au 5 septembre 2016), le métro, 50 ans au cœur de Montréal (du 13 septembre 2016 au 12 mars 2017).

Rapport Pointe-à-Callière, cité d'archéologie et d'histoire, *Op. cit.*

³² Album d'images : la fondation de Montréal (du 17 mai 1992 au 2 mai 1993), Montréal 350 ans de vie française en Amérique (s.d 1993).

Document interne : Réalisation de Pointe-à-Callière.

³³ Exposition au Marché Bonsecours (de mai à septembre 1992).
Document interne : Réalisation de Pointe-à-Callière.

³⁴ Anne-Catherine Robert-Hauglustaine, *Op. Cit.*, 9.

du dernier quart du XX^e siècle où les musées entrent dans ce qu'on a appelé l'ère de la communication. Dès lors, leur priorité n'est plus la gestion exclusive de leurs collections dont seule une faible partie est valorisée et diffusée sous la forme d'exposition permanente. Voulant attirer un plus large et plus vaste public, les grands musées, suivis bien vite par les plus entreprenants des moyens et petits musées, décident d'organiser des expositions temporaires au rythme d'au moins une ou deux par année. Certains musées abandonnent carrément l'exposition permanente au profit d'expositions temporaires de moyenne durée (d'un à trois ans) ou d'une exposition permanente au profit d'un nouveau type dans laquelle l'accrochage d'une partie de la collection est renouvelé chaque année.³⁵ Ainsi, comme l'écrit Daniel Jacobi, nous ne pouvons nier les conséquences de la priorité accordée au temporaire vis-à-vis du permanent qui semblent quasi irrémédiables. Pour le chercheur, il est difficile d'avoir des données concrètes de ce recul puisqu'aucune étude n'a été conduite afin de comparer le fonctionnement des musées avant et après 1980. On a par ailleurs souligné qu'avec le développement des expositions temporaires, c'est en quelque sorte la mission même du musée qui s'est modifiée. En effet, il ne s'agit plus uniquement de conserver et de transmettre le patrimoine et des collections, mais bien de les faire connaître, aimer et partager au plus grand nombre. Ce changement est souvent associé au fait que dorénavant c'est le public qui est placé au centre du dispositif de communication qui par ailleurs a été porté par le mouvement de la nouvelle muséologie.³⁶ Pour un musée, il reste important de continuer à assurer la conservation des collections et le travail scientifique sur celles-ci afin de mieux les préserver, les compléter, les enrichir et produire des connaissances sur le patrimoine. Mais l'idée qu'il faut conquérir un public, l'intéresser, le fidéliser, devient importante, voir

³⁵ Daniel Jacobi, « Muséologie et accélération », dans *Nouvelles tendances de la muséologie*, dir. François Mairesse (Paris : Édition La documentation française, 2016), 29.

³⁶ Daniel Jacobi, *Op. Cit*, 29.

prédominants dans la plupart des musées. En somme, le projet scientifique de l'institution se double d'un projet culturel qui inclut une politique des publics.³⁷

C'est ainsi que les expositions temporaires apparaissent comme le moyen de régénérer et de stimuler l'intérêt des publics tout en conférant aux musées un atout décisif : ils entrent dans l'actualité culturelle en offrant, comme d'autres secteurs de la culture, toutes sortes de nouveautés.³⁸

C'est donc une tendance qui se constate aussi au Québec, le public demande et consomme de plus en plus d'expositions temporaires.

3.2 La muséalisation des expositions

3.2.1 Deux conférences de Nada Guzin

À travers mes recherches, ce qui m'a d'abord surpris, c'est que l'histoire de plusieurs musées a été écrite par des historiens comme, par exemple, Brian Young auteur de « McCord. L'histoire d'un musée universitaire, 1921-1996 »³⁹. Il s'agit pour ces derniers de vouloir transmettre une histoire institutionnelle. J'imaginais que les musées auraient été les initiateurs d'une pareille entreprise. Comme si les historiens s'intéressaient plus à ce patrimoine que les musées eux-mêmes. Ces premiers constats me sont venus lors d'une conférence de Nada Guzin au musée Pointe-à-Callière dans le cadre de la conférence *Les musées ne sont rien sans leurs histoires* le 31 mai et 1^{er} juin 2016. L'allocution de Nada Guzin m'avait fait réfléchir sur tout le travail de conservation de la mémoire des musées, plus précisément sur la muséalisation des expositions. La conférencière mettait de l'avant le fait que le musée ne porte pas

³⁷ Daniel Jacobi, *Op. Cit.*, 30.

³⁸ Daniel Jacobi, *Op. Cit.*,

³⁹ Brian Young, *McCord. L'histoire d'un musée universitaire, 1921-1996*, (Montréal : Éditions Hurtubise, 2001).

toujours attention à ses expositions antérieures, à son histoire. En « muséalisant » ses expositions, le musée change le statut de l'objet qui devient alors un artéfact. Ce processus scientifique comprend un travail de préservation, de recherches et de communications. Depuis 20 ans, les musées réalisent de plus en plus d'expositions temporaires. Comment peut-on alors s'assurer de garder la « mémoire » de toutes ses expositions? La conférencière proposait en substance de cataloguer toutes les expositions (et tout ce qui en découle) afin de garder une trace de ce qui devient l'ADN du musée. Muséaliser précisait-elle, c'est avoir l'obligation de conserver.⁴⁰

Tout au long de la conférence Madame Guzin, s'est appuyée surtout sur les ouvrages de Reesa Greenberg, professeure à l'université de York en Ontario. Cette dernière. Il existe un genre particulier d'exposition, théorisé par Greenberg et intitulé *Remembering exhibition*⁴¹, à savoir la réalisation d'expositions qui rappellent des expositions passées. Ce procédé implique la reconnaissance d'une ancienne exposition comme révélatrice de sens, sa reconstitution (souvent partielle) et sa transmission. Des expositions possèdent même un titre proche de celui de patrimoine. Le Musée de l'Areuse à Boudry (Neuchâtel) et ses collections ont été « mis sous protection » par le Conseil d'État en 1997. Rien (ou presque) n'a été modifié depuis 1884 dans cet ancien musée scolaire. Pour l'auteure, l'émergence de ces « expositions souvenirs » témoigne d'une quête identitaire ou d'une quête de publics des musées. Nada Guzin a poursuivi la conférence en parlant de l'importance des expositions dans l'identité du musée et a donné quelques exemples d'expositions (*L'Art dégénéré selon Hitler*⁴², Dylaby : *Labyrinthe dynamique*, Amsterdam). Également, pour Madame Guzin, en plus d'être

⁴⁰ Nada Guzin, *Les musées ne sont rien sans leurs histoires* (Montréal, mai 2016), http://cerium.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/CERIUM/Documents_PDF/Colloque_Mus%C3%A9e-31mai_1erjuin16.pdf

⁴¹ Reesa Greenberg, *Op. Cit.*

⁴² La cité miroir, « L'art dégénéré selon Hitler, la vente de Lucerne, 1939 », 2014, <http://www.citemiroir.be/activite/lart-degenere-selon-hitler#overlay-context=actualite/lart-d%25C3%25A9g%25C3%25A9n%25C3%25A9r%25C3%25A9-selon-hitler>.

une quête identitaire, la création de ces expositions « souvenirs » révèle un désir de reconnaissance du musée de ces réalisations passées. Madame Guzin concluait sa conférence en se demandant si cet exercice peut aussi bien se faire dans les musées d'histoire, car jusqu'à maintenant ses expositions « souvenirs » sont surtout l'apanage des musées d'art.⁴³

Dans une autre conférence, *Recollection et muséalisation des expositions* dans le cadre du cycle des conférences en muséologie le 23 février 2017, Madame Guzin abordait le travail de mémoire que les musées ont à faire. Pour cette dernière, les musées se remettent en question et cela passe par une récollection. Mais la question subsiste, que font les musées pour préserver la mémoire des expositions? Pour la muséologue il faudrait : « (une) reconnaissance d'une exposition en tant que l'objet de musée ».⁴⁴ Pour cette dernière, force est de constater que les musées s'intéressent de plus en plus à leurs expositions et font certains efforts pour les documenter. Elle prend ainsi l'exemple du Musée d'histoire de Gatineau qui a changé ses politiques d'archivages des expositions.⁴⁵ Nada Guzin prend aussi l'exemple du Musée Stedelijk qui en 1962 a présenté une de ses expositions phares : « Dylaby, Dynamique labyrinthe ». La direction du musée, avec le recul, a reconnu l'importance qu'a eue cette dernière dans l'histoire de son institution. Aussi a-t-elle fait un « appel à tous » et mis en ligne une base de données incitant ceux et celles qui possédaient des artefacts de l'exposition de 1962 à les offrir en vue d'une possible muséalisation de cette exposition phare.⁴⁶ Le

⁴³ Nada Guzin, *Les musées ne sont rien sans leurs histoires* (Montréal, mai 2016), http://cerium.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/CERIUM/Documents_PDF/Colloque_Mus%C3%A9e-31mai_1erjuin16.pdf

⁴⁴ Nada Guzin, *Recollection et muséalisation des expositions* dans le cadre du cycle des conférences en muséologie le 23 février 2017, UQAM.

⁴⁵ Vanessa Merminod, *Op. Cit*, 15

⁴⁶ Nada Guzin, *Recollection et muséalisation des expositions* dans le cadre du cycle des conférences en muséologie le 23 février 2017, UQAM.

musée se penchait donc sur son histoire institutionnelle et de son évolution. D'autres musées se sont livrés à ce travail de réflexion, tel que le Musée des cultures à Milan (MUDEC) qui a présenté une exposition « Mondì a Milano » qui relate l'histoire des expositions de 1874 à 1940. Il s'agissait de mettre en lumière une forme d'exotisme, propre à cette époque en présentant des objets ethnographiques du musée.

Un autre cas, concernant la mémoire des expositions, s'est présenté, plus près de chez nous, à Gatineau. En effet, le Musée canadien de l'histoire a présenté une exposition permanente de 1989 à 2013, relatant l'épopée canadienne. La fin de l'exposition a engendré plusieurs questionnements notamment en ce qui a trait à ce qu'il fallait conserver. En effet, la question de la préservation s'est posée d'autant que l'exposition a marqué la muséographie canadienne et tout un public. De plus, comment expliquer que la salle fût fermée dans le plus grand silence, sans qu'il n'y ait eu de colloque?

À la fin de la conférence, j'ai pu lui poser une question en lien avec la perte de mémoire des expositions dans les musées. Pour cette dernière, il faut différencier les musées d'histoire et d'art, car leur façon d'archiver est différente et les musées d'art archivent davantage.

La question demeure pour la chercheuse : qu'est-ce que le musée conserve de ses expositions? Sans pouvoir totalement y répondre, Madame Guzin affirme qu'il y a néanmoins un changement et un souci de préservation.⁴⁷

3.2.2 Exemple français

À Lille, le 15 décembre 2015, s'est tenue une journée d'étude, au Palais des Beaux-Arts, consacrée à la mémoire des expositions. Elle fut organisée par le Master Expographie-Muséographie de l'Université d'Artois dirigé par Serge Chaumier, le

⁴⁷ Nada Guzin, *Recollection et muséalisation des expositions* dans le cadre du cycle des conférences en muséologie le 23 février 2017, UQAM.

musée des Beaux-Arts de Lille, l'OCIM, et l'association « Les muséographes ». Il est intéressant de mentionner cette conférence dans ce travail de recherche puisqu'elle rejoint mon questionnement sur la démarche d'archivage et de mémoire de l'exposition. Partant du constat que « l'historien comme le muséologue ne trouve souvent que des traces lacunaires, voire inexistantes, lorsqu'il s'agit de revenir sur des expositions temporaires après leur tenue »⁴⁸, les diverses interventions questionnaient les méthodes de conservation et d'archivage de la mémoire de l'exposition.⁴⁹ Dans *La Lettre de l'OCIM* (Office de Coopération et d'Informations Muséales) n° 165, Anne-Marie Delatte, responsable des ressources documentaires du musée des Confluences, signe un texte sur ce colloque et sur la mémoire des expositions de l'institution où elle travaille. Cette dernière souligne le fait qu'en France ce ne sont pas tous les musées qui possèdent un service d'archives autonomes reconnues aptes à gérer leurs archives et à accueillir le public.⁵⁰ S'il existe des lacunes quant à la conservation de la mémoire des expositions, cela met en lumière une volonté, à tout de moins, un questionnement face à cette situation qui est encore peu évoquée au Québec. Ainsi, plusieurs musées québécois, surtout les petits musées et centres d'interprétations, ne possèdent pas d'archives propres et que dire du fait qu'il a fallu au musée Pointe-à-Callière attendre dix années avant d'engager un documentaliste au centre d'archives.⁵¹ Faute de moyens humains ou financiers suffisants, les fonds patrimoniaux qui se développent en parallèle des collections (bibliothèques, archives, iconothèques, etc.) sont souvent gérés aux mieux par des non-professionnels, au pire pas géré du tout.

⁴⁸ Anne-Marie Delatte, « Mémoires d'expositions : l'exemple du musée des Confluences », *La Lettre de l'OCIM*, no 165 (2016) : 2. <http://ocim.revues.org/1652>.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, 3.

⁵¹ Éric Major, communication personnelle, 12 juin 2017.

Tout comme moi-même, l'archiviste du musée des Confluences, justifie la conservation des archives relative aux expositions temporaires, elle donne trois raisons. Premièrement, en raison d'une bonne gestion institutionnelle. Il s'agit d'assurer la continuité des activités grâce au suivi des dossiers, par exemple lorsque les chargés de projets d'une exposition changent en cours de route. Deuxièmement, au niveau juridique, les archives peuvent servir de preuves : si elles n'ont pas toutes la même valeur probatoire d'un point de vue légal, il est nécessaire de pouvoir facilement retrouver un contrat de cession de droits lors d'un litige, ou la photographie prise lors du prêt d'un objet qui attestent de son état avant transport. En dernier lieu, et celui qui nous intéresse le plus, une fois triées selon des critères précis, les archives servent la mémoire historique pour la documentation interne et la recherche.⁵² Dans mes entrevues réalisées dans divers musées montréalais, j'ai pu me rendre compte que ce sont les commissaires et chargés de projets qui sont responsables, d'une part, de transmettre leurs documents aux archives, d'autre part, de décider ce qui est conservé et ce qui est jeté. Ma recherche ne fut pas assez exhaustive pour que je puisse savoir s'il en était de même pour tous les musées québécois, possédant un service d'archives, mais à travers ma lecture de l'article d'Anne-Marie Delatte, cela semble être le cas en France aussi. Pour cette dernière, les directeurs d'établissement, les chargés d'expositions ou les commissaires ne devraient pas décider, comme cela se pratique couramment, de ce qui doit ou non être conservé, selon des critères subjectifs et donc souvent contestables. Accepter cela, c'est cautionner une mémoire et une histoire à géométrie variable selon la qualité des fonds conservés. C'est aussi aggraver les conséquences d'une autre pratique répandue : le tri vertical, allègrement mis en œuvre lors des déménagements ou des départs d'agents. Revenons au cas de Pointe-à-Callière. Lors de l'agrandissement en 2013, plusieurs archives, contenant entre autres des informations sur les expositions, avaient été jetées par la fondation du musée qui y voyait là des boîtes inutiles prenant trop d'espace dans le nouveau pavillon.

⁵² Anne-Marie Delatte, *Op. Cit.*, 4.

3.3 Situation des archives

La déclaration universelle sur les archives adoptées en 2010 par le Conseil international des archives et en 2011 par l'UNESCO pose comme principe que « les archives constituent un patrimoine unique et irremplaçable transmis de génération en génération. (...) Les archives jouent un rôle essentiel dans le développement des sociétés en contribuant à la constitution et à la sauvegarde de la mémoire individuelle et collective ».⁵³ C'est ainsi une reconnaissance internationale de la valeur mémorielle et patrimoniale des archives. Pour Bénédicte Grailles, cela nous amène à nous poser la question à savoir les archives doivent être reconnus comme des objets patrimoniaux? Cette dernière part du constat que : « le patrimoine ne se conserve pas "spontanément". Il faut la présence d'un héritage, une adhésion à celui-ci, un arsenal réglementaire et une volonté politique ».⁵⁴ Les archives répondent à la définition qui est donnée par le code du patrimoine d'œuvres ou de biens culturels présentant « un intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique » (article L.1), constituent une catégorie juridique précise et ainsi bénéficient de nombreuses dispositions notamment en matière de protection.⁵⁵ Au niveau des musées, Bénédicte Graille, inclut dans les archives, comme faisant partie du patrimoine, celles du commissaire d'exposition. Pour l'archiviste, toutes ces archives coconstruisent leurs objets et sont exactement les mêmes que celles nécessitées par la « mise en exposition »

⁵³ Bénédicte Grailles-Marcilloux, « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux ? », *La Gazette des archives*, no 233 (2014) : 31. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/gazar_0016-5522_2014_num_233_1_5123.pdf.

⁵⁴ *Ibid*, 35.

⁵⁵ *Ibid*.

d'un objet patrimonial lui confirmant sa légitimité.⁵⁶ Le patrimoine, tout comme les archives, a subi la même évolution globale. On a pu constater que le patrimoine avait subi une « phase d'instrumentalisation historiciste » qui lui a permis la construction d'une mémoire unitaire de la nation. Cette phase semble avoir pris fin dans les années 1950. Elle s'est prolongée jusqu'au milieu des années 1970 pour l'objet « d'archives ». Depuis, force a été de constater le caractère changeant de l'écriture et des objets d'histoire. Il n'y a plus un patrimoine, mais une multiplicité des patrimoines qui délimitent non pas une unité, mais la diversité des territoires qui jouent un rôle dans la construction de mémoires collectives de groupes sociaux. Selon l'archiviste, cette effervescence s'explique par l'investissement démocratique sur la mémoire.⁵⁷ En valorisant, les archives comme faisant partie du patrimoine, on donne de l'importance à ce qu'elles conservent. La place des archives a donc évolué au cours des décennies, mais son importance semble de plus en plus reconnue, et ce même si au Québec du chemin reste à faire. En effet, pas plus tard qu'en 2017, le gouvernement libéral a annoncé des réductions des subventions allouées aux bibliothèques et archives du Québec. De plus, des activités de numérisation étaient suspendues, entraînant la perte de plusieurs postes. Seulement, pour la BANQ, c'est une réduction de 5,42 % des postes et 855 600 \$ dans son budget.⁵⁸

Il me semble également important de rendre compte des rapprochements, relativement récents, entre bibliothèques, archives et musées. Pour Yves Bergeron, c'est précisément à travers la dématérialisation des collections que ces trois institutions,

⁵⁶ Bénédicte Grailles-Marcilloux, « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux ? », *La Gazette des archives*, no 233 (2014) : 43. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/gazar_0016-5522_2014_num_233_1_5123.pdf.

⁵⁷ *Ibid*, 45.

⁵⁸ Catherine Lalonde, « Abolition de postes et réorganisation à la BANQ », *Le Devoir*, 7 juin, 2017, culture, <https://www.ledevoir.com/culture/500597/bibliotheques-et-archives-coupures-de-postes-et-reorganisation-a-banq>.

longtemps rassemblées (jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et la création du Louvre), puis progressivement séparées au gré de leur professionnalisation et du développement des techniques muséographiques, bibliothéconomiques et archivistiques, se voient à nouveau rassemblées à travers des portails virtuels, comme Europeana.⁵⁹ Plusieurs institutions songent de plus en plus à les rassembler physiquement, ce fut le cas du Musée d'art contemporain de Montréal,⁶⁰ par mesure d'économies. Pour Bergeron le monde des technologies de l'information et des communications (TIC) réitère ici son rôle considérable dans l'évolution d'un champ qui dépasse le musée, mais rejoint l'ensemble des pourvoyeurs de collections et de base de données.⁶¹

⁵⁹ François Mairesse, *Nouvelles tendances de la muséologie*, sous la direction de François Mairesse, Paris, édition La documentation française, 2016, p.24.

⁶⁰ Anne-Marie Zeppetelli, communication personnelle, 4 juillet 2017.

⁶¹ François Mairesse, *Nouvelles tendances de la muséologie*, sous la direction de François Mairesse, Paris, édition La documentation française, 2016, p.25.

CHAPITRE IV

MUSÉES À L'ÉTUDE

Avant d'aborder l'histoire des musées à l'étude, il nous semble nécessaire d'aborder l'évolution de l'idée même de ce que représente le patrimoine et de son importance, puisqu'il est question dans ce qui suit de la mémoire du musée à travers ses expositions et donc de son propre patrimoine et par le fait même du nôtre. En effet, le patrimoine met en évidence les traits particuliers, uniques, d'une culture.⁶²

4.1 Évolution du concept de patrimoine au Québec

Le XX^e siècle fut celui des grands bouleversements, les deux grandes guerres, la conquête de l'espace, les nouvelles technologies, la télévision, l'internet, etc. Ces changements eurent des répercussions en muséologie et dans notre perception des musées et de leurs rôles. On cite souvent Henri Rivière, considéré avec raison comme l'un des plus grands muséologues du XX^e siècle, créateur de nouveaux concepts tel que l'écomusée et la nouvelle muséologie en France. Comme le rappelle Yves Bergeron, les idées nouvelles d'Henri Rivière ont trouvé des échos en Amérique du Nord et plus

⁶² Nada Guzin Lukic, « Patrimoine, musée et médiation, Culture française d'Amérique », dans *Médiation et francophonie interculturelle*, dir. Lucille Guilbert (Québec : Presses de l'Université Laval, 2004), 139.

particulièrement au Québec.⁶³ Sa conception de l'ethnologie et de l'étude de la culture matérielle ont directement inspiré le programme d'Arts et de traditions populaires de l'Université Laval au début des années 1970. De plus, cette nouvelle vision a rapidement pris forme dans de nombreux musées québécois et plusieurs écomusées ont vu le jour au cours de cette même décennie.⁶⁴ Si la conception du musée a changé au cours du XX^e siècle, la définition et la gestion du patrimoine a elle aussi connu une évolution.

Roland Arpin, concepteur et directeur du Musée de la civilisation de 1987 à 2001, illustre bien ce changement. Ce dernier, s'est donné le rôle de porte-étendard de cette évolution de la redéfinition et de la conception du patrimoine, en enclenchant une autre étape de cette modernisation, afin de l'inscrire dans le contexte du XXI^e siècle. Il a pris acte de ce que le patrimoine représentait désormais, dans plusieurs sociétés et aux yeux de leurs gouvernants et des citoyens.⁶⁵ D'ailleurs, dans l'ouvrage *Diriger sans s'excuser*, Raymond Montpetit montre bien que cette conception du patrimoine est le résultat direct d'une fusion entre tradition et modernité, entre l'héritage au sens large et le patrimoine moderne au sens strict, celui décrété par un geste explicite de patrimonialisation.⁶⁶ Cette vision qu'incarne Roland Arpin marquera l'histoire de la muséologie au Québec puisqu'elle traduira d'une réelle préoccupation de la sauvegarde de certains éléments culturels touchant plusieurs domaines.⁶⁷

⁶³ Yves Bergeron, « Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945) ». De l'« autre » au « soi », *Rabaska*, volume 3 (2005), 7-8. doi:10.7202/201707ar p. 7 2016.

⁶⁴ Yves Bergeron, « Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945) ». De l'« autre » au « soi », *Rabaska*, volume 3 (2005), 8. doi:10.7202/201707ar p. 7 2016.

⁶⁵ Raymond Montpetit, « Roland Arpin, le patrimoine et la patrimonialisation au Québec », dans *Diriger sans s'excuser. Patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*, dir. Yves Bergeron et Julie-Anne Côté (Paris : Édition L' Harmattan, 2016), 27.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Raymond Montpetit, « Roland Arpin, le patrimoine et la patrimonialisation au Québec », dans *Diriger sans s'excuser. Patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*, dir. Yves Bergeron et Julie-Anne Côté (Paris : Édition L' Harmattan, 2016), 27.

Cependant, avant qu'une législation ne vienne donner un statut officiel à un ensemble déterminé d'objets patrimoniaux, des individus avaient déjà, au Québec dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, fait entendre leur appel à la conservation de « choses anciennes » et de traditions que l'on valorisait et où plusieurs déploraient la perte ou l'affaiblissement.⁶⁸

Dans une perspective d'histoire culturelle, on voit au Québec l'apparition d'une certaine conscience patrimoniale, dans un premier temps, à l'intérieur de ce que Raymond Montpetit, sociologues et historiens, appelle « l'idéologie de la conservation » ou « l'idéologie clériconationaliste » ou encore le « nationalisme juridicoculturel » courant qui prédomine du milieu du XIX^e siècle jusqu'aux années 1960 et qui valorisait l'héritage culturel du passé. Ce n'est pas anodin si cette idéologie, qui définit le groupe québécois comme porteur d'une culture, privilégie le passé, puisque cette dernière idéalisait les traits de la société québécoise de la deuxième moitié du XIX^e siècle qui était effectivement catholique, de langue française, agricole et traditionnelle. Plusieurs auteurs, gardiens des valeurs traditionnelles et fréquemment reliés à ce courant de pensée, feront la promotion de cet « héritage sacré ». Raymond Montpetit nous rappelle que si le mot patrimoine n'est pas encore utilisé dans les propos de l'époque, il est entendu que ce sont ces auteurs qui ont prôné qu'au Québec, c'est toute une manière d'être, un système de valeurs, une culture comme façon de vivre et de penser, qu'il fallait conserver et transmettre, ainsi que certains objets anciens « reliques du passé ».⁶⁹ L'idée de la conservation du patrimoine n'est donc pas nouvelle, bien qu'elle se soit concrétisée avec la récente loi sur le patrimoine culturel entrée en vigueur le 19 octobre 2012 et qui est inspirée de la proposition d'une « politique de patrimoine culturel » (1999) proposée par un comité dont Roland Arpin était le

⁶⁸ Raymond Montpetit, « Roland Arpin, le patrimoine et la patrimonialisation au Québec », dans *Diriger sans s'excuser. Patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*, dir. Yves Bergeron et Julie-Anne Côté (Paris : Édition L' Harmattan, 2016), 29.

⁶⁹ *Ibid.*, 29-30.

président.⁷⁰ Après la Révolution tranquille, on peut lier l'évolution du patrimoine avec celle des musées puisque d'importants changements interviennent, en 1972 entre autres, avec la nouvelle loi sur les biens culturels. Cette dernière vient consolider les responsabilités publiques en matière de patrimoine. La notion de bien culturel est introduite et elle règlementera les fouilles archéologiques, créera un Registre des biens et obligera le gouvernement à dresser tout un inventaire des biens susceptibles d'être classés. En 1974, le gouvernement va plus loin en dotant le Ministère d'une « Direction générale du patrimoine » et en engageant plusieurs ethnologues intéressés par la culture matérielle.⁷¹ Quelques années plus tard, le comité Arpin décrira ainsi l'effervescence de ces années : « La période comprise entre 1972 et 1985 constitue sans aucun doute la période la plus animée pour le patrimoine ».⁷² Comme le résume très bien Raymond Montpetit : « Le patrimoine devint alors une composante majeure de la culture, ce qui change son champ d'action et le place dans l'espace social. ».⁷³

Les musées, comme la société dans son ensemble, ont subi ces trente dernières années de grandes mutations qui ont marqué notre époque. Dans l'ouvrage, *Musées et muséologies : au-delà des frontières*, Raymond Montpetit rappelle qu'un colloque de muséologie s'était tenu à Montréal en 1996 et qu'il avait pour titre : « La société et le musée, l'une change, l'autre aussi. ».⁷⁴ Cette conception du patrimoine va influencer les penseurs de l'époque dont Marius Barbeau grand ethnologue de l'époque. Il va sans

⁷⁰ Raymond Montpetit, « Roland Arpin, le patrimoine et la patrimonialisation au Québec », dans *Diriger sans s'excuser. Patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*, dir. Yves Bergeron et Julie-Anne Côté (Paris : Édition L' Harmattan, 2016), 47.

⁷¹ *Ibid.*, 48.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Raymond Montpetit, « Prologue », dans *Musées et muséologies : au-delà des frontières : les muséologies nouvelles en question*, dir. Yves Bergeron, Daniel Arsenault et Laurence Provencher (Québec : Éditions PUL, 2015), 31.

dire que ces derniers, par leurs appels à la patrimonialisation, ont su influencer les musées et les sociétés d'histoire de l'époque.

4.2 Histoire des musées à l'étude

4.2.1 Pointe-à-Callière

Le 17 mai 1992 Point-à-Callière, musée d'histoire et d'archéologie, ouvre ses portes, soit 350 ans après que Jeanne Mance, le Sieur de Maisonneuve et leurs compagnons aient assisté à la messe de fondation de Montréal par le Père Vimont. Jusqu'à son ouverture, seuls les géographes connaissent l'existence de cette pointe ancienne résidence du troisième gouverneur de Montréal, le chevalier Louis Hector de Callière qui y aménagea en 1688. Ce gentilhomme fut gouverneur de Montréal de 1684 à 1698 et treizième gouverneur de la Nouvelle-France, de 1698 à 1703.⁷⁵ Aujourd'hui la pointe a été intégrée à la rive de Montréal, mais son nom est plus connu que jamais, et ce grâce à la popularité toujours grandissante du musée. La création du musée est intrinsèque aux fouilles archéologiques du site. Ces dernières durèrent 10 ans et permirent aux chercheurs de faire plusieurs découvertes importantes sur Montréal. Elles témoignent de plus 1000 ans d'activité humaine, de vestiges architecturaux qui furent mis en valeur in situ au musée. Ce dernier se décrit : « (...) comme un complexe culturel qui entend consacrer le site de l'origine et l'évolution de Montréal ».⁷⁶ La création de Pointe-à-Callière constitue l'aboutissement d'un projet de mise en valeur du quartier historique du Vieux-Montréal. En 1987, un concept d'aménagement, suivi en 1989, d'une étude

⁷⁵ Francine Lelièvre, « Le berceau de Montréal version 1992. La Pointe-à-Callière », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, no 27 (1991), 53.
<http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/culture/cd1035538/cd1039682/7932ac.pdf>

⁷⁶ Francine Lelièvre, *Op. Cit.*, 52.

de faisabilité permettait de définir les orientations et l'envergure du projet.⁷⁷ La création du musée prend forme au moment d'une période d'effervescence du milieu de la culture et du patrimoine québécois. En effet, en 1992 le gouvernement du Québec publie un plan d'action *La politique culturelle du Québec. Notre culture. Notre avenir* qui mettait de l'avant des principes de démocratisation de la culture en affirmant vouloir « valoriser l'héritage culturel » par « des interventions davantage orientées vers les citoyens ». ⁷⁸ Également, cette politique réaffirmait :

(...) l'importance de certaines des composantes les plus fondamentales de la spécificité culturelle du Québec : la langue française, la mémoire et l'héritage collectifs inscrits dans le patrimoine culturel, la contribution des Québécois de toute origine à la définition de la culture québécoise et l'ouverture du Québec aux cultures du monde. Diverses mesures sont proposées pour réaffirmer, valoriser ou renforcer ces composantes.⁷⁹

C'est ainsi que le réseau modernisé des musées, centres d'exposition et lieux d'interprétation, se voyait confier, durant l'année 1992, un rôle majeur dans la diffusion d'un patrimoine devant être accessible à tous.⁸⁰

Il est aussi important de mentionner que Pointe-à-Callière est un des musées archéologiques d'envergure au Canada. Présentant des centaines d'artéfacts, il regroupe six lieux principaux; l'*Éperon*, bâtiment moderne récipiendaire de plusieurs

⁷⁷ Francine Lelièvre, *Op. Cit.*, 52.

⁷⁸ Raymond, Montpetit, *Une muséographie dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant* (Québec : Ministère de la culture et des communications du Québec, 2013), 4.

⁷⁹ Québec, Ministère des Affaires culturelles. *La Politique culturelle du Québec. Notre culture. Notre Avenir.* (Québec : Gouvernement du Québec, 1992), 137.

⁸⁰ Raymond, Montpetit, *Une muséographie dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant* (Québec : Ministère de la culture et des communications du Québec, 2013), 4.

prix d'architecture; la crypte archéologique en sous-sol; l'édifice rénové de l'*ancienne douane*; la *Station de pompage d'Youville*; l'*École des fouilles archéologiques* et *La Maison-des-Marins*.⁸¹

Rétrospectivement, nous avons pu constater que les Montréalais manifestaient un réel intérêt pour l'archéologie. Quelques activités ponctuelles, telles que les fouilles ouvertes au public, les expositions ou les troussees éducatives sur l'archéologie, ont marqué le début d'une éducation et sensibilisation en matière de patrimoine archéologique. La création de Pointe-à-Callière visait deux objectifs essentiels dans le domaine du patrimoine : il donne un lieu permanent pour assurer la continuité de la mise en valeur et de l'éducation au patrimoine archéologique montréalais. L'institution a voulu, dès son ouverture, se doter de ressources afin d'assurer sa mission éducative, qui consiste à faire connaître l'archéologie de Montréal en rendant le musée accessible aux familles, aux jeunes du milieu scolaire, aux Montréalais, aux touristes, aux entreprises, aux spécialistes avec une attention particulière pour les personnes handicapées.⁸² Ainsi, selon, Ginette Cloutier et Linda Lapointe : « Cette préoccupation vis-à-vis du public se reflète dans la conception même du musée. Les choix muséographiques et le concept de mise en valeur du site et des artefacts ont été conçus pour parler des humains qui se profilent derrière chaque pierre. À Pointe-à-Callière, l'accent porte autant sur les objets et les vestiges que sur les gens qui ont habité le site au cours des six derniers siècles. »⁸³

⁸¹ Pointe-à-Callière, «Historique du projet», consulté le 24 mai 2018, <http://www.pacmusee.qc.ca/fr/a-propos-de-pointe-a-calliere/musee/historique-du-projet>.

⁸² Ginette Cloutier et Linda Lapointe, « L'éveil à l'archéologie : un défi pour Pointe-à-Callière », *Continuité*, no 57-58 (1993), 34. <http://www.erudit.org/culture/continuite1050475/continuite1053211/17449ac.pdf>.

⁸³ Ginette Cloutier et Linda Lapointe, *Op. Cit.*, 34.

4.2.2 Musée des beaux-arts

Le Musée des beaux-arts de Montréal est l'une des institutions artistiques les plus importantes au Canada, ainsi que la plus ancienne. Créé en 1847, par un groupe de collectionneurs et mécènes montréalais, et appelé à l'origine la *Montreal Society of Artist*, il devient l'*Art Association of Montreal* en 1860. Jusqu'en 1912, le musée est situé dans un immeuble du carré Philips. Il déménage, par la suite, rue Sherbrooke Ouest et s'installe dans un immeuble nouvellement construit par les architectes Edward et William Sutherland Maxwell. Ces derniers s'inspirent du style néoclassique, très en vogue au début du XX^e siècle.⁸⁴ Durant les années 1948 et 1949, l'Association forme une nouvelle corporation qui devient dès lors le Musée des beaux-arts de Montréal, son nom actuel. En 1972, l'institution se transforme en société semi-publique, subventionnée par le Gouvernement.⁸⁵ En 1976, le musée inaugure une nouvelle aile, œuvre de l'architecte Fred Lebensold. En 1991, c'est le pavillon sud, Jean-Noël Desmarais, qui est inauguré. Il s'agit d'une création de l'architecte Moshe Safdie. L'institution, avec ce nouveau pavillon, se dote ainsi d'un espace considérable de galeries, d'aires éducatives et de services, ce qui lui permet d'exposer une grande partie de sa collection et lui procure une espace pour les expositions temporaires.⁸⁶

Il est également intéressant de mentionner que le musée fut l'un des premiers établissements muséaux à développer une collection encyclopédique d'importante envergure. En effet, aujourd'hui, cette dernière compte plus de 41 000 œuvres, de l'Antiquité à nos jours et comprend des peintures, sculptures, des œuvres graphiques,

⁸⁴ Michel Champagne, *Encyclopédie canadienne*, « Musée des beaux-arts de Montréal », 2017, consulté le 24 mai 2018. <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/musee-des-beaux-arts-de-montreal/>.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

des photographies et des objets d'arts décoratifs, répartis dans cinq pavillons : Pavillon Jean-Noël (art international), Pavillon Michal et Renata Hornstein (cultures du monde), Pavillon Lilian et David M. Stewart (arts décoratifs et design), Pavillon Claire et Marc Bourgie (art québécois et canadien) et le Pavillon pour la Paix Michal et Renata Hornstein (art international et éducation). Le cinquième pavillon a été inauguré en 2016 pour le lancement du 375^e anniversaire de Montréal.⁸⁷

Le musée des beaux-arts a évolué au cours de son histoire et a participé pleinement au « mouvement » de démocratisation de la culture qui a eu lieu au Québec. Le musée fut fondé par un cercle de collectionneurs de l'élite anglophone montréalaise qui avait comme but de « cultiver le goût des beaux-arts parmi la population de la ville ». Cependant, il faut attendre les années cinquante pour que la population francophone fréquente de manière plus assidue le musée. Dans le sillage de la Révolution tranquille, les musées, dont le MBAM, ont connu un nouveau départ, entre autres grâce aux actions structurantes du gouvernement du Québec, à une augmentation des budgets des établissements et à une professionnalisation des personnels actifs dans les musées.⁸⁸ D'ailleurs, sur la page internet du musée qui relate son histoire, l'institution retrace son évolution et nomme la période entre 1970 et 1990 comme étant celle de la démocratisation. Dans les années 1990, la muséologie québécoise a le vent dans les voiles, et le MBMA en profite pour s'ouvrir sur le monde. Depuis, l'administration de Nathalie Bondil s'est démarquée dans sa démarche de muséologie nouvelle dans sa

⁸⁷ Musée des beaux-arts de Montréal, « À propos », consulté le 24 mai 2018, <https://www.mbam.qc.ca/a-propos-du-musee/>.

⁸⁸ Raymond, Montpetit, *Une muséographie dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant* (Québec : Ministère de la culture et des communications du Québec, 2013), 11.

prise en compte des visiteurs. Le musée a multiplié ses politiques afin d'inclure le plus de visiteurs possible en devenant un musée socialement engagé.⁸⁹

4.3 Entrevues avec Éric Major et Danielle Blanchette

4.3.1 Introduction

Pour répondre à ma problématique, il m'a semblé nécessaire de procéder à des entrevues. Au cours du troisième chapitre, nous avons pu statuer sur l'importance des expositions temporaires pour un musée ainsi que de leur évolution. Pour répondre à la question de l'importance que les musées accordent à la conservation de la mémoire de leurs expositions ainsi qu'à leurs conservations, il m'était important d'en discuter avec des professionnels soit des archivistes et des chargés de projets. Ces derniers sont ceux qui s'occupent directement du traitement des archives générées par les expositions.

Pour réaliser mes entrevues, j'ai décidé d'utiliser la méthode qualitative qui consiste en un entretien dirigé en tête-à-tête afin de recueillir des renseignements détaillés sur mon sujet d'étude. Mon échantillon, en raison des contraintes du nombre de pages de ce travail, se limite à deux musées. Cependant, durant les prémisses de ma recherche, j'avais mal évalué l'étendue du travail et procédé à un nombre plus élevé d'entrevues. J'avais choisi de me concentrer sur ce qui me semblait être les plus grands musées de la métropole, c'est-à-dire le Musée Pointe-à-Callière, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée McCord. Ce qui me semblait intéressant dans ce choix était qu'il se divisait en deux musées d'histoire et deux musées d'art. Je supposais que, n'ayant pas les mêmes artefacts dans leur collection, leur façon de conserver leur histoire institutionnelle, plus précisément celle de leurs expositions temporaires, devait être différente. Cependant, après avoir

⁸⁹ Musée des beaux-arts de Montréal, « Manifeste pour un musée humaniste », consulté le 24 mai 2018, <https://www.mbam.qc.ca/a-propos-du-musee/>.

rencontré Éric Major, documentaliste au Musée Pointe-à-Callière, Ève Dumais, chargé de projets au Musée Pointe-à-Callière, Caroline Truchon, chargée de projets au Musée McCord, Anne-Marie Zeppetelli, archiviste au Musée d'art contemporain, ainsi que Danielle Blanchette du Musée des beaux-arts, il m'a paru évident que j'avais là trop d'informations et que tous ces renseignements, quoi qu'utiles pour le présent travail, me servirait davantage lors d'un futur travail de recherche plus poussé. Il serait intéressant de procéder à un travail plus exhaustif où de plus nombreux chargés de projets et d'archivistes pourraient être rencontrés afin de dresser un portrait de la problématique au niveau de la métropole, voir du Québec. Je trouve par ailleurs qu'il serait important de rencontrer des archivistes ainsi que des commissaires chargés d'expositions, afin de voir si les deux métiers fonctionnent en harmonie où s'ils sont isolés dans leur manière de procéder. En entrevue, il m'a parfois semblé que les opinions des chargés de projets et des archivistes divergeaient sur la problématique. Encore une fois, il serait intéressant, voire passionnant, d'approfondir la question. C'est donc un aperçu de ces entrevues que je livre ici. J'ai choisi de m'attarder sur celles faites avec des archivistes de Pointe-à-Callière et du Musée des beaux-arts de Montréal, car elles me semblaient mieux répondre à ma problématique. Il va sans dire que je serai en mesure de dresser des parallèles avec les autres intervenants rencontrés et ce même si je me m'abstient de faire part de leur entrevue en totalité.

Il est aussi important de mentionner que si j'avais des questions déjà préparées pour les entrevues, il est arrivé que d'autres pistes et problématiques surgissent. J'ai tenté de donner un sens à l'entrevue, mais j'ai laissé l'intervenant répondre le plus librement aux questions. Il s'agissait donc d'entrevues semi-structurées. Ce type d'entrevue me permettait de pouvoir mener la conversation selon les réponses données par la personne interviewée. Ainsi, l'entrevue rendait possible une plus grande flexibilité même si elle

restait centrée sur la problématique principale. De plus, l'entrevue qualitative semi-structurée me garantissait une analyse plus poussée que celle structurée.⁹⁰

Avant de commencer l'entrevue, je parlais aux interviewés de mon travail de recherche et ce qui m'avait amenée à me pencher sur le sujet. L'entrevue que j'ai menée avec Éric Major au Musée Pointe-à-Callière était quelque peu différente, car j'avais eu à collaborer avec lui lors de mon stage. Il connaissait donc déjà ma démarche et ce qui était intéressant, lors de cette entrevue, c'est qu'il était en mesure de constater une différence au niveau des politiques d'archivages avant et après mon stage. Cependant, les questions préliminaires que je lui ai posées étaient sensiblement les mêmes que les autres professionnels interviewés.

4.3.2 Pointe-à-Callière, Éric Major documentaliste⁹¹. 11 juin 2017

Questions préliminaires :

1. Durant mon stage, mon mandat était plutôt vague et touchait à la conservation de tout ce qui avait trait au musée (du pamphlet promotionnel aux médailles commémoratives). Il me semblait que la direction n'avait pas de politique formelle quant à la conservation de sa mémoire institutionnelle. Qu'en est-il maintenant par rapport aux expositions temporaires? Des changements sont-ils apparus?

Selon lui, le vingt-cinquième anniversaire du musée a déclenché un changement de « mentalité » au sein de la direction du musée. Il y a d'abord eu « l'affaire » de la médaille commémorative (fabriquée par le musée pour l'exposition) de la signature

⁹⁰ Centre d'excellence de l'Ontario, « Minitrouse sur les méthodes, entrevues qualitatives : un tour d'horizon », consulté le 17 septembre 2017, http://www.excellencepourenfantsados.ca/sites/default/files/docs/minitrouse_entrevues_qualitatives_f.pdf.

⁹¹ Depuis août 2017, Éric est responsable de la médiathèque.

du traité de la Grande Paix de 1701. La direction du Musée a réalisé que cette médaille aurait dû faire partie, pour le moins, d'un fond commémoratif. Or, on assistait seulement aux prémices du problème de la conservation et l'institution n'avait pas encore envisagé de solutions plus concrètes. D'ailleurs, les conclusions de mon stage ont confirmé que trop peu était fait en matière de conservation des expositions et qu'il fallait se pencher sur la question. Le musée possédait déjà deux fonds, l'un historique et l'autre ethno historique, aujourd'hui on y retrouve une collection institutionnelle. Cependant, cette dernière collection reste encore extrêmement préliminaire, en date du 11 juin 2017, Marie-Ève Bertrand (archiviste des collections), la direction et lui n'avait eu qu'une seule rencontre à ce sujet.

2. Qu'est-ce que le musée privilégie aux archives vis-à-vis des expositions temporaires?

À écouter l'archiviste, il devient clair que l'un des problèmes, quant à la conservation de l'histoire des expositions temporaires au musée, est que pendant dix ans Pointe-à-Callière ne possédait pas de centre de documentation. Ainsi, l'archivage qui s'y est fait a plus ou moins bien survécu au temps. Par exemple, plusieurs affiches d'expositions ont été très abimées. De plus, pendant plusieurs années, le musée entreposait ses boîtes d'archives (contenant, entre autres des informations sur les expositions) dans un local à la Maison des Marins. Ce local contenait des boîtes d'archives, mais contenait aussi des documents appartenant à la fondation du musée. Lors des constructions à l'intérieur pour agrandir le musée, la Fondation a malheureusement jeté une grande majorité de ses boîtes *archivex* qui ne contenait, pour elle, que de la paperasse. Aussi est-il difficile de mesurer l'ampleur de la perte de documents puisque rien n'avait été numérisé.

Depuis l'ouverture du centre d'archives, les chargés de projets doivent envoyer tous les documents ayant trait aux expositions temporaires à l'archiviste. Cependant, il n'existe aucun « guide » de ce qui doit être transmis ou pas. Cela reste donc

entièrement à la discrétion des chargés de projets. Ainsi, ce sont ces derniers qui vont, selon leur instinct, décider ce qui devrait être conservé. Il n'y a donc pas vraiment d'objets ou documents privilégiés, c'est à leur discrétion. De plus, ce sont les documents papier qui lui sont envoyés, il est donc parfois compliqué de récupérer les documents numériques qui restent sur leur ordinateur.

3. Comment un archiviste et un chargé de projets travaillent-ils ensemble?

Une fois l'exposition terminée le chargé de projets se doit de lui envoyer ses dossiers classés. Cependant, comme expliqué plus haut, aucune instruction quant à ce qui doit être envoyé n'est demandée aussi cela varie-t-il d'un chargé de projets à un autre. De plus, comme il doit jongler avec plusieurs projets simultanément malencontreusement tous les documents ne parviennent pas à l'archiviste. Et comme il semble que l'archiviste et le chargé de projets sont le plus souvent débordés et que ce dossier ne soit pas une priorité de la direction (qui elle-même est suroccupée), c'est la mémoire institutionnelle qui se retrouve parfois négligée.

4. Les historiens et muséologues s'intéressent-ils à l'histoire des expositions temporaires du musée?

Selon lui, il n'y a pas eu de demandes de recherche d'historiens ou de muséologues sur les expositions temporaires passées. Cependant, le musée a pris comme initiative de retracer son histoire, et ce en cinq fascicules. Il s'agit donc plus d'une recherche qui est faite à l'interne.

5. Avez-vous des recommandations?

Le mandat des archivistes, me confie-t-il, n'est pas bien défini et cela fait en sorte que les archives sont utilisées à toutes les « sauces ». Par exemple, plusieurs objets

lui sont envoyés aux archives. Or, dans son mandat, il n'est pas spécifié qu'il doit s'occuper des objets, autres que les ressources documentaires. Aussi, est-il confronté à plusieurs « zones grises ». Ce manque de clarification des tâches, fait en sorte que certains objets qui seraient pertinents se perdent. Par exemple, seules les affiches des expositions et les épinglettes sont envoyées aux archives. Certains objets se retrouvent sous la tutelle de Marie-Ève Bertrand qui s'occupe surtout des artéfacts, mais qui n'a pas nécessairement de place pour les entreposer. Ce problème découle également, du fait que les archives manquent de ressources. Il me rappelle que souvent la solution de la direction face à la charge de travail que connaît le centre d'archive est d'engager un(e) stagiaire pour l'été. Or, cela ne facilite pas toujours la tâche puisque c'est un(e) élève à former et cela prend du temps. Le manque de ressources semble malheureusement être le problème de bon nombre de centres d'archives. Lors de mes entrevues, seul le centre d'archive du musée d'art contemporain de Montréal avait bénéficié d'une subvention.⁹²

4.3.3 Musée des beaux-arts de Montréal, Danielle Blanchette technicienne à la documentation, 29 août 2018.

Questions préliminaires :

1. Qu'est-ce que le musée privilégie aux archives vis-à-vis des expositions temporaires?

Résumons les principaux propos de la documentaliste, le Musée des beaux-arts conserve presque tous les documents concernant ses expositions temporaires, et ce depuis sa création en 1860. Même si certains documents anciens manquent à l'appel, il est possible de retrouver des informations sur toutes les expositions ayant eu lieu au musée. Par exemple, si on consulte les archives de l'année 1893

⁹² Danielle Blanchette, communication personnelle, 29 août 2018.

on retrouve les catalogues des expositions, mais pas les correspondances. Le musée a aussi conservé tout ce qui était publié sur les expositions. À partir de 1920, les expositions temporaires sont mieux documentées et il est alors possible de trouver des informations concernant les procès-verbaux, les catalogues d'expositions, les correspondances avec différents musées sur les emprunts d'œuvres, des lettres, etc. Selon Madame Blanchette, le musée a toujours eu cette préoccupation de conserver la mémoire des expositions et cela s'est maintenu au cours des années jusqu'à aujourd'hui. Dès 1940, on commence à retrouver des photos des installations. Aujourd'hui, grâce à la technologie des bases de données numériques, il existe de plus en plus d'informations sur les expositions. Cependant, beaucoup de ses informations sont encore difficilement accessibles aux chercheurs et muséologues. N'étant pas numérisé, les informations restent dans des boîtes archivex. Certaines informations, les plus récentes, se retrouvent sur le site internet du musée ou sur le site de la RDAQ⁹³. Les archivistes aimeraient pouvoir rapatrier toute information sur les expositions temporaires dans leurs bases de données, cependant ils manquent de temps, de personnels, de ressources et d'argent. Il est donc possible de trouver des informations sur les expositions (de l'année 1960 à l'année 2009) en allant sur le site du réseau de diffusion des archives du Québec (RDAQ). Sur le portail des fonds du Musée des beaux-arts de Montréal, il apparaît les documents qui ont été conservés en lien avec l'exposition (coupures de presse, catalogue d'exposition, informations sur l'artiste, documents publicitaires, etc.). S'il est impossible de consulter en ligne les documents, car ils n'ont pas encore été numérisés, cela peut aider un chercheur à savoir exactement ce que le musée a conservé et dès lors prendre rendez-vous avec l'archiviste pour consulter les documents sur place.

⁹³ Réseau de diffusion des archives du Québec (RDAQ) <http://www.rdaq.qc.ca/recherche/index.html>

2. Quelle est la relation entre les chargés de projets et les archivistes?

Les archivistes et chargés de projets collaborent bien. Ces derniers envoient aux archivistes leurs archives d'exposition environ aux six mois. Tout se fait cependant sur papier. Ce ne sont pas tous les documents qui rejoignent la base de données ou qui sont numérisés. Également, aucune instruction n'est donnée quant à savoir ce qui doit être conservé.

3. Il y a-t-il eu de nouvelles politiques de conservation des expositions temporaires avec l'agrandissement du musée?

L'agrandissement et ses expositions permanentes et temporaires ont été documentés. Tout le processus d'agrandissement a lui aussi été conservé.

4. Les historiens et muséologues s'intéressent-ils à l'histoire des expositions temporaires du musée?

La majorité des historiens d'histoire de l'art qui se sont penchés sur certaines expositions s'intéressaient plus particulièrement à l'histoire d'une œuvre en particulier. De plus, certains chercheurs retracent l'histoire d'une œuvre : combien de fois cette dernière a été exposée, dans le cadre de quelle exposition, etc. Ces informations donnent de la valeur à une œuvre d'art, contrairement à un artefact dans un musée d'histoire. C'est peut-être une des raisons de ce pour quoi le Musée d'art a largement documenté ses expositions et les œuvres qu'on y retrouvait. D'un point de vue de la conservation, il est important de savoir combien de temps une œuvre est exposée, car il faut limiter son temps d'exposition dans un environnement non contrôlé pour éviter que l'œuvre ne se dégrade.

5. Avez-vous des recommandations?

Il faudrait plus de ressources, c'est-à-dire du personnel qualifié et de l'argent. Pour cette dernière, il serait intéressant de pouvoir enrichir la base de données du musée en y ajoutant toutes les informations concernant une exposition : les photographies, les plans, les procès-verbaux, la liste d'objets, etc. que tout soit ainsi regroupé et facile d'accès pour les chercheurs, archivistes et muséologues.

4.4.4 Ève Dumais, sur la conservation des archives des expositions temporaires à Pointe-à-Callière, 27 juin 2017.

Lorsque je rencontre Ève Dumais, chargée de projets à Pointe-à-Callière, je lui demande comment la mémoire des expositions temporaires, quel participe à produire, est conservée. Cette dernière me dit qu'elle ne peut que parler pour elle-même, puisqu'il n'y a pas de directives communes. Pour sa part, elle conserve ses recherches qu'elle enregistre dans son ordinateur. Ce ne sont pas des informations qui sont accessibles ou même partagées. Selon Ève Dumais, il est aussi difficile d'avoir accès à certaines informations concernant des expositions temporaires passées, car elles se retrouvent sur des fichiers qui ne s'ouvrent plus (le logiciel est trop vieux) ou des informations papier qui ont été perdues avant d'être numérisées. Comme il n'y a pas de mesures précises quant à ce qui doit être conservé, c'est le chargé de projets qui fait le tri lorsque le projet prend fin. Cependant, selon Ève Dumais, même si les choix quant à ce qui doit être conservé varient, la mémoire de l'exposition est sauvegardée, car parfois les projets durent plusieurs mois, voire des années dans le cas d'une exposition permanente et il faut s'assurer d'avoir tous les documents au cas où un changement surviendrait dans l'exposition due à un bris, etc. Par exemple pour refaire un cartel, il faut s'assurer d'avoir conservé l'information, mais aussi la grandeur du cartel, la police, etc. Tout ce qui est multimédia est aussi gardé puisqu'il faut souvent faire des mises à jour. Ève Dumais

me confie aussi que le projet doit être terminé avant d'être envoyé aux archives. Une des directives qui est donnée aux chargés de projets par la direction est de garder tous les documents, même les lettres (numériques ou papier) des consultants. Ce n'est pas tant une démarche de conservation que de protection. Les cahiers de réalisation faits par les consultants sont donc conservés. Une liste des objets exposés est aussi habituellement conservée.

Ainsi sont sauvegardées les informations dites plus intellectuelles et, surtout, les informations pratiques. Ève Dumais me confirme, lors de notre entrevue, qu'une certaine culture de la conservation de la mémoire institutionnelle du musée a changé. En effet, la direction a émis une directive pour que tous les documents, objets concernant le musée et que les employés ont en leur possession soient remis à Monsieur Major. De plus, le musée a produit, dans le cadre de son vingt-cinquième anniversaire, cinq publications concernant son histoire.

4.5 Constatations

Les entrevues répondaient en partie à ma problématique? Il semble que les deux musées accordent une certaine importance à la conservation de l'histoire de leur institution à travers la mémoire de leurs expositions. Cependant, les moyens pris pour la conserver divergent. Si dès son ouverture cela a semblé évident pour le musée des beaux-arts, cela est tout autre à Pointe-à-Callière. Au musée des beaux-arts, les documents et objets relatifs à une exposition temporaire sont conservés aux archives, même si aucune démarche précise est indiquée pour se faire. Le problème auquel le musée fait face est plutôt au niveau du classement et de la gestion de la quantité importante de documentations. Comme Madame Blanchette le précisait, il n'existe pas encore de base de données qui regroupe toutes informations par exposition. Le problème de Pointe-à-Callière, c'est que les fonds sont incomplets. Si depuis peu, la direction éprouve le désir de conserver son histoire, il apparaît que le vingt-cinquième anniversaire en a été le

déclencheur. Il est à noter que les deux musées ne bénéficient pas des mêmes moyens. Dans son rapport annuel 2016-2017, le Musée des beaux-arts de Montréal indique avoir reçu du gouvernement et de la ville 25,8 millions de dollars (pour le Pavillon pour la Paix) et c'est sans compter ce que la fondation a été en mesure de récolter (7,9 millions).⁹⁴ Le musée a même terminé l'année avec un léger surplus. Cette santé financière lui permet d'avoir à son service aux archives douze employés. Pour sa part, Pointe-à-Callière a reçu environ 11 millions de dollars⁹⁵ et ne possède que deux employés travaillant aux archives. Les conclusions de ces entrevues font également état de cette situation financière différente. Entre le 4 et le 6 octobre 2011, Montréal accueillit le Grand Chantier des États généraux des musées du Québec. Ce fut le point culminant d'une vaste opération de consultation menée par la Société des musées québécois (SMQ). Le Grand Chantier aura permis l'adoption de soixante-treize recommandations. Il est alors confirmé que les musées québécois souffrent de sous financement. Ainsi, il n'est pas étonnant que les textes d'introductions, qui précèdent les soixante-treize recommandations, témoignent largement de ces difficultés financières qui affectent tous les secteurs d'activité du musée.⁹⁶ J'ai pu constater ces difficultés au sein des centres de documentations des musées, surtout à Pointe-à-Callière.⁹⁷ Chaque archiviste consulté décrivait cette situation et énumérait ce qui pourrait être mis en place si le financement était au rendez-vous. C'est pourquoi il est d'autant plus important, à l'instar de l'initiative de l'Association des musées des Pays-Bas, de réaffirmer la « valeur des musées » et les rôles inhérents à leur mission

⁹⁴ Musée des beaux-arts de Montréal, *rapport annuel 2016-2017*, 2017, 2.
<https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2018/02/rapport-annuel-2016-2017-final-fr.pdf>

⁹⁵ Pointe-à-Callière, *rapport annuel 2017*, 2017, 25.

⁹⁶ Linda Lapointe, « L'avenir des musées », dans *États généraux des musées du Québec : bilan et perspective*, *Revue Musées*, volume 30 (2012), 6.
http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/revue_musees_vol-30_smq.pdf.

⁹⁷ Linda Lapointe, *Op. Cit*, 8

éducative et culturelle.⁹⁸ Malgré tout, le gouvernement québécois reste de loin la province, au Canada, qui investit le plus dans la culture.⁹⁹

⁹⁸ Linda Lapointe, *Op. Cit.*, 8.

⁹⁹ Yves Bergeron et Vanessa Ferey, *Archives et musées : théâtre du patrimoine (France-Canada)*, dir. Yves Bergeron et Vanessa Ferey (Lassay-les-Château : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013), 20.

CHAPITRE V

RECOMMANDATIONS

C'est à la suite de mes lectures, à mes entrevues, et surtout en discutant avec Raymond Montpetit, que l'idée d'énoncer certaines recommandations, quant à la sauvegarde de la mémoire des expositions, a surgi. Comme énoncé au début de ce travail, ces recommandations sont partielles et peu développées. Cependant, elle pourrait faire l'objet d'une étude à part entière à l'occasion d'un autre travail.

Ainsi, trois recommandations me semblent importantes : premièrement, la numérisation et la création de banques de données concernant les expositions temporaires, deuxièmement, un plan de conservation conçu par les archivistes pour les chargés de projets (et dans certain cas la direction), afin de s'entendre sur ce qui doit être conservé et qu'il y ait ainsi une unité d'action au sein du musée; et troisièmement, sensibiliser les directions de musée sur l'importance de la conservation de la mémoire des expositions.

5.1 Numérisation et banque de données, l'exemple du MAC

Au cours de mes recherches et de mes entrevues, j'ai réalisé que le peu d'informations au sujet d'une exposition provenait le plus souvent d'un manque de ressources que d'un désintérêt face à la mémoire institutionnelle. Cette observation s'est confirmée lors de ma visite au Musée d'art contemporain de Montréal qui avait investi, dans sa médiathèque et son centre de documentation, grâce à une subvention considérable du

ministère de la Culture et des Communications (MCC) versées en 2014 dans le cadre du Plan culturel numérique du Québec (PCNQ). Ainsi, le musée a été en mesure de numériser et de diffuser ses collections muséales. Plus précisément, ses principaux objectifs étaient la numérisation pour la sauvegarde des collections vidéographiques; le traitement et la numérisation des fonds d'archives d'artistes; la diffusion des collections en ligne; la réalisation d'expositions virtuelles; la production de capsules éducatives qui favorisent la compréhension de l'art contemporain; la création d'un espace de présentation et de diffusion des œuvres Web; la création d'applications mobiles et d'outils pédagogiques numériques afin d'enrichir une meilleure expérience muséale au visiteur; la refonte de son site Web afin qu'il permette, entre autres, l'utilisation des différents outils technologiques; et la création de contenus visuels pour diffuser en ligne ses activités éducatives, artistiques et culturelles.¹⁰⁰ Tout cela a permis d'améliorer la base de données du musée. La médiathèque, la bibliothèque et les archives ont également fusionné, enrichissant ainsi la base de données. Ces objectifs atteints, le centre de documentation a été en mesure de rassembler toutes les informations concernant une exposition : coupures de presse; catalogues d'expositions; cartels; textes des conservateurs; listes des œuvres présentées; photographies des salles d'exposition; documentation vidéo, compte-rendu de recherche, documents de travail, etc., et les regrouper à l'intérieur de données. Ainsi, comme me l'a montré Anne-Marie Zeppetelli (Gestionnaire des collections et des ressources documentaires, et responsables du Plan culturel numérique) lorsque nous effectuons des recherches sur une exposition, par exemple l'exposition sur Ragnar Kjartansson (11-02-2016 à 22-05-2016), nous retrouvons tous les documents la concernant : l'élaboration des projets d'expositions par les commissaires, les rencontres filmées avec les artistes qui décrivent leurs projets, leurs œuvres, les plans de la salle, les œuvres exposées et j'en passe. Ainsi, la recherche est beaucoup plus aisée, car nous n'avons pas à la faire par

¹⁰⁰ Musée d'art contemporain, « Le plan culturel numérique », *Rapport annuel 2014-2015*, 2015, 36.

œuvre présentée. Pour le chercheur, c'est une avancée. De plus, cela ne concerne pas que les expositions les plus récentes, comme c'est souvent le cas en ce qui a trait aux bases de données et au numérique; le musée a fait l'exercice pour toutes les expositions qui ont été présentées par le musée. Ce qui est intéressant dans le cas du Musée d'art contemporain, c'est que les archivistes et les commissaires conservent toutes ces informations, entre autres, en vue d'une exposition sur l'institution et ses expositions passées. Le musée accorde donc une grande importance à la sauvegarde des informations concernant la mémoire de leurs expositions temporaires et permanentes et cela se traduit par le biais de cet investissement fait aux archives.¹⁰¹

Lorsque j'avais discuté avec Ève Dumais, chargé de projets au Musée Pointe-à-Callière, il ne semblait pas y avoir une volonté de conserver la mémoire institutionnelle en vue de faire des recherches en muséologie ou de faire une exposition sur le musée, mais cela plus à titre informatif et d'assurance.¹⁰² En ce qui concerne le Musée d'art contemporain de Montréal, un de leur objectif est de rendre accessible la base de données aux chercheurs en créant une interface et en y ajoutant un répertoire qui serait accessible sur le site internet du musée.¹⁰³

Une de mes recommandations serait donc de suivre l'exemple du musée d'art contemporain de Montréal et d'investir dans une base de données cohérente qui rassemblerait tous les documents générés par une exposition. La constitution de bases de données assure le développement des connaissances.¹⁰⁴ De plus, grâce à la documentation exhaustive qui serait conservée, il serait possible de pouvoir montrer,

¹⁰¹ Anne-Marie Zeppetelli, communication personnelle, 4 juillet 2017.

¹⁰² Ève Dumais, communication personnelle, 27 juin 2017.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ François Mairesse, *Nouvelles tendances de la muséologie*, dir. François Mairesse (Paris : Édition La documentation française, 2016), 23.

selon les moyens du musée, en ligne les expositions passées grâce à une expoθήque virtuelle.¹⁰⁵ Par exemple, le musée de la résistance et de la déportation à Grenoble offre, sur son site internet, plusieurs expositions virtuelles. Il est possible d'y voir des interventions filmées du directeur du musée, de l'artiste et du commissaire, des plans de la salle, des œuvres et les principaux textes de l'exposition.¹⁰⁶ Il serait encore plus pertinent d'ajouter à cette expoθήque d'autres documents, vidéos, témoignages concernant le processus d'expositions. Il est nécessaire de créer une banque de données exhaustive et/ou une expoθήque des expositions passées afin de rendre accessible la mémoire de celle-ci aux chercheurs, aux commissaires, aux chargés de projets et aux lieux d'enseignement et d'éducation. Aujourd'hui, ces informations ne sont pas à la portée de tous.

5.2 Plan de conservation

Afin de mieux orienter les chargés de projets et autres professionnels à conserver leurs documentations ayant trait une exposition, il semble qu'il serait opportun du centre d'archives de créer un plan de conservation. Ainsi, avec l'aide de la direction, de muséologue, de chercheurs, des personnes travaillant à la communication et des commissaires pourrait être décidés ce qui doit être conservé et comment le faire. Ainsi, ce n'est pas selon l'instinct et les priorités de chacun que les informations sont conservées.

Il serait d'ailleurs intéressant, de s'attarder à comment le musée d'art contemporain de Montréal si prend pour conserver la mémoire de ces expositions, car ce dernier à l'habitude de se questionner sur l'éphémérité d'une œuvre et d'une exposition.

¹⁰⁵ Vanessa Merminod, *Op. Cit*, 16.

¹⁰⁶ Musée de la résistance et de la déportation, « Expoθήque virtuelle », consulté 28 mai 2018, <http://www.resistance-en-isere.fr/3044-les-visites-virtuelles-360-.htm>.

J'ai eu un cours, à l'automne 2016, passionnant celui d'Anne Bénichou, *Le musée et les pratiques éphémères*, qui portait sur les démarches artistiques et les pratiques éphémères. Cependant, je n'ai pu m'empêcher de faire un parallèle avec mon sujet de recherche qui commençait à germer à l'époque. Par exemple dans le cours nous avons étudié des musées d'art contemporain qui ont une base de données accessible à tous où il est possible de se renseigner sur les expositions d'art contemporain, surtout l'art éphémère. Plusieurs chercheurs se questionnent sur l'après-exposition et comment restituer les valeurs et l'atmosphère de ces dernières une fois passées.¹⁰⁷ Il pourrait être à propos, même pour les musées d'histoire, de se renseigner sur la façon dont s'y prennent ces musées.

Également, lors de mon entrevue avec Caroline Truchon, chargée de projets au Musée McCord, j'ai constaté que s'il n'existe pas de politiques de conservation des expositions, il y a tout quand même une procédure. Chaque exposition possède un dossier de travail où l'on retrouve l'ensemble des informations concernant l'exposition (cahiers de recherches, contrats, photos, plan de la salle, textes du commissaire, etc.) qui sont mis en ligne (*cloud*) et que les autres chargés de projets peuvent consulter. Ainsi, il est plus facile d'avoir une unité dans ce qui est sauvegardé, car il est possible de voir ce que les autres collègues conservent. Cela facilite le transfert des documents aux archives.

5.3 Sensibiliser les directions des musées sur l'importance du sujet

Lors de mon stage à Pointe-à-Callière, il m'a semblé que la conservation d'une histoire et d'une mémoire institutionnelle commençait seulement à intéresser la direction. Je n'ai cependant pas eu l'impression, et ce même en parlant des mois plus tard avec Éric

¹⁰⁷ Anne Bénichou, « L'œuvre en régime allographique », MSL- 652D,-600 : Le musée et les pratiques éphémères (Montréal : Université du Québec à Montréal, 4 octobre 2016).

Major, que la documentation et la conservation de la mémoire des expositions intéressaient beaucoup celle-ci. Je comprends bien, surtout en y ayant travaillé, que les musées, en raison de coupes budgétaires, de politiques, d'agrandissement, sont débordés et souvent en mode « survie ». Je me souviens bien du stress que mes supérieurs vivaient lorsqu'une exposition était montée, lors de la remise du rapport annuel, des différents soupers avec l'administration, des déménagements, etc. L'anxiété que les visiteurs ne soient pas au rendez-vous était grande. Ainsi, il m'est aisé de comprendre que cet aspect, soit la recherche, la sauvegarde, passe au second plan. Il n'en reste pas moins que c'est un aspect important et qu'avec le recul, les musées et les chercheurs en muséologies profiteront de ses sauvegardes. L'exemple de Francine Lelièvre qui n'a conservé aucun de ses discours est très parlant. Madame Lelièvre est le cœur de Pointe-à-Callière. C'est elle qui prend toutes les décisions et qui a un rôle majeur dans le choix des expositions, et ce depuis vingt-cinq ans. Ces archives personnelles devraient faire partie de la base de données du musée.

Afin de faire en sorte que les directions des musées québécois accordent de l'importance à cet enjeu, il faut les sensibiliser au fait que les expositions sont objet de patrimonialisation. Comme nous le rappelle Vanessa Merminod, trois actions principales guident ce processus auquel l'administration peut prendre part. Il faut d'abord reconnaître l'objet comme étant porteur de valeurs partagées par un groupe social, plus largement le « saisir par l'esprit en reliant entre elles des images, des perceptions qui le concernent » et l'« accepter pour vrai (ou pour tel) ». Deuxièmement, conserver l'objet afin : « ne pas laisser disparaître, garantir de l'oubli » et de le « maintenir en bon état, préserver de l'altération, de la destruction, faire durer ». Et puis troisièmement, transmettre l'objet suppose de le communiquer, le mettre en valeur ou le diffuser au sens de « faire connaître, partager ».¹⁰⁸ Ces actions sont vaines

¹⁰⁸ Vanessa Merminod, *Op. Cit.*, 4.

si la direction n'a pas en amont reconnu leur importance. L'exercice de mise en mémoire est important, il permettrait aux musées d'élaborer un discours rétrospectif et prospectif sur eux-mêmes et les autres.

De plus, les directions des musées pourraient s'allier à des chercheurs qui sont des spécialistes et qui appliquent une méthode rigoureuse de recherche et de conservation. Ces derniers pourraient leur donner des pistes sur ce qu'il faut sauvegarder. Si comme l'écrit Daniel Jacobi, dans l'ouvrage de François Mairesse sur les nouvelles tendances de la muséologie, les commissaires sont des professionnels qui ont de moins en moins le profil de chercheurs, mais bien des chargés de projets, des concepteurs ont-ils donc le réflexe de conserver toutes les informations sur une exposition? ¹⁰⁹ Un chercheur, fait par définition de la recherche et cette recherche, dans tout travail sérieux, doit être documenté. Ainsi, un chercheur qui travaille dans un musée documente peut-être plus son propre travail qu'un autre professionnel qui a une formation qui s'apparente plus à de la gestion de projet.

¹⁰⁹ Daniel Jacobi, *Nouvelles tendances de la muséologie*, sous la direction de François Mairesse, Paris, édition, La documentation française, 2016, p.30.

CONCLUSION

Cette recherche nous a permis de nous pencher sur la conservation de l'histoire des expositions temporaires, questionnement muséologique qui demeure encore peu abordé. Bien que ce travail de recherche s'est essentiellement limité aux musées montréalais, plus précisément aux Musées des beaux-arts de Montréal et de Pointe-à-Callière, nous avons pu explorer l'importance des expositions pour une société et son patrimoine, leur conception, leur muséalisation, la situation de leur conservation et l'évolution du concept de patrimoine au Québec. De plus, les entrevues auprès de documentalistes et de chargés de projets ont complété mes recherches. Grâce à l'ensemble des documents analysés et de ces entrevues, j'ai pu écrire quelques recommandations partielles qui me semblaient répondre à ma problématique quant à la conservation des expositions et l'importance que les musées devraient y accorder. Le but de cette recherche était de mieux comprendre comment les musées réfléchissent à leur mémoire et quelle importance ils lui accordent.

Lorsque j'ai débuté l'écriture de ce travail, j'avais en tête mon expérience à Pointe-à-Callière et les lacunes que le musée avait en matière de conservation de sa mémoire institutionnelle. Yves Bergeron et Philippe Dubé rappellent dans *Mémoires de Mémoire* les conditions dans lesquelles une exposition populaire et marquante quitte un musée sans que par la suite un travail rétrospectif soit effectué. Cela suggère que les musées, en général, s'intéressaient davantage aux archives liées à leurs collections qu'à l'archivage des processus qui mènent à une exposition (recherche préliminaire, muséographie, contacts sollicités, objets exposés, etc.). La sauvegarde des expositions n'est donc pas pleinement pratiquée et les directions muséales ne reconnaissent pas l'exposition comme objet de patrimoine, malgré son statut de médium privilégié. Or, à

la suite de mes recherches et de mes entrevues, j'ai pu constater que si cette problématique n'est pas la priorité des musées, l'importance qui est accordée à la conservation de l'histoire des expositions varie d'un musée à l'autre. Par exemple, le Musée d'art contemporain a investi du temps et de l'argent afin de mieux conserver ces expositions. S'il reste encore beaucoup à faire auprès de plusieurs musées, tels que Pointe-à-Callière et le Musée des beaux-arts à un certain niveau, mon hypothèse doit donc être nuancée. Le sous-financement des centres de documentation des différents musées doit également être mis en parallèle. Au cours des dernières années, nous avons vu le nombre d'expositions temporaires augmenter. Cependant, dans plusieurs musées, le nombre d'archivistes n'a pas augmenté. Ils doivent donc composer avec un petit budget et une charge de travail toujours plus importante. Cette réalité affecte la sauvegarde de l'histoire des expositions puisque l'archiviste est l'ultime étape de la conservation. Ainsi, serait-il intéressant de pouvoir continuer les recherches afin d'investiguer auprès de plusieurs musées et de leurs archives au Québec, voir en Europe.

Pour finir, il aurait également été intéressant d'aborder la conservation des expositions à travers le public. En effet, à l'ère des médias sociaux, de plus en plus de photographies, de témoignages, de commentaires, à grand coup de hastag, sont publiés sur la Toile. Ces traces laissées par les visiteurs de leur passage au musée constituent aussi une mémoire des expositions.

BIBLIOGRAPHIE

Benaiteau, Carole, Marion Benaiteau, Olivia Berthon et Anne Lemonnier. *Concevoir et réaliser une exposition*. Paris : Éditions Eyrolles, 2012.

Bénichou, Anne. « L'œuvre en régime allographique », MSL — 652D,-600 : Le musée et les pratiques éphémères. Montréal : Université du Québec à Montréal, 4 octobre 2016.

Bergeron, Yves, Daniel Arsenault et Laurence Provencher St -Pierre. *Musées et muséologies : au-delà des frontières : les muséologies nouvelles en question*. Québec, Presse de l'Université de Laval, 2015.

Bergeron, Yves et Vanessa Ferey. *Archives et musées : théâtre du patrimoine (France-Canada)*. Sous la direction d'Yves Bergeron et Vanessa Ferey. Lassay-les-Château : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013.

Bergeron, Yves. « Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945). De l'« autre » au « soi » ». *Rabaska*, volume 3, 2005, 7-30. doi:10.7202/201707ar p. 7 2016.

Centre d'excellence de l'Ontario. « Minitrousse sur les méthodes, entrevues qualitatives : un tour d'horizon ». Consulté le 17 septembre 2017.
http://www.excellencepourenfantsados.ca/sites/default/files/docs/minitrousse_entrevues_qualitatives_f.pdf.

Champagne, Michel. *Encyclopédie canadienne*. « Musée des beaux-arts de Montréal ». 2017. Consulté le 24 mai 2018.
<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/musee-des-beaux-arts-de-montreal/>.

Cloutier, Ginette et Linda Lapointe. « L'éveil à l'archéologie : un défi pour Pointe-à-Callière ». *Continuité*, no 57-58, 1993, 34-36.
<http://www.erudit.org/culture/continuite1050475/continuite1053211/17449ac.pdf>.

Couture, Francine. « Les années 60 : art contemporain et identité nationale ». *Revue, ETC*, no 17 (1992) : 14-17. <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1992-n17-etc1086893/35855ac/>.

Delattre, Anne-Marie. « Mémoires d'expositions : l'exemple du musée des Confluences ». *La Lettre de l'OCIM*, no 165 (2016) : 2. <http://ocim.revues.org/1652>

Gagnon, Bernard. « Introduction ». Dans *La Diversité québécoise en débat : Bouchard, Taylor et les autres*. Sous la direction de Bernard Gagnon, 11-20. Montréal : Québec Amérique (CRÉQ, chaire de recherche du Canada en études québécoise et canadiennes), 2010.

Gob, André et Noémie Drouguet. *La muséologie, histoire, développements, en jeux actuel*. Paris : Éditions Armand Colin, 2003, 2^e édition 2014.

Grailles-Marcilloux, Bénédicte. « Archivistiques canadienne et française : échanges, influences ou transferts? » Dans *Archives et musées : théâtre du patrimoine (France-Canada)*. Sous la direction d'Yves Bergeron et Vanessa Ferey, 47-66. Lassay-les-Château : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013.

Grailles-Marcilloux, Bénédicte. « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux? ». *La Gazette des archives*, no 233, 2014, 31-45. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/gazar_0016-5522_2014_num_233_1_5123.pdf.

Grenier, Catherine. *La fin des musées ?*. Paris : Éditions du Regard, 2013.

Greenberg, Reesa. « Remembering exhibitions : from point to line to web ». *Tate Paper*, Automne 2009 (2009), <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/greenberg.shtm>.

Guzin, Nada. *Les musées ne sont rien sans leurs histoires*, Montréal, mai 2016. http://cerium.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/CERIUM/Documents_PDF/Colloque_Mus%C3%A9-31mai_1erjuin16.pdf.

Guzin, Nada. « Patrimoine, musée et médiation, Culture française d'Amérique ». Dans *Médiation et francophonie interculturelle*. Sous la direction de Lucille Guilbert, 139-157. Québec : Presses de l'Université Laval, 2004.

Guzin, Nada. *Recollection et muséalisation des expositions* dans le cadre du cycle des conférences en muséologie le 23 février 2017, UQAM.

ICOM. « La définition du musée ». 24 août 2007. <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>.

Jacobi, Daniel. « Muséologie et accélération ». Dans *Nouvelles tendances de la muséologie*. Sous la direction de François Mairesse. Paris : Édition La documentation française, 2016.

LA CITÉ MIROIR, « L'art dégénéré selon Hitler, la vente de Lucerne, 1939 », 2014, <http://www.citemiroir.be/activite/lart-dégénéré-selon-hitler#overlay-context=actualite/lart-d%25C3%25A9g%25C3%25A9n%25C3%25A9r%25C3%25A9-selon-hitler>.

Lalonde, Catherine. « Abolition de postes et réorganisation à la BANQ ». *Le Devoir*, 7 juin, 2017, culture. <https://www.ledevoir.com/culture/500597/bibliotheques-et-archives-coupures-de-postes-et-reorganisation-a-banq>.

Lapointe, Linda. « L'avenir des musées ». Dans *États généraux des musées du Québec : bilan et perspective*, *Revue Musées*, volume 30, 2012, 6-7. http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/revue_musees_vol-30_smq.pdf.

Lelièvre, Francine. « Le berceau de Montréal version 1992. La Pointe-à-Callière ». *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, no 27, 1991, 52-55. <http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/culture/cd1035538/cd1039682/7932ac.pdf>.

Mairesse, François. *Le musée temple spectaculaire*. Paris : Les Presses Universitaires de Lyon, 2002.

Mairesse, François. *Nouvelles tendances de la muséologie*. Sous la direction de François Mairesse. Paris : Édition La documentation française, 2016.

Merminod, Vanessa. « L'exposition : un nouvel objet de patrimoine? Regards sur l'exposition *Mémoire* du Musée de la civilisation de Québec ». *Revue de la culture matérielle*, volume 76 (2012) : 1-19.

Montpetit, Raymond. « Prologue ». Dans *Musées et muséologies : au-delà des frontières : les muséologies nouvelles en question*. Sous la direction d'Yves Bergeron, Daniel Arsenault et Laurence Provencher, 31-70. Québec : Éditions PUL, 2015.

Montpetit, Raymond. « Roland Arpin, le patrimoine et la patrimonialisation au Québec ». Dans *Diriger sans s'excuser. Patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*. Sous la direction d'Yves Bergeron et Julie-Anne Côté, 27 — 47. Paris : Édition L'Harmattan, 2016.

Montpetit, Raymond. *Une muséographie dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*. Québec : ministère de la culture et des communications du Québec, 2013.

https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude_RMontpetit_RFinal_aout2013.pdf

Musée de la résistance et de la déportation. « Expothèque virtuelle ». Consulté 28 mai 2018. <http://www.resistance-en-isere.fr/3044-les-visites-virtuelles-360-.htm>.

Musée des beaux-arts de Montréal. « À propos ». Consulté le 24 mai 2018, <https://www.mbam.qc.ca/a-propos-du-musee/>.

Musée des beaux-arts de Montréal. « Répertoire des expositions du musée des beaux-arts de Montréal de 1860-2016 ». S.d. <https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2016/07/mbam-repertoire-des-expositions-depuis-1860.pdf>.

Musée des beaux-arts de Montréal. « Manifeste pour un musée humaniste ». Consulté le 24 mai 2018. <https://www.mbam.qc.ca/a-propos-du-musee/>.

Musée des beaux-arts de Montréal. *Rapport annuel 2015-2016*. 2016. <https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2016/12/Rapport-annuel-2015-2016-final-FR.pdf>.

Musée des beaux-arts de Montréal. Rapport annuel 2016-2017, 2017.
<https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2018/02/rapport-annuel-2016-2017-final-fr.pdf>.

Musée d'art contemporain. « Le plan culturel numérique ». *Rapport annuel 2014-2015*, 2015. <https://macm.org/app/uploads/2005/01/RA2014-2015.pdf>.

Pénicault, Emmanuel et Gennaro Toscano. *Lieux de mémoire, musées d'histoire*. Paris, La documentation française, 2012.

Pointe-à-Callière, *Profil du musée*, s.d, document interne, 5 p.

Pointe-à-Callière. « Historique du projet ». Consulté le 24 mai 2018.
<http://www.pacmusee.qc.ca/fr/a-propos-de-pointe-a-calliere/musee/historique-du-projet>.

Rivière, George-Henri. *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris : Éditions Dunod, 1989.

Robert-Hauglustaine, Anne-Catherine. « Préface ». Dans *Nouvelles tendances de la muséologie*. Sous la direction de François Mairesse, 8-13. Paris : Édition La documentation française, 2016.

SCHIELE, Bernard et Lucie DAIGNAULT dir., *Les musées et leurs publics : savoirs et enjeux*. Canada, Presse Universitaire du Québec, 2014.

Tremblay, François. « Préface ». Dans *Mémoire de Mémoires : Étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*. Sous la direction d'Yves Bergeron et Philippe Dubé, XIII — XVI. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009.

Veyrat-Masson, Isabelle. « Entre mémoire et histoire : la seconde guerre mondiale à la télévision ». *Hermès, La Revue*, no 8-9 (1991) : p.151-169.
<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1991-1-page-151.htm>

Wolton, Dominique. « Les musées au prisme de la communication ». *Hermès, La Revue*, no 61 (2011) <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3.htm>.

Musée canadien de l'histoire. *L'exposition — Dieu (x), mode d'emploi*. Youtube, 1 : 36. 1 novembre, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=locZ_Jw58x0.

Young, Brian. *McCord. L'histoire d'un musée universitaire, 1921-1996*. Montréal : Éditions Hurtubise, 2001.

ANNEXES

ANNEXE 1

Entrevue avec Caroline Truchon, chargée de projets au musée McCord, le 20 juin 2017.

1. Qu'est-ce qui est conservé de la mémoire des expositions? Et quelles sont les politiques mises en place afin de conserver des traces des expositions?

Tous les dossiers de travail doivent être conservés. De plus, depuis ces dernières années, tout doit être numérisé et mis en ligne (cloud) afin les autres chargés de projets, et autres intervenants, aient accès au dossier de travail. Il y a un dossier de travail par exposition et qui est créé dès le début de sa création. Dans le dossier de travail, on retrouve :

- Le budget
- Le calendrier
- Les ententes
- Appels d'offres
- Contre rendu des réunions avec les chercheurs et scénaristes
- Contrats
- Les factures
- Toutes les versions de l'exposition
- Concept de travail avec les scénaristes
- Les scénarios (versions préliminaires et définitives).

- Listes des objets avec leurs photos. On y détaille également les objets, puisque cette liste servira au scénographe.
- Les textes finaux et révisés ainsi que leur traduction. Ils sont utiles pour une exposition itinérante.
- Tout ce qui est multimédia, vidéos et montages.
- Les sons (textes et la musique)
- La recherche : rapport de recherche et recherche vidéos
- Communiqué de presse
- Affiches
- Tous les produits promotionnels
- Photographies de l'exposition
- Vidéos de l'exposition
- Publications
- Cartel

Tous les chargés de projets doivent créer un dossier de travail dès qu'ils commencent une exposition. Comme le Musée McCord est un musée de collection, il a toujours été important pour ce dernier de conserver le plus de documentation possible. D'ailleurs, le musée a numérisé les informations concernant ses expositions (dossier de travail) depuis 1993. Il est possible de trouver des informations sur les expositions ayant eu lieu avant 1993, mais elles n'ont pas été numérisées.

Il n'y a pas de politiques en tant que tel donnée par les archives du musée sur quoi et comment conservé. Cependant, comme les dossiers de travail sont accessibles aux chargés de projets, il est possible de savoir ce que les autres ont mis et avoir un travail de conservation plus uniforme. Il n'y a donc pas de politique, mais une procédure.

Une fois l'exposition terminée, les dossiers de travail sont mis sur TMS (base de données utilisée dans plusieurs musées afin de gérer les collections). Sur cette base de données, on retrouve tous les objets du musée, leur description détaillée, dans quelle exposition il a été utilisé.

2. Est-ce plus difficile de conserver la mémoire de l'exposition lorsqu'on fait appel à des consultants?

Même lorsque le musée fait affaire avec les consultants, leur travail doit être conservé dans le dossier de travail. C'est-à-dire, les rencontres avec eux, les différents scénarios d'exposition, etc. Là où le processus diverge, c'est lorsqu'il s'agit d'exposition itinérante puisqu'une partie du travail a déjà été fait par un autre musée.

3. Il y a-t-il eu des moments où le musée a été plus sensible à la mémoire de ses expositions?

Le musée a toujours été sensible à la conservation de la mémoire des expositions, et ce même, s'il n'y a pas de politique de sauvegarde, mais plutôt des procédures. L'institution sait que cette mémoire a de la valeur pour le musée et pour les chercheurs. Leur gestion est donc très importante et cela pour des raisons autant pratiques que philosophiques.

ANNEXE 2

Entrevue avec Anne-Marie Zeppetelli, Gestionnaire des collections et des ressources documentaires, et responsable du Plan culturel numérique, 4 juillet 2017.

1. Qu'est-ce qui est mis en place afin de conserver de la mémoire des expositions?

Le musée possède des archives documentaires pour les expositions. Depuis sa création le musée a conservé toutes les informations sur ses collections et ses expositions. On retrouve des dossiers détaillés sur les artistes, les expositions et les collections. Chaque événement (exposition, soirée pour une collecte de fonds, etc.) a son dossier et on y retrouve, entre autres : des coupures de presse, catalogue d'exposition, les textes des conservateurs, des photos, la liste des œuvres présentées, etc. Tout cela est maintenant numérisé et se trouve à l'intérieur de la base de données du musée. Ce tournant numérique découle d'un projet (d'une subvention gouvernementale en 2014) qui visait à consolider la base de données (Mimsy XG) de la médiathèque et des archives. Le MAC a été assez innovateur, car il est plutôt rare qu'un musée fusionne la base de données d'une bibliothèque, médiathèque et centre documentaire. Cela a fait en sorte d'enrichir de beaucoup la base de données. Ainsi, lorsque nous faisons une recherche sur une exposition, on retrouve rassemblés :

- L'élaboration du projet par le commissaire
- Les rencontres avec l'artiste (audio et vidéo)
- Des portraits des artistes
- Les coupures de presse
- Cartons d'invitations
- Catalogues d'expositions
- Cartels

- Textes des conservateurs
- Listes des œuvres présentées
- Photographies des salles d'exposition
- Documentation vidéo
- Compte-rendu de recherche
- Documents de travail
- Contrats et ententes
- Historiques des œuvres

Le MAC a également une particularité, c'est que les performances font souvent partie de ses expositions. La performance force la réflexion sur la conservation de sa mémoire. Les archives possèdent 72 enregistrements de performances. Elles n'ont pas été conservées dans le but d'être publiées, car cela irait à l'encontre demande des artistes qui ne souhaitent pas les voir diffusés, mais bien pour la documentation. Lorsque les performances font partie d'une exposition, elles sont jointes au dossier de l'exposition où l'on retrouve la prestation, les rencontres avec l'artiste, les conférences et les activités éducatives par rapport à cette dernière.

2. Quelles sont les politiques mises en place afin de conserver des traces des expositions?

Il n'y a pas politiques écrites sur ce que les commissaires doivent transmettre, mais la majorité est très sensibilisée au fait de conserver la mémoire de l'exposition. Les commissaires et archivistes sont conscients qu'en art contemporain, les expositions sont parfois recréées, ces informations prennent

donc encore plus d'importance dans un pareil cas. De plus, une exposition et sur l'institution et ses expositions passées est envisagée par le musée.

3. Il y a-t-il eu des moments où le musée a été plus sensible à la mémoire de ses expositions?

Les anniversaires et les agrandissements ont toujours été très documentés. Cependant, cette initiative du musée de conserver activement la mémoire du musée a été seulement mise en place dans les années 2000/200, puisqu'avant les archives géraient seulement les collections. Il y a donc certaines expositions qui sont moins bien documentées. Cependant, lorsque les archives ont fait leur grand travail de numérisation, ils ont tenté de trouver le plus d'informations réparties dans plusieurs départements afin de les regrouper dans la base de données.

4. Les historiens s'intéressent-ils à l'histoire des expositions?

Plusieurs chercheurs se sont intéressés aux expositions passées, mais il n'y a pas encore d'interface qui faciliterait leurs recherches. Le musée tente néanmoins d'améliorer le répertoire des expositions qui se retrouvera sur son site internet. Également, certaines œuvres sont difficilement accessibles, pour le chercheur, en raison des droits d'auteurs des artistes (peur que les œuvres soient reproduites). Il y a néanmoins sur le site internet (grâce à la subvention), plus de 8000 œuvres documentées en ligne, mais il n'est pas inscrit dans quelle exposition l'œuvre s'est retrouvée.

ANNEXE 3

Entrevue avec Ève Dumais, chargée de projets au musée Pointe-à-Callière, 27 juin 2017.

1. Qu'est-ce qui est mis en place afin de conserver la mémoire des expositions?

Selon Ève Dumais, il n'y a pas de directives claires sur ce que les chargés de projets doivent conserver, c'est selon chacun. Chaque chargé de projets conserve les dossiers des expositions sur son ordinateur et choisit ce qui doit être transféré à Éric Major, mais cela ne se fait pas avant la fin de l'exposition. Les informations ne sont ni accessibles, ni partagés entre collègues. D'ailleurs, les informations concernant les expositions avant 2001 sont difficilement accessibles, car elles se retrouvent sur un logiciel trop vieux qui ne s'ouvre pas. De plus, plusieurs documents papier ont été perdues avant d'être numérisées.

Pour sa part, Madame Dumais conserve, entre autres, les cahiers de réalisation des expositions, textes d'expositions, recherches, catalogues d'exposition et la liste des objets. Cependant, elle fait un tri avant de transmettre les documents (numériques et papiers) à monsieur Major. Selon elle, même si les dossiers d'expositions des autres chargés de projets ne sont pas accessibles, il est possible de leur demander d'y avoir accès. Néanmoins, les façons de faire ont changé depuis quelques années et les documents sont conservés plus automatiquement. Ainsi, il serait sûrement possible de refaire une exposition récente puisque la mémoire des expositions est quand même présente. Parfois, des procès-verbaux de rencontres sont conservés, mais ils ne font pas partie des documents transmis aux archives.

2. Quelles sont les politiques mises en place afin de conserver des traces des expositions?

À écouter Ève Dumais, il semble qu'il n'y a pas de mesures précises quant à ce qui doit être conservé, c'est le chargé de projets qui fait le tri lorsque le projet prend fin. Cependant, selon elle, même si ce qui est conservé varie, la mémoire de l'exposition est conservée, car parfois les projets durent longtemps et il faut s'assurer d'avoir toutes les informations si jamais il fallait réparer quelque chose dans l'exposition. Par exemple pour refaire un cartel, il faut s'assurer d'avoir conservé l'information, mais aussi la grandeur du cartel, la police, etc. C'est surtout vrai lorsqu'il s'agit d'une exposition permanente. Tout ce qui est multimédia est aussi gardé puisqu'il faut souvent faire des mises à jour. Également, le projet doit être terminé avant d'être envoyé aux archives. Une des directives qui est donnée aux chargés de projets par la direction, c'est de garder tous les documents, même les lettres (numériques ou papier) des consultants. Ce n'est pas tant une démarche de conservation que de protection. Les cahiers de réalisation et la liste des objets faite par les consultants sont sauvegardés automatiquement. Éric Major, documentaliste, leur transmet un document expliquant aux chargés de projets comment conserver les informations, mais ce qui doit être sauvegardé. De plus, seuls les documents finaux doivent être transmis. De plus, les documents concernant l'exposition entre différents départements du musée, tout ne va donc pas aux archives. Par exemple, le département des communications conserve tout ce qui est photographie et vidéos.

3. Il y a-t-il eu des moments où le musée a été plus sensible à la mémoire de ses expositions?

Depuis le vingt-cinquième anniversaire du musée, la culture de conservation de la mémoire institutionnelle du Musée a changé. En effet, la direction leur a dernièrement demandé de donner à Éric les documents, objets concernant le musée et les expositions qu'ils auraient accumulés au cours des dernières années. De plus, le Musée a publié, dans le cadre du vingt-cinquième anniversaire, cinq publications concernant l'histoire du Musée.