

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. 12-2023). 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.»



Musée des beaux-arts de Montréal, pavillon Jean-Noël Desmarais, 1991.
Photo : Brian Merrett (Archives, MBAM)

Photographier l'exposition, écrire son histoire : la documentation des expositions des collections au Musée des beaux-arts de Montréal

Travail présenté à
Marie Fraser

MSL6700
Travail dirigé

Par Alexandra Dumais
Maîtrise en muséologie

Université du Québec à Montréal
Le 18 septembre 2023

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	44
INTRODUCTION	55
PRÉSENTATION DU SUJET, ÉNONCÉ DU PROJET	55
OBJECTIFS DU TRAVAIL DIRIGÉ	77
ÉTAT DE LA QUESTION	98
EXPOSÉ DE L'APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE ADOPTÉE	10
<i>Archives noir et blanc</i>	11
<i>Archives couleur</i>	12
<i>Premiers constats</i>	12
DÉVELOPPEMENT	15
<i>Partie 1 : Historique du Musée des beaux-arts de Montréal</i>	15
<i>Partie 2 : Théories de la photographie et de l'archive visuelle</i>	23
<i>Partie 3 : L'exposition et sa représentation visuelle</i>	27
<i>Partie 4 : Histoire des expositions, histoire de l'art</i>	31
<i>Partie 5 : Études de cas au Musée des beaux-arts de Montréal</i>	34
CONCLUSION	46
ANNEXES	49
1. EXPOSITIONS <i>AU FIL DES COLLECTIONS</i> (1977-1990)	49
2. EXPOSITION ITINÉRANTE : <i>ÉTUDES ET PETITS FORMATS DU 19^E SIÈCLE : COLLECTION DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL</i>	53
LISTE DES FIGURES	55
BIBLIOGRAPHIE	63

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce travail dirigé a été possible grâce au soutien de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma gratitude.

Je tiens d'abord à remercier Marie Fraser pour sa disponibilité et ses judicieux conseils qui ont contribué à alimenter mes réflexions.

Je souhaite aussi remercier le groupe de recherche CIÉCO et le Partenariat « Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art » au sein duquel s'inscrit ce travail. Les professeur·es et les étudiant·es que j'ai côtoyé·es durant les rencontres et les ateliers ont grandement contribué à ma réussite.

Finalement, j'aimerais remercier Marie-Claude Saia, technicienne aux services photographiques et droits d'auteur au Musée des beaux-arts de Montréal, pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée pour la recherche dans les archives photographiques.

INTRODUCTION

Présentation du sujet, énoncé du projet

Ce travail dirigé étudie la nature convolutive des relations entre l'exposition, sa représentation et son archivage, ainsi que la contribution encore peu étudiée des vues d'exposition au sein de la discipline de l'histoire des expositions, en histoire de l'art et en muséologie. Amorcée à l'hiver 2021 dans le cadre du séminaire MSL6104 – *Exposition, interprétation et diffusion*, sous la direction de Marie Fraser, cette recherche prend comme ancrage les cadres théoriques de la culture visuelle, de l'histoire des expositions et des pratiques curatoriales pour questionner l'apport de la vue d'exposition à l'écriture de l'histoire de l'art et des musées. Suite aux expériences sur le terrain et aux recherches à même les archives muséales, elle prend aussi en compte les réalités du travail dans les institutions et les écarts possibles entre la théorie et la pratique.

En 1977, Susan Sontag, une théoricienne réputée de la culture visuelle, déclare qu'une société ne devient moderne que lorsque l'une de ses activités principales est de produire et de consommer des images (Sontag 1977, 153). Dans son célèbre ouvrage *On Photography* (1977), l'auteure décrit ce véritable *tournant pictural* des sociétés modernes et analyse le pouvoir de l'image photographique dans les sphères publiques et privées. Selon W.J.T. Mitchell, un des fondateurs des *visual studies*, ce tournant pictural a entraîné le développement des études visuelles dans leur ensemble et ces deux concepts ont permis d'élargir le champ de l'histoire de l'art et de le ramener à ses origines ambitieuses. Avancé en 1992 dans son ouvrage *The Pictorial Turn*, le tournant pictural propose que les images ne soient pas des entités statiques et figées, mais des phénomènes historiques, discursifs et évolutifs qui changent de nature en fonction de leurs contextes (Mitchell 1992). Cette prévalence de l'image est encore relativement peu étudiée en muséologie.

Au 21^e siècle, nous continuons de connaître le monde qui nous entoure principalement par le biais des images grâce à la prolifération exponentielle du médium photographique. Plus que jamais, l'image joue un rôle central dans les domaines de

l'histoire de l'art et de la muséologie, puisque les représentations photographiques d'artéfacts, d'œuvres, d'objets, et d'expositions sont des outils essentiels pour les conservateurs, les commissaires, les artistes, les professeurs, les chercheurs et les autres professionnels du milieu. Selon le théoricien de l'art Jérôme Glicenstein, l'écriture de l'histoire des expositions s'inscrit dans des tendances récentes préconisant une réorientation de l'histoire de l'art vers des préoccupations sociales et culturelles – et rompt conséquemment avec les pratiques décontextualisantes du modernisme (Glicenstein 2015, 17). Cette démarche s'inscrit également dans le tournant contextuel de l'art avancé par plusieurs auteurs, dont Brian O'Doherty dans son ouvrage *Inside The White Cube* (2000). Les œuvres ne sont plus étudiées uniquement en fonction de leur contexte historique et esthétique, mais aussi dans le contexte de leur exposition – un événement résolument spatial, temporel et social. Selon O'Doherty, notre génération possède le génie particulier d'étudier les choses en relation avec leur contexte, d'en venir même à considérer le contexte comme un élément formateur de la chose et de considérer le contexte comme une *chose* en soi. Le contexte de l'art nous fournit donc une grande partie des clés de lecture des œuvres (O'Doherty 2000, 79). Ce sont dans ces climats que se développe un intérêt marqué pour l'exposition comme véhicule principal de l'art, ainsi que la documentation textuelle et visuelle générée par cette activité.

L'étude des expositions et le développement graduel de l'histoire des expositions comme champ d'étude s'appuient fortement sur la photographie et les documents d'archives. Si la photographie des œuvres et des objets constitue la pierre angulaire des savoirs sur l'art, et permet l'étude, l'analyse et la justification de leur conservation et de leur restauration, qu'en est-il alors de la photographie des expositions ? La vue d'exposition s'inscrit au sein de ces deux tournants de l'art et de la société – *pictural* et *contextuel* – et rend possible une activité importante, soit l'enregistrement et la captation visuelle de l'événement éphémère de l'exposition. Ce qui est étudié en histoire de l'art, c'est majoritairement la représentation, l'*image* de la chose. L'image des objets collectionnés par une institution, mais aussi l'image de leur accrochage, de leur mise en espace pour un public. La vue d'installation revêt alors une importance particulière à cause de la dimension éphémère de l'exposition, même lorsque cette dernière est dite

permanente. Selon Rémi Parcollet, un historien de l'art français se spécialisant sur la question, si l'omniprésence du document photographique est indéniable, son contexte d'origine, son utilisation et sa valeur patrimoniale sont longtemps demeurés invisibles dans la sphère muséale (Parcollet 2018, 5).

Objectifs du travail dirigé

Ce travail a pour but d'explorer l'historique, la méthodologie, les fonctions et les nouveaux usages des prises de vue photographiques d'expositions, plus particulièrement les vues d'installation de la collection permanente au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) depuis les années 1970 – lorsque les prises de vue deviennent plus systématiques. Il est question d'étudier comment la mise à vue de la collection permanente a été documentée au fil des décennies, d'analyser les méthodes de documentation photographique, la qualité et la rigueur des prises de vue, mais aussi de comparer les expositions temporaires et permanentes au niveau de leur documentation et de leur archivage, ainsi que l'évolution globale de ces pratiques depuis la seconde moitié du 20^e siècle.

Plus concrètement, ce travail dirigé dresse un portrait des pratiques d'archivistique au MBAM en mettant l'accent sur la documentation photographique des expositions de la collection permanente depuis 1970. Il s'agit également d'observer les écarts entre la photographie des expositions temporaires et celle des collections permanentes afin d'interroger la relation de réciprocité entre collection et exposition. Une tendance a été observée dans plusieurs musées depuis la montée du néolibéralisme dans les années 1980 : un clivage de l'exposition en deux catégories, l'exposition *blockbuster*, dont le contenu relève de grands noms reconnaissables et de campagnes publicitaires coûteuses, et l'*exposition-dossier* qui a pour but de faire avancer la recherche sur les objets de la collection muséale (Leguillon 2000, Fraser 2023). En étudiant la vue d'exposition, nous sommes en mesure de mieux comprendre les relations entre les œuvres et leurs expositions, ainsi que le rôle de la collection dans l'identité de l'institution. Les vues d'exposition nous révèlent le fonctionnement interne du musée et ses priorités

à des moments spécifiques de son histoire. Par exemple, à quel moment et de quelles manières le musée commence à mettre l'accent sur la mise en valeur de ses collections.

L'étude de cette documentation permettra, pour la première fois, de constituer une histoire des expositions des collections au MBAM et servira à élargir le champ des études curatoriales pour inclure la vue d'exposition et comment celle-ci peut être utilisée, voire réutilisée. Elle servira à déterminer les façons dont le musée enregistre et conserve les traces des mises à vue de sa collection, que ce soit par des expositions temporaires, des redéploiements majeurs, des expositions itinérantes ou encore des expositions-dossier à caractère didactique, telle que la série *Au fil des collections* (1977-1990). Il s'agit d'investiguer comment les expositions ont été documentées, qui se chargeait de cette fonction, et de quelle manière et dans quels départements les vues sont archivées aujourd'hui. Ultimement, le but de ce projet est de sensibiliser les institutions et les chercheurs à l'importance de la documentation photographique et de contribuer à faire avancer les réflexions sur le sujet.

État de la question

Présentement, la documentation photographique et textuelle des expositions de la collection permanente constitue une des parties les plus lacunaires des archives du Musée des beaux-arts de Montréal. Selon les services photographiques du musée, jusqu'à l'ère du numérique au début des années 2000, il n'existait pas de protocole documentaire pour les expositions et les archives visuelles étaient souvent fragmentées et dispersées au sein de plusieurs départements. Grâce aux rapports annuels du musée (1945-2020) gracieusement fournis par le service des archives, nous avons pu retracer la mise en espace de la collection permanente et son évolution au fil des ans. Il s'agit cependant de documents écrits qui comportent rarement des éléments visuels. Par exemple, dans le rapport annuel de 1949, il est indiqué qu'il y a eu des rénovations importantes dans les galeries. Le traitement des murs, l'éclairage et un réaménagement de la collection permanente sont mentionnés, notamment pour les salles d'art japonais, chinois, canadien et précolombien. Lors de ces rénovations, la Galerie XV est aménagée avec 27 toiles considérées comme des chefs d'œuvres (Rapport annuel 1949, 5-8). S'il

existe des photographies de ce réaménagement, elles ne sont pas classées comme tel dans les archives et sont donc inaccessibles au moment de cette recherche.

À titre comparatif, le Museum of Modern Art de New York a entrepris un travail exhaustif en vue de documenter l'histoire de ses propres expositions, de l'inauguration du musée en 1929 à aujourd'hui. Ce projet est certainement exemplaire, mais n'a été possible que grâce à une documentation méticuleuse depuis son ouverture. Chaque exposition comprend des vues d'installation de haute qualité (d'abord en noir et blanc et ensuite en couleur), le tout numérisé et accessible au public sur leur site web. En plus des vues d'installation, plusieurs dossiers contiennent des communiqués de presse numérisés, des publications et d'autres documents pertinents. Dans son ouvrage *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (1998), Mary Anne Staniszewski aborde la question de la vue d'installation et son utilisation au MoMA. Selon l'auteure, la documentation visuelle permet de décoder certains chapitres essentiels de l'histoire de l'art et de la culture. Il existe dans ces domaines une reconnaissance implicite de l'autonomie de l'œuvre d'art, une idée dissimulant le fait qu'une œuvre présentée au public n'est presque jamais seule, mais constitue plutôt un élément au sein d'une scénographie. La vue d'installation permet donc de répondre à cette question : quel était le contexte de ces objets, de ces images et de ces artefacts lorsqu'ils ont été exposés, vus et institutionnalisés ? (Staniszewski 1998, XXIII). En date de ce travail dirigé, 5 380 expositions ont été recensées sur le site web du MoMA. Les dossiers ne comprennent pas tous des vues d'installation, mais il est indiqué que les pages sont régulièrement mises à jour selon les recherches en cours.

Au Québec, le Musée d'art contemporain de Montréal a initié le MACrépertoire, une plateforme numérique dédiée à l'archivage et au rayonnement de l'institution depuis sa fondation en 1964. Comprenant plus de 16 000 images, cette base de données entièrement accessible au grand public répertorie tous les objets de la collection (près de 8 000 œuvres) ainsi que les expositions, les performances et les conférences qui leur sont associés (Données du Gouvernement du Canada, 2022). Au MBAM, la réalité est tout autre. Si les expositions temporaires ont généralement été mieux documentées,

l'exposition de la collection permanente est passée sous silence. Les expositions temporaires depuis 1999 sont énumérées en ligne, mais ne contiennent pas ou peu de photographies. Un musée comme le MoMA est né des avant-gardes expérimentales dans le but de présenter exclusivement de l'art moderne et contemporain. Cela pourrait expliquer la rigueur et la richesse de ses archives visuelles : la nécessité de documenter l'histoire à mesure qu'elle s'écrivait. À l'opposé, le MBAM est une institution issue de collections privées et de donations (nous le verrons en détail plus loin). Son origine pourrait expliquer l'absence d'une documentation systématique des expositions dans leur ensemble : le musée se préoccupait davantage des œuvres – par exemple, les chefs-d'œuvre de la collection – et des grandes expositions *blockbuster* par la suite.

Dans le cadre de nos recherches, s'inscrivant dans le Partenariat CIÉCO sur les nouveaux usages des collections, nous avons communiqué avec le service des archives du MBAM, co-dirigé par Danielle Blanchette et Audrey Marcoux, pour dresser une liste des expositions des collections du musée depuis sa création. Il est important de souligner qu'historiquement, le MBAM ne documentait pas les réaménagements des salles permanentes dédiées aux collections. Pour paraphraser les propos des archivistes lors de nos échanges, ce n'était pas considéré comme un projet en soi. Nous avons donc dû entreprendre une recherche à la pièce en consultant les rapports annuels, les revues, les bulletins et le matériel fourni par le musée. Finalement, nous avons été en mesure de constituer une liste des expositions de la collection permanente. Celle-ci inclut les expositions permanentes, les réaménagements majeurs, les expositions temporaires, itinérantes et les programmes spéciaux à partir des collections, ainsi que les activités à caractère évènementiel, depuis 1880.

Exposé de l'approche méthodologique adoptée

En plus des recherches théoriques et de l'analyse documentaire des textes fondamentaux portant sur la culture visuelle et sur l'histoire des expositions, ce travail dirigé repose sur une consultation à même les archives photographiques et textuelles du musée. Suite aux échanges avec le service des archives du MBAM, un contact a été établi avec Marie-Claude Saia, technicienne aux services photographiques et droits

d'auteur. Comme la recherche porte de manière précise sur la documentation photographique des expositions de collection, nous avons plusieurs questions concernant les pratiques du musée en regard des vues de salles. Est-ce que le musée documente la présentation de ses collections ? Si oui, comment ? À partir de quel moment ? Selon quels paramètres ou typologies ? Les archives photographiques sont-elles numérisées ? Accessibles ?

Parmi les matériaux fournis par le MBAM, nous avons eu accès à : 1) Liste des expositions temporaires depuis 1880; 2) Liste des expositions itinérantes (1975-1995); 3) Liste de la série *Au fil des collections* (1977-1990); 4) Rapports annuels (1945-2020); et 5) Matériel photographique (négatifs, diapositives, photographies numériques). Selon les informations fournies par Mme Saia et nos propres observations sur place, les archives photographiques du MBAM varient énormément selon les époques et les types d'expositions. Les photographies ne sont pas nécessairement regroupées ou unifiées selon des typologies, mais sont plutôt classées par ordre chronologique dans des cartables ou sur des supports numériques.

Archives noir et blanc

Avant les années 1970, il y a très peu de documentation visuelle de la mise à vue de la collection. Vers 1975 débute une documentation plus systématique des salles permanentes. Des prises de vue de certaines installations de la collection sont effectuées, mais la majorité des changements dans les salles ne sont pas photographiés. Outre les redéploiements majeurs en 1976, 1991 et 2011, les aménagements des diverses galeries sont peu documentés. Il existe cependant de la documentation pour certaines expositions temporaires des collections ainsi qu'un cartable dédié à la série didactique *Au fil des collections*. Le tout est conservé sur des négatifs 35mm qui sont entreposés au service des archives dans des boîtes et des cartables. Les négatifs doivent être consultés sur place car ceux-ci n'ont pas encore été numérisés de manière systématique. Seuls quelques-uns ont été numérisés sur demande, en lien avec des publications – par exemple, le livre *Un musée dans la ville* paru en 2007 – ou des recherches. En ce qui concerne le classement de ces archives visuelles, les vues

d'installation ne sont pas regroupées mais plutôt insérées parmi les autres activités du musée en ordre chronologique. La photographie argentique a été utilisée jusqu'au début des années 2000, moment où le musée passe au numérique (Archives, MBAM).

Archives couleur

Sauf quelques exceptions notables, avant 1992, il y a très peu de diapositives ou de négatifs en couleur en lien avec l'exposition de la collection permanente. Le musée disposait d'une Diathèque entre les années 1970 et 1993, mais peu de photos d'installation étaient prises à part celles des expositions temporaires. Tel que mentionné, les installations permanentes étaient énumérées et sommairement décrites dans les rapports annuels produits par le Musée, mais rarement accompagnées de photographies pour les illustrer. Entre 1992 et 2004, les photographies sur diapositives couleur sont effectuées de manière presque systématique. Cependant, ce sont toujours les expositions temporaires et les reproductions d'œuvres qui sont priorisées. Les œuvres de la collection sont photographiées seules pour le catalogage, la recherche et les publications, mais leur mise en espace demeure très peu documentée. L'année 2003 marque l'arrivée de la photographie numérique et des CD sur lesquels les photographies peuvent être gravées. Selon Mme Saia, à l'époque, le personnel du musée croyait que les images numériques seraient d'usage temporaire, que ce serait un support additionnel qui serait rarement utilisé (Archives, MBAM).

Premiers constats

Le MBAM organise des expositions depuis ses débuts, mais il faudra attendre jusque dans les années 1970 pour que le musée engage un photographe à l'interne et des pigistes de manière ponctuelle. Avant le premier redéploiement majeur de 1976 – réalisé à l'occasion du nouveau Pavillon Liliane et David M. Stewart pour les arts décoratifs, les photographies d'installation n'étaient pas commandées de manière systématique. L'importance était accordée aux œuvres individuelles et non à l'exposition dans son ensemble (documentation de l'accrochage, de la mise en espace). En 1976 toutefois, le MBAM commence à photographier les accrochages de manière plus assidue. Cette volonté est possiblement liée aux nouvelles sources de financement public du

projet de loi 68 et l'inauguration du nouveau pavillon (Rapport annuel 1973, 2). Entre 1976 et 2000, plusieurs vues d'installations sont commandées en lien avec des redéploiements majeurs et des expositions didactiques. Outre la série *Au fil des collections*, les vues ne sont pas classées ensemble, mais réparties dans les différentes activités du musée par ordre chronologique. Les vues qui ont été numérisées semblent, quant à elles, organisées de manière plus catégorique.

Avant 1970, les photos étaient prises de manière occasionnelle, selon les demandes et les activités du musée. Une priorité était accordée aux vernissages et aux événements spéciaux, comme l'atteste le cartable volumineux du photographe Henry Koro (1968-1978) (Archives, MBAM). Celui-ci offre une représentation visuelle exhaustive de la dimension sociale et événementielle de l'institution, mais d'une perspective se situant presque exclusivement en dehors de la collection permanente. Autre remarque importante soulevée par les services photographiques, jusqu'en 1988, ce sont les photographes eux-mêmes qui identifient les prises de vue, moment où une préposée à la photographie est engagée pour classer et gérer tout le matériel photographique (Archives, MBAM). Avant les années 1990, les images étaient majoritairement prises en noir et blanc. Il est important de souligner que plus nous avançons dans le temps, plus le MBAM accorde une importance à la documentation ponctuelle de ses installations permanentes et temporaires. Ceci résulte d'un désir de conserver et d'archiver la mémoire des expositions, mais aussi de *communiquer* celles-ci par leur image dans des publications spécialisées, des articles de presse, et plus récemment, sur le web et les réseaux sociaux. Pour reprendre les propos de Mme Saia, le musée a réalisé que c'était très utile pour le service des expositions et de la restauration d'avoir des photos d'archives qui documentent les montages, ou encore les types de scénographies et les socles qui sont utilisés pour les sculptures et les objets décoratifs. Avec le développement des communications et du marketing, le musée a commandé des photos plus planifiées, telles que des *beauty shots* pour les communications (Archives, MBAM).

Depuis les importantes rénovations de 2011, les changements dans les salles de la collection permanente sont systématiquement photographiés. Grâce aux documents fournis par le musée, nous remarquons également une tendance qui se produit ici comme dans bien d'autres musées : la collection permanente fait l'objet de plus en plus d'installations temporaires et de mises en valeur ponctuelles (Boucher, Fraser, Lamoureux 2023). Si le nombre de clichés des expositions de la collection permanente a connu une croissance exponentielle au cours des dernières années, il est important de souligner que le nombre de personnes travaillant aux départements des archives, des services photographiques et du droit d'auteur n'a pas connu la même croissance. Aujourd'hui, ces départements ne comptent encore qu'un nombre limité de personnes pour effectuer ces fonctions (Archives, MBAM).

Suite à ces recherches préliminaires et à ces premiers constats, nous avons ciblé quelques cas spécifiques d'expositions de la collection afin d'en étudier la documentation visuelle. La consultation des archives a été effectuée sur place en juillet et en août 2022.

- La série *Au fil des collections* (1977-1990)
- Les trois réaménagements de la collection en 1976, en 1991 et en 2011
- Une exposition itinérante : *Études et petits formats du 19e siècle. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal* (1980)
- Deux expositions temporaires réalisées à partir de la collection : *Le choix des conservateurs* (1986) et *Acquisitions récentes 1988-1990* (1990)

DÉVELOPPEMENT

Partie 1 : Historique du Musée des beaux-arts de Montréal

« Si les francophones trouvaient difficilement leur place dans l'Art Association à cause, entre autres, de différences culturelles, linguistiques, sociales et religieuses, tous les anglophones n'y trouvaient pas non plus leur place. L'Art Association était l'œuvre des plus fortunés et des plus cultivés seulement des anglophones de Montréal, et elle allait demeurer sous leur contrôle jusqu'au début des années 1970. »

– Jean Trudel

Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal : la fondation de l'Art Association of Montreal (1992)

Le Musée des beaux-arts de Montréal est le plus ancien musée d'art au Canada. Fondé en 1860 sous l'appellation de l'Art Association of Montreal (AAM), son financement provient alors majoritairement de la population anglophone. Sur les quelque 205 membres inscrits à l'AAM en 1860, seulement douze sont francophones (Trudel 1992, 41). Désirant placer Montréal sur un même pied d'égalité que les grandes villes américaines et européennes, l'élite anglophone crée les bases du développement d'une culture scientifique à Montréal. Le milieu scientifique anglophone est alors conscient du rôle important des musées et des collections dans une société qui cherche à se définir et à se positionner sur la scène mondiale (Trudel 1992, 38). Aux débuts de l'AAM, ce sont surtout les collectionneurs qui exposent leurs trésors. L'association comprend une petite galerie d'art et d'une école dont les activités sont réservées aux membres. Il faudra attendre une vingtaine d'années pour que l'institution commence à se développer davantage.

De nombreux musées doivent leur existence à une collection privée qui leur a été léguée. Un élément indéniable de la spécificité du site du musée est la collection elle-même (Hölz 2011, 3). Le musée de l'AAM est inauguré le 26 mai 1879 au Square Phillips suite au décès de Benaiah Gibb, un homme d'affaires et collectionneur prolifique qui lui lègue une collection d'œuvres, un terrain et des fonds monétaires pour y faire construire

une nouvelle galerie d'art (Trudel 1992, 54). Il existe quelques photographies du musée durant cette époque, qui ont notamment été publiées dans l'ouvrage *Un musée dans la ville : une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal* (2007). Les photographies ont été majoritairement prises par des photographes professionnels engagés à la pige, comme le célèbre William Notman (*fig. 1*).

Entre 1880 et 1945, plusieurs édifices et annexes sont construits afin d'améliorer les salles d'expositions et l'offre des services pour les membres de l'association. Notamment, l'ajout d'une bibliothèque spécialisée (1882) et l'emménagement de la galerie d'art dans un nouveau bâtiment sur la rue Sherbrooke, l'actuel pavillon Michal et Renata Hornstein, 1912 (*fig. 2*). En 1916, le musée opère un virage vers une collection de type encyclopédique par la création des départements d'arts décoratifs et des cultures traditionnelles. Quelques années plus tard, une acquisition importante est effectuée en 1920 : *La résurrection de la fille de Jaïre* de Gabriel Max, longtemps considéré comme le chef d'œuvre le plus populaire de la collection (Carter 1971, 23). Cette toile fera l'objet d'une présentation approfondie dans le cadre de la série *Au fil des collections* en 1985. Vers la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'Art Association of Montreal devient le Montreal Museum of Fine Arts (Trudel 1992, 31). L'institution, qui était alors de nature privée et faisait appel à des bénévoles et des comités, commence peu à peu à recevoir du financement des gouvernements québécois et canadien (Carter 1971, 21).

Le début des années 1950 marque un tournant décisif dans les compétences et la vocation du musée en tant qu'institution par la création du département de la conservation (Bourdon 2011). De plus, le musée semble de plus en plus soucieux de sa programmation et de l'attrait de sa collection permanente, comme en témoigne le rapport annuel de 1951 : « We shall expect now to open the season in October with an important and eye-catching exhibition, then to give the season a post-holiday gift by an exhibition drawn from Montreal collections [...] Temporary exhibitions are essential to stimulating interest but interest is sustained very largely through the permanent collection – the treasures that are always available... » (Rapport annuel 1951, 19). En 1960, le musée célèbre son

centenaire et nous pouvons observer une certaine démocratisation de l'art et les premiers appuis de mécènes provenant de milieux francophones montréalais.

Plus d'un siècle après son inauguration, le musée devient officiellement biculturel et bilingue en 1961. Nous assistons alors à la francisation du musée et au passage du contrôle de l'élite anglophone aux francophones. C'est aussi à ce moment qu'est mis sur pied le département de l'éducation. Quelques années plus tard, en 1965, est créé un programme intensif de restauration des peintures. Ceci représente les débuts d'un service de restauration permanent en vue de traiter les pièces de la collection et de rendre de nouveaux services aux collectionneurs montréalais (Carter 1971, 22). En 1969, le nom du musée devient officiellement bilingue : Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts. À cette époque, la situation financière du musée est très précaire. Selon David G. Carter, directeur de 1964 à 1976, l'institution est alors confrontée à des problèmes financiers majeurs : les trois quarts des fonctions traditionnelles du musée sont diminuées ou supprimées. En plus de la pénurie d'argent, il y a un manque flagrant d'espace et de personnel lorsque l'on compare le service de la conservation à d'autres institutions canadiennes telles la Art Gallery of Ontario (Toronto) et la National Gallery (Ottawa) (Carter 1971, 21).

Malgré le manque d'argent, d'espace et de personnel, un premier redéploiement majeur des salles permanentes est effectué en 1971. S'il existe des photographies de ce redéploiement, elles ne sont pas identifiées comme tel dans les archives du musée. Lors de nos recherches, nous avons trouvé quelques coupures de presse comprenant des photographies prises par Henry Koro. Celles-ci ne représentent que très rarement les salles de la collection permanente. Suite à ce réaménagement, la collection est accrochée par provenance géographique et par médium, et suit une certaine chronologie: « Que d'efforts il a fallu pour en arriver à un plan rationnel de nos collections hétérogènes ! [...] La disposition actuelle vous offre l'art canadien en commençant par l'art traditionnel du Québec, à la place des arts décoratifs européens; l'art de l'Égypte, du Proche-Orient antique et l'art de la Grèce et de Rome, à la place de la porcelaine orientale. Cette distribution chronologique de l'art occidental, le nôtre, se continue dans les galeries

consacrées au Moyen Âge, à la Renaissance, au Baroque et aux périodes plus récentes » (Carter 1971, 27).

En 1972, l'Assemblée nationale du Québec adopte une nouvelle loi sur le Musée des beaux-arts de Montréal. Le musée nomme alors 12 personnes au conseil d'administration et il lui est maintenant possible d'obtenir des subventions gouvernementales (Trudel 1992, 31). Ceci entraîne une modification du statut du musée : d'institution privée, le MBAM devient une société sans but lucratif de type mixte. Le musée ferme ses portes le 1er mai 1973 en vue d'une grande expansion et de rénovations majeures. Le programme d'expansion débute en juillet avec la démolition de la Galerie de l'Étable, un espace longtemps consacré à l'art actuel et local. Sur son emplacement sera construite la nouvelle aile du Musée, le pavillon Liliane et David M. Stewart pour les arts décoratifs. Le musée sera fermé pendant près de 3 ans.

Dès le début des années 1970, la direction du musée exprime le désir de mettre sur pied un programme d'expositions itinérantes afin de faire voyager les œuvres de la collection. Pendant sa fermeture, ces expositions itinérantes permettent aussi d'éviter d'avoir à entreposer les quelque 25 000 objets de la collection (Germain 2011, 144). De 1975 à 1995, la collection permanente du MBAM sera exposée dans diverses institutions canadiennes et circulera à travers le Canada par l'entremise des Services d'extension de la National Gallery d'Ottawa et par le nouveau Service de Diffusion du Musée qui vient d'être créé. Au cours des deux prochaines décennies, le service de diffusion continue de produire des dizaines d'expositions itinérantes. Ces expositions sont montées à partir des œuvres de la collection permanente et déployées dans plusieurs musées régionaux au Québec et au Canada. Ces manifestations permettent d'améliorer la documentation sur la collection permanente et de la faire connaître à un très large public (Germain 2007, 144). Cela dit, la documentation visuelle des expositions itinérantes n'est pas centralisée dans les archives du musée. Au mieux de nos connaissances, il n'existe pas de dossier ou de cartable dédié à ce programme. Certaines de ces expositions ont été présentées au musée et sont donc documentées et identifiées. D'autres ont été présentées exclusivement ailleurs et ont possiblement été photographiées par l'institution qui les

accueillait. Ces prises de vue ne sont donc pas prises en compte par les archives du musée.

Le 26 mai 1976 a lieu l'inauguration de la nouvelle aile du Musée. Le mandat de l'architecte Fred Lebensold pour le nouveau pavillon était de doubler la superficie des salles d'exposition, de construire un auditorium de 300 places, de maximiser les espaces de manutention et les ateliers, d'aménager des espaces pour une nouvelle bibliothèque, un café avec terrasse extérieure, de grandes sculptures et des réserves (Germain 2007, 145). Ce pavillon dispose de 34 galeries avec un accrochage chronologique par cultures, mouvements et écoles (Germain 2007, 149). Il s'agit d'une architecture moderne, avec des grands espaces fluides et des escaliers flottants pour ne pas créer d'obstacles au regard. Cette architecture, considérée alors comme entrant en confrontation avec le reste du quartier, donne mauvaise presse aux œuvres qu'elle contient (Bourdon 2011). Entre 1977 et 1990 se déploie le programme *Au fil des collections*, une série d'expositions à caractère didactique mettant en relief certaines œuvres de la collection permanente. Une analyse approfondie de ce programme est présentée dans la cinquième partie de ce travail. À la fin des années 1970, le musée entreprend également un catalogage intensif de sa collection de kōgōs japonais. En cataloguant cette collection de boîtes à encens, le musée la fait connaître de manière significative et la diffuse même dans un certain nombre de villes japonaises en 1978 (Germain 2007, 173).

Les années 1980 marquent un tournant dans l'histoire du musée avec de grandes expositions atypiques, dites *blockbusters*, telles que *Tintin au Musée* (1980) et *Léonard de Vinci* (1987) qui attirent de nouveaux publics. Comme beaucoup d'institutions durant cette époque, le musée consacre beaucoup d'argent et d'énergie à la réalisation d'expositions temporaires de grande envergure. En ce qui concerne la collection permanente, elle n'est alors présentée qu'à 7%. Le musée souligne un manque criant d'espace et indique avoir transformé l'une des galeries permanentes en salle de stockage (Rapport annuel 1984). Si les réaménagements et l'ouverture de nouvelles galeries qui lui sont dédiées sont mentionnées dans les rapports annuels du musée, elle ne fait que très rarement l'objet d'une documentation visuelle. Résultat : nous savons quels

aménagements ont eu lieu à une année donnée, mais n'avons pas de trace visuelle de ceux-ci.

Le MBAM célèbre l'ouverture du nouveau pavillon Jean-Noël Desmarais en 1991. Il s'agit alors du premier agrandissement muséal ayant fait l'objet d'une consultation publique dans l'histoire de Montréal (Bourdon 2011). Le manque constant de financement entraîne la création de la Fondation du MBAM en 1994 afin de recueillir des fonds privés et d'assurer un financement à long terme par des dons. Les grandes expositions dites *blockbuster* sont dispendieuses et exigent une préparation de longue haleine. Elles correspondent à 25% du budget du musée (Rapport annuel 1994, 5). À cette époque, le musée met également sur pied une nouvelle série du service de la restauration intitulée *Fenêtre sur la restauration* : des petites expositions ayant pour but d'éclairer le public sur cette fonction du musée (Rapport annuel 1994, 29). Du côté de la gestion des collections, il existe désormais pour chacune des œuvres une fiche de localisation accompagnée d'une photographie 35 mm et de données sur l'emplacement actuel de l'œuvre (Rapport annuel 1994, 27). Cette base de données doit son exhaustivité à plusieurs années de travail et au financement des gouvernements provincial et fédéral.

L'an 1995 marque un réaménagement des salles d'art européen des 19^{ème} et 20^{ème} siècles situées au 3^{ème} étage du pavillon Desmarais, ainsi que l'intégration d'œuvres majeures qui étaient entreposées depuis longtemps dans les réserves. Au 4^{ème} étage, il y a une modification de la présentation de l'art européen avant 1800 « afin d'en clarifier la séquence historique et de bien mettre en valeur les pièces maîtresses » (Rapport annuel 1995, 6). Pour souligner cet aménagement, le musée introduit un programme de gratuité d'accès à la collection permanente. Également en 1995, une inondation au niveau S2 du pavillon Desmarais entraîne la fermeture des galeries des cultures anciennes et de l'art contemporain durant plusieurs mois. Selon le rapport annuel, cet incident a été l'occasion de repenser la présentation des collections orientales, africaines, gréco-romaines et islamiques (Rapport annuel 1995, 6). Si les prises de vue existent pour ces réaménagements importants, elles ne se trouvent pas dans le matériel fourni par le service des archives. Enfin, certaines coupures budgétaires

au niveau fédéral mettent à terme le programme des expositions itinérantes qui avait débuté en 1975. Cette coupure entraîne également une fusion de certains départements. Le service des expositions itinérantes est jumelé au service éducatif, tandis que la gestion des collections devient le service des expositions et des collections. Le mandat principal de ce département est l'aménagement des collections dans les expositions et dans les réserves (Rapport annuel 1996, 11). En date du 31 mars 1996, la banque de données des œuvres de la collection permanente compte 26 112 enregistrements. Le musée est alors à la recherche d'un logiciel informatique qui pourra gérer la collection (Rapport annuel 1996, 23). Le Musée des arts décoratifs, qui était en résidence au MBAM depuis 1997, s'y installe de manière permanente en 2000. Lors de cette fusion des deux institutions, le MBAM acquiert la collection Liliane et David M. Stewart. Ce don, qui est l'un des plus importants jamais reçus par un musée canadien, comprend plusieurs milliers d'œuvres d'art décoratif et d'objets de design de 1935 à aujourd'hui (Rapport annuel 1999, 5).

Dans une entrevue réalisée en 2012 pour la revue *Muséologies*, Nathalie Bondil, directrice et conservatrice en chef, de 2007 à 2020, indique que le MBAM a toujours voulu « refléter la *biodiversité* des collectionneurs » (Mariani 2012, 86). En 2011 a lieu l'inauguration du Pavillon Claire et Marc Bourgie et le redéploiement de l'art québécois et canadien avec 600 œuvres qui abordent l'histoire du pays. Ce réaménagement est accompagné de trois publications scientifiques sur l'ensemble des collections. Ce projet permet, pour la première fois, d'illustrer une périodisation de l'art canadien de manière cohérente dans des espaces définis et de présenter une chronologie de l'art canadien par strates (étages) dans les étages du bâtiment (Bourdon 2011). Le redéploiement permet également d'exposer davantage d'objets et de réévaluer ceux qui sont déjà exposés pour mieux les mettre en valeur. Nous pouvons observer un effet domino du nouveau pavillon dans les autres salles du musée. Il entraîne un redéploiement des arts décoratifs et du design, du parcours des maîtres anciens jusqu'à l'art moderne, des cultures du monde et de l'art contemporain. Par ces réaménagements, le musée souhaite célébrer la variété de ses collections. En tout, 4 000 œuvres sont restaurées, étudiées, et réinstallées dans de nouvelles approches muséographiques aux parcours structurés

et enrichis par la recherche, la restauration et la scénographie (Bourdon 2011). Selon Bondil, « la diversité des collections est un atout qui autorise une variété d’approches muséographiques, donc autant de *sésames* pour faire découvrir ou redécouvrir les œuvres » (Mariani 2012, 83).

Pour conclure ce bref survol des moments-clés de l’histoire du MBAM, l’an 2016 marque l’inauguration du pavillon pour la Paix, qui abrite 700 œuvres d’art international, des maîtres anciens à l’art moderne, ainsi que le don Hornstein. Quelques années plus tard, en 2019, ce sont 2 500 œuvres qui sont redéployées dans les pavillons des cultures du monde, des arts décoratifs et du design. Aujourd’hui, le MBAM comporte une collection importante qui rassemble près de 45 000 peintures, sculptures, œuvres d’art graphique, photographies, installations multimédias et objets d’arts décoratifs, datant de l’Antiquité à nos jours. Il comprend 5 pavillons abritant plus de 80 salles d’exposition (mbam.qc.ca). Du point de vue de la documentation de la scénographie des expositions, cela représente un nombre considérable de prises de vue.

Partie 2 : Théories de la photographie et de l'archive visuelle

“Images are traditionally associated with mere appearance, with imaginary beings, shadows, phantoms, dreams, and illusions. They seem not to exist in quite the same way that objects and things exist. And yet they are not nothing. They are essential features of our being in the world”

– W.J.T. Mitchell
After The Pictorial Turn (2016)

En raison de ses qualités figuratives et documentaires, la photographie a été un moyen d'expression controversé dès ses débuts. Étant l'objet d'éternels débats concernant sa légitimité et son statut en tant qu'œuvre d'art ou document, la photographie est un procédé autant mécanique que magique qui semble enregistrer le monde tel qu'il l'est véritablement. Cette vraisemblance du médium, en opposition à la peinture et au dessin, a longtemps favorisé une croyance en son objectivité, l'autorité de l'image photographique provenant surtout du fait qu'elle constitue une trace directement calquée du réel (Sontag 1977, 154). Cependant, la photographie entretient une relation indicielle avec ce qu'elle représente et constitue une trace isolée de la temporalité de l'objet ou de l'événement représenté (Krauss 1977, 75). Selon plusieurs théoriciens et praticiens des *visual studies*, la photographie opère un nouveau rapport au monde – un rapport créant un écart spatiotemporel entre l'objet et son image.

Dans son essai *Rhétorique de l'image* (1964), Roland Barthes explique que la photographie instaure non pas une conscience de *l'être là* de la chose, mais bien une conscience de *l'avoir été là* : « il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps, locale immédiate et temporalité antérieure. Dans la photographie il se produit une conjonction illogique entre *l'ici* et *l'autrefois* » (Barthes 1964, 47). Le *ça a été* barthien est un concept pertinent à étudier en relation à l'archive des expositions, puisque les accrochages des salles semblent rester figés dans le temps, dans l'espace et dans leur représentation photographique. Plus encore, Barthes exprime une seconde idée fondamentale en lien avec la photographie : qu'elle constitue un message sans code, voulant dire qu'elle transmet de l'information sans la transformer ni la signifier. La

photographie est ainsi un énoncé, un message – mais un message incomplet, « un message dont la lisibilité dépend d'une matrice externe de facteurs et de présupposés » (Sekula 1984, 4). Selon Allan Sekula, un photographe et théoricien de l'image américain, la signification photographique est soumise à une définition culturelle et dépend énormément du contexte dans lequel elle s'inscrit. Elle constitue un art visuel pour lequel la discontinuité et l'inachèvement semblent fondamentaux, malgré les tentatives de construire des notions rassurantes d'unité organique et de cohérence au niveau de l'image unique (Sekula 1984, 3). Le médium photographique semble donc être en perpétuelle crise identitaire : s'il libère l'objet des contraintes de temps et d'espace, il opère également une perturbation de l'autonomie du signe qui ne peut être comblé que par l'ajout d'un texte (Krauss 1977, 77).

Avant d'aborder l'archive photographique de l'exposition, il est pertinent de se pencher de manière plus générale sur la discipline de l'archivistique pour comprendre comment celle-ci contribue non seulement à la préservation du savoir, mais également à sa construction et à sa diffusion. Provenant du mot grec *arkhè*, l'archive désigne à la fois l'origine – là où les choses commencent, et le commandement – le lieu depuis lequel l'ordre est donné (Munoz 2017, 66). Ces deux dimensions de l'archive sont révélatrices, et font référence au principe que tout dispositif archivistique est réfléchi et influencé. Selon Hal Foster, un critique et historien de l'art se spécialisant dans les avant-gardes et le postmodernisme, l'archive n'est ni critique, ni affirmative : elle existe uniquement pour fournir les termes du discours. Si l'archive est un processus discursif fournissant les conditions et les paramètres d'un discours donné, nous comprendrons qu'elle structure et impose des limites à ce qui peut ou ne peut pas être articulé à un moment et à un endroit donné (Foster 2002, 81). Tout comme l'archive, la photographie tente continuellement d'affirmer sa neutralité : « la fonction globale du discours photographique étant de se rendre transparent » (Sekula 1984, 6).

La documentation photographique transforme l'événement en image fixe et bidimensionnelle : comment peut-elle alors rendre compte d'une exposition en relation à sa temporalité, à son lieu et à son caractère événementiel et social ? Malgré les

problématiques soulevées par certains penseurs et théoriciens, il demeure que dans le domaine relativement récent de l'histoire des expositions, la prise de vue joue un rôle essentiel dans la compréhension de la spatialité, de l'agencement des œuvres et du discours curatorial. Bien qu'elle agisse en tant que témoin ou trace d'un événement, l'image photographique ne peut pleinement saisir la nature événementielle et éphémère d'une exposition, ce type de manifestation occupant un espace spécifique et un temps déterminé. Si la vue d'exposition constitue une catégorie d'image relevant du documentaire, sa subjectivité et son esthétisme doivent tout de même être pris en compte lors de son analyse. Pour reprendre les propos d'Elitza Dulguerova, la prise de vue peut dès lors se situer « à mi-chemin entre la référence historique et la fiction artistique » (Dulguerova 2010, 65). Dulguerova, une chercheuse et historienne de l'art, interroge les limites du musée dans le rapport à l'histoire et à la mémoire, les relations entre l'espace, le temps et l'image, l'autorité et l'objectivité supposées du référent photographique, ainsi que les différentes formes que peuvent prendre la reconstruction des expositions historiques.

« Il y a dans toute photographie l'évidence toujours stupéfiante du *cela s'est passé ainsi* : nous possédons alors, miracle précieux, une réalité dont nous sommes à l'abri » (Barthes 1964, 47). La documentation expose-t-elle le passé tel qu'il l'était véritablement ? La photographie peut-elle être productrice de fausses vérités ? Selon Hito Steyerl, une artiste et philosophe allemande s'intéressant à l'étude des médias et des pratiques documentaires sous l'angle des nouvelles technologies, la photographie est un paradoxe de la vérité, car elle est immédiate, mais toujours construite (Steyerl 2003, 4). La photographie est un processus non seulement de captation, mais aussi d'interprétation – et cette interprétation ne s'opère pas uniquement par le regardeur. La prise de vue est un événement en soi, lors duquel le photographe décide de rendre visible quelque chose : il intervient, il cadre, il choisit. Malgré son utilisation courante par les institutions muséales, il n'existe pas de protocole universel ou d'approche systématique de la vue d'installation. Chaque institution applique une façon de faire visant l'uniformisation, mais la subjectivité du photographe ne peut être niée (Parcollet 2018, 47). Tel que soulevé par plusieurs auteurs, la photographie possède un statut ambigu :

elle est un médium qui semble toujours osciller entre œuvre et document, entre preuve et construction fictive. Dans le cas de cette étude, nous voulons plutôt comprendre comment la photographie *fonctionne* au sein de l'institution : « le problème posé est moins celui de la vérité ou de la fausseté de telle ou telle image, que de chercher à comprendre ses modes de fonctionnement, les effets recherchés et leur efficacité à les réaliser » (Gonseth 2018, 30).

Partie 3 : L'exposition et sa représentation visuelle

“Those engaged in the study of exhibitions frequently come upon little-known documents that enrich, or even radically revise, our understanding of modern and contemporary art. But these documents often remain hidden in archives, libraries, and obscure publications. Most powerful among them are installation photographs, which provide a visual connection to crucial art historical events, allowing subtle – and occasionally not-so-subtle – aspects of display to cast new light on seemingly well-known shows and institutions.”

– Bruce Altshuler

From Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History (2008)

Comme l'exprime Véronique Giroud dans son article « Le sens de l'histoire. La photographie destinée à l'archive », l'exposition se situe au croisement d'enjeux autant esthétiques que stratégiques pour le musée. Les pratiques d'expositions doivent être tenues pour fondamentales car celles-ci peuvent révéler les mécanismes qui structurent l'espace dans lequel l'institution se (re)présente au public (Giroud 2000, 111). Lorsque analysée sous l'angle des communications et de la sociologie, l'exposition peut être considérée comme un média dont l'objectif est de transmettre un discours : « l'exposition aurait donc la capacité de développer un langage sans signes, de pouvoir élaborer, comme un livre, un discours visuel cohérent » (Lugon 1998, 1). Selon Jean Davallon, un sociologue et muséologue français, l'exposition est un média fondamentalement spatial, le commissaire étant chargé de construire une mise en espace des objets destinée aux visiteurs. La photographie, tout comme l'exposition, est une pratique sociale qui oscille toujours entre l'objectivité et la subjectivité. Si la photographie semble permettre de nouvelles compréhensions de l'espace, selon Davallon, il est difficile, voire impossible, de répliquer la dimension spatiale de l'exposition dans sa documentation car cette dernière ne peut rendre compte du parcours, de la juxtaposition des objets, des jeux de lumières, bref de l'atmosphère proximale et temporelle d'un événement (Davallon 2011, 38).

L'archive de la vue d'installation se présente avec toutes les apparences du naturel et de la neutralité. Les images sont homogènes et caractérisées par l'absence de la figure

du visiteur dont le photographe n'enregistre que rarement la présence (Giroud 2000, 115). Effectivement, la vue d'exposition éclipse habituellement la présence du visiteur au profit de l'architecture des salles et de la mise en espace des œuvres. La dimension sociale de l'exposition se retrouve donc à être perdue dans sa prise de vue, surtout si la documentation ne comprend pas de photographies du vernissage. O'Doherty fait également mention de l'aspect social de l'exposition, mais s'y intéresse plutôt sous l'angle de la corporalité du visiteur dans le cube blanc. Dans l'espace du cube blanc, l'œuvre d'art semble exister dans une sorte d'exposition perpétuelle libérée des contraintes du temps et de l'espace. Cet espace est destiné aux yeux et aux esprits, les corps étant plutôt relégués à l'arrière-plan de cette expérience esthétique. Ce paradoxe est renforcé par l'une des icônes de la culture visuelle, la prise de vue : « vous êtes là sans y être – l'un des principaux services rendus à l'art par son antagoniste, la photographie. La prise de vue est une métaphore de l'espace de la galerie » (O'Doherty 2000, 15). Par cette documentation visuelle fragmentée entre l'événementiel des expositions temporaires et l'apparente stagnation de la présentation de la collection permanente, nous pouvons tout de même observer la présence et l'absence de visiteurs dans les clichés.

Quel est donc le statut de la vue d'exposition ? Constitue-t-elle une preuve du travail du commissaire ? Quelle vision donne-t-elle des œuvres ? De l'institution ? Depuis les 20 dernières années, l'étude des expositions se développe au sein de l'histoire de l'art, et ce champ d'étude s'appuie largement sur la prise de vue. Si l'exposition est le vecteur principal par lequel un public fait l'expérience d'œuvres et d'objets, son archive visuelle n'est pourtant pas très développée ou diffusée – surtout dans le cas des expositions de collections. Les musées ont longtemps privilégié les expositions temporaires alors que la collection restait figée dans un même accrochage pendant plusieurs années. Cependant, l'exposition, qu'elle soit permanente ou temporaire, est tout de même caractérisée par son aspect éphémère. Selon Parcollet, si les œuvres n'existent que le temps de leur exposition, la vue d'installation devient « dès lors un document singulièrement conceptuel, essentiel, pour l'étude des pratiques artistiques de cette période » (Parcollet 2016, 5). Dans certaines institutions, nous assistons donc à une prise de conscience de la valeur patrimoniale de l'archive des expositions.

Il est également intéressant d'observer que les expositions qui ont été documentées visuellement font l'objet d'ouvrages spécialisés et de monographies qui les canonisent. Par l'entremise de l'archive photographique, ces ouvrages forment dès lors un corpus de références communes qui servent autant à l'enseignement qu'à la justification des pratiques contemporaines (Glicenstein 2015, 18). L'anthologie en deux volumes réalisée par Bruce Altshuler, *Exhibitions That Made Art History* (2008 et 2013) en est un cas exemplaire. Savamment illustrés, les deux volumes retracent l'histoire des expositions de 1863 à 2002, principalement en Europe et aux États-Unis. Ils constituent une ressource indispensable et possible en grande partie grâce aux prises de vue de certaines expositions emblématiques. Dans l'introduction de la première publication, Altshuler révèle qu'il a fait le choix des expositions partiellement en fonction de la disponibilité des images, et non exclusivement en regard à leur importance ou leur intérêt historique (Parcollet 2018, 48). Similairement aux problématiques de l'archive textuelle, il devient donc pertinent de remettre en cause la création d'un discours canonique basé sur la disponibilité d'un support visuel, surtout lorsque nous admettons que les expositions historiques n'ont peut-être pas été documentées sur un même pied d'égalité. Ce qui est conservé et ce qui est autorisé à disparaître peut modifier l'idée que nous avons de l'histoire – la forme de mémoire collective privilégiée à un moment donné (O'Doherty 2000, 70). Les contraintes d'une culture basée sur l'image contribuent aux choix exercés par les historiens de l'art, les auteurs, les chercheurs et les commissaires. Si les structures mémorielles sont façonnées par l'accessibilité aux images, nous pouvons nous questionner sur la nature emblématique de certaines expositions : le sont-elles à cause de leur thématique et de leur contenu, ou simplement à cause de l'aura que leur confère la reproduction photographique ?

Madeleine Kennedy, une historienne de l'art s'intéressant au cube blanc et aux approches philosophiques des expositions, s'est également penchée sur l'apport de la photographie dans la construction d'un canon historique des expositions. Dans son article « Documenting the Marvelous » paru en 2015 dans la revue *Stedelijk Studies*, elle donne comme exemple l'*Exposition internationale du Surréalisme* (1938), une manifestation avant-gardiste ayant été vivement documentée par les organisateurs qui voulaient en

assurer la pérennité. Contrairement aux expositions typiques du *white cube* qui sont moins complexes à documenter, les expositions expérimentales et conceptuelles se traduisent difficilement dans leur représentation photographique. Les Surréalistes étaient conscients des limites de la photographie et ont utilisé des techniques plus fictives que documentaires pour immortaliser cette exposition. Selon l'auteure, la captation spectaculaire du photomontage et du composite a certainement contribué à faire connaître ce mouvement avant-gardiste et à l'inscrire dans les événements marquants de l'histoire de l'art (Kennedy 2015). Ce phénomène, que Rémi Parcollet nomme l'*expo-fiction*, démontre une absence de sincérité, « une mise à l'épreuve de la preuve » (Parcollet 2018, 64).

« La photographie est par essence plurielle, aussi importante et intéressante en tant que témoignage artistique ou journalistique sur le monde que pratique sociale populaire » (Bauret 1992, 5). Malgré les limites de l'image énoncées dans cette partie, la vue d'installation représente un outil formidable sans lequel une étude des œuvres et des expositions ne serait pas possible. Cependant, il demeure important de souligner ces contraintes et de les avoir en tête lorsque nous étudions l'archive visuelle d'une institution. La vue d'exposition représente une façon de poser la relation de l'art à la photographie. Donald Preziosi, professeur émérite et auteur de l'ouvrage de référence *The Art of Art History: A Critical Anthology* (1998) affirme même que l'histoire de l'art est l'enfant de la photographie : « It was photography which made it possible not only for professional art historians but whole populations to *think art historically* in a sustained and systematic fashion... » (Preziosi 1998, 522). Représentant une nouvelle catégorie d'image à explorer, la vue d'installation peut-elle constituer un outil pour repenser la mise en espace et repenser l'histoire de l'art exposé ?

Partie 4 : Histoire des expositions, histoire de l'art

L'étude des expositions constitue une voie d'accès fascinante à l'histoire de l'art. Bruce Altshuler, professeur émérite en muséologie à la New York University, affirme que l'exposition constitue le lieu où se rencontrent les forces sociales, politiques et économiques qui façonnent la production et la diffusion de l'art et qui exercent leurs nombreuses influences sur les artistes, les critiques, les collectionneurs, les marchands, les acteurs institutionnels et le public (Altshuler 2008, 11). L'exposition constitue, en quelque sorte, l'espace-temps de la mise à vue des objets de la collection, le moment où ils sortent des réserves et deviennent accessibles au public. Dans son ouvrage *L'art, une histoire d'expositions*, Jérôme Glicenstein fait émerger une alternative à l'idée traditionnelle d'histoire de l'art : une histoire de l'exposition. Selon l'auteur, parler de l'exposition permet de changer de perspective. Au lieu d'une histoire centrée sur l'objet d'art, il s'agit alors d'une histoire prenant en compte l'écosystème qui gravite autour de celui-ci.

L'exposition est une structure de relations des œuvres avec un public, mais aussi des œuvres entre-elles. Selon Reesa Greenberg, historienne de l'art et auteure, l'exposition peut être envisagée comme un événement discursif (*discursive event*). Les œuvres sont alors considérées comme des objets potentiels qui évoluent. Depuis les années 1970, les écrits sur l'art ont tendance à identifier et à analyser les expositions à l'aide d'un modèle linguistique – cette idée avait aussi été appliquée à l'étude de l'image photographique. L'exposition est pour ainsi dire devenue un texte : un texte présenté en trois dimensions, limité dans le temps par ses points de début et de fin, un texte thématique ou narratif qui est « lu » par des spectateurs. Dans son article « The Exhibition as Discursive Event », Greenberg met en doute notre acceptation de l'exposition comme entité fixe : « What if another verbal model for exhibitions is considered, a model which posits the exhibition less as entity and more as event, less as finite and fixed and more as a temporally fluid phenomenon, less as an insular construct and more as a relational structure... » (Greenberg 1995, 118). Les contextes dans lesquels les œuvres sont exposées contribuent à leur donner sens. Après la fin de

l'exposition, nous pouvons observer ces contextes et ces conversations par l'entremise de la documentation visuelle des installations. Pour paraphraser Altshuler, les expositions sont des espaces où les œuvres peuvent aller à la rencontre d'un public et générer une grande partie du discours de l'histoire de l'art (Altshuler 2013, 11). Ceci est particulièrement vrai pour les objets d'une collection muséale puisque lorsque ceux-ci ne sont pas exposés, ils sont entreposés dans des réserves.

La prise de vue photographique devient systématique à la fin des années 1980 au MBAM. L'archive d'une exposition est typiquement incomplète puisque cette activité relève de plusieurs départements. Archiver de façon exhaustive ou de façon sélective ? Cela dépend des institutions. Il y a une disproportion quant à la qualité de l'information disponible sur différentes expositions. Il faut en être conscient et questionner ces écarts : ce qui a été documenté historiquement. Pourquoi certaines expositions sont très documentées, et d'autres non ? Qui les documente, et pour qui ? L'exposition de la collection représente un moment où le musée peut se (re)définir, l'inauguration d'un nouveau chapitre pour l'institution. La documentation de cet événement est assurée par le musée puisqu'il s'agit d'une manière de se (re)présenter au public. Il est également important d'étudier les effets du manque de documentation photographique sur l'écriture de l'histoire des expositions. Nous connaissons bien les canons et les cas emblématiques car ceux-ci ont été très bien documentés, mais qu'en est-il des expositions qui n'ont pas été photographiées ?

La collection est le cœur et le fondement du musée et, conformément aux lignes de conduite éthiques de l'ICOM (Conseil international des musées), l'acquisition, la conservation, l'exposition et la promotion du patrimoine culturel ainsi que l'approfondissement des connaissances sont ses principales missions (Hölz 2011, 2). Étudier la vue d'exposition peut contribuer à défaire le mythe de la permanence des accrochages de la collection. La vue d'exposition agit comme preuve que les accrochages évoluent. La collection a longtemps été perçue par les publics comme le lieu de la tradition. Il est donc fondamental d'analyser sa documentation au fil des années, à mesure que les tendances se transforment. Aujourd'hui, nous pouvons observer des

mutations évidentes en ce qui concerne le travail des commissaires et des artistes avec les collections muséales. L'un de ces éléments est le retour de la collection en tant que base fondatrice du programme d'exposition (Boucher, Fraser, Lamoureux 2023). Par ailleurs, ceci implique un facteur de spécificité du site et reflète conséquemment les origines du musée en termes de localisation géographique et de pratiques de collectionnement (Hölz 2011).

Partie 5 : Études de cas au Musée des beaux-arts de Montréal

En quoi consistent les archives d'expositions au MBAM, et de quoi devraient-elles consister idéalement ? Grâce à la vue d'installation, nous pouvons étudier la mise en espace des œuvres de la collection. La documentation photographique offre certains avantages : les plans sont approximatifs car ils sont souvent modifiés et le montage ne les respectera pas toujours à la lettre, tandis que les recensions écrites ne permettent qu'une étude incomplète de l'exposition. La photographie est donc la seule trace visuelle de l'exposition; tout ce qu'il en reste lorsqu'elle est démontée.

Dans le cadre des recherches de l'axe 1 – La collection exposée du Partenariat CIÉCO sur les nouveaux usages des collections dans les musées d'art, j'ai travaillé avec Marie Fraser, Lisa Bouraly et Marilie Labonté à définir une nomenclature pour classifier les types d'expositions et faire ressortir les nouveaux usages de la collection. Au moment de la rédaction de ce travail dirigé, celle-ci comprend six catégories d'expositions (permanente, temporaire, événementielle, itinérante, prêtée, numérique), sept tags pour les préciser (programme, carte blanche, collaboration, redéploiement, commémoration, inauguration, lacune), ainsi que quatre types (enrichissement, mise en valeur, mise en récit, mise à vue). Chaque exposition abordée dans ce travail dirigé est donc partiellement définie selon cette typologie. Il s'agit d'un point de départ pour l'analyse de l'exposition et de ses prises de vue.

A) Au fil des collections (1977-1990)

Selon cette nomenclature, la série *Au fil des collections* est un programme d'expositions-dossier opérant une mise à vue du musée. Un *programme* implique une série de plusieurs expositions liées par un fil conducteur. L'*exposition-dossier* s'appuie sur un travail de fond à partir d'un ou plusieurs éléments spécifiques de la collection ou de son histoire. Elle inclut généralement des objets et des documents qui ne sont pas strictement des œuvres d'art, comme des archives, des reproductions, des vues d'exposition, des correspondances et des textes explicatifs. La *mise à vue* regroupe des expositions qui inscrivent l'institution au sein d'un projet didactique ou pédagogique,

approches curatoriales, réflexion sur le musée, la collection, les œuvres, leur histoire ou leur trajectoire. Il est important de souligner que la mise à vue possède une forte dimension réflexive.

Entre 1977 et 1990, le Musée des beaux-arts de Montréal a réalisé une série d'expositions temporaires mettant de l'avant un objet ou un groupe d'objets de sa collection permanente. Intitulée *Au fil des collections*, cette série « marque un moment de spécialisation de la recherche dans les musées alors que s'affirme le rôle de l'histoire de l'art auprès d'un public spécialisé » (Lacroix 2023, 189). Elle suit une certaine tendance dans les musées voulant faire sortir les œuvres de leurs réserves dans de petites expositions à relativement faible coût. Dans la même veine, il y a avait eu de 1957 à 1960 le programme *Collector's Choice* qui avait présenté plus d'une vingtaine d'œuvres prêtées par des collectionneurs montréalais. Le projet *Au fil des collections* est mis sur pied par Myra Rosenfeld (1942-2022) suite au catalogage important des collections effectué depuis le début des années 1970 ayant comme objet d'inventorier scientifiquement les collections dans le domaine public (Rapport annuel 1974, 25).

Au fil des collections, une série de 51 présentations d'œuvres initiée suite à la réouverture du Musée en 1976, résulte d'une volonté de mettre de l'avant des objets-phares de la collection suivant une approche didactique. Les objets sont sélectionnés par des experts et présentés aux côtés d'œuvres complémentaires, de panneaux explicatifs et de photographies documentaires. En plus de montrer un objet de la collection qui serait habituellement confiné à la réserve, ce type d'exposition met à la vue du visiteur une des fonctions les plus importantes du musée : la recherche. Effectivement, cette série est le résultat d'un travail d'enquête de la part de conservateurs et de chercheurs invités. Si les premières expositions sont organisées par Rosenfeld, elles sont ensuite prises en charge par diverses autres personnes. Plusieurs expositions *Au fil des collections* consistent en une œuvre unique accompagnée de documentation et de photographies complémentaires. Cependant, certaines expositions présentent des corpus d'œuvres d'un même artiste, d'une même époque ou encore d'un même médium. Les œuvres sont

majoritairement liées par ce genre de thématique disciplinaire, temporelle ou picturale. La durée de chaque exposition varie de 2 à 4 mois.

Ce que Laurier Lacroix nomme l'*exposition-dossier* constitue un événement tout de même assez mineur lorsque comparé aux autres activités du musée (Lacroix 2023, 194). De plus, les expositions de cette série sont présentées « dans un lieu ingrat du pavillon Lebensold : un espace rectangulaire défini par seulement deux murs et jouxtant la cafétéria du musée. Si le lieu est passant en raison de sa proximité d'un service utilisé par le public, il s'inscrit en marge du circuit des expositions temporaires et du reste de la collection. Paradoxalement, l'objet sélectionné est doublement isolé, dans l'espace du musée et du reste de la collection » (Lacroix 2023, 196). La série *Au fil des collections* s'adresse à un public spécialisé s'intéressant activement aux objets de la collection. Les panneaux didactiques accompagnant les expositions sont longs et détaillés; nous pouvons d'ailleurs en apercevoir certains dans les vues d'installation en annexe. Pour reprendre les propos de Laurier Lacroix, ce sont des expositions *autant à lire qu'à voir* (Lacroix 2023, 202).

Dans le cadre de ce travail de recherche, il est pertinent d'effectuer un survol de cette série dans son ensemble puisqu'elle représente un cas exemplaire d'exposition réalisée à partir d'objets de la collection permanente. De plus, elle a été très bien documentée visuellement malgré son statut secondaire dans les activités du MBAM. Sauf quelques exceptions, la presque totalité des expositions a été photographiée et archivée dans un cartable identifié 1980-1989. Ce cartable, toujours accessible aux services photographiques du MBAM, contient des négatifs et des planches-contact classés par ordre chronologique. Il est important de noter qu'aucune numérisation systématique n'a été effectuée pour cette série, sauf quelques-unes sur demande.

Analyse des vues d'expositions

Si le cartable est daté 1980-1989, il comprend cependant quelques expositions datant de 1979, ainsi que quelques vues d'installation de la série *À la découverte des collections* – un programme mis sur pied en 1997 pour tisser des liens entre la collection

et les expositions temporaires. Par exemple, pour accompagner l'exposition temporaire *Objectif corps*, une présentation intitulée *La représentation du nu* a été montée en parallèle (Rapport annuel 1997, 9). Les deux séries ont été confondues dans les archives car il s'agit de deux programmes qui se ressemblent beaucoup.

Il est important de noter que les expositions avant *La déesse inuit de la mer* (1979) ne semblent pas avoir été documentées. Du moins, si elle existe, la documentation ne se trouve pas dans ce cartable qui est identifié 1980-1989. Il y a donc les expositions de 1977, 1978 et 1979 qui ne sont pas prises en compte dans les archives bien qu'elles fassent partie de cette série. Selon le service des archives, le musée a engagé le photographe Brian Merrett (1945-2023) vers 1979. Ce dernier s'occupait surtout de la reproduction d'œuvres, mais il prenait aussi des vues d'installation. Ceci pourrait expliquer l'absence documentaire jusqu'à mi-1979. À partir de juin 1979, la grande majorité des installations ont été photographiées avec au moins une vue d'ensemble sur diapositive couleur ou négatif noir et blanc. Contrairement aux diapositives des expositions temporaires qui sont très bien identifiées, les diapositives de la série *Au fil des collections* ne le sont pas. Le seul identifiant se trouve sur une fiche insérée en début d'acétate, et les diapositives elles-mêmes ne comprennent aucune information parvenant à les identifier. Il faut donc prendre garde à ne pas les mélanger si nous les sortons de leur pochette. De plus, nous pouvons remarquer qu'au tout début du cartable *Au fil des collections*, l'information semble être mieux organisée et annotée. Plus le temps avance, moins les informations sont systématiques ou présentes – il manque les dates et les noms des commissaires, surtout. Certaines fiches ne sont pas identifiées par le nom de l'exposition, il faut donc aller voir avec une loupe pour trouver le nom de l'exposition au mur sur l'une des prises de vue. Nous pouvons observer une autre tendance en examinant ce dossier : le nombre de prises de vue tend à diminuer au fil des années. Au début des années 1980, il existe plusieurs angles de vue d'un même accrochage, alors qu'à partir de 1986, il y a souvent une seule vue pour l'exposition et plusieurs des diapositives conservées s'avèrent être des doublons. Quels facteurs peuvent expliquer cette diminution marquée des prises de vue de ce programme ? Désintérêt des collections au profit des expositions temporaires, et particulièrement des *blockbusters* ?

Attrait pour l'événementiel ? Manque de ressources dans les musées pour opérer une documentation photographique systématique de toutes les expositions ?

Plusieurs expositions ne se retrouvent pas dans ce cartable, notamment les premières expositions de la série, entre 1977 et 1979. Il y a aussi des lacunes dans les dernières années du programme, entre 1985 et 1987. Pourquoi ? Peut-être n'ont-elles pas été documentées sur des diapositives, mais sur des négatifs en noir et blanc ? Ou encore, peut-être qu'au début des années 1990, lorsque les départements de la Diathèque et de la Photographie ont été fusionnés, certaines choses se sont retrouvées répertoriées sous d'autres rubriques ? Avant de conclure que cette documentation n'a jamais été produite, il faudrait vérifier si elle se trouve dans d'autres dossiers ou d'autres départements. Ceci constitue toutefois un long travail qui demande des ressources humaines et financières et qui n'a pas pu être réalisé dans le cadre de cette recherche. Dans le contexte de ce travail dirigé, nous avons pu faire numériser des prises de vue de quelques expositions de ce programme. La liste complète des expositions *Au fil des collections* est disponible en annexe.

B) Les redéploiements majeurs

Un *redéploiement* est un réaménagement des collections impliquant un changement narratif important ou une forme de réflexivité nouvelle par rapport aux présentations antérieures de la collection (Bouraly 2023). Tel que soulevé par certains auteurs en histoire de l'art et en muséologie, nous sommes témoins d'un regain d'intérêt pour l'objet muséal et son utilisation dans la création de nouveaux discours (Boucher, Fraser, Lamoureux 2023). Mais bien avant le développement de la figure du commissaire et des cartes blanches accordées aux chercheurs et aux artistes contemporains, les conservateurs de musées ont tout de même repensé la présentation des collections.

Sous la pression des politiques culturelles, l'événement de l'exposition axé sur le marketing s'est peu à peu distancé des activités de collectionnement et de recherche. Entre-temps, le grand public, qui avait déjà visité les chefs-d'œuvre de la collection, s'est désintéressé de ceux-ci, particulièrement lorsqu'ils étaient présentés depuis plusieurs

années dans des expositions de la collection permanente à peine modifiées et défraîchies, ou dans de petites présentations temporaires s'adressant à des experts (Hölz 2011, 2). En plus d'examiner et de se questionner sur la mise à vue de la collection muséale, il est important d'étudier les différences au niveau de la documentation entre les expositions *blockbusters* et les expositions permanente de la collection, ainsi que la notion de chef-d'œuvre et la raison d'être d'une présentation chronologique (Hölz 2011, Fraser 2023). En étudiant les réaménagements de la collection au fil des ans par l'entremise de la prise de vue photographique, nous sommes en mesure de retracer les vies multiples des objets collectionnés, de comprendre leurs relations avec d'autres objets et avec l'espace, et leur importance historique ou récente au sein de l'institution qui les conserve.

1976 : Pavillon Liliane et David M. Stewart pour les arts décoratifs

Comme mentionné plus tôt, le MBAM célèbre une grande ouverture en 1976 pour souligner la construction d'un nouveau pavillon ainsi qu'un réaménagement complet de ses collections. Effectivement, le musée avait fermé durant près de 3 ans pour les travaux et durant cette période des expositions itinérantes organisées par le MBAM ont été en circulation, mais rien n'a été présenté au musée comme tel entre 1973 et 1976. Cette expansion avait pour but de pallier le manque d'espace pour présenter les objets de la collection. Pour reprendre les propos exprimés dans le rapport annuel de 1976, la collection du MBAM « compte parmi les plus importantes au Canada. Elle est la plus variée. Elle constitue une précieuse ressource culturelle que nous conservons pour le plaisir et l'enrichissement de la collectivité » (Rapport annuel 1976, 3).

Le nouvel accrochage de la collection s'effectue en fonction du concept architectural de M. Lebensold et de considérations dites *pragmatiques*. Les salles abritent en ordre chronologique les anciennes cultures et le début de la civilisation occidentale. Une spirale ascendante mène vers les étages où sont présentées les collections des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, un accrochage chronologique des tapisseries et textiles, ainsi que de l'art canadien. Le 2^{ème} étage est réservé aux expositions temporaires, ainsi qu'aux arts

de l'Extrême-Orient, de l'Afrique noire, de l'Islam et des « peuples indigènes ». Deux salles sont réservées aux dessins et aux estampes (Rapport annuel 1976, 6).

À l'occasion de cette inauguration, David G. Carter, qui termine alors son mandat en tant que directeur, publie l'article « Vers la découverte de la collection permanente du Musée » (1976) dans le numéro de printemps de la revue *Vie des arts*. Il est intéressant de noter que Carter profite de l'attention renouvelée que reçoit le musée à cette époque pour souligner l'importance de la présentation de la collection permanente, une composante du musée qui avait été reléguée au second plan à cause du manque d'espace. Il mentionne également l'apport indispensable des donateurs et des collectionneurs privés depuis les débuts de l'institution et termine en indiquant que « l'objectif du Musée a toujours été de présenter une collection permanente éclectique et de la plus haute qualité réalisable en vue de constituer une documentation visuelle aussi complète que possible » (Carter 1976, 19). Cette expansion du musée entraîne tout de même une augmentation de la fréquentation de 26% (Rapport annuel 1979, 8). Le dossier numérique de ce redéploiement contient huit vues d'installation (six en couleur, deux en noir et blanc), ce qui est relativement peu lorsque comparé à d'autres événements du même calibre. Les photographies, prises par Brian Merrett, mettent toutefois en valeur l'architecture des nouvelles salles et la présentation des objets sous vitrine (*fig. 4*).

1991 : Pavillon Jean-Noël Desmarais

L'année 1991 marque l'ouverture du nouveau pavillon Jean-Noël Desmarais en novembre, un redéploiement majeur des collections, ainsi qu'une rétrospective de Jean-Paul Riopelle. Grâce à ce nouveau pavillon, le musée quintuple les espaces d'exposition permanents réservés à sa collection (Rapport annuel 1992, 11). Ceci représente plus de 26 000 mètres carrés supplémentaires, dont 5 600 sont consacrés à l'exposition. Des centaines d'œuvres sont redéployées sur trois étages : verreries, porcelaines, argenterie, mobilier, art décoratif, art gréco-romain, égyptien, islamique, africain, oriental, médiéval, art contemporain canadien et international (Rapport annuel 1992, 7). Dans l'ancien édifice de 1912, nous retrouvons un redéploiement de l'art canadien, inuit et autochtone, de l'art précolombien, et du Cabinet des dessins et estampes. La collection permanente compte alors 24 500 œuvres (Rapport annuel 1992, 23). Il est indiqué dans le rapport

que le service de la gestion des collections a photographié toutes les œuvres du Pavillon Benaiah Gibb – l'actuel pavillon Hornstein. Il est incertain si cela veut dire que des vues d'installation ont été prises, ou s'il s'agit de reproductions d'œuvres seules.

Nous avons numérisé les pages 56 à 68 dans le cartable. Ce sont les vues des salles nouvellement construites avant l'accrochage (vides) ainsi que des vues d'installation du redéploiement des collections dans le nouveau pavillon. Le cartable comprend trois dossiers de diapositives identifiées « Galeries de peinture européenne » du pavillon Desmarais. Les photos ont été prises par Brian Merrett en 1991 et par RM Tremblay en 1992 (il pourrait s'agir du photographe Richard-Max Tremblay mais cela n'a pas été confirmé). Au total, ce dossier comprend 66 diapositives, mais plusieurs sont des doublons. Il existe également 4 dossiers de diapositives identifiées « Galeries des cultures anciennes ». Des 87 diapositives, 28 diapositives ne sont pas identifiées. Il existe également un dossier de diapositives numérisées datant de 1995 qui ne sont pas identifiées à part la mention « JND » et la date. Il pourrait s'agir des vues d'installation du réaménagement de l'art européen tel que mentionné dans la partie 1, mais cela n'est pas confirmé. Le dossier numérique fourni par Mme Saia comprend 10 vues d'installation des salles européennes. La nomenclature des numérisations ne suit pas de protocole ou de norme, ce qui rend difficile leur identification. Par exemple, les fichiers datant de 1995 sont nommés selon cette logique : JND_1995_DIAPO_60103_1.jpg (*fig. 5 et 6*). Le nom du fichier ne révèle pas d'informations sur ce que nous regardons.

2011 : Pavillon Claire et Marc Bourgie pour l'art québécois et canadien

Un musée se définit par sa collection. Souvent, cette collection est présentée et perçue de telle manière qu'une promenade dans les salles d'une exposition ressemble à une déambulation dans l'histoire de l'art. Des théoriciens de la culture et des muséologues tels que Tony Bennett et Mary Anne Staniszewski ont affirmé que la notion d'une histoire de l'art linéaire et chronologique est une construction. Ils soulignent le pouvoir de l'architecture muséale et de la présentation des expositions dans la

naturalisation de cette construction et dans l'établissement d'un canon de l'histoire de l'art (Hölz 2011, 8).

En 2011, le MBAM inaugure le pavillon Claire et Marc Bourgie pour l'art québécois et canadien. Selon le rapport annuel, jamais depuis sa fondation le musée n'a autant fourni d'efforts pour étudier, restaurer, exposer et faire rayonner la collection (Rapport annuel 2011, 3). Grâce à l'acquisition de l'église Erskine and American et la construction d'un nouvel édifice, le musée peut doubler la superficie d'exposition dédiée à l'art québécois et canadien. À la différence de la documentation des autres études de cas, ce dossier est entièrement numérique. Il comprend de loin le plus de photographies, au total 199 vues d'installation dont les titres sont liés à des étages du bâtiment. *Champs libres* : 65 vues, *Identités fondatrices* : 42 vues, *Art inuit* : 15 vues, *Le temps des manifestes* : 25 vues, *Les chemins de la modernité* : 12 vues, *L'époque des Salons* : 40 vues. Généralement, les prises de vue sont effectuées sur un angle de 45 degrés. Il y a très peu de vues frontales, sauf dans le cas des expositions de peintures où nous pouvons voir des vues frontales comportant quelques tableaux sur un seul mur. Dans l'ensemble, ce redéploiement majeur est mieux documenté et archivé que les redéploiements des années 1970 et 1980. (fig. 7, 8 et 9).

C) Expositions itinérantes

Une exposition est itinérante lorsqu'elle circule dans plusieurs lieux. Elle est parfois présentée une première fois dans le musée qui l'organise avant d'être mise en circulation, et sa temporalité peut varier d'un lieu à l'autre. Le Service de la Diffusion du MBAM a organisé plus de 85 expositions itinérantes entre 1975 et 1995. « Si nous avons permis que nos collections soient manipulées hors du Musée, c'est en partie pour nous conformer aux dictées de la politique de démocratisation et décentralisation du Secrétariat d'État et en partie dans le but de conserver vivante la présence du Musée durant la période d'expansion » (Rapport annuel 1973, 15). Ce programme a pris fin en 1995 suite à la dissolution du département et à l'arrêt du programme fédéral d'aide aux expositions itinérantes (Archives, MBAM).

Études et petits formats du 19^e siècle. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal (1980)

Présentée au MBAM du 8 février au 9 mars 1980, l'exposition *Études et petits formats du 19^e siècle* a ensuite voyagé dans sept lieux au Québec et au Canada. La liste complète des lieux d'exposition se trouve en annexe. Comme son nom l'indique, cette exposition comprend exclusivement des petits tableaux de la collection permanente. Le dossier comprend 15 vues d'ensemble montrant la scénographie. Il s'agit d'une très petite exposition, d'après les photos elle était installée dans une seule salle. Les murs sont blancs et il y a une cimaise noire au centre. Nous pouvons observer la présence de plantes dans l'espace d'exposition, une pratique courante à cette époque (*fig. 10 et 11*). Les diapositives sont identifiées avec le titre de l'exposition, les dates, le numéro de la diapositive et la mention « installation ».

D) Expositions temporaires réalisées à partir de la collection permanente

Dans le cadre de cette analyse, nous avons choisi deux expositions temporaires, *Le choix des conservateurs* (1986) et *Acquisitions récentes* (1990) car elles reflètent les priorités du musée à cette époque en ce qui a trait à la mise en valeur de la collection permanente.

Le choix des conservateurs (1986)

Le choix des conservateurs a été présentée du 16 octobre au 16 novembre 1986. L'exposition comprend exclusivement des œuvres de la collection du MBAM choisies par les conservateurs du musée à cette époque : Frederik Duparc, conservateur en chef, Janet Brooke, conservatrice de l'art européen, Linda Grail, conservatrice adjointe de l'art européen, Nicole Cloutier, conservatrice de l'art canadien (Early Canadian), Micheline Moisan, conservatrice des dessins et estampes, Monique S. Gauthier, conservatrice adjointe de l'art contemporain et Robert Little, conservateur des arts décoratifs. Tout comme l'exposition des acquisitions récentes (1990) analysée ci-bas, *Le choix des conservateurs* semble avoir été accrochée par médium (*fig. 12*). Les chaises et objets décoratifs sont rassemblés, de même que pour les bronzes, les toiles, les estampes et les œuvres contemporaines. Chaque conservateur semble avoir eu l'autorité d'organiser

la scénographie du secteur de la collection sur laquelle il ou elle travaille. Cette exposition temporaire contribue à la mise en valeur de l'institution, elle cherche à souligner le caractère exceptionnel d'une collection ou d'un élément de la collection.

Ce dossier contient 34 diapositives, dont plusieurs vues d'ensemble montrant la scénographie de l'exposition. Quelques photos sont cadrées de manière à montrer deux ou trois œuvres de manière plus rapprochée. La première diapositive montre une publication qui décrit l'exposition en quelques lignes, accompagnée des portraits des conservateurs (*fig. 13*). Il est indiqué que cette exposition se veut un regard représentatif sur l'ensemble du musée, tel un échantillon. La source de cette publication n'est pas indiquée, il pourrait s'agir d'un article de presse ou d'un bulletin publié par le musée. Outre cela, les diapositives sont bien identifiées avec le titre de l'exposition, les dates, le numéro de la diapositive, et la mention « installation ». Une seule diapositive montre l'accrochage d'une œuvre unique. Pourquoi cette œuvre a-t-elle été photographiée seule, plutôt qu'une autre ? A-t-elle une signification particulière dans cette exposition ou pour le musée ? Lorsque nous analysons les prises de vue, il faut se poser ce genre de question. Comme nous l'avons démontré plus tôt, la photographie peut en dire beaucoup sur les choix des commissaires et l'histoire de l'institution.

Acquisitions récentes, 1988-1990 (1990)

Comme son nom l'indique, *Acquisitions récentes (1988-1990)* est une présentation pluridisciplinaire des acquisitions effectuées par le musée durant les deux années précédentes. Ce type d'exposition démontre l'enrichissement des collections au public, contribuant ainsi à la valorisation de l'institution. Les œuvres sont disposées majoritairement par médium, avec une salle de peintures canadiennes avant 1960, une salle d'objets d'art décoratif, des sculptures, et des œuvres contemporaines comme par exemple, une œuvre de Geneviève Cadieux (*fig. 14 et 15*). Cette exposition n'a ni une visée didactique ni commissariale, mais elle est plutôt axée sur la mise à vue du développement de la collection muséale. L'objectif est de présenter un groupe d'œuvres ayant été acquis en mettant l'accent sur la nouveauté ou l'actualité non pas des œuvres, mais de l'acquisition. Ce dossier contient 23 diapositives de vues d'ensemble montrant

la scénographie et l'architecture des salles du musée. Il n'y a aucune reproduction d'œuvre seule. Les diapositives sont très bien identifiées, avec le titre de l'exposition, les dates, le numéro de la diapositive, et la mention « installation ».

Les trois redéploiements majeurs de la collection permanente ont été effectués en conjonction avec des rénovations ou des agrandissements. Puisque ceux-ci constituent des événements marquants dans l'histoire du Musée, ils ont été très bien documentés. Il s'agit certainement de la composante la plus alimentée de l'archive photographique que j'ai consultée au MBAM. Cependant, ce ne sont pas toutes les photographies d'exposition qui sont identifiées et classées. Aussi, elles ne sont pas toutes préservées à l'abri de la poussière et dans des conditions optimales de conservation en termes de température. Avant 1976, les vues sont occasionnelles car aucun photographe n'était attiré aux vues d'installations. À cette époque, le musée engageait des photographes à la pige pour couvrir des événements spéciaux comme des vernissages ou des ouvertures de pavillons. Jusqu'au début des années 2000, la photographie était majoritairement utilisée pour la reproduction d'œuvres.

L'acte d'exposer suscite un intérêt grandissant autant dans ses formes que dans ses histoires. L'exposition est aujourd'hui envisagée comme un nouveau paradigme de l'art et comme un objet patrimonial en soi. Comme l'indique Bruce Altshuler dans les ouvrages de référence *Exhibitions That Made Art History* (2008 et 2013), nous avons beaucoup à apprendre en examinant les expositions de manière analytique, en comparant les expositions de différentes époques et en étudiant les rôles et les formes d'expositions particulières dans les mouvances continues de l'histoire de l'art (Altshuler 2008, 18).

CONCLUSION

Plus qu'un agencement d'œuvres dans un espace donné, l'exposition est une activité profondément sociale de sa conception à sa réception, puisqu'elle implique des organisateurs, des visiteurs et des événements. Nous avons pu observer, au cours de cette recherche, que la vue d'exposition ne reflète pas nécessairement cette dimension sociale. Dans une entrevue avec Rémi Parcollet, Jens Hoffmann, commissaire et anciennement directeur du Jewish Museum à New York, affirme que la photographie d'installation demeure la partie la plus importante d'une archive muséale, les prises de vue représentant les canons de l'histoire de l'art qu'il faut interroger (Parcollet 2016, 8). Si chaque vue d'exposition présente non seulement une trace, une preuve, mais une certaine interprétation des œuvres et du lieu où elles sont exposées, la prise de vue possède alors un grand potentiel pour le renouvellement des pratiques muséales. Nous sommes témoins d'une tendance récente dans laquelle plusieurs musées souhaitent questionner les récits de l'histoire par l'entremise de nouvelles présentations de leurs collections. Les institutions cherchent à se défaire d'une histoire unique sous une forme linéaire ou chronologique, pour privilégier des méthodes discursives transhistoriques et présenter de nouveaux récits (Champion 2011, Bishop 2014). Au MBAM, cela se reflète par exemple dans le plus récent réaménagement de la collection sous l'intitulé *Les arts du tout-monde* en 2019 dans le Pavillon pour la Paix Michal et Renata Hornstein. Les œuvres et les objets sont présentés de manière anachronique, interculturelle et transhistorique. Bien que la prise de vue photographique ne favorise pas nécessairement ce processus, la documentation de ces nouveaux accrochages servira d'objet d'étude pour la prochaine génération de commissaires et de muséologues.

À une époque où de nombreux musées d'art tentent de rivaliser avec les biennales et les foires d'art, les musées se tournent vers la valeur de leur collection et de leur patrimoine. Comme l'indique Marjatta Hölz dans son article « Reinterpreting Collections » (2011), ces deux caractéristiques uniques des musées, qui les distinguent des biennales éphémères, ne doivent pas être considérées comme un fardeau, mais

comme une opportunité pour un engagement durable avec l'art et ses publics sur le long terme (Hölz 2011, 11).

Outre les institutions qui documentent leurs expositions de manière plus consciente et plus active que jamais, les visiteurs sont aujourd'hui nombreux à photographier eux-mêmes les œuvres et les installations. Ces vues s'ajoutent aux vues déjà très nombreuses qui sont commandées par les institutions et qui circulent sur les réseaux sociaux. Cette tendance, observable autant dans les musées que les centres d'artistes et les galeries commerciales, offre une capacité sans précédent du réseau artistique mondial à s'auto-surveiller en temps réel. Effectivement, cette accélération produit déjà une nouvelle intensité d'auto-observation à la fois aux niveaux global et individuel. Comme le souligne Michael Sanchez dans son article « Art and Transmission » (2013) paru dans *Art Forum*, la forme informative et le contenu affectif de l'art contemporain sont tous deux optimisés pour un dispositif qui est de plus en plus dominé par l'interface du téléphone intelligent et non par les structures institutionnelles de la galerie et du musée. Ainsi, ce partage instantané des tendances visuelles contemporaines crée un système dans lequel toutes les informations sur l'art actuel sont immédiatement incorporées dans un fil d'actualité qui défile à l'infini. Cet écosystème numérique de l'art devient une sorte d'appareil d'auto-surveillance qui régule les images, les affects et la production artistique future (Sanchez 2013, 9).

Plus que jamais, les muséologues et théoriciens tentent de défaire cette idée du musée en tant que dépositaire d'objets inertes. Les archives sont devenues un espace contesté où les notions d'histoire, d'historicisation, de canonisation, d'acteurs et d'objets légitimés ainsi que d'éventuelles contre-histoires sont contestées et négociées (Sternfeld et Ziaja 2013, 23). La vue d'installation est un moyen de faire revivre les objets collectionnés et exposés, par la diffusion de leur usage curatorial pour les chercheurs, les commissaires, les auteurs et les professeurs. Entre les mains des artistes et des commissaires, la vue d'exposition ne se résume plus à actualiser le passé : elle introduit une nouvelle manière de pratiquer l'exposition. Deux tendances récentes en muséologie concernent spécifiquement les activités de collecte et d'exposition : la carte blanche

accordée à un artiste, un commissaire, ou un chercheur; et le redéploiement de collections en tant qu'approche autoréflexive du musée. Ces types de programmes deviennent un mode d'organisation et d'actualisation de la collection permanente. La prise de vue permet non seulement de retracer la vie de l'objet muséal au travers de ses expositions, mais aussi de constituer l'histoire des expositions d'une institution. Elle agit comme un miroir pour le musée. Aujourd'hui, l'une des principales activités des musées d'art est de remettre en question et de réécrire l'histoire de l'art, les canons, par l'entremise de projets, de recherches et de présentations (Hölz 2011, 27). Photographier l'exposition, c'est contribuer à l'écriture de son histoire. Archiver les vues d'installation, les numériser et les rendre accessibles, c'est permettre que cette histoire soit partagée, annotée, questionnée, transformée...

ANNEXES

1. Expositions *Au fil des collections* (1977-1990)

1 – 15 février au 21 mars 1977

Salvator Rosa, *Jason charmant le dragon*

Responsable : Myra Nan Rosenfeld

2 – 1er avril au 1er mai 1977

Le portrait dans l'antiquité

Responsable : Janet M. Brooke

3 – 17 mai au 18 juillet 1977

Masques et architecture des Dogons

Responsable : Deborah Doherty

4 – 18 juillet au 19 septembre 1977

Nicolas de Largillierre : *Portrait d'une femme en Astrée, probablement Mary Josephine Drummond, Condesa de Castelblanca*

Responsable : Myra Nan Rosenfeld

5 – 18 octobre au 19 décembre 1977

Corneille de Lyon, Le portrait de *Claude de Clermont-Tonnerre, sieur de Dampierre*

Responsable : Myra Nan Rosenfeld et Janet M. Brooke

6 – 20 décembre 1977 au 16 avril 1978

Le dédoublement de la représentation – thème commun à différentes cultures

Responsable : Deborah Doherty

7 – 18 avril au 23 juillet 1978

Salvador Dali : *Portrait de Maria Carbona*

Responsable : Myra Nan Rosenfeld

8 – 25 juillet au 24 septembre 1978

Lemoyne : *Vénus endormie découverte par deux satyres*

Responsable : Myra Nan Rosenfeld

9 – 19 septembre 1978 au 19 décembre 1978

Yves Gaucher : *Prélude et fugue pour six carrés*

Responsable : Normand Thériault

10 – 19 décembre 1978 au 5 mars 1979

Paul Peel : *La fileuse*

Responsable : Victoria Baker

11 – 6 mars au 4 juin 1979
Paul Beau – artisan du métal
Responsable : Rosalind Pepall

12 – 5 juin au 16 septembre 1979
La déesse inuit de la mer
Responsable : Nelda Swinton et Ruth Jackson

13 – 25 septembre au 17 décembre 1979
Hendrick de Clerck : *Moïse frappant le rocher*
Responsable : Myra Nan Rosenfeld

14 – 18 décembre 1979 au 16 mars 1980
Cornelius Krieghoff : *La barrière de péage*
Responsable : Nancy Volesky et Laurier Lacroix

15 – 18 mars au 15 juin 1980
Laque du Japon
Responsable : Robert Little

16 – 17 juin au 20 septembre 1980
Paul-Émile Borduas et *La Fustigée*
Responsable : Monique S. Gauthier et Normand Thériault

17 – 23 septembre au 14 décembre 1980
Alexandre-Gabriel Decamps : *Saul poursuivant David*
Responsable : Janet M. Brooke

18 – 16 décembre 1980 au 15 mars 1981
L'orfèvrerie domestique québécoise
Responsable : Rosalind Pepall

19 – 17 mars au 14 juin 1981
Problèmes de design dans le meuble contemporain : le fauteuil Cantilever
Responsable : Robert Little

20 – 20 juin au 20 septembre 1981
Ulysse Comtois : *Le 23 octobre*
Responsable : Normand Thériault

21 – 24 septembre 1981 au 17 janvier 1982
Toile des Indes
Responsable : Elizabeth Lewis et Robert Little

22 – 21 janvier au 2 mai 1982
La calligraphie comme iconographie dans l'art islamique

Responsable : Hayat Salam-Liebich

23 – 6 mai au 8 août 1982

Pompeo Batoni : deux oeuvres allégoriques [*La paix et la justice et La vérité et la charité*]

Responsable : Myra Nan Rosenfeld

24 – 12 août au 14 novembre 1982

Kees Van Dongen : *Actrice dans le rôle de Hamlet*

Responsable : Janet M. Brooke

25 – 26 novembre 1982 au 27 février 1983

Gobeletterie anglaise du 18^e siècle

Responsable : Robert Little

26 – 11 mars au 5 juin 1983

Boiseries de la maison Mallard-Beaudry, 1190 rue Clark, Montréal

Responsable : Nicole Cloutier

27 – 16 juin au 18 septembre 1983

Sir John Everett Millais : *L'été de la Saint-Martin, jours alcyoniens*

Responsable : Janet M. Brooke

28 – 29 septembre 1983 au 8 janvier 1984

Théophile Hamel : *L'Éducation de la Vierge*

Responsable : Nicole Cloutier

29 – 19 janvier au 22 avril 1984

Alberto Giacometti 1901-1966

Responsable : Janet M. Brooke

30 – 3 mai au 5 août 1984

Québec vu par... Légaré, Holloway, Krieghoff et Sewell

Responsable : Nicole Cloutier

31 – 16 août au 18 novembre 1984

Porcelaine de la Compagnie des Indes

Responsable : Robert Little

32 – 29 novembre 1984 au 17 février 1985

Les coupeurs de glace d'Horatio Walker

Responsable : Yves Lacasse

33 – 28 février au 2 juin 1985

Argenterie huguenote, le style dépouillé

Responsable : Robert Little

34 – 20 juin au 29 septembre 1985

Le bassin du Sultan

Responsable : Hayat Salam-Liebich

35 – 10 octobre 1985 au 12 janvier 1986

Gabriel Max : *La Résurrection de la fille de Jaïre*

Responsable : Linda L. Graif

36 – 4 février au 27 avril 1986

Nicolaes Maes : *L'Adoration des bergers*

Responsable : Frederik J. Duparc

37 – 23 mai au 24 août 1986

Renée Van Halm : *Un moment d'hésitation, et la voici prise dans une relation fortement structurée*

Responsable : Monique Gauthier

38 – 3 septembre au 16 novembre 1986

Un vitrail médiéval [*Trinité* ou *Trône de Grâce*]

Responsable : Ariane Isler-de Jongh

39 – 15 janvier au 31 mai 1987

James Pradier : *Sappho debout*

Responsable : Janet M. Brooke

40 – 11 juin au 13 septembre 1987

Henri Hébert, sculpteur [6 reliefs et 5 plâtres]

Responsable : Nicole Cloutier

41 – 24 septembre 1987 au 13 mars 1988

Alfred Pellan : deux natures mortes [*Les pensées* et *Cruche verte*]

Responsable : Monique S. Gauthier

42 – 17 mars au 15 mai 1988

La mort de saint François Xavier

Responsable : Yves Lacasse

43 – 19 mai au 14 août 1988

Les Guardi: *Tanocrède baptisant Clorinde mourante*

Responsable : Linda L. Graif

44 – 19 août au 13 novembre 1988

Conservation et restauration de la collection de peintures canadiennes

Responsable : Nicole Cloutier et Rodrigue Bédard

45 – 8 novembre 1988 au 22 janvier 1989
Hommage à Alfred Pellan (1906-1988)
Responsable : Nicole Cloutier, Micheline Moisan et Yolande Racine

46 – 26 janvier au 2 juillet 1989
Daubigny et le naturalisme
Responsable : Janet M. Brooke

47 – 8 juillet au 3 septembre 1989
William Morris 1834-1896
Responsable : Robert Little

48 – 7 septembre au 19 novembre 1989
Henry Spencer Moore
Responsable : Shahin Farzaneh

49 – 23 novembre 1989 au 28 janvier 1990
Robert Tait McKenzie - *L'attaque*
Responsable : Yves Lacasse

50 – 1er février au 15 avril 1990
Adrien Hébert : Le port de Montréal
Responsable : Nicole Cloutier

51 – 19 avril au 30 septembre 1990
Défense d'autel sculptée du Bénin
Responsable : Wendy Thomas

2. Exposition itinérante : *Études et petits formats du 19^e siècle : Collection du Musée des beaux-arts de Montréal*

7 février au 9 mars 1980
Musée des beaux-arts de Montréal (Québec)

18 avril au 22 juin 1980
Glenbow Museum, Calgary (Alberta)

18 juillet au 17 août 1980
Moose Jaw Art Museum, Moose Jaw (Saskatchewan)

7 novembre au 7 décembre 1980
Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ontario)

16 janvier au 15 février 1981

Beaverbrook Art Gallery, Fredericton (Nouveau-Brunswick)

15 avril au 10 mai 1981

Confederation Centre Art Gallery and Museum, Charlottetown (Île-du-Prince-Édouard)

17 juillet au 9 août 1981

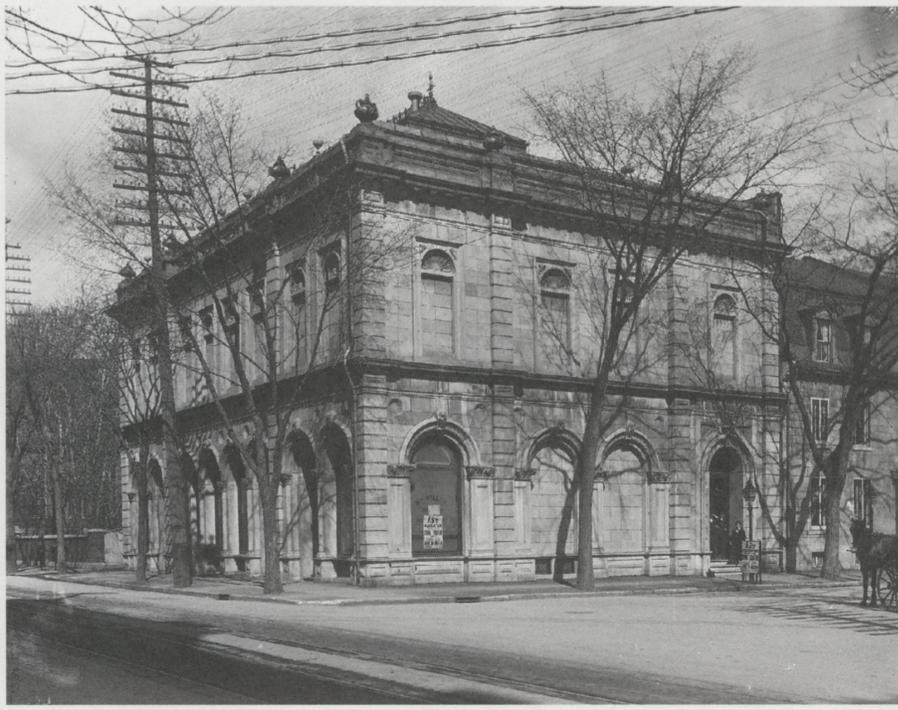
The Medicine Hat Museum and Art Gallery (Alberta)

14 septembre au 1 novembre 1981

Musée d'art de Joliette (Québec)

Liste des figures

Fig. 1



Art Association of Montreal, Square Phillips, 1879, Montréal.
Photo : William Notman, c. 1879, Musée McCord, Archives photographiques Notman

Fig. 2



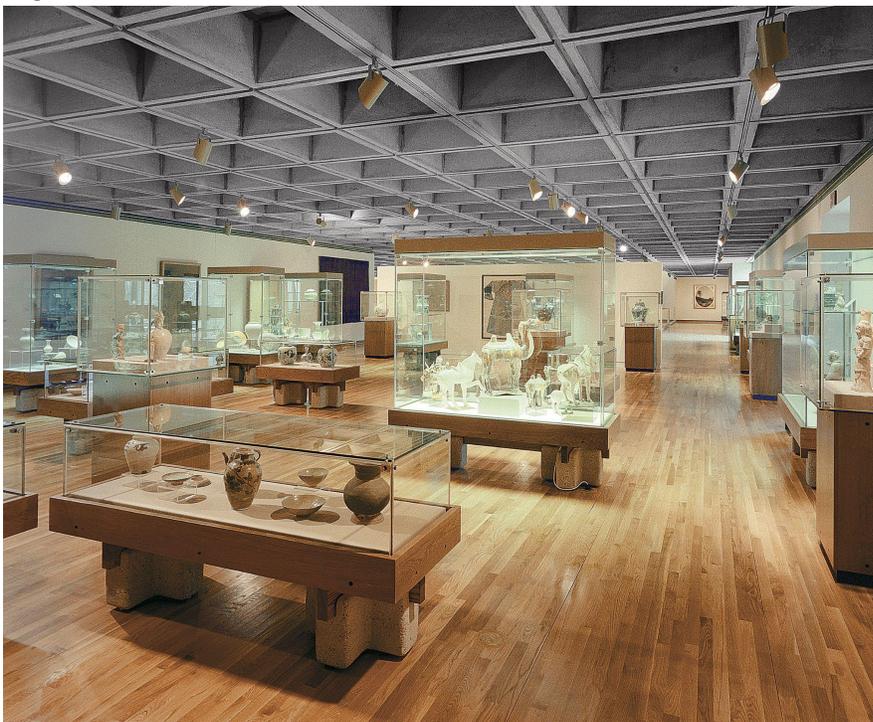
Art Gallery de 1879, Square Phillips, exposition inaugurale, 1879.
Photo : Archives, MBAM.

Fig. 3



Annexe Norton, *Loan Exhibition of Nineteenth Century Landscape Paintings*, 1939.
Photo : Archives, MBAM et Photo Associated Screen News Ltd.

Fig. 4



Pavillon Stewart, vue d'installation, 1976.
Photo : Brian Merrett (Archives, MBAM)

Fig. 5



Pavillon Jean Noël Desmarais, vue d'installation, 1995.
Photo : Archives, MBAM

Fig. 6



Pavillon Jean Noël Desmarais, vue d'installation 1991.
Photo : Brian Merrett (Archives, MBAM)

Fig. 7



Pavillon Claire et Marc Bourgie, vue d'installation, *Les chemins de la modernité*, 2011.
Photo : Archives, MBAM

Fig. 8



Pavillon Claire et Marc Bourgie, vue d'installation, *Takuminartut. L'art inuit contemporain et actuel de 1948 à nos jours*, 2011.

Photo : Archives, MBAM

Fig. 9



Pavillon Claire et Marc Bourgie, vue d'installation, *Rétrospective Jean-Paul Riopelle*, 2011. Photo : M. Cramer (Archives, MBAM)

Fig. 10



Études et petits formats du 19e siècle, vue d'installation, 1980.
Photo : Archives, MBAM

Fig. 11



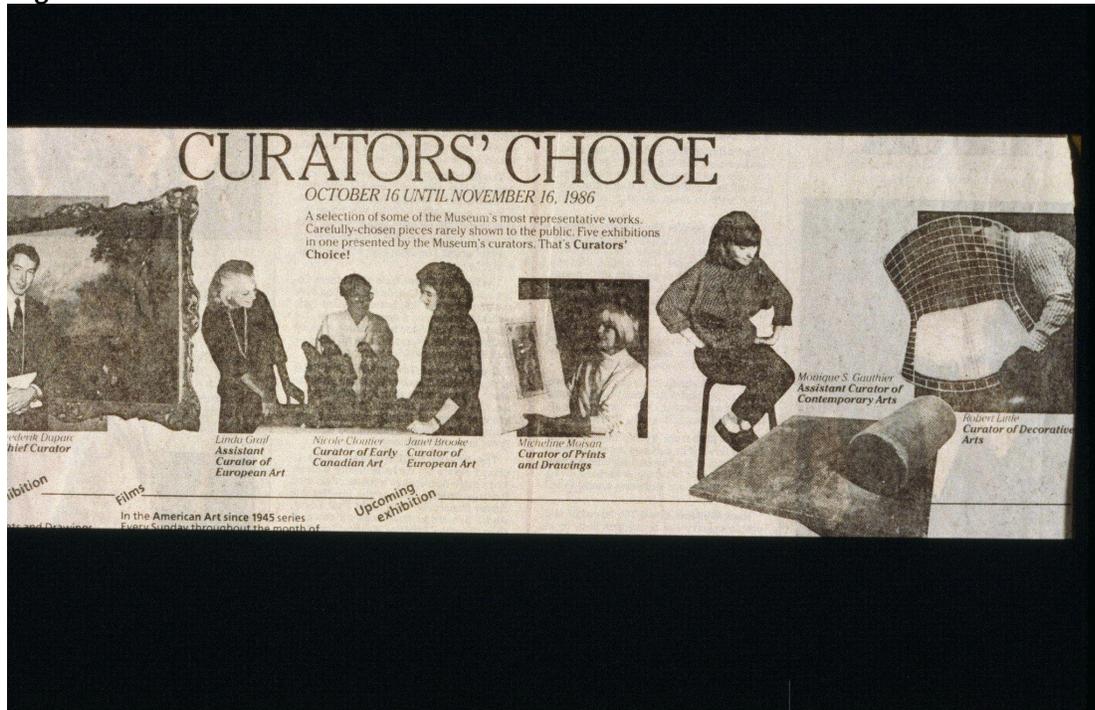
Études et petits formats du 19e siècle, vue d'installation, 1980.
Photo : Archives, MBAM

Fig. 12



Le choix des conservateurs, vue d'installation, 1986.
Photo : Archives, MBAM

Fig. 13



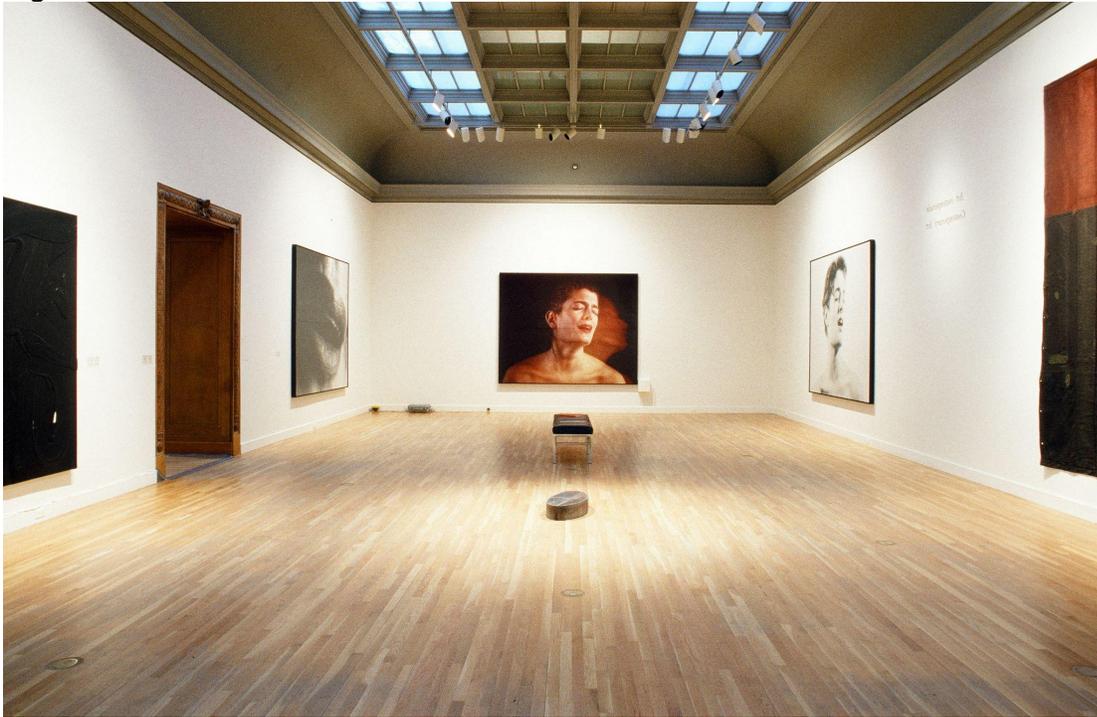
Publicité pour l'exposition *Le choix des conservateurs (Curator's Choice)*, 1986. La source n'est pas indiquée

Fig. 14



Acquisitions récentes (1988-1990), vue d'installation, 1990. Photo : Archives, MBAM

Fig. 15



Acquisitions récentes (1988-1990), vue d'installation 1990.
Photo : Archives, MBAM

BIBLIOGRAPHIE

ALTSHULER, Bruce. (2008) *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, vol. 1 : 1863-1959*, Londres : Phaidon, 364p.

ATLSHULER, Bruce. (2013) *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History, vol. 2 : 1962-2002*, London : Phaidon, 402p.

AUSLANDER, Philip. (2006) « The Performativity of Performance Documentation », *PAJ : A Journal of Performance & Art*, 28(3), p. 1-10.

BARTHES, Roland. (1964) « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, p. 40-51.

BARTHES, Roland. (1981) *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 119p.

BAURET, Gabriel. (1992) *Approches de la photographie*, Paris : Éditions Nathan, 127p.

BENJAMIN, Walter. (2010 [1939]) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Prism Key Press, 49p.

BÉNICHOU, Anne. (2002) « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *Ciel Variable*, 59, p. 27-30.

BERGER, John. (2008 [1972]) *Ways of Seeing*, Londres : Penguin Books, 176p.

BERTHO, Raphaële. (2013) « Photographie, patrimoine : mise en perspective », dans Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* [en ligne]

BOUCHER, Mélanie, FRASER, Marie, & LAMOUREUX, Johanne (éd.) (2023). *Réinventer la collection : L'art et le musée au temps de l'événementiel*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 400p.

BOURDON, Luc. (2011) *Un musée dans la ville* [Film], Montréal : Office National du Film et Musée des beaux-arts de Montréal, 52 minutes
https://www-onf-ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca/film/musee_dans_la_ville/

BREAKELL, Sue. (2008) « Negotiating the Archive », *Tate Papers*, 9 [en ligne]

CARTER, David G. (1971) « Le musée des beaux-arts de Montréal », *Vie des arts*, 63, p.20-27.

CARTER, David G. (1976) « Vers la découverte de la collection permanente du Musée », *Vie des arts*, 82, p.14-87.

CHAUMIER, Serge, KREBS, Anne et ROUSTAN, Mélanie (dir.) (2013) *Visiteurs photographes au musée*, Paris : La documentation française, 317p.

CLARKE, Graham. (1997) *The Photograph*, Oxford University Press, 248p.

CRIMP, Douglas. (1993) *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.) and London : The MIT Press, 368p.

DAVALLON, Jean. (2000) *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et de médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, 378p.

DAVALLON, Jean. (2011) « Le pouvoir sémiotique de l'espace », *Hermès*, 3, p.38-44.

DERRIDA, Jacques. (1995) *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris : Galilée, p.9-63.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1990) *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Les éditions de Minuit, 352p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002) *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les éditions de Minuit, 592p.

Données du Gouvernement du Canada (2022) [en ligne]

<https://open.canada.ca/data/fr/dataset/3b475449-f7e0-4f68-b9e8-933dda1916d0>

DULGUEROVA, Elitza. (2010) « L'expérience et son double : notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités*, 15, p. 247-265.

DULGUEROVA, Elitza. (2014) « Histoires de réexpositions », *Critique d'art*, 42, p.1-5.

DUMAS, Paul. (1976) « La peinture canadienne d'hier dans les collections du musée des beaux-arts de Montréal », *Vie des arts*, 82, p.31-90.

- FOSTER, Hal. (2002) « Archives of Modern Art », *October*, 99, p. 81-95.
- FOUCAULT, Michel. (2008 [1969]) *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 294p.
- GERMAIN, Georges-Hébert. (2007) *Un musée dans la ville : une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 270p.
- GIROUD, Véronique. (2000) « Le sens de l'histoire. La photographie destinée à l'archive », *Art Press Spécial*, 21, p. 110-115.
- GLICENSTEIN, Jérôme. (2009) *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : PUF, 258p.
- GLICENSTEIN, Jérôme. (2015) « En quête d'un canon des expositions », *esse arts + opinions*, 84, 14-21.
- GLICENSTEIN, Jérôme. (2015) « Quelques réflexions posées par l'histoire de l'exposition », *artpress2 : Les expositions à l'ère de leur reproductibilité*, 36, 8-14.
- GONSETH, Marc-Olivier, Jacques HAINARD et Roland KAERH. (2018) *Derrière les images*, Musée d'ethnographie Neuchâtel, 357p.
- GOUDINOUX, Véronique, et WEEMANS, Michel (dir.) (2001), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Paris : La lettre volée, 249p.
- GREENBERG, Reesa. (2009) « Remembering Exhibitions : from point to line to web », *Tate Papers*, 12, p. 1-12.
- GREENBERG, Reesa. (1995) « The Exhibition as Discursive Event », *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*, Site Santa Fe, p. 118-125.
- HÖLZ, Marjatta (ed.) (2011) *ON CURATING 12: REINTERPRETING COLLECTIONS* [en ligne], 36p.
- KENNEDY, Madeleine. (2015) « Documenting the Marvelous : The Risks and Rewards of Relying on Installation Photographs in the Writing of Exhibition History », *Stedelijk Studies* [en ligne]
- KRAUSS, Rosalind. (1977) « Notes on the Index : Seventies Art in America », *October*, 3, p. 68-81.

KRAUSS, Rosalind. (1990) *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 222p.

KRAUSS, Rosalind. (1999) *Bachelors*, Cambridge : The MIT Press, 222p.

LACROIX, Laurier. (2023) « *Au fil des collections* au Musée des beaux-arts de Montréal : déambulation parmi quelques pièces remarquables » dans FRASER, Marie, Mélanie BOUCHER et Johanne LAMOUREUX (dir.) *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 215-232.

LEGUILLON, Pierre (dir.) (2000) « Oublier l'exposition », *Art Press Spécial*, 21,160p.

LIND, Maria et al. (2008) *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Berlin: Sternberg Press, 239p.

LUGON, Olivier. (1998) « La photographie mise en espace », *Études photographiques* [en ligne], 12p.

LUGON, Olivier. (2005) « *Kodakoration*, photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 », *Études photographiques*, 16, p.182-197.

LUGON, Olivier. (2007) « L'esthétique du document », dans GUNTHER, André et Michel POIVERT (dir.), *L'art de la photographie : des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, p. 357-421.

MARIANI, Alessandra. (2012) « Nathalie Bondil, directrice et conservatrice en chef du Musée des beaux-arts de Montréal », *Muséologies*, (6)1, p.77-99.

MITCHELL, W.J.T. (1992) « The Pictorial Turn », *ArtForum* [en ligne], 30(7)

MITCHELL, W.J.T. et PURGAR, Kresimir (2016). « After the Pictorial Turn », dans *W.J.T. Mitchell's Image Theory*, New York : Routledge, p. 264-271.

MUNOZ, Elena Lespes. (2017) « Les archives du MAC-USP : entre exposition et activation », *Marges*, 25, 61-75.

Musée d'art contemporain de Montréal, *MAC Répertoire* [en ligne]
<https://open.canada.ca/data/fr/dataset/3b475449-f7e0-4f68-b9e8-933dda1916d0>

O'DOHERTY, Brian. (2000) *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 120p.

O'NEILL, Paul. (2012) *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge : The MIT Press, 180p.

PARCOLLET, Rémi et SZACKA, Léa-Catherine. (2012) « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », *Marges*, 15, p. 107-127.

PARCOLLET, Rémi. (2015) « Les archives photographiques d'expositions du Centre Pompidou : Création de patrimoine », dans *La construction des patrimoines en question(s) : Contextes, acteurs, processus* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne <http://books.openedition.org/psorbonne/8203>

PARCOLLET, Rémi. (2016) « (Re)produire l'exposition, (re)penser l'histoire de l'art. Autour des archives visuelles de *Primary Structures* », *Critique d'art* [en ligne], 46.

PARCOLLET, Rémi (dir.) (2018) *Photogénie de l'exposition*, Paris : Manuella éditions, 144p.

PREZIOSI, Donald. (1998) *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, 591p.

RÉGIMBEAU, Gérard (dir.) (2013) « Documenter les collections, cataloguer l'exposition », *Culture & Musées*, 22 [en ligne] https://www.persee.fr/issue/pumus_1766-2923_2013_num_22_1

SANCHEZ, Michael (2013), « Art and Transmission », *Art Forum* [en ligne] <https://www.artforum.com/print/201306/2011-art-and-transmission-41241>

SCHMICKL, Silke. (2005) *Les Museum Photographs de Thomas Struth. Une mise en abyme*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 77 p.

SEKULA, Allan. (1984) *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 259p.

SONTAG, Susan. (1977) *On Photography*, New York : Picador, 208p.

STANISZEWSKI, Mary Anne. (1998) *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge : MIT Press, 371p.

STEYERL, Hito. (2003) « Le documentarisme en tant que politique de la vérité », *Transversal Texts* [en ligne], <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/fr>

STEYERL, Hito. (2009) « In Defense of the Poor Image », *e-flux Journal* [en ligne]

STERNFELD, Nora et ZIAJA, Luisa. (2013) « What Comes After the Show? On post-representational curating », *On Curating* [en ligne], 14, 21-24.

TRUDEL, Jean (1992). « Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal : la fondation de l'Art Association of Montreal », *Annales d'histoire de l'art canadien*, 15(1), p. 31-62.

Réseau information patrimoine. *Normes de documentation dans les musées canadiens* [en ligne] <https://www.canada.ca/fr/reseau-information-patrimoine/services/normes-documentation-collections/dans-regles-art.html>

WHITELAW, Anne. (2012) « A New Pavilion for Quebec and Canadian Art at the Montreal Museum of Fine Arts », *Journal of Canadian Art History*, 24(1), p.166-186.

WOLUKAU-WANAMBWA, Stanley (éd.) (2021), *The Lives of Images. Vol. 1 – Repetition, Reproduction, and Circulation*, New York: Aperture, 284p.

WOLUKAU-WANAMBWA, Stanley (éd.) (2021), *The Lives of Images. Vol. 2 – Analogy, Attunement, and Attention*, New York: Aperture, 256p.