

Programme de la maîtrise en muséologie
Université du Québec à Montréal

La documentation et la diffusion numérique des expositions de collections
nationales : le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée d'art
contemporain de Montréal

Rapport de travail dirigé (9 cr.)
présenté à
Madame Marie Fraser
MSL-6700, Travaux dirigés

Marianne Longtin

Décembre 2023

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.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice Marie Fraser pour son écoute, ses commentaires judicieux et ses précieux conseils lors de ma rédaction, mais également tout au long de mon parcours universitaire. Je la remercie grandement de m'avoir intégrée au groupe de recherche CIÉCO, ce qui m'a notamment permis de réaliser un stage enrichissant au Musée d'art contemporain de Montréal et de participer à de nombreuses activités telles des colloques, journées d'étude et ateliers. Ces échanges et rencontres ont été grandement bénéfiques à mon parcours et à mes recherches, me permettant de me créer un réseau et de mieux comprendre l'exposition muséale des collections.

Un grand merci à Marie-Ève Beaupré (conservatrice responsable de la collection) et Andrea Kuchembuck (directrice de la gestion des collections, des ressources documentaires, des services techniques et de l'audiovisuel) du Musée d'art contemporain de Montréal, ainsi que Daniel Drouin (conservateur de l'art ancien jusqu'à 1900) et Nathalie Thibault (conservatrice des archives et responsable de la gestion documentaire et de la diffusion numérique des collections) du Musée national des beaux-arts du Québec pour leur générosité et leur partage lors des entretiens. Sans ces échanges stimulants, ce travail dirigé n'aurait pu voir le jour. Leurs pratiques professionnelles passionnées contribuent au rayonnement et à l'amélioration de la muséologie québécoise.

Merci à mes parents et à ma famille pour leur support sans failles et leurs encouragements. Merci à mon amoureux et à mes ami·e·s muséologues, sans qui ce travail n'aurait jamais été possible. Un immense merci pour tout le soutien, les rires et la douceur.

Je dédie ce travail à ma mamie.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	ii
Table des matières	iii
Avant-propos	v
INTRODUCTION	1
1. Mise en contexte	1
2. Cas d'étude : le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée national des beaux-arts du Québec	7
2.1. Les musées nationaux québécois	8
2.2. Le Musée national des beaux-arts du Québec	9
2.3. Le Musée d'art contemporain de Montréal	11
3. Objectifs de la recherche	12
4. Questions de recherche et hypothèses	13
5. Méthodologie	13
6. Plan du travail dirigé	16
CHAPITRE 1 : Les pratiques documentaires et archivistiques	17
1. Mise en contexte	17
1.1. L'archivage muséal	17
1.2. La documentation des expositions	19
1.3. Enjeux historiographiques et méthodologiques	24
2. La documentation des collections du MNBAQ et du MAC	27
2.1. Consultation des archives	27
2.2. Analyse des entretiens	28
Musée d'art contemporain de Montréal	29
Musée national des beaux-arts du Québec	33
2.2.1. Constats	38
Historiographie	38
Composition des archives	38
Protocole	40
2.3. Recommandations des professionnels	41
CHAPITRE 2 : La diffusion, l'accessibilité et le rayonnement des archives d'expositions de collections	46
1. Mise en contexte	46
1.1. Tournants communicationnel et numérique	46
1.2. Les publics et le numérique	50
1.3. Le rayonnement numérique	52
1.4. Enjeux de la diffusion en ligne	54

1.5. Exemples internationaux et locaux	59
2. Cas d'étude	66
2.1. Observations	66
2.2. Analyse des entretiens	69
Musée d'art contemporain de Montréal	69
Musée national des beaux-arts du Québec	71
2.2.1. Constats	73
2.3. Recommandations des professionnel·le·s	73
CONCLUSION	77
Bibliographie	81

Avant-propos

Les réflexions qui ont mené à l'élaboration de ce travail dirigé découlent du stage en recherche appliquée que j'ai effectué à l'été 2022 au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) dans le cadre de la maîtrise en muséologie. Ce stage a été réalisé en collaboration avec l'Axe 1 sur l'histoire des expositions de collections du Partenariat « Des nouveaux usages des collections en musées d'art » du groupe de recherche et de réflexion CIÉCO¹. Mon mandat était de réaliser un recensement et une analyse des expositions de la collection mises en place par le MAC depuis son ouverture en 1964. J'ai examiné les expositions de la collection à travers les œuvres exposées et les artistes, les procédés discursifs des conservateur·rice·s ou commissaires invité·e·s et la mise en espace des expositions. Principalement, ce travail a pu être réalisé à l'aide de la plateforme numérique du MAC Répertoire, un outil de diffusion en ligne regroupant une grande partie des archives et des collections. Les enjeux de la documentation des expositions, de l'accès aux archives et de leur diffusion publique ont été centraux à ce mandat. J'ai constaté que la documentation des expositions est variable, qu'elle n'est pas produite de façon systématique et qu'elle ne semble pas soumise à des protocoles institutionnels. Ainsi, je désirais poursuivre ces réflexions et les contextualiser dans le cadre plus précis des musées nationaux. Ce travail dirigé provient en partie des conclusions que j'ai pu tirer des recherches réalisées lors de mon stage.

¹ CIÉ/CO, « Des nouveaux usages de collections dans les musées d'art », dans *Projets*, 2023. En ligne. < <https://cieco.co/fr/projets/partenariat> >. Consulté le 10 novembre 2023.

INTRODUCTION

1. Mise en contexte

Des réflexions autour de l'histoire des expositions et une théorisation du sujet se sont déployées dans le champ des études curatoriales depuis les années 1990. L'émergence de ce champ de recherche est propulsée par un engouement pour les expositions d'art contemporain initiées par des commissaires autour de l'art conceptuel dans les années 1960². Suite à son émergence, ce champ d'études se transforme progressivement en discipline, notamment à travers la mise en place de programmes d'enseignement supérieur consacrés aux études et pratiques curatoriales³. De pair avec la professionnalisation de la muséologie, ces programmes et écoles contribuent à délimiter les spécificités du milieu professionnel et à en définir les connaissances communes. En ce sens, l'émergence d'une histoire des expositions consolidée par une littérature sur le sujet contribue à la création d'un ensemble de références que l'on pourrait qualifier, en reprenant l'expression de Jérôme Glicenstein, de « canon des expositions »⁴. Par exemple les ouvrages *L'art, une histoire d'expositions* (2009) de Glicenstein et les deux volumes *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863-1959* (2008) et *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History. Volume II: 1962-2002* (2013) de Bruce Altschuler présentent un survol de quelques expositions déterminantes, contribuant à la construction d'un canon des expositions. Cependant, les textes qui se rapportent à l'histoire des expositions sont fortement liés au curatorial et se concentrent majoritairement sur les réalisations des commissaires. Les expositions de collections, généralement réalisées par des équipes institutionnelles, sont quant à elles peu considérées. Les expositions de collections consistent traditionnellement en des présentations permanentes qui durent plusieurs années et qui sont organisées par les conservateurs et conservatrices des musées. Dans

² Christian Rattemeyer, « What History of Exhibitions ? », *The Exhibitionist*, n°4, juin 2011, p. 36.

³ Teresa Gleadowe, « Inhabiting Exhibition History », *The Exhibitionist*, n°4, juin 2011, p. 29.

⁴ Jérôme Glicenstein, « En quête d'un canon des expositions / In Search of a Canon of Exhibitions », *esse arts + opinions*, n° 84, 2015, p. 17.

le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* paru en 2011, les expositions permanentes sont « considérées comme des expositions “de référence”, qui n’ont pas l’ambition de tout dire ni de tout montrer et se voient complétées par la programmation temporaire »⁵. Dans la mise à jour du *Dictionnaire* parue en 2022, elles sont définies comme suit : « l’exposition permanente, avec sa collection, caractérise le musée par rapport au centre d’expositions »⁶. Selon un article de 2011 par Aurélie Champion, elles se déploient d’après des parcours classiques selon un accrochage chronologique, par écoles, mouvements ou médiums⁷. Lorsqu’un musée d’art renouvelle la présentation de ses collections, il favorise des appellations comme celles de réaccrochage ou de réaménagement, plutôt que de la qualifier de nouvelle exposition. Les conservateurs et conservatrices procèdent à des sélections à partir des collections ou travaillent parfois à acquérir de nouveaux objets dans le but de monter une exposition. Les collections sont alors déployées dans les espaces du musée, souvent dans des salles réservées à cet usage, et y restent pendant de nombreuses années. Puisque ce sont les conservateur·rice·s qui travaillent à les mettre en place, et non pas des commissaires (sauf exception), ces expositions sont peu prises en compte par les études curatoriales.

La dominance du commissariat comme modèle de production des expositions artistiques considérées par l’histoire des expositions est un phénomène notamment lié à la prolifération de l’exposition temporaire dans les musées d’art. Dans leur article « Du conservateur de musée à l’auteur d’exposition : l’invention d’une position singulière » (1989)⁸, Nathalie Heinich et Michael Pollak énoncent que dû à la nécessité de répondre à un impératif événementiel pour attirer des publics renouvelés, les institutions se sont quelque peu détournées de leurs collections depuis les années 1980. Se caractérisant par « une commercialisation accrue, une augmentation de la

⁵ André Desvallées, Martin Schärer, Noémie Drouguet, *op. cit.*, p. 165.

⁶ Sharon Macdonald, « Exposition permanente », dans François Mairesse (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Armand Colin, août 2022, p. 271.

⁷ Aurélie Champion, « Exposition des collections, turbulences dans les musées d’art moderne », *Marges revue d’art contemporain*, Presses universitaires de Vincennes, n°12, 2011, p. 36.

⁸ Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l’auteur d’expositions : l’invention d’une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n°1, janvier-mars 1989, p. 34.

fréquentation », les expositions temporaires dominent⁹. C'est à partir de ces années que les musées d'art, désirant se démarquer, déploient des expographies plus novatrices à travers des présentations temporaires, souvent collectives et dites « blockbuster »¹⁰. Comme les expositions de collections sont des manifestations permanentes et d'un format davantage classique, avec des changements d'accrochage peu fréquents, elles sont moins impactées par les mutations curatoriales et peu analysées par ce champ d'études¹¹. Cependant, depuis une vingtaine d'années, on note un retour d'intérêt du milieu muséal pour les présentations de collections. Les musées d'art mettent notamment sur pied des travaux de recherche et de mise en valeur de leurs propres expositions, que ce soit à travers des reconstitutions ou une diffusion de leurs archives¹². Toutefois, le manque d'études sur les expositions de collection et la quasi-absence de littérature autour de ce type de présentation concourt à leur effacement de l'histoire des expositions.

En ce qui concerne l'émergence d'une histoire des expositions de collections, celle-ci est liée aux récents enjeux de la revalorisation des collections dans les musées d'art et leurs nouveaux usages¹³. Comme l'explique Aurélie Champion dans son article « Exposition des collections, turbulences dans les musées d'art moderne » (2011), la présentation des collections des musées est désormais sujette à maintes transformations. Alors que les musées des années 1980 se sont tournés vers les expositions temporaires pour atteindre des objectifs événementiels, dans les dernières années ce sont plutôt les collections qui permettent de répondre à ces impératifs. Ces derniers poussent les musées, désormais entreprises culturelles, à répondre à « des objectifs de fréquentation et de rentabilité »¹⁴. Évoquée dès les années 1930 par Walter

⁹ Marie Fraser, « La muséologie événementielle ou la résilience des collections », dans Mélanie Boucher, Marie Fraser et Johanne Lamoureux (dir.), *Réinventer la collection*, Presses de l'Université du Québec, 2023, p. 25.

¹⁰ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² Elitza Dulguerova, « Histoires de réexpositions », *Critique d'art*, n°42, 2014, p. 2.

¹³ CIÉ/CO, *op. cit.*

¹⁴ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 4.

Riezler, l'idée de changer les accrochages des expositions permanentes fait son chemin pour devenir ce qu'on retrouve aujourd'hui régulièrement dans un grand nombre de musées : des redéploiements de collections, présentés comme des événements temporaires selon des angles thématiques plutôt que chronologiques et sur de courtes périodes¹⁵. La présentation des collections des musées, qui n'impose pas de frais additionnels de transport ou d'assurance, est une stratégie avantageuse pour les responsables de la conservation dans le but d'attirer les publics avec de nouvelles présentations, mais aussi pour revaloriser les collections¹⁶. La réactualisation des présentations de collections est ainsi motivée à la fois par l'exigence événementielle qui touche le domaine culturel, mais également par le désir des musées de réfléchir à leurs propres pratiques¹⁷. De ce fait, dans les dernières années, les expositions de collections se retrouvent de plus en plus au centre de préoccupations pratiques et théoriques du milieu de la muséologie. Cependant, la littérature sur les expositions de collections en est encore à ses débuts. Dans son article « La muséologie événementielle ou la résilience des collections » paru dans l'ouvrage collectif *Réinventer la collection* (2023), Marie Fraser pose l'interrogation à savoir si la critique de l'événementiel par les chercheurs et chercheuses de la muséologie n'aurait pas contribué à l'effacement des collections de cette littérature¹⁸. Parallèlement, tel que l'énonce Daniel Jacobi, les collections « demeurent en arrière-plan de la réflexion muséologique, comme une sorte d'impensé ou de non-dit »¹⁹. En ce sens, Fraser mentionne qu'à ce jour, aucune étude d'importance n'aborde les expositions de collections présentées de façon temporaire²⁰. Les expositions de collections réalisées par les équipes de musées ont cependant une grande pertinence pour l'histoire des expositions, car elles représentent « le lieu où une

¹⁵ Walter Riezler cité par Jérôme Glicenstein, « Le musée d'art moderne et l'évènement: La question des "expo-collections" », dans Mélanie Boucher, Marie Fraser et Johanne Lamoureux (dir.), *Réinventer la collection*, Presses de l'Université du Québec, 2023, p. 66.

¹⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷ Marie Fraser, « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia », *Culture & Musées*, n°27, 2016, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹ Daniel Jacobi, cité par Marie Fraser, *Ibid.*, p. 27.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

approche muséale et curatoriale réflexive serait à même de repenser le musée, voire de le repositionner », grâce à leur capacité d’incarner l’introspection de l’institution, de remettre en question les canons et de repenser l’hégémonie occidentale, encore dominante dans les musées d’art²¹.

Au Québec, le groupe de recherche interuniversitaire CIÉCO, Collections et Impératif événementiel/The Convulsive Collections, se penche depuis 2014, sur les questions de l’impact événementiel dans les collections d’art. En 2021, le Partenariat « Des nouveaux usages des collections en musées d’art » a été mis sur pieds dans le but d’approfondir la documentation et l’analyse de ce phénomène muséal²². Au niveau international, le Comité international pour la documentation de l’ICOM (CIDOC, ICOM International Committee for Documentation) a formé en 2015 un groupe de travail sur la documentation d’expositions et de performances, qui vise entre autres à la valoriser et à proposer des procédures de documentation adéquates pour les musées²³. Cet intérêt grandissant de la muséologie pour l’étude des expositions de collections est à même de justifier une étude plus approfondie des processus de documentation et de diffusion de ces manifestations artistiques.

Les expositions de collections jouent un rôle déterminant dans l’histoire des institutions. Elles rendent compte à la fois de la mémoire institutionnelle ainsi que de l’histoire de la collection du musée. L’exposition étant la fonction avec laquelle les publics sont le plus en contact, c’est à travers elle que les visiteurs découvrent les collections, qui sont intrinsèquement liées à l’histoire de l’institution, son mandat, ses discours et ses publics²⁴. Comme l’écrit Jérôme Glicenstein, les expositions, et également leurs archives, témoignent de « ce que voulait dire l’art à un moment donné

²¹ *Ibid.*, p. 40.

²² CIÉ/CO, *op. cit.*

²³ ICOM International Committee for Documentation, « Documentations d’expositions et de performances », dans *Groupes de travail*, s.d. En ligne. < <https://cidoc.mini.icom.museum/fr/groupes-travail/documentation-dexpositions-et-de-performances/> >. Consulté le 10 novembre 2022.

²⁴ Rachel Esner et Fieke Konikj, « Curating the Collection: Editorial », *Stedelijk Studies Journal*, Stedelijk Museum Amsterdam, Pays-Bas, été 2017, p.2.

pour certaines personnes et ce que l'on souhaitait transmettre avec la présentation (et la promotion) de telle ou telle œuvre »²⁵.

Les expositions de collections présentées par des musées nationaux sont particulièrement pertinentes à analyser, car ces derniers conservent et présentent des collections nationales qui se veulent caractéristiques de la production artistique de la société à laquelle ils sont rattachés. De par leur rôle étatique, les musées confèrent à leurs collections une fonction de représentation nationale. Dans l'ouvrage *National Museums : New Studies From Around the World* (2011), Simon J. Knell énonce que les musées nationaux sont des sites essentiels de changements sociaux et politiques, de construction d'un narratif national et du développement politique d'une nation²⁶. Ainsi, les expositions soulèvent des enjeux liés au patrimoine national et à la construction identitaire. Elles sont bien entendu des mises à vue de ce que les musées collectionnent, mais elles véhiculent également une représentation culturelle d'une société à un moment déterminé. Selon l'historienne de la culture matérielle Alice Procter, les collections exposées par les musées agissent comme des « national curriculum of identity »²⁷. Dans l'introduction de son ouvrage *The Whole Picture* (2020), elle définit les musées ainsi :

Museums are more than just physical places designed to house collections. Their purpose is to shape identity and memory. They do not and cannot represent complete stories, but the distilled narratives they propose often contain the most treasured and the most contested facets of identity, national or otherwise²⁸.

Les choix opérés par les conservateur·rice·s responsables des expositions tendent ainsi à construire certains narratifs nationaux qui façonnent l'identité de la société dans laquelle les musées sont ancrés. Dans ce contexte, la documentation des expositions de

²⁵ Jérôme Glicenstein, « Conclusion », *L'art, une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, 2009, p. 243.

²⁶ Simon J. Knell et al. (dir.), *National Museums : New Studies From Around the World*, Routledge, 2011, p. xix.

²⁷ Alice Procter, *The Whole Picture: The colonial story of the art in our museums and why we need to talk about it*, Cassell, Londres, Royaume-Uni, 2020, p. 9.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

collections est primordiale, car elle rend compte de cette construction identitaire dans les diverses présentations d'œuvres ayant une fonction représentative nationale.

Dans cette optique, ce travail s'articule autour de l'analyse du Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) et du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), qui ont tous deux des statuts de musées nationaux. Ils présentent au public des œuvres emblématiques d'artistes québécois·e·s par le biais de l'exposition de leurs collections, qui comprennent des œuvres locales et internationales. Les expositions sont documentées, archivées, puis présentées récemment aux publics sur des plateformes numériques. Étant des sociétés d'État, le MAC et le MNBAQ présentent des collections qui appartiennent à tou·te·s les Québécois·e·s, tel qu'énoncé dans la *Loi sur les musées nationaux* : « les biens d'un musée font partie du domaine de l'État »²⁹. Ainsi, la présentation des collections par le biais d'expositions, la pérennisation de ces manifestations par leur documentation et leur diffusion publique est d'autant plus importante puisqu'ils véhiculent une représentation du discours culturel national à un moment précis.

2. Cas d'étude : le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée national des beaux-arts du Québec

Avant de présenter les deux musées qui constitueront les études de cas de ce travail dirigé, une brève introduction de l'intervention étatique dans les musées québécois s'impose pour mettre en contexte l'émergence et la présence actuelle du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée national des beaux-arts du Québec sur la scène culturelle québécoise.

2.1. Les musées nationaux québécois

L'intervention étatique du gouvernement québécois dans les affaires muséales remonte à 1836. À cette époque, les Parlementaires du Bas-Canada promulguent une

²⁹ *Loi sur les musées nationaux*, RLRQ, c M-44, article 5.

loi visant à faire l'acquisition de la collection de Pierre Chasseur dans l'optique d'en « faire un musée » pour diffuser au public les connaissances sur l'histoire naturelle³⁰. En 1867 vient ensuite une première loi sur les fonctions du ministre de l'Instruction publique, qui le met entre autres responsable de créer et d'encourager des « associations artistiques, littéraires et scientifiques », notamment des musées et des galeries³¹. Suite à ces premières implications de l'État dans les affaires culturelles, la politique culturelle de Louis-Athanase David promulguée en 1919 donne le coup d'envoi pour l'idéation d'un musée national³². En effet, au début des années 1920, le gouvernement se mobilise pour assurer la création d'un « véritable musée national accessible au grand public »³³. Une commission vise à aider les artistes par l'achat d'œuvres et ces acquisitions composent la future collection nationale³⁴. En 1922, la *Loi concernant les musées de la province* entraîne la création à Québec du Musée de la province qui sera finalement inauguré en 1933, et deviendra en 2002 Musée national des beaux-arts du Québec³⁵. Le ministère des Affaires culturelles du Québec est créé en 1961 et son projet de développement muséologique est arrimé à une volonté de démocratisation culturelle³⁶. Le Musée d'art contemporain de Montréal, doté des acquisitions réalisées par le gouvernement à cet effet, est inauguré par l'État en 1964 avec le mandat d'établir des liens entre l'art contemporain et la société québécoise³⁷. Le gouvernement, désireux de se doter d'un musée ethnographique depuis les années 1960, inaugurera finalement le Musée de la civilisation en 1984 à Québec, complétant ainsi les chantiers « du développement de la politique des musées nationaux du Québec »³⁸. La province

³⁰ Jonathan Paquette, « Les politiques muséales au Québec. Trajectoire historique et politique d'un service public », *Politique et sociétés*, vol. 38, n° 3, 2019, p. 132.

³¹ *Ibid.*, p. 134.

³² *Ibid.*, p. 135.

³³ *Ibid.*, p. 135.

³⁴ Laurier Lacroix, « La collection comme temps de la Nation : les premières acquisitions du Musée de la province de Québec en 1920 », *Les cahiers des dix*, n° 62, 2008, p. 123-151.

³⁵ Jonathan Paquette, *op. cit.*, p. 135.

³⁶ *Ibid.*, p. 137.

³⁷ *Ibid.*, p. 138.

³⁸ *Ibid.*, p. 139.

compte ainsi trois musées nationaux : le Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) et le Musée de la civilisation (MCQ). Ces institutions sont tributaires de la *Loi sur les musées nationaux* qui les a transformés en 1983 en sociétés d'État et leurs collections font partie du domaine de l'État en vertu de la loi³⁹. Elles sont gérées par un conseil d'administration composé de « onze à quinze membres nommés par le gouvernement » et doivent nécessairement adopter une politique de gestion des collections qui comprend une politique d'acquisition, une politique de gestion des espaces de réserve et des axes de collectionnement⁴⁰. Contrairement aux musées nationaux qui naissent habituellement de collections privées⁴¹, ceux du Québec résultent fondamentalement d'une intervention étatique fortement politique visant à affirmer la place de la culture québécoise dans l'écosystème muséal⁴².

2.2. Le Musée national des beaux-arts du Québec

Le Musée national des beaux-arts du Québec est inauguré le 5 juin 1933 sous le nom de Musée de la province. Occupant à l'époque l'actuel pavillon Gérard-Morissette situé sur les plaines d'Abraham à Québec, construit pour cette ouverture, le musée conserve alors des collections de sciences naturelles et de beaux-arts⁴³. Dès ses débuts, le musée incarne un idéal politique national, agissant comme lieu d'affirmation de la production artistique canadienne-française⁴⁴. En collectionnant et présentant des œuvres d'artistes de la province, le musée, qui agit en tant que « service public », joue un rôle déterminant dans la construction identitaire des Québécois·e·s⁴⁵. En allouant un espace national à la diffusion de l'art canadien-français, le musée existe en tant que

³⁹ *Loi sur les musées nationaux, op. cit.*, article 5.

⁴⁰ *Ibid.*, article 5, 7 et 22.2.

⁴¹ Krzysztof Pomian, « Collections particulières, musées publics », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e*, Éditions Gallimard, France, 1987, p. 300.

⁴² Jonathan Paquette, *op. cit.*, p. 137.

⁴³ Musée national des beaux-arts du Québec, « Histoire », dans *À propos*, s.d. En ligne. <<https://www.mnbaq.org/a-propos/histoire>>. Consulté le 27 février 2023.

⁴⁴ Jonathan Paquette, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 136-137.

lieu de mémoire du patrimoine et de possibilité pour les artistes de la relève⁴⁶. Dans les années 1940 et 1950, les collections de sciences naturelles et de beaux-arts se côtoient dans un seul bâtiment⁴⁷. Dû à l'espace limité dans les deux salles dédiées aux expositions de type beaux-arts, la collection permanente et les expositions temporaires partagent l'espace jusqu'en 1962⁴⁸. Pendant les expositions temporaires, certaines œuvres des collections sont déplacées, mais la plupart restent en place et deviennent une sorte d'ambiance pour les œuvres empruntées. Dans l'ouvrage *75 ans chrono* publié par le MNBAQ en 2008, on peut voir des vues d'exposition où les œuvres de la collection servent de décor aux expositions temporaires⁴⁹. Par la suite, les collections de sciences naturelles quittent le musée et l'institution change de nom pour devenir le Musée du Québec, axé sur le collectionnement et la présentation d'œuvres d'art⁵⁰. Avec une équipe de près de 200 professionnel·le·s, le MNBAQ a comme mandat de « faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois de toutes les périodes, de l'art ancien à l'art actuel, et d'assurer une présence de l'art international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation »⁵¹. Il présente au public des expositions permanentes, qui prennent habituellement place pendant quelques années, de ses six collections : art ancien, art moderne, art contemporain, art actuel, arts décoratifs et art inuit. La première exposition des collections de beaux-arts, intitulée *Redéploiement de la collection permanente*, ouvre ses portes en novembre 1933, cinq mois après l'inauguration du musée. La dernière exposition des collections à avoir été inaugurée au printemps 2023 est *Nous, les chefs-d'œuvre de la collection nationale*, une exposition qui aborde les sujets des identités, des migrations et des territoires, se voulant un reflet de la société québécoise actuelle⁵².

⁴⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁷ Discussion avec Nathalie Thibault, 24 février 2023.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Pierre B. Landry, *75 ans chrono*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2009.

⁵⁰ Musée national des beaux-arts du Québec, *op. cit.*

⁵¹ *Loi sur les musées nationaux, op. cit.*, article 23.

⁵² Musée national des beaux-arts du Québec, « Nous », dans *Expositions*, 2023. En ligne. < <https://www.mnbaq.org/exposition/nous-1300> >. Consulté le 10 juillet 2023.

2.3. Le Musée d'art contemporain de Montréal

À sa fondation en 1964, le Musée d'art contemporain de Montréal est le premier musée d'art contemporain au Canada⁵³. Il est mis sur pied par le gouvernement Lesage suite aux demandes grandissantes d'artistes, de galeristes, de critiques d'art et de membres influents du milieu culturel québécois qui réclament un musée consacré au collectionnement et à la présentation de l'art actuel local et international⁵⁴. Dès ses débuts, le musée assure la diffusion de l'art actuel par des publications, des expositions au musée et en itinérance, des prêts d'œuvres ainsi que des activités culturelles et éducatives. En 1984, quand le MAC assume l'entièreté de ses fonctions en tant que société d'État, le musée se transforme en ce que l'ancien directeur Marcel Brisebois nomme, en 1992, une véritable « institution nationale »⁵⁵. Fort de cette autonomie, le musée affirme désormais « son identité et son originalité, une manière de proposer au monde sa propre capacité créatrice »⁵⁶. Par ses axes de collectionnement et l'exposition de ses collections, le MAC souhaite reconnecter le Québec à sa mémoire culturelle et le situer dans une actualité artistique⁵⁷. Semblable à celui du MNBAQ, son mandat est de « faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation »⁵⁸. À ce jour, avec une collection de plus de 8 000 œuvres, le MAC est le plus important musée québécois entièrement voué à la conservation et à la diffusion de l'art contemporain⁵⁹. Accueillant plus de 100 000 visiteur·euse·s par année avant sa fermeture temporaire, l'établissement « s'engage à témoigner du rôle fondamental de l'art dans notre société » en faisant

⁵³ Anne Dymond, *Diversity Counts : Gender, Race, and Representation in Canadian Art Galleries*, McGill-Queen's University Press, 2019, p. 138.

⁵⁴ Marcel Brisebois, « Persistance de la mémoire », *La Collection : tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1992, p. 17.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁸ *Loi sur les musées nationaux, op. cit.*, article 24.

⁵⁹ Anne Dymond, *op. cit.*, p. 138.

rayonner l'art d'ici et d'ailleurs⁶⁰. Depuis la première exposition des œuvres de sa collection en 1965, le musée présente sa collection de façon presque exclusivement temporaire, selon des rotations régulières, avec un rythme moyen de cinq expositions de la collection par année⁶¹. En date de 2022, selon le recensement que j'ai effectué, le MAC avait présenté deux-cent-quatre-vingt-six expositions de sa collection⁶².

3. Objectifs de la recherche

S'inscrivant dans les recherches sur l'histoire des expositions, ce travail dirigé vise d'abord à amener une contribution francophone et québécoise. En effet, l'histoire des expositions aborde peu d'expositions québécoises, et la littérature sur ce sujet, tout comme globalement en muséologie, est surtout anglophone. Ensuite, cette recherche entend faire valoir la place des expositions de collections dans l'histoire des expositions. Tel que mentionné, peu d'ouvrages abordent les présentations de collections. L'histoire des expositions et les études curatoriales ne considèrent pas les expositions de collections et, comme le rappelle Marie Fraser, « les ouvrages consacrés aux collections ne traitent pas ou très peu de leurs expositions, ils s'attardent plutôt à leur constitution, à leur histoire et à leur rôle fondamental »⁶³. Cette recherche a aussi pour objectif d'identifier les pratiques documentaires et archivistiques des expositions de collections mises en place par le MAC et le MNBAQ, à comprendre comment les archives sont accessibles à la recherche et comment elles sont diffusées publiquement. Finalement, par le biais d'entretiens réalisés avec des professionnel·le·s des archives et de la conservation des deux musées, je souhaite amener des pistes de réflexion sur l'amélioration des procédés de patrimonialisation des expositions par la conservation de leurs traces.

⁶⁰ Musée d'art contemporain, « À propos », dans *Le musée*, 2021. En ligne. < <https://macm.org/le-musee/a-propos> >. Consulté le 31 août 2022.

⁶¹ Marianne Longtin, *Stage en conservation au Musée d'art contemporain de Montréal. Réflexion critique sur la documentation et l'archivage des expositions de collections*, Rapport de stage, Université du Québec à Montréal, 17 novembre 2022, p. 43.

⁶² *Ibid.*, p. 43.

⁶³ Marie Fraser, *op. cit.*, p. 28-29.

4. Questions de recherche et hypothèses

Découlant de ces objectifs, ma question de recherche principale se présente en deux parties. Premièrement, quelles sont les pratiques de documentation et d'archivage des expositions de collections du MAC et du MNBAQ ? Deuxièmement, comment les archives sont-elles diffusées en ligne et selon quelle accessibilité ? De cette réflexion découlent également d'autres préoccupations : les méthodes actuelles de documentation des expositions comportent-elles des lacunes ? Existe-t-il des décalages entre ce que les musées conservent et diffusent et les besoins des chercheur·euse·s ? J'avance comme hypothèses que l'histoire des expositions étant un champ de recherche récent et les expositions de collections étant encore peu étudiées, la documentation et l'archivage des expositions de collections des musées d'art sont produites en fonction des besoins archivistiques des institutions. Ils n'incluent pas nécessairement les processus curatoriaux d'élaboration des expositions et ne répondent que partiellement aux besoins actuels des chercheur·euse·s. Quant à la diffusion en ligne des archives, elle répond à certains besoins de la recherche, mais elle n'atteint pas toujours les objectifs d'une accessibilité publique inclusive.

5. Méthodologie

La méthodologie de mon travail dirigé s'articule autour de trois types de cueillette de données. En premier lieu, j'ai réalisé une recherche documentaire autour de l'histoire des expositions, du « tournant curatorial »⁶⁴, de la documentation et de l'archivage en contexte muséal, de la diffusion numérique et publique des archives ainsi que sur les deux musées à l'étude. Les recherches préliminaires effectuées lors du séminaire de synthèse à l'automne 2022 m'ont permis de constater que très peu de littérature aborde directement la documentation des expositions de collections. En effet, outre les articles de Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka sur le catalogue

⁶⁴ Paul O'Neill, *op. cit.*

raisonné des expositions du Centre Pompidou qui ont encouragé mes réflexions sur la documentation des expositions⁶⁵, peu de textes se concentrent directement sur cette question. La recherche sur le sujet est corollairement en émergence. D'ailleurs, le groupe de travail sur la documentation d'expositions et de performances du CIDOC en est même à ses premières étapes. Lors d'un échange courriel avec son président, Alexandre Matos, celui-ci a précisé que les activités du groupe en étaient à leurs débuts, son objectif actuel étant de rassembler une bibliographie et une liste de ressources (« metadata standards, metadata crosswalks, documentation strategies, etc. »)⁶⁶. Une plateforme internationale d'échange sera, par la suite, créée pour que les membres du CIDOC puissent y contribuer. Ainsi, j'ai dû aller puiser des sources dans des champs disciplinaires connexes, soit les réexpositions et les *reenactments*, les pratiques d'archivage muséal et leurs enjeux actuels ainsi que la diffusion numérique des archives. La mise en contexte énoncée dans l'introduction et celles qui suivront dans les deux chapitres sont basées sur un état de la littérature et sur une synthèse des écrits sur l'histoire des expositions. Le sujet de la documentation des expositions se pose tranquillement au long du texte.

En second lieu, j'ai réalisé une consultation des archives numériques et matérielles du MAC et du MNBAQ qui s'est réalisée en deux temps. Premièrement, lors de mon stage au Musée d'art contemporain de Montréal à l'été 2022, j'ai collecté des données à l'aide du MACrépertoire et de quelques archives matérielles d'expositions de la collection datant d'entre 2002 et 2014. À travers mon mandat de recension et d'analyse des expositions de la collection produites par le musée, j'ai cerné en partie la réalité documentaire des expositions et de leur diffusion publique. Puis, en février 2023, j'ai consulté les archives d'une sélection des expositions de collections

⁶⁵ Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », *Marges revue d'art contemporain*, n° 15, 2012, p. 107-127. Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », *Culture & Musée*, n° 22, 2013, p. 137-162.

⁶⁶ Échange courriel avec Alexandre Matos, CIDOC Exhibition and performance WG Chair, 10 février 2023.

du Musée national des beaux-arts du Québec sur place en compagnie de Nathalie Thibault, conservatrice des archives, responsable de la gestion documentaire et de la diffusion numérique des collections. Cette rencontre a engendré une discussion fort intéressante sur les procédés documentaires au MNBAQ, qui s'est poursuivie lors de l'entretien réalisé en août 2023. En janvier 2023, je suis également allée à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) à Montréal pour consulter les documents relatifs au Musée d'art contemporain de Montréal du fonds d'archives Henri Barras, ancien directeur des expositions au MAC, de 1964 à 1971. Cette recherche avait pour but de voir ce qui avait été documenté et conservé des expositions de collections dans les archives du directeur afin d'avoir une vision historique de la gestion documentaire du MAC. En poste lors de la présence du musée au Château Dufresne (1964-1967) et à la Cité-du-Havre (1968-1990), Henri Barras a laissé quelques vues d'expositions et de vernissages, des rapports de conditions des œuvres dans leurs salles rédigés à l'intention des directeurs Guy Robert (1964-1966) et Gilles Hénault (1966-1971) et de la correspondance. Le fonds d'archives ne s'est pas avéré pertinent pour mes recherches. Cependant, c'est cette recherche à BAnQ qui m'a donné l'idée qu'un rassemblement des archives de plusieurs institutions pourrait mieux contribuer à la recherche. C'est une question que j'ai posée aux professionnel·le·s interviewé·e·s et qui sera déclinée dans le deuxième chapitre.

En troisième lieu, entre mars et août 2023, j'ai réalisé des entretiens semi-dirigés avec les professionnel·le·s des archives et de la conservation au MAC et au MNBAQ pour comprendre les réalités de leurs pratiques : Andrea Kuchembuck, directrice de la Gestion des collections, des ressources documentaires, des services techniques et de l'audiovisuel (au musée depuis 2021) et Marie-Ève Beaupré, conservatrice responsable de la collection au MAC (2016-2023) ; Daniel Drouin, conservateur de l'art ancien (jusqu'à 1900) (au musée depuis 2002) et Nathalie Thibault, conservatrice des archives et responsable de la gestion documentaire et de la diffusion numérique des collections au MNBAQ (au musée depuis 1987). Mon intention était de discuter avec deux conservateur·rice·s du MNBAQ, comme ils sont

quatre, pour assurer une meilleure représentativité des méthodes documentaires de cette équipe. Toutefois, dû à des contraintes d'horaires pour certains et une absence de réponses pour d'autres, je ne me suis entretenue qu'avec Daniel Drouin. Ces entretiens d'une durée d'une heure ont été réalisés de façon individuelle dans l'optique de cerner clairement les tâches de chacun·e ainsi que le rapport de leur poste à la réalisation des expositions et à leur documentation. Ils avaient comme objectifs de comprendre quelles sont les directives données aux professionnel·le·s qui réalisent les expositions concernant la gestion de leur documentation, puis comment les services des archives gèrent cette documentation par la suite. Ces entrevues, qui seront déclinées dans les deux prochains chapitres, offrent une compréhension considérable des réalités professionnelles des deux musées d'État et de la vision de muséologues pour l'avenir de la documentation des expositions. Ainsi, l'analyse de la littérature scientifique et des archives matérielles des expositions de collections du MNBAQ et du MAC ainsi que les entretiens avec les professionnel·le·s permettront de répondre aux questions de recherche.

6. Plan du travail dirigé

Le présent travail sera divisé en deux chapitres. Le premier aborde les pratiques documentaires et archivistiques des expositions de collections du MNBAQ et du MAC. Le second se penchera sur la diffusion de cette documentation et son accessibilité publique. Chaque chapitre exposera d'abord une mise en contexte, suivie d'une analyse des entretiens réalisés avec les professionnel·le·s et de leurs recommandations.

CHAPITRE 1 : Les pratiques documentaires et archivistiques

1. Mise en contexte

1.1. L'archivage muséal

À leur plus simple définition, les archives se comprennent comme « un ensemble de documents [...] produits par un organisme dans le cadre de ses activités »⁶⁷. Dit simplement, selon l'archiviste Mark A. Greene dans l'ouvrage *Active Collections*, « archives are the records of the institution preserving them »⁶⁸. En étant conservées au sein d'institutions qui en sont garantes, elles créent des liens essentiels avec le passé et permettent d'en témoigner, agissant comme des transmetteurs du patrimoine⁶⁹. Dans le contexte muséal, les archives constituent en effet une mémoire institutionnelle, mais elles ont également une vocation éducative en lien avec la mission du musée⁷⁰. Dans son mémoire de maîtrise, Erica M. Pastores attribue également des qualités curatoriales aux archives, en ce sens qu'elles découlent de décisions institutionnelles qui déterminent leur contenu et leur organisation⁷¹. Toujours selon l'autrice, bien que prises au nom d'un établissement, ces décisions reflètent les biais personnels des gens qui interviennent dans ces processus, d'où la part curatoriale de cet acte.

De manière générale, les archives muséales sont constituées de deux pôles : les documents relatifs à la gestion des collections et les archives institutionnelles. Elles sont habituellement gérées par les archivistes, qui voient à leur bonne documentation,

⁶⁷ François Mairesse (dir.), « Archives », *Dictionnaire de muséologie*, Armand Colin, ICOM, France, 2022, p. 78

⁶⁸ Mark A. Greene, « Four Forceful Phrases: An Archival Change Agent Muses on Museology », dans Elizabeth Wood, Rainey Tisdale et Trevor Jones (dir.), *Active Collections*, Routledge, New York, 2018, p. 71.

⁶⁹ Bruce Altschuler, « Preface », *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History. Volume I : 1863-1959*, Phaidon Editors, 2008, p. 7.

⁷⁰ Mark A. Greene, op. cit., p. 71.

⁷¹ Erica M. Pastores, « Access to the Archives? Art Museum Websites and Online Archives in the Public Domain », Mémoire de maîtrise, State University of New York, mai 2008, p. 2.

leur conservation et leur entreposage ainsi qu'à leur accessibilité⁷². Dans les musées d'art, la fonction la plus documentée est sans conteste celle de la conservation : les activités de collectionnement sont guidées en effet par des normes institutionnelles conformes aux exigences muséologiques en vigueur. La majorité des institutions muséales ont des politiques de gestion des collections et appliquent des normes strictes d'inventaire et d'archivage. Par ailleurs, des institutions nationales ou internationales qui chapeautent les opérations des musées, comme la Société des musées du Québec (SMQ), le Conseil international des musées (ICOM) ou l'UNESCO, publient et actualisent des lignes directrices en matière de gestion des collections, visant ainsi à une certaine uniformisation des pratiques⁷³. Dans son article « Gestion, traitement, conservation et diffusion des documents dans les musées : la place de l'archiviste » (1996), Suzanne Vincent note que le traitement des dossiers d'œuvres occupe une place privilégiée dans les tâches d'archivistique. Selon l'autrice, cela s'explique par la « valeur de témoignage, l'émotivité et l'utilisation courante » des objets, dont la gestion profite d'un favoritisme en matière de temps et de ressources⁷⁴. Tout comme son étude, ma recherche a aussi permis d'observer que les codes de déontologie des musées, notamment celui de l'ICOM, alors qu'ils insistent sur la bonne gestion documentaire des dossiers d'œuvres, n'abordent pas « la gestion des documents institutionnels »⁷⁵. Par ailleurs, peu de littérature scientifique fait état de la question de l'archivage institutionnel ou des documents inhérents aux autres fonctions muséales, dont l'exposition. En regard des pratiques documentaires liées aux collections muséales et des protocoles les entourant, on peut se questionner pourquoi les expositions ne sont-elles pas traitées avec la même rigueur ? En effet, aucun protocole sur la documentation des expositions n'est établi par les instances nommées ci-haut. Une même chose peut

⁷² Suzanne Vincent, « Gestion, traitement, conservation et diffusion des documents dans les musées : la place de l'archiviste », *Archives*, vol. 27, n° 3, 1996, p. 58.

⁷³ Michel Perron et Katia Macias-Valadez, *Normes en gestion des collections*, Société des musées du Québec, 2014, 17 p.

⁷⁴ Suzanne Vincent, *op. cit.* p. 55.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 56.

se remarquer à propos de la pratique des muséologues en général : peu de textes font état des tâches des professionnel·le·s de musée. L'une des hypothèses à ce propos, énoncée par Conal McCarthy et soulevée par l'autrice Nuala Morse dans l'ouvrage *The Museum as a Space of Social Care* (2021), est que le manque de littérature entourant la pratique découle d'un manque : « of a unified sense of professional identity in museums »⁷⁶.

1.2. La documentation des expositions

En règle générale, la documentation des expositions n'est pas soumise à des lignes directrices nationales ou internationales. Les expositions constituent l'activité centrale et souvent la plus visible des musées, mais les activités qui entourent leurs mémoires sont peu diffusées ou étudiées, et ce pour deux raisons.

Premièrement, à un niveau plus institutionnel, les guides pratiques de réalisation d'expositions font peu mention de la documentation et de l'archivage des expositions afin d'assurer leur pérennisation. À titre indicatif, la plupart des guides d'exposition qui constituent des références dans le milieu n'accordent pas une grande place à la documentation des expositions. Au Québec, le guide pratique *Réaliser une exposition* (2007) du Service de soutien aux institutions muséales du gouvernement du Québec ne fait aucune mention de ces procédés mémoriels⁷⁷. Le recueil qui détaille le mieux la documentation des expositions est le *Dictionnaire des compétences : Mise en exposition* (2010) de la Société des musées du Québec et du Conseil québécois des ressources humaines en culture. Il présente « l'archivage des dossiers » et le « rapport de clôture » comme des parties intégrantes et essentielles du processus d'aboutissement d'une exposition. Les fichiers nommés comme importants à rassembler sont : les « textes, scénario, production graphique [épreuves finales], plan d'exécution, matériel

⁷⁶ Nuala Morse, *The Museum as a Space of Social Care*, Routledge, Abingdon et New York, 2021, p. 7.

⁷⁷ Andrée Blais et Anne-Sophie Gagnon, *Réaliser une exposition. Guide pratique*, Service de soutien aux institutions muséales, ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 2007, 80 p.

éducatif, etc. [...] statistiques de fréquentation, bilan financier, rapports d'évaluation, rapports du bilan, dossier de presse, etc. »⁷⁸ Cependant, le guide n'agit qu'en tant que dictionnaire, énonçant en de courtes phrases descriptives chacune des étapes de réalisation d'une exposition. De ce fait, il n'explique pas en détail la teneur du travail de documentation. On peut faire le même constat des références publiées à l'international. La publication *Projet d'exposition. Le guide des bonnes pratiques* (2014) du Service des musées de France du ministère de la Culture et de la Communication de France ne fait aucune mention de l'archivage. Dans l'ouvrage *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes* (2016) de Carole Benaiteau, Olivia Berthon, Marion Benaiteau et Anne Lemonnier, les auteur·rice·s font mention du rangement et de l'archivage des « précieuses informations [...] après l'ouverture d'une exposition »⁷⁹. Cependant, encore une fois, le texte n'offre que quelques lignes pour expliquer ces étapes qui cernent tout de même l'objectif essentiel des activités de documentation d'une exposition : en organiser la mémoire « en rassemblant les documents produits à cette occasion, en réalisant une revue de presse et en commandant à un photographe un reportage qui fixera le souvenir de la scénographie et de l'accrochage »⁸⁰. Finalement, le manuel pratique *Comment gérer un musée* (2006) conçu par l'ICOM en collaboration avec l'UNESCO n'aborde que l'archivage des dossiers d'objets par les inventaires, et non par l'archivage institutionnel.

Secondement, peu de protocoles ont été rédigés spécifiquement sur les techniques de documentation et d'archivage des expositions. En fait, suite à des recherches documentaires dans la littérature scientifique et via les sites de nombreux musées, aucun protocole n'a été trouvé. De plus, alors que la plupart des informations sur les expositions temporaires peuvent être retrouvées dans leurs catalogues, les

⁷⁸ Louise Boucher et Michel Perron (dir.), *Dictionnaire des compétences. Mise en exposition*, Société des musées du Québec et Conseil québécois des ressources humaines en culture, 2010, p. 37.

⁷⁹ Carole Benaiteau et al., *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, Groupe Eyrolles, Paris, France, 2016, p. 149.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 149.

expositions de collections n'en ont pas systématiquement⁸¹. D'ailleurs, lorsque les expositions de collections ont un catalogue, celui-ci aborde principalement les œuvres et les artistes exposé·e·s plutôt que les réflexions et les démarches curatoriales qui ont entouré la mise sur pied de l'exposition.

Cependant, ces documents ont une valeur fondamentale, en ce sens qu'ils servent de nombreuses fonctions et sont utiles à plusieurs acteurs et actrices impliqué·e·s dans les expositions. En plus de conserver la mémoire institutionnelle, ils documentent l'évolution des collections à travers leurs expositions ainsi que le travail des conservateurs et conservatrices. La documentation visuelle systématique des salles d'expositions et les documents de travail reliés aux choix des professionnel·le·s permettent de comprendre le narratif mis en place. Les vues de salle qui comprennent des publics rendent compte de l'échelle de l'exposition, et si les photographes captent sur le vif les visiteurs et visiteuses, leurs réactions témoignent d'un certain segment de la réception critique⁸². Ainsi, les archives des expositions tracent l'histoire de la présentation des collections et engendrent de nombreux avantages, autant pour les institutions, les publics et les artistes impliqué·e·s dans les expositions. Par le fait même, en répertoriant les muséographies des expositions de collections, celles-ci agissent comme des outils de la patrimonialisation de l'expographie⁸³. Elles servent également aux artistes qui peuvent s'y référer pour appréhender l'accrochage de leurs œuvres contextualisées avec celles d'autres artistes inscrits dans les mêmes collections. En ce sens, un développement accru de la recherche et la production d'archives des expositions de collections généreraient nécessairement de nombreux avantages pour le développement de la muséologie. Ainsi, la documentation des expositions est un enjeu actuel et concret pour les musées. Elle joue entre autres un rôle de médiation lors de sa

⁸¹ Reesa Greenberg, « 'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n°12, 2009, p. 7.

⁸² Rémi Parcollet, « La photographie de muséographie. Ce que disent les photographies de vues d'expositions produites et archivées par le musée », *L'archive visuelle de l'exposition de collection : statut et usages*, Journée d'étude CIÉCO Axe 1 La collection exposée, Musée national des beaux-arts du Québec, 31 mars 2023.

⁸³ *Ibid.*

diffusion au public et permet notamment de construire le patrimoine⁸⁴. Selon le CIDOC,

L'archivage et l'accès futur à ces événements grâce à un enregistrement adéquat et représentatif est constamment menacé par le manque de reconnaissance de leur importance, de l'absence de recommandations de documentation spécifique appropriée, de politique et de procédures définies⁸⁵.

Nombreuses sont les expositions que l'on ne peut étudier, faute de documentation suffisante. Parallèlement, la documentation des expositions est primordiale à la fonction de collection des musées, puisque ces événements permettent, entre autres, de documenter les objets sortis des réserves, que ce soit par des rapports d'état ou par les vues photographiques et vidéographiques des expographies, qui sont parfois les seules traces persistantes de certaines œuvres⁸⁶. Dans le cas des expositions conçues par les musées, elles servent non seulement à appréhender leur élaboration et leur mise en espace, mais elles contribuent également à reconstituer la mémoire institutionnelle : selon Suzanne Vincent, les documents conservés par le musée « sont le reflet de son identité et de son histoire »⁸⁷.

Il est également pertinent de mentionner que cette histoire des expositions est nécessairement fragmentaire. Malgré le fait que l'histoire soit un processus de conservation, elle fait inévitablement face à des enjeux d'effacement et de pertes. Les expositions sont des manifestations éphémères, une reconstitution complète de l'événement dans toutes ses dimensions est impossible. Bien que la littérature produite sur l'histoire des expositions soit en essor depuis le début des années 2000, les sources disponibles sur les expositions en conditionnent la recherche et influencent ce qui est

⁸⁴ Gérard Régimbeau, « Introduction à Documenter les collections, cataloguer l'exposition », *Culture et Musées*, Avignon Université, n° 22, 2013, p. 6.

⁸⁵ ICOM International Committee for Documentation, « Documentations d'expositions et de performances », dans *Groupes de travail*, s.d. En ligne. < <https://cidoc.mini.icom.museum/fr/groupes-travail/documentation-d'expositions-et-de-performances/> >. Consulté le 10 novembre 2022.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁷ Suzanne Vincent, *op. cit.*, p. 57.

diffusé⁸⁸. Comme le mentionne Altschuler, les sources primaires liées aux expositions sont parfois cachées dans les archives ou dans des publications inaccessibles ou même tout à fait inexistantes⁸⁹. La reconstruction par les écrits de manifestations éphémères, pour la plupart réalisées plusieurs années avant l'écriture des ouvrages, est tributaire des paramètres de la documentation et de l'archivage réalisés préalablement, conséquents aux « partis-pris qui ont été faits par d'autres que soi »⁹⁰. Si une exposition ne comporte aucune documentation, il sera ainsi complexe d'en faire l'histoire⁹¹. Sur le sujet du type de documentation conservé par les musées, la commissaire, autrice et éditrice Teresa Gleadowe écrit, en 2011, dans le journal *The Exhibitionist*, que les matériaux primaires reliés à la réalisation d'une exposition sont utiles en fonction des questions qu'on leur adresse. En effet, les archives ne parlent pas d'elles-mêmes, d'où l'importance de la recherche, qu'elle soit institutionnelle ou externe, pour les activer, et donc la nécessité de leur accès. Par ailleurs, l'autrice mentionne que l'expérience de l'espace et les réactions sensorielles du public sont parmi les points aveugles de la documentation des expositions, étant rarement recensées⁹². De ce fait, les projets de mise en valeur de l'histoire des expositions des institutions muséales dépendent des enjeux historiographiques et méthodologiques entourant la documentation et l'archivage des expositions. Quels sont les protocoles de documentation qui ont été implémentés par le passé ? Quels documents sont conservés par les musées en regard de leurs expositions ? Qui fait les choix et quelles archives resteront accessibles ? Pourquoi certaines archives sont valorisées ou plus utilisées que d'autres ? Les décisions sont cruciales, puisqu'elles conditionnent la pérennité des savoirs et déterminent ce qui sera accessible aux chercheur·euse·s des prochaines générations. Alors que les archives des expositions sont de plus en plus diffusées en ligne et accessibles au public, la composante de leur documentation est aujourd'hui cruciale à

⁸⁸ Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁹ Bruce Altschuler, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁰ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 246.

⁹¹ Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, *op. cit.*, p. 150.

⁹² Teresa Gleadowe, « Inhabiting Exhibition History », *The Exhibitionist*, n°4, juin 2011, p. 33.

considérer⁹³. Selon l'archiviste Philipp Messner, les politiques archivistiques et la transmission publique des archives muséales sont éminemment importantes et nécessaires pour permettre la démocratie culturelle ainsi que la transmission historique⁹⁴. L'auteur note également que les archives ont un pouvoir d'action sur la construction identitaire, qu'elles peuvent être utilisées pour stabiliser les identités sociétales et communautaires⁹⁵.

1.3. Enjeux historiographiques et méthodologiques

Le travail de recherche effectué lors de mon rapport de stage démontrait que la recherche sur les expositions de collections est soumise à deux enjeux intrinsèquement reliés aux modes de fonctionnement des institutions : les enjeux historiographiques et les enjeux méthodologiques qui sous-tendent la documentation des expositions.

Les lacunes historiographiques de l'archivage constituent la première limite à la recherche lorsque l'on retrace l'histoire des expositions d'une institution. D'abord, la teneur des archives est tributaire du travail effectué par les générations précédentes, déterminant pour ce qui est accessible aujourd'hui⁹⁶. De ce fait, certaines expositions ne peuvent être étudiées ou réactivées dans leur entièreté dû à une absence d'archive⁹⁷. Par exemple, il serait impossible pour un·e muséologue de reconstituer l'accrochage d'une exposition historique sans preuve visuelle, sans plan ni photographies de l'événement. Ce cas est exemplifié dans l'ouvrage *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863-1959* de Bruce Altschuler, qui présente des expositions dites exemplaires qui ont « construit » l'histoire de l'art. Dans sa préface, l'auteur explique que son choix d'expositions a été déterminé avant tout par la nécessité

⁹³ Vivian Van Saaze, Claartje Rasterhoff et Karen Archey, « Imagining the Future of Digital Archives and Collections », *Stedelijk Studies Journal*, Stedelijk Museum Amsterdam, Pays-Bas, n°10, 2020, p. 1.

⁹⁴ Philipp Messner, « Archives without a Lobby: On the Situation of Institutional Holdings in Galleries and Art Museums », *Stedelijk Studies Journal*, Stedelijk Museum Amsterdam, Pays-Bas, n° 10, 2020, p. 2.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁶ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 246.

⁹⁷ Reesa Greenberg, *op. cit.*, p. 4.

d'avoir des sources visuelles de ces événements⁹⁸. En ce sens, certaines expositions ont été rejetées par l'auteur et son équipe en raison de leur manque de photographies, alors qu'elles pourraient tout de même être essentielles à la construction de l'histoire de l'art. Il est à noter que cette contrainte de la recherche induit l'effacement de certaines expositions de l'histoire, notamment du « canon » qui se construit autour des expositions modèles étudiées par les chercheurs et chercheuses. Ensuite et tel que mentionné précédemment, la prépondérance des expositions temporaires dans l'histoire des expositions est déterminante dans la place qu'occupent les expositions de collections au sein des études curatoriales. Alors que les institutions patrimoniales et muséales sont de plus en plus sensibilisées à la préservation et à la valorisation de l'histoire de leurs expositions, cela n'a pas toujours été le cas et les ressources investies dans de tels projets sont variables d'un musée à l'autre.

Les enjeux méthodologiques inhérents à l'archivage des expositions de collections constituent la deuxième limite de la recherche. Dans *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (1998), Mary Ann Staniszewski énonce que « what is omitted from the past reveals as much about a culture as what is recorded as history and circulated as collective memory »⁹⁹. Cette phrase résonne particulièrement avec le processus de mes recherches. C'est par l'absence de documents en lien avec les expositions du Musée d'art contemporain de Montréal que j'ai d'abord souhaité me pencher sur le sujet. Le contenu qui n'est pas préservé par les institutions est, en effet, autant parlant que celui conservé. Quel est ce contenu qui n'est pas conservé ? Qui en a fait le choix ? Quelles sont les raisons qui expliquent que certains documents de travail sont priorisés sur d'autres ? Qui détermine la valeur des documents sauvegardés ? Et surtout, quels sont les impacts de telles décisions sur la recherche actuelle et future ?

⁹⁸ Bruce Altschuler, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁹ Mary Ann Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, 1998, p. xxi, dans Paul O'Neill, « The Curatorial Turn: From Practice to Discourse », p. 255.

Le type de documents conservés, les pratiques documentaires et archivistiques implémentées par le musée, les méthodes de travail des professionnel·le·s, la gestion matérielle et temporelle des archives ainsi que la façon de sauvegarder les documents sont autant de variables qui déterminent ce qu'il est possible de voir, de comprendre, d'étudier d'une exposition. Les photographies sont l'une des sources d'archives les plus étudiées, la recherche sur l'histoire des expositions étant d'ailleurs souvent dépendante de ces sources visuelles¹⁰⁰. Cependant, la documentation visuelle seule ne peut évidemment pas rendre compte de toute la complexité d'une exposition. En effet, les prises de vues, même si elles sont multiples et couvrent l'ensemble du parcours, ne peuvent capter avec précision les distances ou l'ambiance sonore, l'activation de certaines œuvres, la participation des publics, etc¹⁰¹. Et, bien entendu, elles ne captent pas tout le processus curatorial qui engendre l'exposition. Ainsi, on peut se demander si le fait de prioriser l'étude de certaines expositions en lien avec leur documentation photographique ne tait pas à tort la mémoire de nombreuses expositions. Parallèlement, les documents conservés par les équipes muséales ne peuvent cependant parler d'eux-mêmes : dès que l'on procède à un travail de recherche sur les archives d'une exposition, celui-ci est nécessairement interprétatif¹⁰². Selon Gleadowe, la pertinence des documents dépend de l'analyse que l'on en fait :

An exhibition is always more than the relics that survive it – more than the catalogue, installation photographs, exhibition plans, posters, and other marketing ephemera, the interviews, press reviews, and news reports, the floor plans, exhibition files, and administrative records, the media responses, diary notes, video and audio recordings. All of these sources make vital contributions to an exhibition history. [...] But, like a performance, an exhibition is also a series of phenomenological experiences—elusive and essentially irrecoverable¹⁰³.

¹⁰⁰ Rémi Parcollet, *op. cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Gleadowe cité par Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰³ *Ibid.* p. 33-34.

Par exemple, l'expérience de la salle, de l'espace, les composantes sensibles de l'exposition (odeur, son, lumières) ne peuvent être archivées dans leur forme originale. Certains constituants d'une exposition forment ainsi des points aveugles de la documentation, mais l'on ne peut pas complètement les omettre malgré leur absence. Conséquemment, un des moyens de comprendre quels sont les documents conservés par les musées et comment le sont-ils est en réalisant des études de cas directement sur le terrain.

2. La documentation des expositions de collections du MNBAQ et du MAC

2.1. Consultation des archives

Tel que mentionné dans la présentation de la méthodologie en introduction, j'ai consulté les archives matérielles de quatre expositions de la collection du MAC¹⁰⁴. Afin d'étudier les démarches des équipes réalisant les expositions, cette consultation avait pour objectif de trouver des traces de leurs processus et réflexion. Cependant, force était de constater que les archives ne présentaient presque aucune mémoire des démarches ayant mené aux déploiements de la collection. Liste des œuvres préliminaires et finales, fiches techniques, textes sur les œuvres et les artistes publiés par le MAC, bons d'entrée et de sortie des œuvres, documents relatifs à leur transport, plans de salles annotés, informations techniques sur le montage et le démontage, documents concernant les droits d'auteurs et les droits d'exposition, lettres envoyées aux artistes et aux ayants droit ; voici ce qui composait en majorité les boîtes d'archives des expositions majeures de la collection produites entre 2002 et 2014 (*Place à la magie*, 2002-2008 ; *Déjà : grand déploiement de la collection*, 2011 ; *La question de l'abstraction*, 2012-2014 ; *La beauté du geste : 50 ans de dons au Musée d'art contemporain de Montréal*, 2014). Ainsi, pas de traces des documents de travail relatant les étapes préalables au déploiement de l'exposition : l'idéation, le

¹⁰⁴ Dû au déménagement du MAC de la Place des Arts à la Place Ville-Marie et à l'entreposage des archives dans divers lieux de Montréal, la consultation des archives a seulement pu être effectuée dans la dernière semaine de mon stage. Les archives des expositions plus anciennes étaient inaccessibles.

développement de la scénographie, les choix et la justification de la thématique, des artistes, des œuvres. Il en est de même de la médiation, des événements connexes, des décisions administratives, etc. Ainsi, bien que les archives soient les seules preuves matérielles qui persistent après la fermeture d'une exposition, celles consultées au MAC ne permettaient pas de comprendre les procédés ayant mené à l'élaboration des expositions. À ce stade de la recherche, la documentation matérielle des expositions de la collection ne répondait pas aux attentes de ma responsable de stage avait en ce qui a trait aux réflexions curatoriales des équipes du musée. De ce fait, en poursuivant la recherche dans le cadre du travail dirigé, des entretiens avec les professionnel·le·s des archives et de la conservation se révélaient essentiels pour identifier les pratiques documentaires et en comprendre les logiques internes. À l'hiver 2023, je suis également allée au MNBAQ pour consulter les archives de quelques expositions de collections. Lors de cette visite, j'ai discuté avec Nathalie Thibault, conservatrice des archives et responsable de la gestion documentaire et de la diffusion numérique des collections. Bien que la consultation des archives matérielles et numériques ait été éclairante sur les procédés de documentation des expositions, c'est surtout cette discussion qui a été la plus instructive, réitérant l'importance de baser mon travail dirigé sur des entretiens avec les professionnel·le·s pour comprendre la réalité de leur milieu.

2.2. Analyse des entretiens

Au printemps et à l'été 2023 j'ai échangé avec quatre professionnel·le·s des archives et de la conservation du MAC et du MNBAQ dans le cadre d'entretiens semi-dirigés d'une durée d'environ une heure. À l'aide de questionnaires d'une vingtaine de questions, nous avons discuté de leur pratique professionnelle, des démarches de documentation mises en place dans leur institution et de leur avis sur les besoins et l'avenir de l'archivage des expositions de collections. La première partie des entretiens était centrée sur la documentation et l'archivage des expositions de collections et la deuxième, que nous allons développer dans le second chapitre, concernait la diffusion

publique de cette documentation. Au MAC, j'ai discuté avec Andrea Kuchembuck, directrice de la gestion des collections, des ressources documentaires, des services techniques et de l'audiovisuel et Marie-Ève Beaupré, conservatrice responsable de la collection. Au MNBAQ, c'est avec Daniel Drouin, conservateur de l'art ancien jusqu'à 1900 et Nathalie Thibault, conservatrice des archives et responsable de la gestion documentaire et de la diffusion numérique des collections que je me suis entretenue. Dans la présentation des résultats, les professionnel·le·s seront désigné·e·s par leur intitulé de poste.

Musée d'art contemporain de Montréal

Au MAC, la conservatrice des collections est responsable du développement de la collection, que ce soit en entretenant des dialogues constants avec les artistes, les collectionneur·euse·s et les comités du musée, ou en élaborant des dossiers d'acquisition et des expositions. Elle relève de la direction générale et travaille avec une adjointe aux acquisitions. Le développement des collections fait face à de nombreux enjeux, autant matériels que financiers, et nécessite de jongler avec des effectifs réduits, des capacités limitées dans les réserves pour accueillir de nouvelles œuvres et des préoccupations écoresponsables de plus en plus présentes¹⁰⁵. Le contexte actuel de déménagement temporaire du musée à la Place Ville-Marie, les rénovations ajournées du nouveau MAC et l'inaccessibilité des collections et de nombreuses archives créent de nouveaux enjeux pour les équipes. À la question « considérez-vous que votre travail de réalisation d'expositions de collections s'inscrit dans un processus curatorial ? », la conservatrice a répondu qu'en effet, les projets d'exposition sont joués selon une double perspective, étant empreints à la fois d'un regard curatorial et d'une perspective institutionnelle :

Je suis consciente qu'il y a à la fois un regard qui est de nature commissariale, d'assemblage d'idées et aussi dans la perspective que la commissaire, elle est conservatrice responsable de la collection, donc

¹⁰⁵ Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

elle veut s'assurer de mutualiser, je dirais, nourrir une vision qui se veut créative sur le plan des idées et inspirée des œuvres des artistes, toujours¹⁰⁶.

Ma deuxième question d'entretien concernait les traces laissées par l'idéation d'une exposition et leur persistance dans les archives. À l'arrivée en poste de la conservatrice en 2016, aucun protocole de nommage de fichier ni d'archivage ne lui a été transmis. À travers ses années d'expérience, elle a développé une méthodologie d'archivage de ses documents de travail, qu'elle nomme « rhizome documentaire ». Elle garde « tout » dans un dossier numérique : des traces de ses correspondances avec les artistes, toutes les versions des cartels français, en anglais et en langues autochtones, les cartels longs, la documentation complémentaire sur les pratiques des artistes, les budgets et factures, les devis de transport, les documents techniques des artistes relatifs à leurs œuvres, les maquettes numériques des expositions, les informations techniques relatives à la présentation des œuvres, les plans d'accrochage ainsi que les listes des œuvres finales¹⁰⁷. La pérennité de ses archives et la postérité de ses projets sont considérées à toutes les étapes de la réalisation d'une exposition. Selon elle, les documents relatifs aux expositions qui sont les plus importants à conserver sont ceux qui permettent de documenter les processus de réalisation de l'exposition : les maquettes et la scénographie, les listes d'œuvres, les textes finaux et les cartels. Avec la migration des archives en format numérique, la conservatrice a bon espoir que cela permettra de conserver plus de traces du travail de commissariat d'une exposition¹⁰⁸. Par exemple, la tendance des réunions en visioconférence permet d'enregistrer ces rencontres et de préserver la culture orale du musée, qui n'était pas consignée auparavant. En somme, les outils numériques permettent de conserver plus facilement de grandes quantités d'information et de multiples étapes préalables au produit final : des conversations, des réunions, différentes versions d'un document, etc.¹⁰⁹ En ce qui a trait à un protocole

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

standardisé pour la documentation des expositions, la conservatrice est d'avis que les musées sont déjà sensibilisés à la préservation de ces archives :

Tous les musées ont leurs procédés. Chaque musée a son standard [...]. La mémoire, la standardisation des méthodologies de travail a été assurée pendant quelques décennies dans nos musées par des individus. Je suis persuadée que tous les travailleurs des institutions, des musées dans le monde sont sensibilisés à l'importance des archives¹¹⁰.

Cependant, elle croit qu'un protocole pourrait être pertinent dans la mesure où lorsque les professionnel·le·s quittent leurs postes ou partent à la retraite, la passation des méthodes et archives de travail risque de ne pas se faire adéquatement. Les muséologues en poste depuis de nombreuses années standardisent leurs propres pratiques, mais s'ils ou elles ne produisent pas de traces écrites de leur travail, cette mémoire peut se perdre rapidement. Des standards plus clairs et communiqués à toutes les équipes, par exemple pour le nommage des fichiers, sont importants pour la cohésion des équipes¹¹¹. En réponse à la question « est-ce que l'ensemble des musées devrait se doter d'un protocole documentaire des expositions ? », la conservatrice soutient que la mise en place de protocoles uniformisés est tributaire des priorités établies par les équipes de direction. La priorisation de la gestion documentaire dépend des intentions et sensibilités des personnes dirigeant les musées¹¹².

La directrice de la gestion des collections, des ressources documentaires, des services techniques et de l'audiovisuel du MAC assure la gestion des collections au niveau des acquisitions, de la circulation des œuvres, de la conservation préventive, etc. Elle chapeaute les équipes en plus de gérer les archives institutionnelles, les archives de la collection, les fonds d'archives privés et la médiathèque. Les enjeux du département sont les mêmes que pour tout le secteur muséal : compressions de budget et de personnel, échéanciers exigeants et rapprochés, hausse croissante des activités de

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

l'établissement¹¹³. En réponse à la question « est-ce qu'il y a une politique institutionnelle, un protocole de documentation des expositions de la collection ? », selon elle, le MAC ne possède pas comme tel de protocole de documentation des expositions de collections. C'est une idée qui plaît à la directrice de la gestion des collections, mais l'exposition étant une manifestation qui sollicite l'ensemble du musée, et souvent selon des limites de temps serrées, il serait ardu d'encadrer ces actions professionnelles, souvent organiques, dans un cadre rigoureux de documentation¹¹⁴. Cependant, certains documents sont produits et conservés à chaque exposition, comme les bons d'entrée et de sortie des œuvres et les rapports de circulation. La documentation photographique des salles est pour sa part orchestrée selon ce qui pourrait être défini comme un protocole, établi par les professionnel·le·s des archives : « pour les photos, c'est plus structuré, il y a certains paramètres [...] de parcours, de relation entre les œuvres, de points de vue, des consignes qui sont particulières à la documentation »¹¹⁵. Le parcours du public est respecté par les photographes qui documentent exhaustivement les salles d'exposition et les œuvres présentées. Comme elle l'a expliqué, la documentation conservée se veut être en phase avec les besoins actuels de la recherche¹¹⁶. L'activité de documentation des expositions est notablement en hausse depuis les dernières années, notamment grâce au travail de l'ancienne directrice de la gestion des collections :

Ma prédécesseur [...] mettait énormément d'emphase autant sur la documentation des expositions, mais aussi sur la captation de toute sorte d'événements de l'action culturelle. C'était très important, c'est ce qui nous a permis d'avoir un MACrépertoire qui s'enrichit¹¹⁷.

La captation vidéographique des événements de l'action culturelle a également contribué à bonifier le contenu documentaire sur les expositions. Au musée, bien que les archives des expositions soient de plus en plus produites de façon numérique et

¹¹³ Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

numérisées, les dossiers papier sont mieux organisés et structurés¹¹⁸. Les équipes travaillent par ailleurs à une restructuration des archives numériques, qui en faciliterait l'accès. Au MAC, on conserve les documents de travail de chaque département ayant un rôle à jouer dans les expositions : conservation, exposition, éducation, marketing et communications, services techniques, finances, administration. Ainsi, des cartels aux rapports budgétaires en passant par les retombées de l'exposition (achalandage, satisfaction du public), tout est conservé dans les archives institutionnelles, indexées au nom de l'exposition¹¹⁹. Le seul aspect absent de ce rassemblement exhaustif concerne la réception critique. Dans les dernières années, le service de la médiathèque a connu une baisse drastique de personnel, passant de douze employé·e·s à une seule :

Dans le passé, la fonction de la médiathèque était de rendre disponible aux chercheurs des dossiers d'événements où on avait toutes sortes de documents, dossiers de presse, imprimés, etc. [...] Avec le temps, c'est une des activités qui est tombée un peu par le manque de ressources, parce que c'est très énergivore¹²⁰.

Musée national des beaux-arts du Québec

Au MNBAQ, la conservation relève de la direction de la conservation et comprend quatre postes, divisés selon les périodes historiques : art ancien (avant 1900), art moderne (1900-1949), art contemporain (1950-2000) et art actuel (2000 à ce jour)¹²¹. Les conservateurs et conservatrices sont chargé·e·s d'orienter le développement des collections par l'acquisition d'œuvres. Ils et elles doivent documenter les œuvres et produire des expositions, des articles scientifiques et des catalogues pour promouvoir les œuvres des collections¹²². Lors de l'entrevue, j'ai rencontré le conservateur de l'art ancien, en poste depuis une vingtaine d'années. À la question « considérez-vous que votre travail de réalisation d'expositions de collections

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Musée national des beaux-arts du Québec, *Avancer*, Rapport d'activités 2021-2022, Québec, 2022, p. 68.

¹²² Entretien avec Daniel Drouin, 14 mars 2023.

s'inscrit dans un processus curatorial ? », le conservateur a répondu qu'il est à la fois conservateur et commissaire, bien que son travail s'inscrive dans un cadre institutionnel défini : pour la création des expositions de collections, il travaille de pair avec la direction générale et la direction des collections¹²³. Par la suite, je voulais comprendre si la postérité de ses archives était prise en compte lors de la réalisation d'une exposition. En réponse à cela, le conservateur m'a expliqué qu'il bénéficie d'une ancienneté qui lui a permis d'établir une méthode de documentation continue de son travail. Sa sensibilité envers les traces de son travail a mené à une grande production d'archives personnelles, à la fois matérielles et numériques : « depuis le début, en ce qui me concerne, je laisse des archives [...] Je viens d'une époque où on laisse des traces physiques »¹²⁴. À travers les années, une méthode personnelle et minutieuse a été mise en place pour conserver tous les documents de travail relatifs à ses tâches : échanges de courriel, liste des œuvres, maquettes préliminaires et finales, plans des salles. Toutefois, de nombreux aspects du travail de réalisation d'une exposition ne sont pas conservés, étant immatériels, organiques et éphémères : les discussions avec les autres professionnel·le·s, les remaniements de listes d'œuvres et de plans, etc.¹²⁵ Selon lui, les documents les plus importants à conserver pour la postérité en regard des expositions sont les catalogues, la liste finale des œuvres et les photographies des salles. Comme il conserve déjà automatiquement tous ses documents de travail, un protocole de documentation ne serait pas nécessaire, selon lui. Les questions « croyez-vous que l'idéation de l'exposition, le processus curatorial des équipes, doit être archivée ? » et « est-ce que cela serait significatif pour des recherches futures ou des redéploiements de la collection ? » ont soulevé des remarques pertinentes pour ma recherche. Son opinion est que l'archivage de l'idéation de l'exposition et les processus curatoriaux des équipes de travail sont intéressants à conserver pour la recherche en muséologie, mais que les nouvelles générations de conservateur·rice·s se réfèrent peu au passé :

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

« moi qui suis au musée depuis presque trente ans, je me rends compte que les nouvelles cohortes [...] veulent implanter des choses nouvelles »¹²⁶. À la question de savoir s'il trouverait pertinent que les institutions muséales et patrimoniales établissent des protocoles standardisés, le conservateur a répondu que la mise en place de lignes directrices serait en effet idéale pour la muséologie. Cependant, il soulève un bémol quant à la teneur de ces lignes directrices, considérant qu'il est impossible de savoir ce qui servira à la recherche dans les prochaines années : « la recherche en muséographie est toute neuve [...], maintenant on a suffisamment bâti pour revenir en arrière. [...] C'est plus à la discipline de se poser la question, que de me la poser à moi »¹²⁷. L'intensification de l'utilisation du numérique dans les musées amène chez lui plusieurs interrogations, comme la disparition de certaines formes d'information, la complexité des nouvelles bases de gestion numérique et l'inévitable perte d'une mémoire collective¹²⁸.

La conservatrice des archives et responsable de la gestion documentaire et de la diffusion numérique des collections est quant à elle en charge, comme son titre l'indique, de trois aspects de la gestion documentaire¹²⁹. D'abord, elle s'occupe de l'acquisition et de la conservation des fonds d'archives privés d'artistes, de galeristes et de collectionneur·euse·s. Elle assure également la gestion documentaire de l'institution, des documents papier et numérique et de la transition vers la transformation numérique des archives. Elle doit aussi répondre aux exigences de la *Loi sur les archives*, qui demande entre autres aux institutions étatiques de verser leurs archives définitives à BAnQ. Le musée doit « organiser, orchestrer tout ça pour répondre à la *Loi sur les archives*, car nous sommes un musée d'État »¹³⁰. Au MNBAQ, les dossiers d'œuvres et d'expositions restent toutefois au musée puisqu'ils sont actifs et régulièrement consultés par les équipes : « c'est une complexité parce que certains

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

¹³⁰ *Ibid.*

documents [...], par exemple les dossiers d'œuvres qu'on va toujours conserver ici même si ce sont des archives définitives, on y retourne constamment »¹³¹. Les dossiers d'expositions antérieures à 1984, date où le musée devient société d'État et n'est plus géré exclusivement par le gouvernement, sont quant à eux conservés à BAnQ. Enfin, depuis environ cinq ans, la conservatrice des archives chapeaute la diffusion numérique des collections en ligne, un des projets principaux du département, visant à favoriser la recherche. Plus de 80 % des collections sont déjà en ligne avec des images et des données sommaires. Le département des archives fait principalement face aux enjeux du droit d'auteur, surtout en ce qui a trait à la diffusion publique et numérique des collections, notamment des expositions, qui mobilisent plusieurs œuvres :

parce que même en archives, les droits d'auteur sont présents, par exemple sur les relevés de salles d'expo, on ne peut pas les mettre en ligne facilement parce qu'on doit demander des droits [...], il faut négocier en amont des droits, il faut les laisser durer dans le temps, il faut renouveler des licences¹³².

Les demandes grandissantes de la part du public pour avoir accès à des documents, comme des numérisations de photographies de salle, impliquent un cadre juridique. Les descriptions des fonds d'archives préalablement réalisés impactent aussi le travail du département, car le vocabulaire utilisé à l'époque peut empêcher une juste indexation ou identification des documents. Un autre défi important est celui de la gestion de l'espace pour héberger les archives numériques, qui demande un financement important pour pallier aux prix de l'infonuagique¹³³. Finalement, le musée est nécessairement impacté par les enjeux de ressources humaines et financières qui touchent toutes les institutions muséales et patrimoniales. Lors de l'entretien, la conservatrice des archives m'a expliqué que le souci de documentation des expositions est présent depuis les débuts du musée. Dès les années 1930 et 1940, le musée a l'ambition de documenter visuellement ses expositions, pratique qui se poursuit

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

aujourd'hui de manière systématique¹³⁴. La différence entre la documentation des expositions temporaires et les expositions de collections est d'ailleurs visible sur les photographies. Puisque les expositions de collections durent plusieurs années, elles sont documentées visuellement à de nombreuses reprises, résultant en un grand fond photographique relié à l'événement : « on va mettre plus d'efforts dans le temps pour garder trace des changements »¹³⁵. Dans les dernières années, le musée a également misé sur une documentation audiovisuelle développée, consignnant par vidéos le travail des équipes de montage, les différentes versions des maquettes, etc. En somme, au MNBAQ, tous les documents relatifs aux expositions sont conservés et indexés au nom de l'exposition dans les archives institutionnelles. Ces dossiers comprennent les documents de tous les départements mobilisés par l'événement, notamment les secteurs de la conservation, des expositions, de la médiation, des communications, des finances, etc. Tous les documents pouvant être conservés le sont, allant du travail conjoint des scénographes et des conservateur·rice·s (maquettes, listes des œuvres, idéation, cheminement critique, procès-verbaux des réunions) jusqu'aux retombées de l'exposition (post-mortem, études de clientèle, statistiques, études de satisfaction, revue de presse, etc.)¹³⁶. L'intention est de conserver pour faciliter la recherche selon tous ses angles possibles, sans alourdir le poids de la gestion documentaire, autant au niveau des ressources que de la gestion matérielle des serveurs, de l'infonuagique. À la question « est-ce qu'il y a une politique institutionnelle, un protocole de documentation des expositions de la collection ? », la conservatrice des archives m'a expliqué qu'elle a mis en place un protocole de documentation des expositions, qui en est encore à ses premières étapes, mais qui devrait se consolider dans les prochaines années. Ces méthodologies sont déjà bien implantées au niveau du travail quotidien des professionnel·le·s de l'institution. Par exemple, les canaux Teams de l'équipe sont gérés selon une nomenclature et une structure visant une navigation facile à travers les

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

conversations et documents échangés¹³⁷. Ces démarches ont pour objectifs de préserver au mieux la mémoire des expositions et d’offrir un outil pour contrer les changements de personnel : une méthode unifiée à l’ensemble du musée permet une consolidation de la documentation, peu importe la personne en poste. Le projet des prochaines années est d’établir un réel protocole de documentation pour chaque étape de l’exposition, constituant une base qui pourrait être adaptée à la particularité de chaque exposition, qu’elle soit produite par le musée ou clé en main¹³⁸.

2.2.1. Constats

Historiographie

Les deux musées nationaux ont, dès leurs ouvertures respectives en 1933 et 1964, démontré un souci de documentation de leurs expositions de collections. Principalement à l’aide de la photographie, présente systématiquement dès les années 1930 au MNBAQ et les années 1970 au MAC, ces institutions ont gardé la mémoire visuelle du choix des œuvres et de la muséographie¹³⁹. Depuis les années 2000, au MAC et au MNBAQ, tous les documents relatifs aux expositions de collections sont systématiquement indexés et archivés au nom de l’exposition dans les archives institutionnelles¹⁴⁰. Ce que notent les personnes interviewées, c’est que la tendance à la documentation des expositions et aux dossiers de gestion de leurs archives augmente dans les temps. Les équipes sont de plus en plus sensibilisées à la préservation de leurs documents de travail et à la mémoire institutionnelle¹⁴¹.

Composition des archives

Les entretiens révèlent de nombreuses correspondances entre les deux institutions, tant au niveau de la documentation de leurs expositions que de la gestion

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023. Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023.

de leurs archives. D'emblée, les entretiens menés ont révélé que les archives sont composées de deux pôles : les archives des collections, comprenant les documents relatifs aux œuvres, et les archives institutionnelles, qui comptent les dossiers des employé·e·s et tout autre document relatif à la gestion du musée. Les archives des collections ont un but de gestion de la collection, elles traitent des aspects techniques des objets : rapports d'état, devis de transport, assurances, recherche, traces de leurs expositions, correspondance avec les artistes et les ayants droit, etc.¹⁴² Elles ont dans les musées un statut actif, car elles sont en tout temps utiles aux professionnel·le·s et consultées. Elles circulent régulièrement à l'interne, comptabilisent toutes les nouvelles actions entreprises sur une œuvre (rapports d'état, déplacements, prêts...) et peuvent être consultées par le public ou les chercheur·euse·s¹⁴³. Les archives institutionnelles sont quant à elles inactives dans la plupart des entreprises. Elles comprennent les dossiers de travail des employé·e·s et ne sont pas consultées. Cependant, dans les musées et notamment dans les deux institutions qui font l'objet de ce travail, elles sont dotées d'un statut semi-actif, car elles répondent à certains besoins de la recherche¹⁴⁴. Elles peuvent être consultées sur demande, sous toute réserve de l'équipe des archives et en respect des informations confidentielles¹⁴⁵. Les archives qui deviennent inactives au MAC et au MNBAQ sont versées à BANQ¹⁴⁶. La documentation des expositions de collections est, dans les deux musées, indexée au nom de l'exposition. En ce sens, les documents relatifs aux expositions, de tous les départements impliqués, sont rassemblés dans le même dossier des archives institutionnelles, exception faite des documents directement liés aux œuvres, qui sont conservés dans les archives des collections. Ainsi, les dossiers de travail de tous les départements impliqués dans l'exposition sont regroupés et facilement consultables, sous toute réserve des professionnel·le·s de la gestion documentaire. Les archives institutionnelles sont

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

¹⁴⁶ Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023. Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

classées par dossiers, qui ne sont pas nécessairement organisés : leur contenu est variable selon les méthodes de chaque employé·e à qui ils appartiennent. Il en est ainsi pour les dossiers de travail des conservatrices et conservateurs au MAC et au MNBAQ, qui accordent une importance particulière à la préservation de leurs documents de travail, soumise à un système méthodique¹⁴⁷. Par ailleurs, le MNBAQ présente une particularité : la conservatrice des archives a établi un protocole de documentation qui est en voie d'être peaufiné et officiellement utilisé. Selon elle, ce protocole pourra servir d'exemple pour les autres musées du Québec¹⁴⁸.

Protocole

Tel que mentionné, au MAC il n'y a ni protocole ni politique institutionnelle de documentation des expositions de collections¹⁴⁹. D'une part, la documentation et la mémoire des expositions de collection sont tributaires de la méthode documentaire de chaque professionnel·le qui a collaboré au projet. Il est aussi intéressant de noter que les conservateur·rice·s ne produisent pas de rapport final de leur travail d'exposition. D'autre part, il n'y a pas de transmission de méthode de documentation entre les conservateur·rice·s lors d'un changement de poste. Cela peut entraîner une perte de la mémoire patrimoniale, mais également de la mémoire institutionnelle en regard des processus de travail des équipes. Au MNBAQ, le protocole permet de rassembler tous les documents primordiaux à la compréhension d'une exposition et veut pouvoir répondre aux besoins actuels et futurs de la recherche. Cette méthode considère les documents essentiels de chaque département et permet d'assurer une cohésion dans l'éventualité de changements de personnel¹⁵⁰. Par ailleurs, une des craintes qui anime les équipes est que l'encadrement de la documentation des expositions par des protocoles rende le poids de cette gestion plus lourd pour les équipes qui doivent déjà

¹⁴⁷ Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

¹⁴⁸ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

¹⁴⁹ Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023. Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

¹⁵⁰ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

composer avec de nombreuses contraintes de ressources humaines, matérielles et financières¹⁵¹.

En conclusion, les deux musées qui font l'objet de cette étude gèrent la documentation de leurs expositions de collections différemment, mais certaines sensibilités sont communes. Les personnes interviewées s'accordent sur le fait que la préservation des archives est essentielle à la pérennité de la mémoire muséale et aux recherches actuelles et futures. Dans les deux musées à l'étude, les conservateur·rice·s s'appliquent à préserver la plus grande partie de leur travail de production d'expositions. Bien qu'à l'heure actuelle, il arrive que les archives des expositions ne répondent qu'en partie aux besoins de la recherche, les muséologues rencontré.e.s ont démontré, par un certain nombre de recommandations que des changements sont mis en branle pour améliorer les pratiques documentaires relatives aux expositions de collections.

2.3. Recommandations des professionnel·le·s

Plusieurs questions posées lors des entrevues avaient pour objectif de permettre aux professionnel·le.s d'émettre des recommandations :

- « Est-ce qu'il est nécessaire d'améliorer les protocoles de documentation des expositions ? Si oui, qu'est-ce qui pourrait être fait ? Avez-vous des suggestions ? »
- « Croyez-vous qu'il serait pertinent que les musées québécois établissent des protocoles standardisés d'archivage des expositions ? Pourquoi ? »
- « Est-ce que les musées devraient se doter d'un protocole de documentation des expositions, par exemple par l'intermédiaire de l'ICOM ? Pourquoi ? »

Selon l'archiviste du MAC, un protocole de documentation des expositions est une idée intéressante, mais l'exposition est un projet d'une trop grande envergure qui mobilise trop de personnel pour pouvoir s'arrimer à une cadre de documentation. Une telle pratique serait, en somme, contraignante pour les équipes et le poids d'une telle gestion

¹⁵¹ Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023.

serait lourd à porter pour l'institution : « d'avoir une liste de souhaitables [oui], mais que ce soit un protocole qu'on peut suivre, je doute qu'on puisse implanter ça sans ressources additionnelles »¹⁵². Ses propos rejoignent les idées de la muséologue Nuala Morse, soit que les « guidelines and standards for museum workers [...] rarely capture the complexity of museum cultures and relational work »¹⁵³. De son côté, le conservateur du MNBAQ est de l'avis qu'un protocole serait complexe à établir, car il est difficile de savoir comment la discipline de la muséologie va évoluer et quels sont les éléments importants à considérer maintenant pour les futures recherches¹⁵⁴. Pour la conservatrice responsable de la collection du MAC, l'amélioration de la documentation des expositions est possible, mais nécessiterait une consolidation des équipes de travail et un plus grand engagement de ressources. Les musées étant actuellement aux prises avec des contraintes financières, matérielles et administratives importantes, se tourner vers le développement de protocoles de documentation plus poussés ne sera possible que lorsque ces enjeux seront adressés :

Qu'est-ce qui pourrait être fait ? D'abord, engager des ressources. Fondamentalement, une institution, I majuscule, a besoin de i minuscule pour pouvoir se professionnaliser, pour pouvoir véritablement bien remplir les mandats puis répondre aux exigences de la muséologie 2023. [...] Avant tout, nous devons consolider nos équipes, le nombre de ressources autant au point de vue de la production des projets qu'au niveau de leur archivage. [...] Plus on aura d'individus, plus on pourra réalistement faire le travail¹⁵⁵.

De son côté, la vision de la conservatrice des archives du MNBAQ diffère. Un processus est déjà entamé au musée pour instaurer un protocole de documentation qui toucherait tous les départements et permettrait de produire des informations uniformisées pour chaque exposition. Le musée est sollicité pour partager ses méthodes de documentation :

¹⁵² Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023.

¹⁵³ Nuala Morse, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁴ Entretien avec Daniel Drouin, 14 mars 2023.

¹⁵⁵ Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

Chaque musée fait un peu à sa sauce, mais on s’inspire l’un de l’autre. Tu vois, le Musée des beaux-arts de Montréal m’a demandé comment on faisait, le Musée d’art contemporain aussi. Surtout les musées d’art, on se parle beaucoup. [...] On essaie de ne pas réinventer la roue aussi. Ce serait vraiment chouette d’instaurer une standardisation à l’échelle québécoise¹⁵⁶.

Au MNBAQ les améliorations envisagées pour le protocole de documentation concernent surtout le virage numérique, notamment la gestion des versions de documents ainsi que la protection des renseignements personnels : « il faut améliorer notre protection des renseignements personnels face à notre diffusion ou notre partage à l’interne, qui a le droit de consulter quoi »¹⁵⁷. Sur cet aspect primordial de la diffusion des données muséales, l’important sera de chapeauter la gestion des archives par un cadre juridique rigoureux, d’améliorer les formations aux employé·e·s et d’assurer un contrôle précis des personnes qui pourront avoir accès aux renseignements sensibles¹⁵⁸.

Les conservateur·rice·s des deux musées et l’archiviste du MAC ne trouvent pas essentielle la mise en place d’un protocole de documentation standardisé à toutes les institutions muséales et patrimoniales. Leur avis est que la mise en place d’une telle norme n’est pas nécessaire, puisque les musées sont déjà sensibilisés à la documentation de leurs expositions¹⁵⁹. Puis, une telle entreprise serait difficilement possible. En effet, les institutions muséales et patrimoniales québécoises étant considérablement variées au niveau de leurs types d’expositions, de leur grandeur et de leurs ressources, établir un protocole qui rassemble l’ensemble des réalités muséologiques du territoire serait inatteignable. Une méthode qui fonctionnerait pour tous les musées n’est pas une idée réaliste, ou du moins ce ne sont pas toutes les institutions qui pourraient la suivre¹⁶⁰. Il en est donc de même pour une idée de protocole international standardisé. Néanmoins, selon la conservatrice responsable de

¹⁵⁶ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

¹⁶⁰ Entretien avec Daniel Drouin, 14 mars 2023.

la collection du MAC, l'unicité de chaque musée tient notamment dans leur façon de gérer leur documentation et leurs archives¹⁶¹. La standardisation des processus de mémoire pourrait affecter la créativité des équipes. Une plus grande liberté, tel qu'elle existe en ce moment, permet l'émergence de méthodes innovantes de documentation¹⁶². Ainsi, l'absence de protocoles uniformisés constituerait un avantage. Pour sa part, la conservatrice des archives du MNBAQ est d'avis qu'un protocole standardisé, à l'échelle provinciale ou nationale, est une idée pertinente, bien que probablement longue à implanter dû au manque de ressources du milieu muséal. Un protocole commun pourrait aider les musées dans leur gestion documentaire et faciliter la recherche à travers les archives des institutions. Selon elle, le potentiel de la documentation des expositions est très riche pour la recherche et la muséologie québécoise, et le temps est propice pour réfléchir à de telles initiatives¹⁶³.

Toutes les professionnel·le·s questionné·e·s croient qu'une ligne directrice de la documentation des expositions serait pertinente : une liste d'essentiels à considérer ou un guide de bonnes pratiques. Avec des lignes directrices, les institutions muséales seraient à même de pouvoir calibrer leurs actions en fonction de leurs ressources et de leurs capacités. Cela permettrait également de rendre compte des activités du milieu et pourrait répondre aux besoins actuels de la recherche. Pour la conservatrice du MAC, l'action de préserver la documentation d'une exposition est également importante pour la construction de la muséologie au Québec. Cela permet de garder des traces des méthodes de travail, des prises de décisions, des relations entre la direction et les équipes, reflétant ainsi la façon de faire des musées et la production des expositions¹⁶⁴. Pour elle, l'archivage des informations permettrait de mieux comprendre les dynamiques institutionnelles, les prises de décisions et les contraintes auxquelles font face les équipes, en plus d'offrir une plus grande transparence envers le public¹⁶⁵.

¹⁶¹ Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

¹⁶⁴ Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

¹⁶⁵ *Ibid.*

Comme ce premier chapitre le démontre, la documentation des expositions de collections est une tâche complexe. Elle sollicite l'ensemble des équipes et demande une gestion matérielle et numérique d'une grande quantité d'informations, de documents, de fichiers, etc. La documentation des expositions est actuellement en plein essor dans le milieu muséal. Que ce soit avec la création de groupes de recherche qui se penchent sur la question ou que ce soit les musées qui mettent en place des protocoles de documentation, on ressent une ébullition, essentielle à la construction de la mémoire institutionnelle. Bien qu'elles servent des fonctions internes aux musées, les archives des expositions prennent leur importance quand elles sont considérées en fonction de leur utilité à une plus grande échelle : lorsqu'elles profitent à la recherche, au développement des connaissances, à l'enseignement ou qu'elles peuvent être consultées par le public. En ce sens, la prochaine partie de ce travail dirigé aborde l'accessibilité et la diffusion des archives d'expositions de collections à travers une mise en contexte, des exemples internationaux ainsi que les résultats des entretiens avec les professionnels de la conservation et des archives du MAC et du MNBAQ.

CHAPITRE 2 : L'accessibilité et la diffusion et des archives d'expositions de collections

« Access is an overriding core value for the archival profession.
...the advent of digital technology allows archives to move the pendulum towards
greater access »

Susan M. Irving & Linda A. Whitaker¹⁶⁶

1. Mise en contexte

1.1. Tournants communicationnel et numérique

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle et plus encore avec l'essor des technologies de l'information dans les années 1980, la muséologie est radicalement transformée par un « tournant communicationnel », tel que le nomme Jean Davallon en 1999¹⁶⁷. Le centre d'attention des activités institutionnelles se détourne des objets pour s'orienter vers les publics¹⁶⁸. La priorité des gestionnaires de musées devient l'attraction du plus grand nombre de visiteur·euse·s et la fidélisation des publics par la production d'événements qui placent le musée dans le registre de l'actualité culturelle¹⁶⁹. Le nombre d'expositions augmente sensiblement, notamment grâce aux expositions temporaires qui entraînent nouveauté et variation régulière de la programmation.

De pair avec ce tournant communicationnel, un tournant numérique va modifier l'identité des musées. Dans sa thèse « Access to the archives ? Art museum websites and online archives in the public domain » (2008), Erica M. Pastores fixe l'année 1995 comme étant celle où les musées commencent à investir l'internet en tant que lieu de

¹⁶⁶ Susan M. Irwin et Linda A. Whitaker, « Reworking Collections Management Practices For How We Must Live Now », dans Elizabeth Wood, Rainey Tisdale et Trevor Jones (dir.), *Active Collections*, Routledge, New York, 2018, p. 148.

¹⁶⁷ Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, 1999, Paris : L'Harmattan, 384 p.

¹⁶⁸ Daniel Jacobi et Lisa Renaud, « Communication », dans François Mairesse (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Armand Colin, août 2022, p. 130.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 130.

diffusion et de communication¹⁷⁰. De plus en plus, les institutions muséales se tournent vers le web pour rendre leurs collections et leurs archives accessibles, dans une volonté de préservation, mais aussi pour encourager l'engagement des publics dans les activités du musée¹⁷¹. La présence web des musées s'est ainsi notablement accrue dans les dernières années, participant à un idéal de démocratisation de la culture et du patrimoine. En 2020, la pandémie de Covid-19 a nettement accéléré le processus de présence web des musées, qui ont dû trouver des alternatives pour rejoindre leurs publics. Selon le Rapport de recherche *Ressources virtuelles développées par les musées pendant la pandémie de COVID-19* (2020) préparé par Estelle Poirier-Vanier, alors que le virage numérique de la plupart des institutions avait débuté dès les années 2000, une augmentation significative s'est fait sentir suite à l'éclatement de la pandémie¹⁷². Tel que le mentionne l'auteurice : « L'ICOM rapporte que les activités de communication numérique auraient augmenté dans plus de 15 % des musées et que les activités de communication sur les réseaux sociaux ont augmenté de plus de 50 % »¹⁷³.

Par ailleurs, dans les dernières années, l'émergence de la numérisation des archives muséales a subi une forte augmentation dans les institutions du Québec. En 2014, le ministère de la Culture et des Communications du Québec lance le *Plan culturel numérique du Québec*, un projet s'échelonnant sur sept années qui vise à assurer « la vitalité de la culture québécoise et la faire rayonner sur les marchés locaux, nationaux et internationaux », en offrant aux établissements culturels des outils de transition numérique¹⁷⁴. C'est d'ailleurs grâce à ce programme que le MAC a mis en place le MACrépertoire et que le MNBAQ a créé des parcours virtuels de ses salles d'expositions permanentes ; deux initiatives qui seront examinées dans le présent

¹⁷⁰ Erica M. Pastores, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷¹ Vivian Van Saaze, Claartje Rasterhoff et Karen Archey, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷² Estelle Poirier-Vanier, « Ressources virtuelles développées par les musées pendant la pandémie de COVID-19 », *Rapport de recherche préparé par les Programmes d'études supérieures en muséologie*, Université du Québec à Montréal, juin 2020, p. 4.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷⁴ UNESCO, « Plan culturel numérique du Québec », dans *Plateforme de suivi des politiques*, s.d. En ligne. < <https://fr.unesco.org/creativity/policy-monitoring-platform/plan-culturel-numerique-du-quebec> >. Consulté le 8 décembre 2022.

chapitre. L'accès public et numérique peut entraîner une meilleure connectivité des publics avec les contenus, une plus grande inclusion et un accès facilité à la culture et au patrimoine¹⁷⁵. En effet, comme l'énonce Corinne Baujard,

Le numérique constitue un changement pour les musées qui doivent tenir compte des nouvelles technologies pour communiquer avec le public, établir un contact plus actif permettant d'aller 'hors les murs' et de construire le savoir d'une façon différente dans une perspective de diversité culturelle¹⁷⁶.

Cette plongée des musées dans le monde du numérique engendre cependant de nombreux défis financiers, légaux et techniques : la gestion de l'espace numérique, la mobilisation du personnel nécessaire, les droits d'auteur, etc.¹⁷⁷ Les ressources matérielles et le personnel qualifié ne sont parfois pas au rendez-vous pour assurer une transition adéquate des contenus en ligne¹⁷⁸. La pandémie a aussi été révélatrice des failles de la fracture numérique et de l'accès à la culture, qui sont à considérer en regard de toute diffusion publique des contenus¹⁷⁹. En ce sens, cette fracture est primordiale à considérer par les musées nationaux, qui aspirent à rejoindre l'entièreté de leur population. En effet, à travers la documentation de leurs expositions de collections et leur archivage, les musées nationaux construisent une mémoire institutionnelle qui est diffusée notamment par le biais des supports technologiques. La numérisation des archives, notamment les vues d'exposition, va de pair avec « la prise de conscience de la valeur patrimoniale de ces fonds », accompagnée d'une hausse des programmes de recherches¹⁸⁰. Cette recrudescence du numérique dans les activités muséales et la diffusion des archives améliore grandement les possibilités des chercheur·euse·s et

¹⁷⁵ Vivian Van Saaze, Claartje Rasterhoff et Karen Archey, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁶ Corinne Baujard, « Introduction. Environnement numérique et musées », *Les Cahiers du numérique*, n°1, vol. 15, 2019, p. 10.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷⁸ Philipp Messner, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷⁹ UNESCO, « Les musées dans le monde face à la pandémie de Covid-19 », Rapport UNESCO, Paris, France, mai 2020, p. 6.

¹⁸⁰ Rémi Parcollet, « Les archives photographiques d'expositions 0/9 : Introduction », *Journée d'étude Les archives photographiques d'expositions*, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 17 octobre 2013. En ligne. < <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/tag/remi-parcollet> >. Consulté le 10 septembre 2023.

soutient des partenariats entre les institutions et les centres de recherche.¹⁸¹ Conséquemment, le virtuel, en plus de constituer une nouvelle forme pour les archives, agit également comme un outil : « a tool for the documentation, preservation, reproduction and dissemination of documentary heritage with cultural value »¹⁸².

Parallèlement, le tournant numérique des musées les engage dans de nouvelles complexités juridiques, telles que les droits d’auteurs, les droits de diffusion et les subtilités du partage en données ouvertes. Les musées d’art sont notamment confrontés à ces enjeux de par la présence d’œuvres dans leurs expositions : par exemple, la complexité de la gestion des droits à l’image de chaque œuvre présente dans une photographie de salle d’exposition rend ardue la mise en ligne des archives. L’article de Jessica de Bideran et Romain Wenz paru dans le périodique *Culture & Musées* (2020) explicite les tenants et aboutissants de la transition numérique des archives des musées sur la sphère publique :

La numérisation du patrimoine documentaire engendre des modifications juridiques, techniques et organisationnelles complexes. L’injonction au numérique vis-à-vis des structures patrimoniales (Sandri, 2016) se transforme, du côté des pouvoirs publics comme des internautes, en un désir d’ouverture des données et d’accessibilité permanente entraînant une forme de ‘‘diktat de la participation’’¹⁸³.

La diffusion publique du patrimoine documentaire défait le modèle de gestion vertical des institutions et les transpose dans un environnement horizontal de partage et d’accès libre, moins contrôlable que les réserves muséales¹⁸⁴. Les utilisateurs et utilisatrices des plateformes web sont souvent anonymes et leurs activités difficilement traçables, d’où l’importance grandissante de protocoles de sécurité, de lois et de cadres juridiques entourant le transfert en ligne des activités muséales.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Alessandra Spagnoli, « Virtual Archive of Temporary Exhibitions », *18th International Conference on Virtual Systems and Multimedia*, Milan, Italie, septembre 2012, p. 1.

¹⁸³ Jessica de Bideran et Romain Wenz, « Contribuer à la diffusion du patrimoine documentaire sur Wikipédia : pratiques et enjeux pour les institutions culturelles », dans Florence Andreacola et Milad Doueïhi (dir.), « Musées et mondes numériques », *Culture & Musées*, n°35, juin 2020, p. 169.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 169-170.

1.2. Les publics et le numérique

Aborder l'accès numérique aux archives demande de se pencher sur les publics qui les consultent. Tributaires d'un rôle social, les institutions muséales et patrimoniales s'adressent d'abord et avant tout à des publics, variés et évolutifs, qu'elles cherchent à fidéliser. La migration du musée vers les plateformes numériques cadre avec les habitudes technologiques des jeunes générations dont les « pratiques numériques sont devenues majoritaires »¹⁸⁵. La mise en ligne d'archives, bien qu'elle ne soit possible que dans un faible nombre d'institutions muséales considérant les coûts importants qu'elle entraîne, décloisonne la documentation et permet un partage plus global, horizontal, des connaissances¹⁸⁶. À titre d'exemple, de nombreux musées se tournent vers Wikipédia et ses plateformes connexes pour diffuser du contenu, comme c'est le cas par exemple du MNBAQ. Cette façon collaborative de créer du contenu contribue à une décentralisation de la connaissance des musées vers les publics¹⁸⁷. Par la mise en ligne de leurs archives, les musées démultiplient les accès à leurs contenus et encouragent de ce fait la démocratisation de l'accès à la culture, et du patrimoine muséal¹⁸⁸. On passe d'une transmission verticale des contenus, du musée connaissant vers les publics, à une approche horizontale et souvent collaborative, axée sur l'accessibilité « physique, intellectuelle et sensitive » qui place les publics au centre des mandats muséaux¹⁸⁹. Pour Erica M. Pastores, la mise en ligne d'archives est caractérisée par l'intention d'améliorer l'accès à la connaissance et, de ce fait, de participer à l'éducation des publics ; ceux-ci deviennent eux-mêmes producteurs de sens par leur interprétation des documents¹⁹⁰. Primordiale, l'accessibilité publique des archives muséales est cependant, selon l'archiviste Philipp Messner, souvent

¹⁸⁵ Philippe Lombardo et Loup Wolff, « Cinquante ans de pratiques culturelles en France », *Culture Études*, n°2, vol. 2, 2020, p. 2.

¹⁸⁶ Philipp Messner, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁷ Jessica de Bideran et Romain Wenz, *op. cit.*, p. 166.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸⁹ Emmanuelle Chevry-Pébayle, « Musées et environnement numérique : quelles stratégies des professionnels des musées ? », *Les Cahiers du numérique*, n°1, vol. 15, 201, p. 217.

¹⁹⁰ Erica M. Pastores, *op. cit.*, p. 5-6.

contrecarrée par le manque de ressources financières pour mener à terme les projets, créant de ce fait un « déficit démocratique », en ce sens que la société ne peut accéder à ces documents¹⁹¹. Dans le cas des musées nationaux, cet enjeu est d'autant plus important : de par leur statut de sociétés d'État, non seulement les activités muséales concernent l'ensemble de la société, mais elles sont financées par des fonds publics¹⁹².

Susan M. Irwin et Linda A. Whitaker expliquent, dans leur article « Reworking collections management practices for how we must live now » (2018), que ceux et celles qui sont le plus dépendant·e·s de cet accès sont souvent les publics les plus vulnérables : « academics, students, writers for their livelihoods and credentials »¹⁹³. En effet, la recherche en archives, bien qu'elle soit facilitée par le travail des équipes de nombreuses institutions, est parfois contrainte par de multiples enjeux : le temps de traitement des demandes ou parfois même l'absence de réponse, les priorités des équipes de travail, l'emplacement des documents et la capacité de déplacement en ces lieux (qu'ils soient conservés à des endroits inaccessibles ou dans d'autres villes et pays), etc. La mise en ligne des archives facilite aussi la consultation pour les groupes ayant moins de ressources ou de contacts que les professionnel·le·s des musées. Au sein même des institutions, un tel problème peut se présenter. Dans *The Museum as a Space of Social Care* (2021), Nuala Morse relate des occasions où des professionnel·le·s de l'éducation se sont vus refuser l'accès aux archives d'institutions en Grande-Bretagne, notamment dans le cadre de projets touchant des publics à besoins particuliers¹⁹⁴. La bureaucratie qui entoure les processus d'accès aux archives dans certains musées est contraignante même pour les équipes et retarde ou empêche la réalisation de certains projets¹⁹⁵. La diffusion en ligne des archives diminue aussi grandement le temps de recherche. La rapidité des outils numériques permet de trouver des documents dispersés dans de nombreux lieux d'archives et facilite la lecture de

¹⁹¹ Philipp Messner, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹² *Ibid.*, p. 3.

¹⁹³ Susan M. Irwin et Linda A. Whitaker, *op. cit.*, p. 147.

¹⁹⁴ Nuala Morse, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 109.

certaines œuvres dont la matérialité peut être difficilement appréhendable (fragilité, ancienneté, exhaustivité)¹⁹⁶. Selon Morse, un accès facilité aux archives muséales peut, d'une part, favoriser la collaboration au sein même des équipes de l'institution, qui se sentent plus impliquées et, d'autre part, entraîner une culture participative au sein de l'entreprise, démantelant ainsi les structures organisationnelles compartimentées¹⁹⁷. C'est également ce que soutiennent Vivian van Saaze, Claartje Rasterhoff and Karen Archey dans *Stedelijk Studies*, lorsqu'elles argumentent que les archives numériques favorisent la démocratisation, l'inclusivité et l'accessibilité :

Projects involving digital archives and collections are often also perceived as challenging traditional forms of knowledge production and consumption, and by extension, as questioning our cultural canons. Through co-creation and participatory designs, such projects promise a less hierarchical form of knowledge production in which practitioners, academics, and, increasingly, citizens or niche experts are considered equal contributors to knowledge production¹⁹⁸.

Selon les autrices, la diffusion des archives ne permet pas seulement une préservation accrue et durable, elle octroie aussi aux musées l'opportunité de rejoindre de nouveaux publics et d'encourager leur engagement avec les collections, les programmes de recherches, les activités, etc.¹⁹⁹ Elle peut, par exemple, rendre actifs les publics éloignés et leur permettre de développer un sentiment d'appartenance avec l'institution.

1.3. Le rayonnement numérique

La diffusion numérique des archives muséales vise principalement la valorisation et l'accessibilité du patrimoine culturel à tous et à toutes²⁰⁰. Le musée se dédouble : alors que les publics n'ont accès qu'à une partie de l'offre muséale sur place (collections, expositions, archives), le contenu se multiplie en ligne, où l'on peut

¹⁹⁶ Erica M. Pastores, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁷ Nuala Morse, *op. cit.*, p. 198.

¹⁹⁸ Vivian Van Saaze, Claartje Rasterhoff et Karen Archey, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 1.

²⁰⁰ Corinne Baujard, *op. cit.*, p. 9.

consulter une plus grande partie des collections et des archives muséales²⁰¹. Alors que les archives sont généralement consultées sur place à des fins de recherche, elles sont désormais disponibles à tous et consultables en tout temps²⁰². Les manifestations culturelles éphémères, comme les expositions, « disappears forever with its dismantling and with it “disappears a cultural experience full of human, cognitive and emotional values” »²⁰³. Dès lors, le partage public des archives leur assure une pérennité en transformant un événement temporaire en réalité permanente. Le numérique, de par sa nature ouverte et son accès quasi universel, est un « outil de recherche au service de tous »²⁰⁴. Il offre des dispositifs d'analyse pour comprendre les tendances de consultation qui peuvent à leur tour éclairer les équipes des musées sur les retombées de leurs pages web²⁰⁵. Le numérique, lorsque les documents sont libérés de leurs droits, permet par ailleurs de multiplier les utilisations des archives des musées dans d'autres projets, participant de ce fait à la diffusion du patrimoine. Il permet de rejoindre des personnes qui n'auraient autrement pas pu utiliser ces contenus comme matériaux de création (recherches, projets artistiques, références, etc.)²⁰⁶. La mise en ligne des archives, des collections et des expositions permet également d'accroître le rayonnement des artistes, que ce soit sur la scène locale ou internationale. Le web permet en effet de rejoindre des publics éloignés qui ne seraient autrement pas entrés en contact avec les collections. De plus, lorsqu'elles sont mises en commun, les archives numériques des institutions muséales et patrimoniales peuvent contribuer à des projets mobilisateurs, par exemple de reconstitutions de collections disséminées²⁰⁷. En somme, la diffusion en ligne permet une démocratisation de l'accès à l'information, comme l'indique Emmanuelle Chevry-Pébayle²⁰⁸. Et bien que tout objet ou document

²⁰¹ Erica M. Pastores, *op. cit.*, p. 1, 15.

²⁰² *Ibid.*, p. 3.

²⁰³ Alessandra Spagnoli, *op. cit.*, p. 1.

²⁰⁴ Emmanuelle Chevry-Pébayle, *op. cit.*, p. 217.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 217.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 227.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 227-228.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 232.

numérisé ne constitue pas un original, dans le cas des expositions, cette transposition permet de faire revivre, dans une certaine mesure, l'événement éphémère disparu.

1.4. Enjeux de la diffusion en ligne

Pour aborder les enjeux et les avantages de la diffusion des archives muséales en ligne et son soutien à l'accessibilité, je propose de me baser sur la thèse d'Erica M. Pastores. L'étude est éclairante sur ce sujet et offre des pistes à explorer en ce qui a trait aux possibilités de la diffusion en ligne des archives muséales. Le musée n'est pas un lieu neutre : les expositions découlent de choix réalisés par des individus et de mandats institutionnels, voire d'idéologies²⁰⁹. Ainsi, la même dynamique s'opère lors du partage des archives en ligne. Considérant que celles-ci sont habituellement vouées à une utilisation professionnelle et non publique, elles ne sont pas toujours diffusées selon une approche éducative²¹⁰ :

The virtual museum is still a construct of the physical institution that creates it, and the traditional tensions that exist between cultural distinction and public accessibility are manifested in the barriers which characterize museum online content, particularly in the relationships they create between the online museum and the online audience²¹¹.

Les quatre barrières à une accessibilité efficace identifiées par Erica M. Pastores se déclinent comme suit :

- *Passive learning and participation*

L'autrice se base sur les propos de Lianne McTavish dans son texte « Visiting the Virtual Museum: Art and Experience Online » (2006) pour construire son argumentaire. Selon McTavish, les interfaces web des musées présupposent un « visiteur idéal », qui agit selon des intentions fixes et doit respecter les balises du site : il peut naviguer entre certaines pages, cliquer sur des liens, en bref il peut consulter et

²⁰⁹ Erica M. Pastores, *op. cit.*, p. 7.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹¹ *Ibid.*, p. 19.

observer le contenu mis à sa disposition²¹². Cependant, bien que certaines actions paraissent actives, comme le fait d'effectuer une recherche, le comportement du visiteur est encadré par les délimitations mises en place par l'institution. L'approfondissement des connaissances et de la recherche ne sont souvent pas possibles. Par exemple, Pastores identifie le fait que des centaines d'images soient accessibles en ligne, mais qu'elles ne soient pas contextualisées dans leur collection et l'histoire du musée, que la condition physique des objets ne soit pas décrite, etc. Ce faisant, ces pages web concourent à réitérer l'autorité muséale comme seule source de savoir. Les utilisateur·rice·s ne peuvent pas intervenir dans les contenus présentés, la participation du public étant généralement vue à tort comme défiant l'autorité professionnelle : « a common misconception among museum administrators is that the online site empowers users and removes some of the constraints of institutional authority in traditional museum spaces »²¹³. Cet argument va de pair avec les propos de Paul Bourcier dans son texte « #MEANING : Cataloging Active Collections » (2018), où il fait état de la pertinence d'intégrer l'expérience visiteur à l'archive comme témoin d'un objet, d'un événement²¹⁴. Ces impressions, réactions et témoignages des publics alloueraient un partage d'autorité quant au discours encensé par l'institution²¹⁵. Ces deux textes stipulent que pour que l'accès aux archives via le web se détache d'une hégémonie institutionnelle et qu'il ait une utilité, les archives doivent permettre l'implication et la participation active des utilisateur·rice·s.

○ *Audience segmentation*

La segmentation des publics, courante dans le milieu muséal, permet d'identifier différents types de publics et leurs besoins. Elle est aussi prise en

²¹² *Ibid.*, p. 20.

²¹³ *Ibid.*, p. 22-23.

²¹⁴ Paul Bourcier, « #MEANING : Cataloging Active Collections », dans Elizabeth Wood, Rainey Tisdale et Trevor Jones (dir.), *Active Collections*, Routledge, New York, 2018, p. 111.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

considération lorsqu'il est question de contenu diffusé en ligne²¹⁶. Bien que la diffusion numérique encourage l'accessibilité publique, très souvent les archives mises en ligne ne s'adressent qu'à un public connaisseur : les muséologues, les universitaires, etc. Le phénomène peut être remarqué également par l'emplacement des archives sur le site : dans la section collections, recherche, ou dans les pages spécialisées disponibles au bas des pages web. Elles ne sont souvent pas visibles dès une première visite de la page, et ce sont généralement les habitué·e·s, comme les muséologues, qui connaissent l'existence de ces pages d'archives ou qui font la démarche pour les trouver. Pastores précise que le langage spécialisé utilisé par les musées corrobore aussi une réserve et un inconfort de certains publics qui sentent que ces pages ne les concernent pas²¹⁷.

○ *Variation in content, organization, description and scope*

Les plateformes où sont diffusées les archives muséales sont à même de créer de la confusion pour les publics qui ne sont pas experts. Le vocabulaire spécialisé de la muséologie peut causer l'incompréhension et affecter la rétention des publics en ligne, qui sentent que les contenus ne les concernent pas²¹⁸. Les publics peuvent ressentir un inconfort à naviguer sur un site, voire éprouver de la frustration de ne pas comprendre l'interface. Les contenus peuvent être difficiles à appréhender pour les utilisateur·rice·s expert·e·s également, en raison de l'abondance d'information, le manque d'organisation ou d'outils de recherche²¹⁹. De plus, d'une institution à l'autre, les plateformes changent de disposition et compliquent la compréhension des publics, qui ne peuvent transférer leurs apprentissages d'un musée à l'autre²²⁰. Les contenus étant également variables d'une section des archives à une autre, les informations peuvent être ardues à trouver même en connaissant le fonctionnement des sites de

²¹⁶ Erica M. Pastores, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²²⁰ *Ibid.*, p. 27.

musées. Pour Pastores, ces variables accentuent l'ambiguïté de l'accessibilité publique des archives muséales :

While museums claim that these resources effectively enhance education experiences of the museum collection for all users, it is clear that they are applying organizational schemes that reinforce distinctions between museum professionals and intellectuals and general users²²¹.

○ *Technological requirement versus user capabilities*

L'existence numérique des musées va de pair avec les contraintes du support : les exigences technologiques, les compétences nécessaires à la réalisation et le maintien des sites web, la connexion internet, etc.²²² Conséquemment, l'accessibilité publique complète ne peut pas réalistement être atteinte, considérant que de grands pans de la population n'ont pas accès à l'internet ou à une bonne connexion. En effet, les pages web de musées présentent souvent des contenus lourds qui nécessitent de longs temps de chargement : images haute définition, graphiques interactifs, rendus en trois dimensions, etc. Ainsi, selon Pastores, la création de contenu numérique ouvre l'accès aux archives, mais ne rend pas nécessairement les contenus accessibles à des publics variés et diversifiés²²³.

À ces barrières, Pastores propose donc trois avantages, ou solutions, à la mise en ligne des contenus muséaux sur des plateformes web²²⁴.

○ *The user experience*

La première piste de réflexion soulevée par l'autrice concerne l'expérience d'utilisation des visiteur·euse·s sur les sites. Pour offrir une expérience numérique accessible qui rejoint un large public, les besoins et les attentes, les comportements des utilisateur·rice·s doivent être compris et anticipés²²⁵. Il est essentiel de saisir que les publics en ligne, tout comme les institutions qu'ils visitent, ne sont pas neutres : ils ont

²²¹ *Ibid.*, p. 29.

²²² *Ibid.*, p. 29.

²²³ *Ibid.*, p. 31.

²²⁴ *Ibid.*, p. 19, 33.

²²⁵ *Ibid.*, p. 33.

des compétences, des connaissances et des intérêts avec lesquels ils appréhendent les contenus diffusés. Ainsi, l'expérience doit être adaptée pour leur permettre diverses actions, et doit également être adaptée du musée vers le web²²⁶. Les publics ne consultent pas les pages web pour les mêmes raisons ou de la même façon qu'ils visitent des salles de musées. Des contenus d'expositions présentés en salle ne peuvent l'être de la même façon en ligne ; ils doivent être adaptés à l'expérience individuelle de consultation d'une page web. Identifier explicitement les sections du site, fournir un plan de navigation précis et utiliser un langage courant, ce sont quelques-unes des solutions disponibles pour assurer une expérience utilisateur plus accessible.

○ *Institutional factors conditioning the development of online archives*

Les ressources financières et humaines sont inégales entre les institutions et de tels projets sont souvent seulement possibles pour les musées avec de grands budgets de fonctionnement, réitérant alors leur présence en ligne et conséquemment leur notoriété²²⁷. Afin de soutenir les ressources matérielles et humaines pour mener à terme leurs projets, les institutions doivent diriger leurs efforts vers une priorisation de la numérisation des documents qui va de pair avec une recherche accrue de sources de financement²²⁸. Par ailleurs, une façon d'améliorer le contenu diffusé en ligne serait de collaborer avec les équipes d'éducation et de la médiation en plus de faire des consultations directement auprès des publics d'utilisateurs pour intégrer leurs visions en amont de la production des sites²²⁹.

○ *Institutional collaboration for museums and online content*

En plus d'affecter la réalisation de projets numériques, l'inégalité des ressources entre les institutions dresse des barrières réelles à l'accès démocratique aux

²²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²²⁹ *Ibid.*, p. 40.

ressources muséales²³⁰. Pour contrer cette tendance, la collaboration des musées entre eux permet une entraide et une réduction importante des coûts financiers en mettant en commun le travail de réalisation de bases de données et la mise à jour des systèmes²³¹. Par ailleurs, si plusieurs musées se mettent en commun et établissent des systèmes de numérisation et de partage de leurs documents, en considérant les capacités des petites et moyennes institutions, celles-ci ne risquent pas d'être dépassées par les rapides changements technologiques : « if museums engage in collaborative digitization projects, gaps between large and small institutions could lessen »²³². Finalement, en créant une communauté de partage des ressources, les musées standardisent leurs méthodologies, facilitant la compréhension des plateformes pour les publics.

À ces trois avantages, on peut en identifier deux autres qui justifient tout autant l'importance pour les institutions muséales d'investir le web. D'abord, la gestion des archives numériques sur le web soustrait les préoccupations de conservation physique des documents lors de leur consultation. Ensuite, la mise en ligne des archives permet aux utilisateur·rice·s de consulter un grand nombre de documents, qui n'auraient souvent pas pu être étudiés lors d'une seule visite au musée : « the availability of archival materials online removes some of the traditional restrictions in access to the archives »²³³.

1.5. Exemples internationaux et locaux

Afin d'inscrire les initiatives numériques du MNBAQ et du MAC dans un contexte muséologique plus large, il apparaît pertinent d'étudier quelques exemples internationaux de diffusion d'archives d'expositions. Tel que mentionné en introduction de la présente recherche, la littérature fait peu état de la documentation des expositions de collections et de leur diffusion publique et numérique. Cependant,

²³⁰ *Ibid.*, p. 40.

²³¹ *Ibid.*, p. 41.

²³² *Ibid.*, p. 40-41.

²³³ *Ibid.*, p. 16.

dans les quelques textes qui abordent ce sujet, les projets de deux musées d'art sont régulièrement cités : le Museum of Modern Art de New York (MoMA) et le Centre George-Pompidou (Paris). Ces musées, exemplifiés pour la diffusion de leurs archives de collections, sont notamment mentionnés par Glicenstein dans son texte « Le musée d'art moderne et l'événement : La question des "expo-collections" » (2022), comme étant deux importantes institutions ayant travaillé au redéploiement de leurs collections à travers des expositions-événements²³⁴. Elles font également l'objet des textes de Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné » (2012) et « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions » (2013). Ceux-ci retracent principalement l'élaboration d'un catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou et la méthodologie du projet. Ce dernier est l'aboutissement de rencontres débutant en 2010 entre des membres de l'équipe du musée, archivistes et conservateur·rice·s ainsi que des chercheur·euse·s et professionnel·le·s du monde de l'art, formant un groupe de réflexion sur l'histoire des expositions du musée. Ces cercles de discussion répondaient à l'objectif suivant : « interroger le format et la nature des expositions, la pratique de commissariat et la place de l'histoire des expositions dans l'histoire de l'art »²³⁵. Pour ce faire, le musée a trouvé primordial d'ouvrir l'accès à ses archives pour faciliter la recherche. Ainsi, le projet du catalogue raisonné des expositions a vu le jour sous une forme virtuelle accessible publiquement en ligne. Une « communauté de chercheurs et d'étudiants » s'est formée autour du projet afin que le catalogue devienne un outil pour la recherche en plus d'un « modèle prescriptif pour une normalisation du processus d'archivage des expositions » de par sa méthodologie, aspect qui m'a interpellée tout particulièrement dans le contexte de mon stage²³⁶. La forme virtuelle de ce catalogue se veut une plateforme Wikipédia collaborative qui recense de façon exhaustive toutes les

²³⁴ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 67, 71.

²³⁵ Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, 2013, *op. cit.*, p. 150.

²³⁶ *Ibid.*, p. 150.

expositions conçues et présentées par le Centre Pompidou depuis 1977 jusqu'en 2016²³⁷. L'aboutissement du projet rassemble « des milliers de sources documentaires » des archives du musée et de la Bibliothèque Kandinsky.²³⁸ La page Wikipédia du catalogue permet une navigation facile et intuitive grâce à une table des matières simplifiée qui donne accès aux différentes pages²³⁹. La page des expositions mène à des classifications par dates et par titres, organisées en ordre alphabétique²⁴⁰. En ouvrant la fiche des expositions par années, une ligne du temps permet d'appréhender les expositions selon le mois de leur réalisation et selon un code de couleur, mais qui n'est pas identifié par une légende²⁴¹. Les fiches individuelles des expositions présentent toutes le même sommaire, soit les catégories d'informations suivantes : « Présentation de l'exposition ; Vues de l'exposition (sélection) ; Organisation ; Équipe ; Partenaires ; Itinérances ; Budget ; Expôts : Artistes et œuvres exposés, Documents exposés, Autres objets exposés ; Public et médiation ; Manifestations en relation ; Production éditoriale et supports de communication ; Archives, sources primaires ; Bibliographie ; Notes »²⁴². Très souvent, seules quatre ou cinq sections sont remplies, et ce autant pour les expositions historiques que les plus récentes. Les pages des expositions de 2015 et 2016 sont vides et ne présentent pas de mise en page. À titre d'exemple, la page de l'exposition *Pierre Huyghe*, présentée en 2013, ne comprend que la fiche signalétique, une sélection de neuf vues d'exposition ainsi que des références pour le catalogue, les archives et sources primaires, ainsi que

²³⁷ Centre Pompidou, « Catalogue raisonné des expositions », dans *Recherche scientifique*, s.d. En ligne. <<https://www.centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/recherche-scientifique/catalogue-raisonne-des-expositions>>. Consulté le 6 septembre 2023.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Centre Pompidou, *Catalogue des expositions*, 2023. En ligne. <<https://cataloguedesexpositions.centrepompidou.fr/Bienvenue>>. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁴⁰ Centre Pompidou, « Catégorie : Expositions », dans *Catalogue des expositions*, 2023. En ligne. <<https://cataloguedesexpositions.centrepompidou.fr/Cat%C3%A9gorie:Expositions>>. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁴¹ Centre Pompidou, « Catégorie : Expositions en 1977 », dans *Catalogue des expositions*, 2023. En ligne. <https://cataloguedesexpositions.centrepompidou.fr/Cat%C3%A9gorie:Expositions_en_1977>. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁴² Centre Pompidou, « Pierre Huyghe », dans *Catalogue des expositions*, 2023. En ligne. <https://cataloguedesexpositions.centrepompidou.fr/Pierre_Huyghe>. Consulté le 6 septembre 2023.

leur localisation dans les archives du musée²⁴³. L'accès seul à cette fiche ne permet donc pas de monter une recherche étoffée sur l'exposition, malgré l'intention du catalogue raisonné. Ce dernier offre donc peu d'informations et certaines de ses structures sont obsolètes. Par exemple, les lignes du temps, réalisées avec l'outil Timeline, ne sont plus visibles en date de septembre 2023, puisque l'outil a été mis à jour et ne soutient plus les projets faits sous son ancienne forme. Cette réalité soulève le problème de la désuétude des supports technologiques, qui constitue une entrave importante à la diffusion et à l'accessibilité des archives muséales.

Pour sa part, le MoMA présente sur son site web une page consacrée à l'histoire de ses expositions. Mis en place par l'équipe des archives de l'institution, le projet de construction de l'histoire des expositions est un travail continu, une « archive vivante »²⁴⁴. En somme, tel que mentionné sur le site du musée, 22 000 dossiers d'expositions, de 1929 à 1989, ont été analysés et compilés, et l'équipe du musée s'attarde présentement au dépouillement des archives des années 1990 à 2000²⁴⁵. Parallèlement, toutes les archives photographiques des expositions du MoMA, soit 16 700 images, avaient été numérisées, en 2004, à l'occasion du 75^e anniversaire du musée et de la publication *Art in Our Time*²⁴⁶. Cet ouvrage, réalisé par les archivistes Michelle Elligott et Harriet Bee présente l'histoire du musée à travers une sélection d'expositions et de leurs archives photographiques²⁴⁷. Les données fondamentales des archives des expositions produites entre 1929 et 1989 sont également accessibles en données ouvertes sur le site GitHub. Étant disponibles à la recherche, elles l'encouragent de ce fait²⁴⁸. La page « *Exhibition History* » offre une liste de

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Museum of Modern Art, « About our Exhibition History », dans *Calendar*, s.d. En ligne. < <https://www.moma.org/calendar/about/exhibition-history> >. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Michelle Elligott et Harriet Bee, *Art in Our Time: A Chronicle of the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 2004, 256 p.

²⁴⁷ Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, 2012, *op. cit.*, p. 111.

²⁴⁸ Museum of Modern Art, *op. cit.*

Par ailleurs, un article publié en 2015 dans *Medium* par une professionnelle du musée résume toutes les recherches dans lesquelles les données ouvertes du MoMA ont été utilisées :

5 380 expositions consultables et pouvant être classées par types ou par années²⁴⁹. Le musée décrit ainsi le contenu que l'on peut retrouver sur les pages individuelles des expositions :

Each exhibition page includes a list of participating artists, when available. Artist pages likewise list all of the exhibitions known to have included that artist, along with any of their works in MoMA's collection online. Exhibition pages may also include installation views, an annotated checklist of included works, press releases, and the full exhibition catalogue. Exhibitions after 1995 may include exhibition subsites—the first of which was produced for Mutant Materials—as well as slideshows, related videos, and commissioned essays²⁵⁰.

Certaines expositions présentent du matériel selon tous les aspects considérés par le musée, alors que d'autres n'offrent que quelques informations sommaires, selon la documentation existante. En soi, par sa diffusion en ligne des archives de ses expositions, le MoMA offre un outil important pour la recherche.

Le Museo Amparo, situé à Puebla (Mexique) constitue le troisième exemple de diffusion des expositions de collections. Sur son site internet, la *Línea de tiempo*, ou ligne du temps, retrace les archives des expositions depuis l'inauguration du musée en 1991. En cliquant sur cet outil interactif, il est possible de consulter chaque événement présenté par le musée, soit les expositions, les événements spéciaux, les inaugurations architecturales et les visites spéciales, les activités académiques et éducatives, les projections et les lancements de publications²⁵¹. Chaque exposition comprend une fiche individuelle avec une description de l'événement ainsi que du contenu variable selon les années : à l'évidence, les expositions plus anciennes comprennent moins de documentation que les expositions récentes. Cependant, puisque l'ouverture du musée

<https://medium.com/@foe/here-s-a-roundup-of-how-people-have-used-our-data-so-far-80862e4ce220#.71m2mf4wl>.

²⁴⁹ Museum of Modern Art, « Exhibition History », dans *What's on*, s.d. En ligne. < https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/?sort_date=&mde_type=All&location=both&begin_date=1929&end_date=now&q=>. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁵⁰ Museum of Modern Art, « About our Exhibition History », *op. cit.*

²⁵¹ Museo Amparo, *Línea del tiempo*, 2023. En ligne. < <https://museoamparo.online/timelineMA> >. Consulté le 6 septembre 2023.

date des années 1990, la plupart des expositions offrent des vues photographiques des salles. Les expositions les plus récentes présentent une description de l'exposition, une sélection des œuvres (comprenant une photographie et un lien cliquable vers une fiche technique), des vues photographiques des salles, des vidéos complémentaires, du matériel additionnel comme des publications ou des audioguides, ainsi que les activités de médiation reliées à l'exposition²⁵². Certaines publications sont aussi accessibles en format PDF. Un des aspects pertinents de cet outil numérique est son application à même les salles du musée. Un dispositif numérique interactif est placé à la fin du parcours de l'exposition de collections dans un espace de médiation qui accueille des bancs et des publications en libre consultation. Cet espace permet aux visiteurs et visiteuses de s'asseoir un instant et de consulter la page web du musée. Sur un des murs de cette salle se trouve également une ligne du temps avec la liste des expositions présentées chaque année au musée, réitérant de ce fait l'importance que l'institution confère au rayonnement de ses expositions.

La mise en valeur des expositions de collections de ces trois musées par des procédés de diffusion publique à grande échelle témoigne des diverses façons d'appréhender la documentation et les archives des expositions dans un contexte de rayonnement auprès des publics. Par ailleurs, si l'on regarde au niveau des institutions muséales canadiennes partenaires du CIÉ/CO, telles que le sont le MAC et le MNBAQ, ces deux musées se démarquent de l'écosystème muséal québécois, probablement en raison de leur financement gouvernemental important. Le Musée d'art de Joliette (MaJ) offre sur son site web une liste de ses expositions antérieures, dont la plus ancienne remonte à 2007. Chaque exposition comporte sa propre fiche avec le titre et les dates de l'exposition, son ou sa commissaire s'il y a lieu et une description du projet. Parfois, des photos des œuvres sont intégrées à la page et les cartels de certaines expositions

²⁵² Museo Amparo, « Candida Höfer en México », dans *Exposiciones*, s.d. En ligne. < <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/101/candida-hofer-en-mexico> >. Consulté le 6 septembre 2023.

sont disponibles en format PDF²⁵³. Pour sa part, le site du Musée McCord présente une liste des expositions passées, à l’instar du MaJ, depuis 2003. Les expositions anciennes ne comprennent qu’une description de l’événement et une image phare, alors que les plus récentes présentent une grande variété de documents : description, vues de l’exposition, images de certaines œuvres exposées, vidéos promotionnelles, entretiens avec les commissaires, extraits de couvertures médiatiques, événements (concours, visites guidées,ancements) et publications liées²⁵⁴. Le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) offre quant à lui une page d’archive de ses expositions passées à partir de 1999 sous forme de liste déroulante. Seules certaines expositions présentées à partir de 2020 comprennent des fiches individuelles que l’on peut consulter. Celles-ci consistent en la description de l’exposition, des images et fiches techniques de certaines œuvres puis les crédits de réalisation et remerciements²⁵⁵. Enfin, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) présente sur son site une liste de ses expositions depuis 1894. Chaque exposition a sa fiche individuelle, bien que celles plus anciennes n’y montrent que les dates d’ouverture et de fin de l’événement, parfois une brève description et les mentions de leurs itinérances s’il y a lieu. Les expositions des œuvres des collections détiennent la mention « [Coll. perm.] », seul musée à attribuer une typologie à ses expositions en ligne. Les pages des expositions des dernières années peuvent comprendre une description longue, les images et fiches techniques de certaines œuvres, des encarts avec des textes divers, des vidéos produites par le musée en lien

²⁵³ Musée de Joliette, « Coup d’œil sur la collection du MAJ – Femmes modernes », dans *Expositions*, 2023. En ligne. < <https://www.museejoliette.org/fr/expositions/femmes-modernes/> >. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁵⁴ Musée McCord, « Notman, photographe visionnaire », dans *Expositions*, s.d. En ligne. < <https://www.musee-mccord-stewart.ca/fr/expositions/notman/> >. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁵⁵ Musée des beaux-arts de Montréal, « Joueuses / Joueurs. Énigmes et jeux d’esprit en art contemporain », dans *Expositions*, s.d. En ligne. < <https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/joueusesjoueurs-enigmes-et-jeux-desprit-en-ar-1/> >. Consulté le 6 septembre 2023.

avec l'exposition, des contenus connexes (autres expositions, articles) ainsi qu'un lien vers la page d'achat du catalogue²⁵⁶.

De manière générale, les musées présentent de plus en plus leurs collections en ligne, notamment grâce aux subventions importantes du gouvernement à l'ère du PCNQ et les effets de la pandémie de 2019. Tel qu'exemplifié dans les prochaines sections, le MAC et le MNBAQ s'inscrivent à leur manière dans les tendances actuelles de la diffusion publique et numérique des archives muséales. Dans leurs formes, les archives du MoMA et du Museo Amparo s'apparentent au MACrépertoire. Pour sa part, le MNBAQ diffuse ses expositions en ligne plutôt à la manière utilisée dans les musées québécois partenaires du CIÉ/CO, mais innove en présentant de nombreuses salles de ses expositions de collections par des visites 3D.

2. Cas d'étude

2.1. Observations

Préalablement à la réalisation des entretiens avec les professionnel·le·s du MAC et du MNBAQ, j'ai procédé à une consultation de leurs plateformes de diffusion en ligne. Mon intérêt était de savoir ce à quoi le public a accès en regard des archives des expositions de collections. Le MACrépertoire est inauguré à l'été 2022. Sur une page web externe à celle du musée, le public peut retrouver la grande majorité des archives des collections du musée et ainsi consulter les 994 expositions produites ou accueillies par le musée depuis 1964. En ce sens, il est comparable à la *Línea de tiempo* du Museo Amparo. Dans le contexte de l'agrandissement du musée et de son déménagement temporaire à la Place Ville-Marie, l'inaccessibilité des collections est en quelque sorte compensée par cette mise en ligne inédite. Soutenu par le *Plan culturel numérique du Québec*, ce projet vise à « offrir à tous les collections afin d'assurer la

²⁵⁶ Musée des beaux-arts du Canada, « L'espace d'un instant. Cinquante ans de collectionnement de photographies », dans *Expositions*, s.d. En ligne. < <https://www.beaux-arts.ca/a-laffiche/expositions-et-salles/cinquante-ans-de-collectionnement-de-photographies> >. Consulté le 6 septembre 2023.

visibilité et le rayonnement des contenus culturels»²⁵⁷. La spécificité du MACrépertoire est qu'il propose, sur une plateforme indépendante du site web du musée, un lieu rassemblant à la fois la collection, les artistes, les expositions et événements présentés ainsi que les publications. Le MACrépertoire est présenté comme un outil de recherche évolutif : étant directement lié à la base de données du musée, Mimsy, il est constamment mis à jour par les ajouts et changements effectués par les équipes. Il s'arrime également dans les Grands projets numériques du MAC, une vision englobante qui comprend de nombreux chantiers numériques, tels que la numérisation des collections, la centralisation des données de la collection ainsi que la *Politique générale de gestion du droit d'auteur*²⁵⁸. En ce sens, les contenus du MACrépertoire, excluant les images, sont disponibles publiquement en données ouvertes, c'est-à-dire que toute personne peut y accéder et créer d'autres projets : « visualisation de données, applications »²⁵⁹. Par exemple, sur le site Données Québec où sont déposées les données du MACrépertoire, le public a accès à toutes les listes en format CSV : œuvres, artistes et événements de la collection. Dans le cas des expositions, les grilles CSV permettent de visualiser la liste complète des événements du musée avec leurs informations descriptives : catégorie, titre, dates, producteur, lieux, responsables, œuvres exposées, artistes, publications liées et sous événements²⁶⁰. La transparence avec laquelle les données sont traitées et le partage public ont pour objectif de « favoriser le rayonnement de l'art contemporain dans l'espace numérique ainsi que l'accessibilité et la réutilisation créative des données dans des projets

²⁵⁷ Musée d'art contemporain de Montréal, « À propos », dans *MAC Répertoire*, 2023. En ligne. < <https://macrepertoire.macm.org/a-propos/> >. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁵⁸ Musée d'art contemporain de Montréal, « Grands projets numériques », dans *Le musée*, s.d. En ligne. < <https://macm.org/le-musee/les-grands-projets-numeriques/> >. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁵⁹ Musée d'art contemporain de Montréal, « Données ouvertes », dans *MAC Répertoire*, 2023. En ligne. < <https://macrepertoire.macm.org/donnees-ouvertes/> >. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁶⁰ Partenariat Données Québec, « Événements du MAC en format CSV », dans *Données du MACrépertoire*, 2023. En ligne. < <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/macrepertoire/ressource/6fe7c470-2427-4c46-9252-3e39f320eeec> >. Consulté le 6 septembre 2023.

innovants en lien avec les collections», s’inscrivant, de ce fait, dans une démocratisation du patrimoine culturel²⁶¹.

Pour sa part, le MNBAQ présente sur son site un répertoire de ses expositions depuis 1933. À l’instar du MACrépertoire, le contenu varie selon les expositions, celui-ci augmentant généralement selon l’année de production de l’exposition. Ainsi, les expositions les plus récentes ont leur propre page qui présente une description de l’exposition, une médiagraphie et les œuvres présentées, parfois photographiées en salle²⁶². Dans le répertoire, on ne peut cependant pas cliquer sur les expositions les plus anciennes, leurs données se limitant au titre de l’exposition, aux dates, à son équipe de production, aux lieux d’itinérance s’il y a lieu et aux sources de documentation à leur égard dans les archives du musée : photographies, publications, etc. Il n’en demeure pas moins que ce répertoire facilite la navigation à travers la liste des expositions, permettant par exemple de faire une recherche par mots-clés, et peut faciliter une demande de consultation aux archives par la suite. Grâce au financement du *Plan culturel numérique*, le musée a réalisé, en 2019, la numérisation de quatre salles de l’exposition permanente *350 ans de pratiques artistiques au Québec* : les salles *Croire, Devenir, Imaginer* et *Ressentir*. La visite virtuelle des salles est agrémentée de textes complémentaires sur les œuvres et de vidéos, où des spécialistes présentent certaines œuvres²⁶³. Ces rendus en trois dimensions préservent, pour le temps de leur accès en ligne, la mémoire visuelle et spatiale des expositions de collections de façon quasi totale. Toutefois, cette option de numérisation ne pourrait pas être envisageable pour toutes les expositions produites par le musée, dû à ses coûts élevés. Il est probable qu’elle ne serait également pas accessible aux institutions qui ne sont pas autant financées que le musée d’État. Puis, tout comme le MAC, le MNBAQ rend disponible

²⁶¹ Musée d’art contemporain de Montréal, *op. cit.*

²⁶² Musée national des beaux-arts du Québec, « De Ferron à BGL », dans *Expositions*, s.d. En ligne. < <https://www.mnbaq.org/exhibition/de-ferron-a-bgl-1238/oeuvres> >. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁶³ Musée national des beaux-arts du Québec, « Ressentir | 350 ans de pratiques artistiques au Québec », dans *Le musée à la maison*, s.d. En ligne. < <https://www.mnbaq.org/activite/ressentir-350-ans-de-pratiques-artistiques-au-quebec-1096> >. Consulté le 7 septembre 2023.

en données ouvertes, sur le site de Données Québec, une partie de ses collections, soit 40 004 entrées. Les buts de l'initiative sont les suivants :

Permettre au public de s'approprier l'information sur les collections afin de les mettre en valeur. Faciliter la recherche et l'accès aux collections détenues par le Musée. Repérer et regrouper les collections par noms d'artistes, par lieux de production, par catégories, par mots-clés, etc.²⁶⁴

Ainsi, on remarque que les deux institutions nationales ont le souci du partage et du rayonnement de leurs collections et de leurs archives à travers les outils numériques.

2.2. Analyse des entretiens

La section des entretiens dédiée à la diffusion publique de la documentation des expositions est plus succincte, puisqu'une grande partie des informations est disponible publiquement. De ce fait, j'ai principalement axé cette deuxième partie des discussions avec les professionnel·le·s sur leurs recommandations, leurs visions à long terme des enjeux d'accès public et de diffusion des archives des expositions.

Musée d'art contemporain de Montréal

D'abord, selon la directrice de la gestion des collections, la mise en ligne du MACrépertoire à l'été 2022 a eu un énorme impact sur la diffusion des archives du musée et sur le travail des équipes²⁶⁵. Ayant pu en faire l'expérience lors de mon stage, l'interface offre l'accès à une très grande quantité d'informations sur les expositions, facilitant la recherche sans avoir besoin de consulter la base de données du musée. La plupart des expositions de la collection incluent de nombreuses vues photographiques, une description de l'exposition et la personne responsable, les lieux d'itinérance s'il y a lieu, la liste des artistes et celle des œuvres avec des liens vers leurs pages dans le

²⁶⁴ Partenariat Données Québec, « Collections du Musée national des beaux-arts du Québec », dans *Musée national des beaux-arts du Québec*, s.d. En ligne. < <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/collections-du-musee-national-des-beaux-arts-du-quebec> >. Consulté le 6 septembre 2023.

²⁶⁵ Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023.

répertoire, les catalogues complets numérisés ainsi que les documents relatifs à la promotion (affiches, communiqués de presse, invitations au vernissage). À la question « quels sont les impacts espérés de la mise en ligne des archives des expositions sur le MAC Répertoire ? », la conservatrice de la collection du MAC a répondu que l’outil numérique permet de répondre plus rapidement aux demandes des utilisateur·rice·s et de rediriger le public vers la plateforme ; cela allège la tâche des équipes des archives qui peuvent alors diriger leurs effectifs vers d’autres projets²⁶⁶. Depuis son inauguration, les équipes du musée reçoivent de nombreux commentaires positifs à propos de la plateforme. Selon elle, la mise en place favorise la connaissance des collections du MAC. Elle permet plus d’opportunités de recherches sans mobiliser les équipes²⁶⁷. La directrice de la gestion des collections a, quant à elle, expliqué que les demandes de consultation de la part du public, des chercheur·euse·s, des universitaires, des artistes, peuvent être plus facilement et rapidement résolues depuis l’arrivée de cet outil :

Il y a un impact énorme. Dans les archives de la collection, on reçoit beaucoup de demandes du public [...] une dizaine par mois. Ce que le MACrépertoire nous a permis, c’est que le public trouve les informations de façon autonome ou de répondre plus rapidement et à des questions plus pointues. Avant il fallait qu’on cherche l’information, qu’on l’obtienne, qu’on la formate, qu’on vérifie si l’on peut l’envoyer²⁶⁸.

Le MACrépertoire permet de traiter plus rapidement les demandes, en référant directement les utilisateur·rice·s à la page de l’œuvre, de l’exposition ou de l’artiste dans le répertoire. Pour les équipes du musée, la consultation de la documentation des expositions de collections permet, comme l’a indiqué la conservatrice, de connaître le musée et son histoire, comprendre les développements de la collection et les liens entre les œuvres à travers leur juxtaposition :

²⁶⁶ Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023.

La consultation, c'est connaître une collection, connaître le musée. C'est de voir que les éléments ne sont pas juste placés sur une ligne du temps, mais sont imbriqués entre eux. Ma perspective, en regard de mes responsabilités, c'est de comprendre comment la collection s'est développée au diapason des expositions, et vice versa²⁶⁹.

Finalement, selon elle, le MACrépertoire a un grand impact sur la transparence du musée envers ses publics. En effet, en modélisant ses données en données ouvertes et en assurant leur diffusion, le MAC s'impose un devoir de transparence :

Je trouve fantastique la modélisation des données en données ouvertes qu'offre le MACrépertoire. C'est important comme devoir de transparence et c'est important du point de vue des méthodologies décisionnelles ; je reviens souvent à ça parce que c'est le nerf de la guerre, la conscience que ce partage ouvert de données sensibilise tous les membres de comités et tous les individus qui ont un pouvoir de décision. [...] Maintenant ils sont conscients que toutes les décisions sont ouvertes, elles sont quantifiables et on peut porter des lunettes critiques pour analyser les résultats objectivement²⁷⁰.

Musée national des beaux-arts du Québec

Le musée présente en ligne une liste exhaustive de ses expositions depuis son ouverture en 1933. La plateforme web actuelle ne permettant pas d'ajouter du contenu documentaire à la liste des expositions, comme des images ou des vignettes de texte, une demande de reconfiguration du site web est présentement envisagée pour permettre une diffusion prochaine des archives. Pour la conservatrice des archives, « l'objectif est de rendre les archives institutionnelles disponibles en ligne avec le temps »²⁷¹. Ce projet pourrait être rendu possible grâce aux subventions gouvernementales pour la numérisation des archives²⁷². Selon le conservateur, une telle démarche permettrait d'offrir aux publics un meilleur accès à la connaissance des collections et des savoir-faire institutionnels en matière d'art québécois et international, de par le partage de la recherche réalisée sur les objets de collections : « c'est une meilleure connaissance des

²⁶⁹ Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023. Entretien avec Daniel Drouin, 14 mars 2023.

²⁷² Entretien avec Daniel Drouin, 14 mars 2023.

collections, c'est une meilleure connaissance du savoir-faire de l'institution, une meilleure connaissance de l'art québécois. Il y a plein de facteurs extrêmement positifs »²⁷³. Or, comme l'a expliqué la conservatrice des archives, la diffusion en ligne des archives des expositions est nécessairement contrainte par le droit d'auteur et le droit à l'image des œuvres qui ne sont pas dans le domaine public. L'équipe du musée fait actuellement des tests de partage des œuvres qui font partie du domaine public sur d'autres plateformes que son site web²⁷⁴. Par exemple, des vues photographiques d'expositions sont publiées sur les pages Wikipédia des artistes, dans l'optique de faire connaître les collections. Le musée a également une approche proactive et collaborative avec les artistes qui demandent certaines photographies pour publier sur leurs propres sites web :

On va beaucoup remettre aux artistes vivants, aux successions, des images d'expositions pour leurs propres sites web, et on collabore vraiment de façon gratuite et étroite avec toute autre demande de diffusion des archives de nos expos dans d'autres plateformes²⁷⁵.

De plus, les archivistes reçoivent toutes les semaines plusieurs demandes de consultation des archives des expositions de collections, que ce soit de la part des membres de l'équipe ou de particuliers. La plupart des demandes concernent l'accès à des photographies des salles d'expositions et proviennent de plusieurs milieux : la recherche, l'enseignement, les successions d'artistes, les galeristes ou les publics²⁷⁶. La conservatrice des archives réfléchit également à intégrer une dimension participative aux archives d'expositions mises en ligne. Comme avec les collections en ligne qui permettent de créer des albums de coups de cœur, la même chose pourrait être faite avec une future publication des expositions en ligne. Une telle démarche citoyenne est déjà visible sur les pages Wikipédia qui comprennent des contenus provenant du

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

MNBAQ : la contribution des publics assure la croissance et l'amélioration des informations relatives à ces contenus²⁷⁷.

2.2.1. Constats

Les entretiens ont démontré que les deux musées d'État diffusent en ligne tout le matériel qu'il leur est possible de partager, selon leurs capacités. Le MAC publie sur le MACrépertoire les archives des expositions dont les droits de diffusion ont été assurés. Pour sa part, le MNBAQ ne publie pour le moment qu'une liste de ses expositions de collections, puisque sa plateforme web ne permet pas d'ajouter du contenu. Les deux musées travaillent en ce moment à augmenter cette diffusion de leurs archives d'expositions. Dans ces institutions, de nombreuses demandes de consultation des archives d'expositions de collections sont administrées chaque année, soutenant de ce fait l'importance d'investir des ressources à cet effet. La diffusion publique des archives des expositions de collections permet de les faire connaître des publics, et amène aussi une approche citoyenne à la gestion documentaire : le public peut entrer en contact avec le musée et lui transmettre des informations sur les expositions, améliorant de ce fait la teneur documentaire des archives²⁷⁸.

2.3. Recommandations des professionnel·le·s

Un des objectifs des entretiens était de faire ressortir les recommandations des professionnel·le·s sur la diffusion publique des archives. En ce sens, je leur ai posé la question suivante :

- « Pensez-vous qu'il serait bénéfique qu'une base de données rassemble l'ensemble de la documentation relative aux expositions qui est disséminée dans plusieurs institutions (ex : musées, BAnQ...) ? Pourquoi ? »

Cette idée m'est d'abord venue lorsque j'ai effectué une recherche documentaire à BAnQ dans le fonds d'archives d'Henri Barras, puis corroborée par le texte de Pastores.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

La documentation relative aux expositions de collections, notamment celles des musées nationaux, peut se retrouver dans de nombreuses institutions et fonds d'archives : celles des musées qui ont développé l'exposition, les institutions l'ayant reçue en itinérance, les artistes y ayant participé, les archives nationales, etc. J'ai ainsi questionné les professionnel·le·s sur leur intérêt à voir une base de données mutualisée pour rassembler les archives d'expositions de plusieurs institutions québécoises. Les professionnel·le·s interviewé·e·s étaient d'avis qu'une base de données commune à plusieurs institutions serait bénéfique pour la recherche et la muséologie québécoise. À ceci, la conservatrice des collections du MAC a répondu : « je trouve très belle cette idée d'une base de données [...]. J'aime beaucoup les bases de données, car c'est au cœur de la recherche, j'aime la consolidation dans la perspective de mutualisation »²⁷⁹. Elle est d'avis qu'un rassemblement de plusieurs expositions de collections québécoises sur une plateforme publiquement accessible en ligne pourrait avantager la diffusion du patrimoine national à l'international, faisant connaître les artistes et institutions d'ici : « nous avons aujourd'hui les outils et les individus ouverts, de façon très collégiale, à mutualiser les données, de manière beaucoup plus ouverte ; comment on travaille, qu'est-ce qu'on fait »²⁸⁰. Une telle diffusion aurait comme avantage de faire rayonner les artistes québécois·e·s à travers le partage des expositions historiques et actuelles. Ainsi, une base de données collaborative exhaustive n'est peut-être pas réaliste en regard des ressources actuelles du milieu muséal, mais un rassemblement prioritaire des expositions les plus importantes du patrimoine québécois serait envisageable :

Je pense que c'est intéressant de réfléchir à cette question dans la perspective d'une grande consultation, à savoir quelles sont les expositions de chaque institution [...] de manière équitable, qui nous semblent, dans les perspectives actuelles de la muséologie, les expositions particulièrement importantes à documenter en priorité²⁸¹.

²⁷⁹ Entretien avec Marie-Ève Beaupré, 6 mars 2023.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

Ce travail pourrait par le fait même consolider l’histoire des expositions du Québec et les ancrer dans une perspective internationale et historique plus globale de l’histoire de la muséologie²⁸². Pour sa part, la conservatrice des archives du MNBAQ a lancé l’idée qu’un tel projet de base de données commune pourrait être encadré par une instance telle que la Société des musées du Québec, qui a déjà mis en place une plateforme semblable avec Info-Muse. Cette base de données collective permettait aux institutions muséales et patrimoniales du Québec de partager et de mettre en commun le contenu de leurs bases de données de collections²⁸³. Un projet similaire pourrait ainsi être envisagé pour les archives des expositions :

Ce serait vraiment chouette d’avoir des outils. Peut-être que le ministère de la Culture embarquerait, parce qu’ils doivent réviser leur répertoire sur le patrimoine culturel, ou la SMQ. Il faut avoir des leaders. On n’a pas autant les leaders qu’on avait avant, quand on faisait l’informatisation des collections. Chacun est chez soi et fait ses affaires, mais on fait tous les mêmes [choses]²⁸⁴.

Une mise en commun des données sur les expositions permettrait d’uniformiser et de stabiliser les autorités relatives aux expositions, comme leurs dates (qui varient fréquemment selon la source étudiée), les listes d’œuvres, les artistes exposé·e·s, etc. :

Pour les autorités relatives aux expositions, ce serait génial. [...] Il y avait déjà eu un projet de faire une base de données comme ça [...] parce qu’on rêvait de ça c’est sûr, ce serait génial comme outil de référence, d’autorité [...]. Les autorités officielles des expositions²⁸⁵.

Selon le conservateur du MNBAQ, la mutualisation des bases de données est en voie de se concrétiser dans le monde muséal : « on est au bord de ça, de l’uniformisation des documents de l’État québécois »²⁸⁶. Il nomme en exemple le catalogue Cubiq qui rassemble les données des bibliothèques de tous les ministères et organismes du

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Société des musées du Québec, *Comment documenter vos collections ? Le guide de documentation du Réseau Info-Muse*, 2020. En ligne. < <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/doccoll/fr/preface/index.htm> >. Consulté le 4 septembre 2023.

²⁸⁴ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Entretien avec Daniel Drouin, 14 mars 2023.

gouvernement québécois, permettant des recherches et un repérage simplifié²⁸⁷. Une même convergence des données pourrait être possible pour les lieux de diffusion de l'art : « je pense que je vais voir ça de mon vivant, ces bases de données qui vont se fondre les unes dans les autres. [...] Je pense qu'il va y avoir une base conjointe pour l'art, probablement. On est vraiment au bord de ça »²⁸⁸. De même, pour la directrice de la gestion des collections du MAC, il pourrait être possible de créer une interface commune, comprenant les informations sur les expositions qui permettent de rediriger les utilisateur·rice·s vers les bases de données de chaque institution²⁸⁹. Finalement, tel que mentionné par l'archiviste du MNBAQ, la prolifération des *open data* et *open source* devrait prochainement améliorer le partage d'informations par la présence en ligne des collections institutionnelles : « c'est le partage commun, l'*open source*, l'*open data* qui va faciliter la recherche le plus possible »²⁹⁰.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Entretien avec Andrea Kuchembuck, 3 mars 2023.

²⁹⁰ Entretien avec Nathalie Thibault, 23 août 2023.

CONCLUSION

La documentation des expositions de collections, bien qu'encore peu abordée par la littérature en muséologie, consiste en une tâche muséale primordiale pour la préservation du patrimoine. Cette documentation constitue la mémoire des musées et témoigne des actions des équipes de travail en regard de la création des expositions : réflexions, procédés curatoriaux, sélection des artistes et œuvres, scénographie, retombées, etc. Documenter les expositions de collections contribue à les pérenniser et à les inclure dans le patrimoine culturel. S'inscrivant dans les réflexions sur l'histoire des expositions, ce travail avait pour objectifs d'y apporter une contribution francophone et québécoise et, par le fait même, de réitérer la pertinence d'intégrer les expositions de collections à l'histoire des expositions. Le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée national des beaux-arts du Québec, les deux musées d'art nationaux du Québec, s'avèrent des cas pertinents à analyser de par leur rôle de représentation nationale et de construction identitaire. La présentation de leurs collections contribue à les faire connaître et à renforcer publiquement une identité sociétale québécoise transmise par l'art. Ainsi, la documentation assidue des expositions de collections augmente la recherche et les connaissances à leur propos, et leur diffusion en ligne décuple leur notoriété pour les publics. Par ailleurs, les deux musées présentent des particularités en regard de leurs pratiques documentaires et archivistiques et déploient leurs archives d'expositions en ligne de façon à en faciliter l'accès. La littérature scientifique sur la question de la documentation des expositions étant lacunaire, le présent travail a été construit sur la base de recherches de terrain et d'entretiens semi-dirigés réalisés avec les professionnel·le·s de la conservation et de la gestion documentaire et archivistique du MAC et du MNBAQ.

L'étude des deux institutions a démontré que la documentation des expositions dans les musées se fait encore majoritairement du point de vue archivistique. Actuellement, les archives des expositions de collections n'opèrent pas totalement dans un souci d'exhaustivité documentaire. On dénote un certain décalage entre les besoins des chercheur·euse·s, qui souhaitent par exemple retracer les processus curatoriaux et

décisionnels des équipes de travail, et ce que les musées conservent. Les personnes interrogées ont cependant démontré leur intérêt à répondre aux besoins actuels de la recherche. Notons par exemple la mise en place d'un protocole documentaire au MNBAQ, qui entend rassembler les documents des équipes de production des expositions pour assurer une compréhension complète des procédés de réalisation ainsi qu'une transmission de la connaissance. La diffusion en ligne des archives correspond, quant à elle, aux besoins de la recherche et s'inscrit dans une volonté de partage et d'accessibilité. L'accès facilité aux archives, grandement utile aux chercheurs et chercheuses, répond aux mandats des musées de faire connaître et de promouvoir les réalisations artistiques québécoises. Cependant, tel que démontré grâce aux recherches de Pastores, les musées ont encore du chemin à faire pour que la diffusion des contenus en ligne corresponde à des objectifs d'accessibilité publique générale. Bien que disponibles aux publics, les archives s'adressent principalement à des utilisateur·rice·s connaisseur·euses, qui comprennent et adhèrent aux contraintes muséales institutionnelles. La prise en compte de l'expérience utilisateur, la mobilisation des ressources et la collaboration entre institutions sont des variables primordiales pour assurer un accès inclusif à la documentation diffusée en ligne par les musées²⁹¹.

Les réflexions des professionnel·le·s sur la documentation des expositions et leur diffusion numérique ouvrent des pistes pour développer les procédés de patrimonialisation des expositions par la conservation de leurs traces. Les musées tendent vers une accessibilité facilitée à leurs archives, aidée par une gestion structurée à l'interne pour documenter les actions des équipes. De ce fait, on remarque un intérêt de la part des musées à accroître la documentation des expositions. La réalisation d'une base de données commune qui rassemblerait les données relatives aux expositions intéresse grandement les professionnel·le·s. En plus de permettre une navigation facile dans les fonds d'archives et une consolidation de l'histoire des expositions au Québec, une telle mise en commun favoriserait le rayonnement du patrimoine à l'international.

²⁹¹ Erica M. Pastores, *op. cit.*, p. 19-41.

La mutualisation des données, déjà en branle dans le milieu culturel, pourrait, par le fait même, uniformiser les données relatives aux expositions. Une ligne directrice de la documentation apparaît également comme une idée pertinente et utile au milieu. Les préoccupations sur la pérennité des productions et des savoirs muséaux contribuent par ailleurs à la construction d'une histoire de la muséologie au Québec, à l'identification des méthodologies de travail et des procédés de construction des expositions des collections nationales. Les plus grands défis auxquels font aujourd'hui face les équipes des musées restent toutefois les enjeux des ressources temporelles, financières, matérielles et humaines qui déterminent quels projets peuvent être réalisés et selon quelles priorités.

L'intérêt pour la préservation des archives des expositions peut être remis en cause par les tendances qui se dessinent actuellement parmi les muséologues, entre autres au niveau du collectionnement actif et de la saine gestion des archives. De pair avec les réflexions sur le développement durable, l'idée de conserver plus sobrement les documents muséaux tend vers un abandon de la conservation systématique et excessive, du collectionnement automatique non réfléchi. Avec les réserves des musées qui atteignent leurs seuils de capacité maximale, l'intention d'épurer les collections et les archives est abordé dans l'ouvrage *Active Collections*, de Elizabeth Wood, Rainey Tisdale et Trevor Jones, paru en 2018. Dans ce recueil de textes scientifiques et d'essais, grand nombre de muséologues prennent le parti de mettre de côté la sauvegarde à tout prix et de maintenir un équilibre entre conservation et accès²⁹². L'essentiel est de s'arrimer aux besoins actuels des communautés, de répondre aux intérêts des publics d'aujourd'hui. En bref, de transférer l'intention des musées du soin matériel des objets et des archives vers le soin des publics²⁹³. Parallèlement, les enjeux des ressources matérielles, de l'espace de réserve et de l'impact environnemental des pratiques documentaires, même numériques, sont à considérer sérieusement dans les

²⁹² Elizabeth Wood, Rainey Tisdale et Trevor Jones (dir.), *Active Collections*, Routledge, New York, 2018, p. 8.

²⁹³ *Ibid.*, p. 8.

prochaines années, notamment dans le contexte actuel de crise climatique qui engendre des préoccupations importantes pour le développement durable. Porteuses d'un rôle social, les institutions muséales et patrimoniales se doivent de répondre en premier lieu aux besoins de leurs publics, que ce soit en facilitant l'accessibilité au patrimoine, en favorisant l'inclusion et en œuvrant vers un futur de la culture qui soit pérenne et durable.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTSCHULER, Bruce, *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History. Volume I : 1863-1959*, Phaidon Editors, 2008, 410 p.
- ALTSCHULER, Bruce, *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History. Volume II : 1962-2002*, Phaidon Editors, 2013, 402 p.
- BAUJARD, Corinne, « Introduction. Environnement numérique et musées », *Les Cahiers du numérique*, n° 1, vol. 15, 2019, p. 9-18.
- BENAITEAU, Carole et al., *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, Groupe Eyrolles, Paris, France, 2016, 224 p.
- BLAIS, Andrée et Anne-Sophie GAGNON, *Réaliser une exposition. Guide pratique*, Service de soutien aux institutions muséales, ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 2007, 80 p.
- BOUCHER, Louise et Michel PERRON (dir.), *Dictionnaire des compétences. Mise en exposition*, Société des musées du Québec et Conseil québécois des ressources humaines en culture, 2010, 40 p.
- BOURCIER, Paul, « #MEANING: Cataloging Active Collections », dans WOOD, Elizabeth, Rainey TISDALE et Trevor JONES (dir.), *Active Collections*, Routledge, New York, 2018, p. 110-116.
- BRISEBOIS, Marcel, « Persistance de la mémoire », *La Collection : tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1992, p. 13-20.
- Centre Pompidou, *Catalogue des expositions*, 2023. En ligne. <<https://cataloguedesexpositions.centrepompidou.fr/Bienvenue>>. Consulté le 6 septembre 2023.
- Centre Pompidou, « Catalogue raisonné des expositions », dans *Recherche scientifique*, s.d. En ligne. <<https://www.centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/recherche-scientifique/catalogue-raisonne-des-expositions>>. Consulté le 6 septembre 2023.
- CHAMPION, Aurélie, « Exposition des collections, turbulences dans les musées d'art moderne », *Marges revue d'art contemporain*, Presses universitaires de Vincennes, n° 12, 2011, p. 36-50.

- CHEVRY-PÉBAYLE, Emmanuelle, « Musées et environnement numérique : quelles stratégies des professionnels des musées ? », *Les Cahiers du numérique*, n° 1, vol. 15, 201, p. 217-236.
- CIÉ/CO, « Des nouveaux usages de collections dans les musées d'art », dans *Projets*, 2023. En ligne. < <https://cieco.co/fr/projets/partenerariat> >. Consulté le 10 novembre 2023.
- DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, 1999, Paris, L'Harmattan, 384 p.
- DE BIDERAN, Jessica et Romain WENZ, « Contribuer à la diffusion du patrimoine documentaire sur Wikipédia : pratiques et enjeux pour les institutions culturelles », dans ANDREACOLA, Florence et Milad DOUEIHI (dir.), « Musées et mondes numériques », *Culture & Musées*, n° 35, juin 2020, p. 165-188.
- DESVALLÉES, André, Martin SCHÄRER et Noémie DROUGUET, « Exposition », dans DESVALLÉES, André et François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Colin, 2011, p. 133-173.
- Direction du patrimoine et de la muséologie, *Élaborer une politique de gestion des collections. Guide pratique*, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 2008, 74 p.
- DUBREUIL, Martine, « Les acquisitions du Musée d'art contemporain de Montréal, 1992-2012 », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2017, 292 p.
- DULGUEROVA, Elitza, « Histoires de réexpositions », *Critique d'art*, n° 42, 2014, 4 p.
- ELLIGOTT, Michelle et Harriet BEE, *Art in Our Time: A Chronicle of the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 2004, 256 p.
- FRASER, Marie, « La muséologie événementielle ou la résilience des collections », dans BOUCHER, Mélanie, Marie FRASER et Johanne LAMOUREUX (dir.), *Réinventer la collection*, Presses de l'Université du Québec, 2023, p. 21-42.
- FRASER, Marie, « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia », *Culture & Musées*, n° 27, 2016, p. 23-41.

- GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art, une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, 2009, 256 p.
- GLICENSTEIN, Jérôme, « En quête d'un canon des expositions/In Search of a Canon of Exhibitions », *esse arts + opinions*, n° 84, 2015, p. 14-21.
- GLICENSTEIN, Jérôme, « La figure du curateur », *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, PUF, Paris, 2015, p. 17-35.
- GLICENSTEIN, Jérôme, « Le musée d'art moderne et l'évènement : La question des "expo-collections" », dans BOUCHER, Mélanie, Marie FRASER et Johanne LAMOUREUX (dir.), *Réinventer la collection*, Presses de l'Université du Québec, 2023, p. 65-81.
- GREENBERG, Reesa, « 'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n°12, 2009, 12 p.
- GREENE, Mark A., « Four Forceful Phrases: An Archival Change Agent Muses on Museology », dans WOOD, Elizabeth, Rainey TISDALE et Trevor JONES (dir.), *Active Collections*, Routledge, New York, 2018, p. 71-82.
- HEINICH, Nathalie et Michael POLLAK, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, janvier-mars 1989, p. 29-49.
- ICOM International Committee for Documentation, « Documentations d'expositions et de performances », dans *Groupes de travail*, s.d. En ligne. < <https://cidoc.mini.icom.museum/fr/groupes-travail/documentation-dexpositions-et-de-performances/> >. Consulté le 10 novembre 2022.
- IRWIN, Susan M. et Linda A. WHITAKER, « Reworking Collections Management Practices For How We Must Live Now », dans WOOD, Elizabeth, Rainey TISDALE et Trevor JONES (dir.), *Active Collections*, Routledge, New York, 2018, p. 145-152.
- JACOBI, Daniel et Lisa RENAUD, « Communication », dans François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Armand Colin, août 2022, p. 128-131.
- KAPLAN, Flora Edouwaye S., « Introduction », *Museums and the Making of "Ourselves": The Role of Objects in National Identity*, Leicester University Press, Londres et New York, 1994, p. 1-15.

- KNELL, Simon J. *et al.* (dir.), *National Museums: New Studies From Around the World*, Routledge, 2011, 484 p.
- LABELLE, Micheline, Rachad ANTONIUS et Pierre TOUSSAINT, « Les nationalismes québécois face à la diversité ethnoculturelle », *Actes du colloque annuel de la Chaire de recherche en immigration, ethnicité et citoyenneté*, Université du Québec à Chicoutimi, 2014, 273 p.
- LACROIX, Laurier, 2008, « La collection comme temps de la Nation : les premières acquisitions du Musée de la province de Québec en 1920 », *Les cahiers des dix*, n° 62, p. 123-151.
- LANDRY, Pierre B., *75 ans chrono*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, 357 p.
- Loi sur les musées nationaux*, RLRQ, c M-44.
- LOMBARDO, Philippe et Loup WOLFF, « Cinquante ans de pratiques culturelles en France », *Culture Études*, n°2, vol. 2, 2020, 92 p.
- LONGTIN, Marianne, *Stage en conservation au Musée d'art contemporain de Montréal. Réflexion critique sur la documentation et l'archivage des expositions de collections*, Rapport de stage, Université du Québec à Montréal, 17 novembre 2022, 84 p.
- MACDONALD, Sharon, « Exposition permanente », dans MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Armand Colin, août 2022, p. 271-275.
- MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Armand Colin, ICOM, France, 2022, 672 p.
- MESSNER, Philipp, « Archives without a Lobby: On the Situation of Institutional Holdings in Galleries and Art Museums », *Stedelijk Studies Journal*, Stedelijk Museum Amsterdam, Pays-Bas, n° 10, 2020, 13 p.
- MORSE, Nuala, *The Museum as a Space of Social Care*, Routledge, Abingdon et New York, 2021, 224 p.
- Musée McCord, « Notman, photographe visionnaire », dans *Expositions*, s.d. En ligne. < <https://www.musee-mccord-stewart.ca/fr/expositions/notman/> >. Consulté le 6 septembre 2023.

- Musée d'art contemporain de Montréal, « Grands projets numériques », dans *Le musée*, s.d. En ligne. < <https://macm.org/le-musee/les-grands-projets-numeriques/> >. Consulté le 6 septembre 2023.
- Musée d'art contemporain de Montréal, *MAC Répertoire*, 2022. En ligne. < <https://macrepertoire.macm.org> >. Consulté le 10 novembre 2022.
- Musée d'art de Joliette, « Coup d'œil sur la collection du MAJ – Femmes modernes », dans *Expositions*, 2023. En ligne. < <https://www.museejoliette.org/fr/expositions/femmes-modernes/> >. Consulté le 6 septembre 2023.
- Musée des beaux-arts de Montréal, « Joueuses/Joueurs. Énigmes et jeux d'esprit en art contemporain », dans *Expositions*, s.d. En ligne. < <https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/joueusesjoueurs-enigmes-et-jeux-desprit-en-ar-1/> >. Consulté le 6 septembre 2023.
- Musée des beaux-arts du Canada, « L'espace d'un instant. Cinquante ans de collectionnement de photographies », dans *Expositions*, s.d. En ligne. < <https://www.beaux-arts.ca/a-laffiche/expositions-et-salles/cinquante-ans-de-collectionnement-de-photographies> >. Consulté le 6 septembre 2023.
- Musée national des beaux-arts du Québec, « Histoire », dans *À propos*, s.d. En ligne. < <https://www.mnbaq.org/a-propos/histoire> >. Consulté le 27 février 2023.
- Musée national des beaux-arts du Québec, « De Ferron à BGL », dans *Expositions*, s.d. En ligne. < <https://www.mnbaq.org/exhibition/de-ferron-a-bgl-1238/oeuvres> >. Consulté le 6 septembre 2023.
- Musée national des beaux-arts du Québec, « Nous », dans *Expositions*, 2023. En ligne. < <https://www.mnbaq.org/exposition/nous-1300> >. Consulté le 10 juillet 2023.
- Musée national des beaux-arts du Québec, *Avancer*, Rapport d'activités 2021-2022, Québec, 2022, 128 p.
- Musée national des beaux-arts du Québec, « Ressentir | 350 ans de pratiques artistiques au Québec », dans *Le musée à la maison*, s.d. En ligne. < <https://www.mnbaq.org/activite/ressentir-350-ans-de-pratiques-artistiques-au-quebec-1096> >. Consulté le 7 septembre 2023.
- Musée national des beaux-arts du Québec, *Répertoire des expositions*, s.d. En ligne. < <https://www.mnbaq.org/ressources-documentaires/repertoire-des-expositions> >. Consulté le 10 novembre 2022.

- Museo Amparo , « Candida Höfer en México », dans *Exposiciones*, s.d. En ligne. < <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/101/candida-hofer-en-mexico> >. Consulté le 6 septembre 2023.
- Museo Amparo, *Línea del tiempo*, 2023. En ligne. < <https://museoamparo.online/timelineMA> >. Consulté le 6 septembre 2023.
- Museum of Modern Art, « About our Exhibition History », dans *Calendar*, s.d. En ligne. < <https://www.moma.org/calendar/about/exhibition-history> >. Consulté le 6 septembre 2023.
- Museum of Modern Art, « Exhibition History », dans *What's on*, s.d. En ligne. < https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/?sort_date=&mde_type=All&location=both&begin_date=1929&end_date=now&q= >. Consulté le 6 septembre 2023.
- O'NEILL, Paul, « The Curatorial Turn: From Practice to Discourse », dans RUGG, Judith (dir.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol, Intellect Books, 2007, p. 240-259.
- PAQUETTE, Jonathan, « Les politiques muséales au Québec. Trajectoire historique et politique d'un service public », *Politique et sociétés*, vol. 38, n° 3, 2019, p. 129-146.
- PARCOLLET, Rémi, « Les archives photographiques d'expositions 0/9 : Introduction », *Journée d'étude Les archives photographiques d'expositions*, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 17 octobre 2013. En ligne. < <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/tag/remi-parcollet> >. Consulté le 10 septembre 2023.
- PARCOLLET Rémi et Léa-Catherine SZACKA, « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », *Marges revue d'art contemporain*, n° 15, 2012, p. 107-127.
- PARCOLLET, Rémi et Léa-Catherine SZACKA, « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », *Culture & Musée*, n° 22, 2013, p. 137-162.
- PARCOLLET, Rémi, « La photographie de muséographie. Ce que disent les photographies de vues d'expositions produites et archivées par le musée », *L'archive visuelle de l'exposition de collection : statut et usages*, Journée d'étude

CIÉCO Axe 1 La collection exposée, Musée national des beaux-arts du Québec, 31 mars 2023.

Partenariat Données Québec, « Événements du MAC en format CSV », dans *Données du MAC répertoire*, 2023. En ligne. < <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/macrepertoire/ressource/6fe7c470-2427-4c46-9252-3e39f320ecec> >. Consulté le 6 septembre 2023.

Partenariat Données Québec, « Collections du Musée national des beaux-arts du Québec », dans *Musée national des beaux-arts du Québec*, s.d. En ligne. < <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/collections-du-musee-national-des-beaux-arts-du-quebec> >. Consulté le 6 septembre 2023.

PASTORES, Erica M., « Access to the Archives? Art Museum Websites and Online Archives in the Public Domain », Mémoire de maîtrise, State University of New York, mai 2008, 59 p.

PERRON, Michel et Katia MACIAS-VALADEZ, *Normes en gestion des collections*, Société des musées du Québec, 2014, 17 p.

POIRIER-VANIER, Estelle, « Ressources virtuelles développées par les musées pendant la pandémie de COVID-19 », *Rapport de recherche préparé par les Programmes d'études supérieures en muséologie*, Université du Québec à Montréal, juin 2020, 39 p.

POMIAN, Krzysztof, « Collections particulières, musées publics », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e*, Éditions Gallimard, France, 1987, p. 293-312.

PROCTER, Alice, *The Whole Picture: The colonial story of the art in our museums and why we need to talk about it*, Cassell, Londres, Royaume-Uni, 2020, 319 p.

Radio-Canada, « Les travaux au Musée d'art contemporain de Montréal piétinent », *Arts visuels*, 23 mai 2023. En ligne. < <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1981547/mac-montreal-art-agrandissement-point-mort> >. Consulté le 10 août 2023.

RAICOVICH, Laura, *Culture Strike: Art and Museums in an Age of Protest*, Verso, Londres et New York, 2021, 208 p.

RATTEMEYER, Christian, « What History of Exhibitions? », *The Exhibitionnist*, n°4, juin 2011, p. 35-29.

RÉGIMBEAU, Gérard, « Introduction à Documenter les collections, cataloguer l'exposition », *Culture et Musées*, Avignon Université, n° 22, 2013, 11 p.

Société des musées du Québec, *Comment documenter vos collections? Le guide de documentation du Réseau Info-Muse*, 2020. En ligne. < <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/doccoll/fr/preface/index.htm> >. Consulté le 4 septembre 2023.

SPAGNOLI, Alessandra, « Virtual Archive of Temporary Exhibitions », *18th International Conference on Virtual Systems and Multimedia*, Milan, Italie, septembre 2012, 5 p.

STANISZEWSKI, Mary Ann, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, 1998, 371 p.

UNESCO, « Les musées dans le monde face à la pandémie de Covid-19 », Rapport UNESCO, Paris, France, mai 2020, 34 p.

UNESCO, « Plan culturel numérique du Québec », dans *Plateforme de suivi des politiques*, s.d. En ligne. < <https://fr.unesco.org/creativity/policy-monitoring-platform/plan-culturel-numerique-du-quebec> >. Consulté le 8 décembre 2022.

VAN SAAZE, Vivian, Claartje RASTERHOFF et Karen ARCHEY, « Imagining the Future of Digital Archives and Collections », *Stedelijk Studies Journal*, Stedelijk Museum Amsterdam, Pays-Bas, n° 10, 2020, p. 1-12.

VINCENT, Suzanne, « Gestion, traitement, conservation et diffusion des documents dans les musées : la place de l'archiviste », *Archives*, vol. 27, n° 3, 1996, p. 53-77.