Programme de la maîtrise en muséologie Université du Québec à Montréal

Les dialogues entre les époques historiques Comment l'intégration d'art contemporain et actuel dans les salles d'expositions permanentes d'art historique bouleverse-t-elle les pratiques professionnelles dans les musées de beaux-arts?

Travail dirigé

Présenté à

Madame Anne Bénichou

Nathalie Galego

GALN04578606

Août 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.04-2020). 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 à remercier les quelques personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de mon travail dirigé, activité essentielle à l'obtention du diplôme de maîtrise en muséologie..

Tout d'abord, je tiens à remercier profondément ma tutrice, Mme Anne Bénichou, pour m'avoir si bien encadrée dans l'orientation, la planification et la rédaction de ce travail.

Un merci à Mélanie Boucher, Annie Thibault, Stéphane Aquin et Anne-Marie Ninacs pour le temps qu'ils m'ont accordé de bon cœur pour les entrevues, malgré leur emploi du temps chargé.

Un merci à Gaëtanne Verna qui m'a autorisée à parler de la future exposition permanente du Musée d'art de Joliette.

Un merci à Catherine Guex du Musée des beaux-arts de Montréal pour m'avoir fourni le dossier de presse de l'expositions Tableaux de chasse. Nicolas Baier.

Un dernier merci à mes proches pour leur soutien continu, tant dans les bons et les moins bons moments.

		•	

Table des matières

1.	Intro	duction	1				
2.	Les intégrations d'art contemporain dans les salles permanentes d'art historique dans les musées de beaux-arts						
	2.1						
	2.1	2.1.1 Les critiques du musée exprimées par les artistes des avant-gardes					
		2.1.2 Des pratiques basées sur les critiques du musée dans les années 1960-1970					
		2.1.2 L'institutionnalisation des pratiques contemporaines par les musées					
		2.1.4.1 Les objectifs de ce type d'exposition					
	2.2	2.1.4.2 Les expositions les plus marquantes					
	2.2	Les questionnements suscités par le phénomène	. 10				
3.	Cas	de figure 1 : <i>Nicolas Baier-Tableau de chasse</i>	18				
	3.1	Présentation de l'exposition	. 18				
	3.2	Le dialogue entre les œuvres de la collection et celles de Baier	. 19				
	3.3	Les relations entre le commissaire, les conservateurs et l'artiste	. 20				
	3.4	Sur les plans de la conservation, de la logistique et de la technique	. 20				
	3.5	Analyse des résultats	. 21				
4.	Cas	de figure 2 : Intrus/Intruders	23				
••	4.1	Présentation de l'exposition					
	4.2	Le dialogue entre l'actuel, le contemporain et l'ancien					
	4.3	Les relations entre la commissaire, les conservateurs et les artistes					
	4.4	Les défis logistiques, techniques et de conservation					
	4.5	Analyse des résultats					
5.	C	la firme 2 : Las îlas récurios	22				
э.	5.1	le figure 3 : Les îles réunies					
	5.2	Les relations entre le comité scientifique et l'équipe du musée					
	5.3	La sélection des œuvres, des dialogues et de l'enchaînement					
	5.4 5.5	Le point de vue logistique, technique et de conservation préventive					
6.		yse comparative					
	6.1	Les objectifs					
	6.2	Le travail de commissariat					
	6.3	Les relations entre les différents intervenants					
	6.4	La sélection des œuvres et des emplacements					
	6.5	Les types de liens établis entre les œuvres					
	6.6	Les défis logistiques, techniques et de conservation préventive	42				
7.	Conc	lusion	43				
Rihl	ioara	nhia	50				

Annexe A -	Liste des expositions	55
Annexe B -	Images des œuvres citées dans l'historique	57
Annexe C -	Œuvres de <i>Tableaux de chasse. Nicolas Baier</i>	61
Annexe D -	Œuvres de l'exposition Intrus/Intruders	70
Annexe E -	Dossier de Presse de l'exposition <i>Tableaux de chasse. Nicolas Baier</i>	79
Annexe F -	Dossier de presse de l'exposition Intrus/Intruders	81

1. Introduction

Traditionnellement, les musées d'art ont été classés en fonction de la catégorie des époques artistiques : les musées de l'art de l'Antiquité, les musées de beaux-arts, les musées d'art moderne, les musées d'art contemporain et les centres d'artistes dédiés plus précisément à l'art vivant. Jusqu'à récemment dans l'histoire, l'art contemporain était présenté exclusivement dans les musées d'art contemporain. Les artistes contemporains n'avaient pas leur place parmi les maîtres de l'histoire de l'art dans les musées de beaux-arts. Cette conception a toutefois changé quelque peu. En effet, les musées d'art contemporain ne sont plus les seuls à collectionner et à exposer des œuvres d'art contemporain. Des musées de beaux-arts présentent depuis plusieurs années de l'art contemporain en leurs murs. Des salles ont été aménagées et consacrées exclusivement à la présentation de l'art contemporain dans le cadre d'expositions permanentes (séparé selon des critères chronologiques) ou temporaires. Au Canada, on retrouve principalement ce type de musée. Une nouvelle pratique a fait son apparition au cours des années 1980 dans le milieu des beaux-arts : l'art contemporain est présenté dans ces musées dans le but d'engager un dialogue avec les collections d'art historique, le mobilier de présentation, l'architecture et les services publics du musée. Ces dialogues sont généralement présentés dans un contexte temporaire.

Le développement du phénomène des expositions temporaires dans les années 1960 a engendré la multiplication sans bornes de ce genre « d'exposition-événement ».³ Aujourd'hui, tous les musées, qu'ils soient de grande, moyenne ou petite taille, se doivent d'offrir une programmation d'expositions temporaires en plus de leurs expositions permanentes, car elles attirent et tendent à fidéliser les publics. En comparaison, les expositions permanentes (ou les collections permanentes selon la formule employée par les musées et les muséologues) se vendent moins bien.⁴ Elles sont toutefois jugées essentielles par les professionnels de musées. En effet, plusieurs sont d'avis que ces expositions reflètent et incarnent l'âme et l'identité des

¹ DAGBERT, Caroline, *Hors du cube blanc. Les expositions temporaires d'art contemporain au sein de collections permanentes d'art historique : Portrait et analyse d'un phénomène*, Travail dirigé de maîtrise en muséologie, sous la dir. de Raymond Montpetit, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 1.

² PUTNAM, James, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Thames et Hudson, 2002, p. 154.

³ RAPETTI, Rodolphe, « L'exposition-événement », *L'avenir des musées : Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux de France, 2001, pp. 57.

⁴ PERRON, Michel, « Quelques réflexions concernant le musée d'art et l'exposition permanente », dans *Forum 2 : Points de vue sur l'exposition*, Montréal, Société des musées québécois, 1991, p. 9.

musées⁵ et qu'elles révèlent leur signature. Les expositions permanentes soutiennent l'ensemble de la programmation et permettent de comprendre la mission du musée. Les collections muséales sont à la fois un capital à long terme, mis en valeur de façon permanente, et un actif à court terme pour les expositions temporaires.⁶ Or, les statistiques démontrent que les expositions permanentes sont beaucoup moins visitées que les expositions temporaires.⁷ Ces résultats sont dus à la multiplication de ces dernières qui accaparent une bonne part du budget des musées. Notons également qu'il est plutôt rare que les musées fassent la promotion de leurs expositions permanentes dans les médias. Ils feront, au contraire, la promotion de leurs grandes expositions temporaires. On observe donc une opposition entre les deux types d'exposition, due à l'engouement du public pour les expositions temporaires. Ainsi, depuis quelques décennies, les musées cherchent et expérimentent de nouvelles solutions afin de remettre à jour leurs expositions permanentes.

Dans un article de 1995, Catherine Francblin expose deux exemples d'expériences ayant été tentées afin de redynamiser les collections permanentes dans le but d'amorcer une nouvelle réflexion faisant rimer collection avec révolution à l'instar de collection et tradition. Le premier exemple est celui de la Tate Gallery de Londres laquelle présente annuellement, depuis 1990, un nouvel accrochage permettant ainsi une rotation régulière des œuvres de la collection et la présentation d'un plus grand nombre de ces créations au public. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam a proposé la série *Couplets* qui consiste à présenter périodiquement des expositions où sont rassemblées et confrontées des œuvres des collections d'art moderne et des œuvres contemporaines. Ces deux institutions privilégient davantage l'œuvre, plutôt que la catégorisation des œuvres. Elles jugent nécessaire d'ouvrir les frontières entre les différentes catégories d'art.

Une forme de manifestation a connu une plus grande envergure depuis les années 1980 en Europe et principalement en France. Il s'agit des expositions temporaires d'art actuel et contemporain au sein des expositions permanentes d'art historique. La stratégie de ces expositions consiste à intégrer des œuvres actuelles et/ou contemporaines parmi les œuvres anciennes afin de briser la chronologie de l'histoire de l'art. Différentes propositions sont issues de cette idée. Parmi les manifestations majeures, notons *Time Machine*:

⁵ FRANCBLIN, Catherine, « Exposer les collections. Le nouveau désordre des musées », *Art Press*, n° 201, avril 1995, pp. 31-40; PERRON, Michel, *op. cit.*, pp. 8-15; OUELLET, Line, « Le règne des expositions temporaires », *Muse*, Ottawa, Association des musées canadiens, janvier/février 2006, p. 29.

⁶ OUELLET, Line, op. cit., p. 29.

⁷ Voir État des lieux du patrimoine, des institutions muséales et des archives, Cahier 5, Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2008, www.stat.gouv.gc.ca/observatoire.

⁸ FRANCBLIN, Catherine, op. cit., p. 32.

Ancient Egypt and Contemporary Art présentée en 1994 au British Museum, la série Contrepoint au musée du Louvre en 2004, 2005 et 2006 et la série Correspondance au Musée d'Orsay.

Ce genre de manifestation a provoqué un débat en France entre les « traditionalistes » et les « révolutionnaires », pour les nommer ainsi. Ce débat n'est toujours pas résolu.

Certains sont scandalisés, d'autres sont enthousiastes, tant du côté du public que des muséologues et des historiens de l'art. Il est certain que l'intégration d'art actuel et/ou contemporain dans les salles permanentes d'art ancien apporte son lot de défis et bouscule les pratiques professionnelles muséales. Nous nous intéressons particulièrement à cet aspect du phénomène dans la présente étude. Ainsi, nous posons la question suivante : comment l'intégration d'art contemporain et actuel dans les salles d'exposition permanente d'art historique bouleverset-elle les pratiques professionnelles dans les musées de beaux-arts?

Dans le cas de cette étude, nous adoptons le découpage chronologique suivant :

-<u>Art actuel</u>: s'applique à la production d'artistes vivants. La temporalité correspond à la « contemporanéité écourtée » (entre 10-25 ans) établie par France Lévesque. 10 Ces œuvres ne font généralement pas partie de la collection des musées.

-<u>Art contemporain</u>: correspond à la tendance établie par France Lévesque¹¹, soit la « contemporanéité élargie » (entre 30 et 50 ans). Ici est donc considérée comme *art contemporain*, toute œuvre datant de 1960 à 1990 et faisant partie des collections des musées de beaux-arts.

-Art historique ou art ancien: est ici considéré par opposition à l'art contemporain et à l'art actuel. Ainsi, les collections d'art historique couvrent une large période de l'histoire, par exemple de l'Antiquité à la deuxième moitié du 20^e siècle. Dans le présent travail, nous faisons spécifiquement référence aux expositions permanentes des musées de beaux-arts.

Toutefois, dans l'expression « exposition d'art contemporain au sein des collections permanentes d'art historique », le terme « art contemporain » réfère généralement à la production d'artiste vivant, et ce, même

⁹ Un aperçu du débat est disponible sur le site Internet de LA TRIBUNE DE L'ART. « L'art contemporain au Louvre, arguments contre et arguments pour », *La tribune de l'art*, [En ligne, consulté le 18 janvier 2010.] http://www.latribunedelart.com/Enquete 2005/Contemporain Louvre Pour Contre.htm.

¹⁰ LÉVESQUE, France, *La collection muséale d'art contemporain aux limites du pluralisme et du syncrétisme identitaire*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 31.

¹¹ *Ibid*, p. 31.

si le terme « art actuel » n'est pas systématiquement employé. Alors, il est possible qu'au cours du présent travail, le terme « art contemporain » soit entendu à la fois pour l'art contemporain et l'art actuel dans le but d'alléger le texte.

Le terme « musée de beaux-arts » est utilisé dans le cas présent par opposition au musée d'art contemporain, à savoir un musée entièrement dévolu à l'art actuel et contemporain. Autrement dit, un musée de beaux-arts est un musée « qui ne se spécialise pas dans l'art des XX^e et XXI^e siècles ». 12 II s'agit d'un musée pouvant être encyclopédique, à savoir un musée possédant une collection couvrant une très large période (de l'Antiquité à aujourd'hui par exemple) et parfois plusieurs cultures. Les collections des musées de beaux-arts incluent généralement la peinture, la sculpture, la gravure, les arts décoratifs, la photographie, les œuvres sur papier et parfois l'art contemporain. Le musée des beaux-arts de Montréal et le musée du Louvre en sont d'excellents exemples. Le premier possède une collection d'antiquités romaines et égyptiennes, des œuvres européennes à partir du Moyen Âge, des œuvres canadiennes à partir du XIXe siècle, des objets d'art décoratif, des œuvres sur papier et des œuvres d'art contemporain. Le second, aussi considéré comme un musée encyclopédique, collectionne des œuvres de l'Antiquité à 1848. Il possède également une collection d'arts décoratifs et une collection d'arts graphiques. Le musée des beaux-arts de Dijon, le musée des beauxarts du Canada et le musée national des beaux-arts du Québec, le musée des beaux-arts de la ville de Paris (le Petit Palais) sont d'autres exemples de ce type de musée. Bien qu'il n'y ait pas le terme « beaux-arts » dans leur nom, le musée d'Orsay, le Musée d'art de Joliette et le Brooklyn Museum entrent également dans cette catégorie. Les composantes de leurs collections correspondent aux caractéristiques évoquées.

Nous nous intéressons aux expositions d'art actuel et/contemporain au sein d'expositions permanentes d'art historique dans les musées de beaux-arts, car il s'agit d'un phénomène d'actualité. ¹³ Cette pratique est bien établie en Europe, principalement en France, tant dans les musées de beaux-arts que dans les musées d'histoire et d'archéologie. Or, ce n'est que très récemment que le phénomène est présent au Canada et au Québec. On observe ainsi de plus en plus de propositions de ce genre, bien qu'elles ne soient pas aussi nombreuses qu'en France. Par le biais de cette recherche, nous voulons donc mettre en lumière un phénomène bien précis qui est actuel. Nous cherchons également à mettre en perspective l'impact de ce genre de pratique, qu'est l'intégration d'art actuel et contemporain dans les musées de beaux-arts, sur les

¹² DAGBERT, Caroline, op. cit., p. 8.

¹³ En effet, le phénomène a suscité plusieurs mémoires à l'École du Louvre et dans les universités françaises et maintenant québécoises.

professionnels de musée en tentant de dégager des éléments de réflexion sur l'évolution des pratiques muséales en lien avec le phénomène qui nous intéresse ici.

Afin de mesurer l'impact de la pratique de l'intégration d'art actuel et contemporain dans les salles permanentes d'art ancien sur les pratiques muséales, trois axes de réflexion ont été développés. Le premier se penche sur les relations professionnelles entre les conservateurs, les commissaires et les artistes, et sur les négociations qu'ils doivent mener. Il s'agit des personnes produisant les expositions. Le deuxième axe de réflexion concerne le dialogue entre les différents corpus d'œuvres, à savoir entre l'art actuel, l'art contemporain et l'art ancien. Le troisième et dernier axe se concentre sur les questions de la logistique, de la technique et de la conservation préventive que peut occasionner l'introduction d'art actuel et/ou contemporain dans les salles d'art historique.

D'abord, avant de nous pencher en profondeur sur ses trois axes par le biais d'études de cas, une présentation du phénomène est présentée afin de le situer historiquement. Nous avons tenté d'en retracer les origines et d'en dresser l'évolution jusqu'à son institutionnalisation par les musées. Une analyse est également développée afin de montrer le phénomène tel qu'il se présente sur la scène internationale depuis les années 1980. Ensuite, nous exposons plus en détail les questionnements en lien avec les trois axes de réflexion précédemment énumérés que nous voulons tenter d'éclaircir. De manière succincte, nos questionnements portent sur l'état des relations entre les professionnels qui conçoivent des expositions d'art contemporain au sein des salles permanentes d'art historique et sur la manière dont se déroulent ces relations. Nous nous questionnons également sur la façon dont sont établis les dialogues entre les intégrations d'œuvres contemporaines et les œuvres anciennes, à savoir quels critères sont mis de l'avant. Sur le plan pratique, nous émettons l'hypothèse que les intégrations entraînent assurément des problèmes sur le plan logistique et technique et que la cohabitation d'œuvres de nature différente demande des réajustements des conditions ambiantes dans les salles.

Par la suite, des études de cas sont utilisées dans le cadre de notre recherche afin de saisir les impacts causés par la pratique qui nous intéresse sur les différents acteurs du musée. Pour des contraintes de temps et pour des questions d'accessibilité des ressources, nous avons opté pour des exemples québécois. Cela était d'autant plus pertinent puisque la pratique de ce genre de proposition est récente au Québec. Nous avons dégagé trois exemples qui feront office de cas de figure. Le premier exemple est l'exposition *Tableaux de chasse. Nicolas Baier* qui a été présentée en 2006 au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Le second exemple est l'exposition *Intrus/Intruders* présentée en 2008 au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). Le dernier exemple est la future exposition permanente du Musée d'art de Joliette qui sera présentée dans une année ou deux. Elle fera cohabiter l'art actuel, contemporain et ancien. Nous ne

sommes donc pas ici dans une logique d'intégration, mais de cohabitation. En ce sens, elle diffère un peu des deux premières expositions citées. Ces cas de figure nous permettront de vérifier de manière empirique la façon dont s'articulent ces projets dans les musées.

Les intégrations d'art contemporain dans les salles permanentes d'art historique dans les musées de beaux-arts

« […] la création contemporaine aborde des problématiques qui nous touchent aujourd'hui comme les œuvres historiques l'ont fait hier; seules la forme et la teneur ont changé. L'art continue d'émouvoir, de questionner, de bousculer…»¹⁴

2.1 Un phénomène qui a pris de l'ampleur au cours des décennies

Afin de mieux saisir le phénomène des intégrations de l'art contemporain dans les salles permanentes d'art historique dans les musées de beaux-arts et de son ampleur, il nous a semblé important d'apporter un ancrage historique. Nous avons tenté de comprendre comment il s'articule à la critique des musées que les artistes ont formulés dès le début du XX^e siècle.

2.1.1 Les critiques du musée exprimées par les artistes des avant-gardes

Au cours de la première moitié du XX^e siècle, dans l'esprit des avant-gardes, plusieurs artistes ont critiqué et remis en question l'institution muséale « traditionnelle », certains l'ont fait de façon plus virulente que d'autres. Ainsi, pendant cette période, « des artistes se sont attachés à interroger, rejeter ou proclamer les idées et les valeurs de la culture muséale. Chaque nouveau mouvement et manifeste artistique a affirmé son opposition à l'effet débilitant du musée, lequel était considéré comme une institution démodée dont il fallait se débarrasser au même titre que l'orthodoxie de l'Académie et des Salons. » Filippo Tommaso Marinetti, initiateur du futurisme italien et principal auteur du Manifeste du futurisme publié en 1909, condamnait violemment le musée, qu'il qualifiait de cimetière, en proclamant sa destruction et rejetant ainsi le passé. On peut lire : « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. » ¹⁶ Kasimir Malévitch, initiateur du suprématisme,

¹⁴ OUELLET, Line, « De l'exposition dans l'exposition », dans BOUCHER, Mélanie, *Intrus/Intruders*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p.13.

¹⁵ PUTNAM, James, op. cit., p. 25.

¹⁶ MARINETTI, Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909. [En ligne, consulté le 24 juin 2010.] http://zinclafriche.org/mef/wp-content/uploads/2009/12/manifestefuturismefr.pdf.]

dénonçait le musée en l'accusant d'engranger l'art et les artefacts du passé. 17 Tout comme Marinetti, il souhaitait l'abolition de ce genre d'institution passéiste.

Moins radicaux, les constructivistes russes estimaient que les artistes devaient jouer un rôle actif dans la gestion des musées. Alexandre Rodchenko allait dans ce sens dans la *Déclaration sur l'administration du musée* (1919). El Lissitzky a élaboré une théorie de la scénographie muséale. Il en a réalisé deux; l'une à Dresde en 1926 et l'autre, intitulée *Cabinet de l'art abstrait*, au Landesmuseum (Musée provincial) de Hanovre en 1928 (1927 selon les références). L'artiste y a élaboré des espaces mieux adaptés et spécialement conçus pour « accueillir l'art abstrait « constructif » »²⁰, ce qui ne semblait pas être le cas, selon lui, des espaces disponibles dans les musées, considérés trop neutres par les artistes.

De son côté, Marcel Duchamp exprimait un mépris envers le conservatisme traditionnel du musée.²¹ Les dadaïstes et les surréalistes organisaient leurs propres expositions en dehors des musées. Toutefois, malgré les condamnations des mouvements d'avant-garde à leur endroit, les musées ont tout de même acquis, collectionné et exposé des œuvres issues de ces pratiques artistiques.

Notons qu'en 1947, Georges Salles, alors directeur du musée du Louvre, invitait Pablo Picasso à exposer ses œuvres dans la Grande Galerie, et ce, aux côtés d'œuvres de grands maîtres de son choix. Georges Salles avait alors arrêté son choix sur des œuvres d'Eugène Delacroix. Fait tout de même étonnant lorsque l'on sait que ce grand musée collectionne des œuvres antérieures à 1848. On assiste à une première « insertion » temporaire d'art contemporain (de l'époque) dans un musée de beaux-arts, d'art ancien de surcroît.

2.1.2 Des pratiques basées sur les critiques du musée dans les années 1960-1970

Dans les années 1960, on assiste à la mise en pratique « du questionnement du rôle autonome du musée »²² entrepris par les artistes des premières avant-gardes. Les artistes ont commencé à créer des

¹⁷ PUTNAM, James, op. cit., p. 25.

¹⁸ *Ibid*, p. 25.

¹⁹ Alexandre Rodchenko, « Declaration on Museum Management » (1919), dans Selim Omarovich Khan-Magomedov, *Rodchenko : The Complete Work*, London Thames and Hudson, 1986, 303 p.

²⁰ LISTA, Marcella, « Lissitzky Eliezer dit El (1880-1941), Encyclopædia Universalis, 2010.

²¹ PUTNAM, James, op. cit., p. 26.

²² Ibid, p. 26.

œuvres fondées sur la critique des institutions artistiques et muséales. Dan Flavin, Carl André, Donald Judd et Robert Morris, puis les Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher et Hans Haacke ont poursuivi les critiques des traditions amorcées par leurs prédécesseurs. Ils remettaient en question tant la gestion, l'exposition et la politique de collection dans les musées.

Daniel Buren affirmait que l'art ne devait pas être restreint à l'espace du musée. Il a réalisé en 1989 une œuvre *in situ*, intitulée *Une enveloppe peut en cacher une autre*, recouvrant partiellement le bâtiment du musée Rath de Genève de manière à perturber l'aspect habituel de sa façade. Une nouvelle entrée a été aménagée pour l'occasion. En s'appropriant ainsi ce musée, l'artiste mettait en cause le rôle traditionnel de l'institution muséale en matière d'architecture, de conservation et de cadrage de l'art.²³

D'autres mouvements artistiques, cette fois aux États-Unis, ont contesté le cantonnement de l'art à l'espace muséal. Le land art, le minimalisme (ou art minimal), et l'art conceptuel ont présenté un défi en ce qui concernait les « conventions institutionnelles ».²⁴ Les musées ne pouvaient donc pas acquérir des œuvres comme *The Lightning Field* (1977) de l'artiste américain Walter de Maria, *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson ou les immenses sculptures de feuilles de métal de Richard Serra, puisque ces œuvres sont généralement de très grands formats et parfois réalisées dans la nature. Ainsi, elles ne pouvaient être exposées dans les musées « traditionnels ». Ils ont toutefois trouvé une solution à la situation en exposant la documentation photographique des œuvres du land art. En ce qui concerne les œuvres minimalistes, l'ouverture de nombreuses galeries et autres espaces d'exposition consacrés à l'art contemporain et à l'art minimal a permis l'acquisition de ce type de création. La Dia : Beacon en est un exemple. Il s'agit en effet d'une institution muséale qui collectionne, entre autres, les œuvres des artistes minimalistes et du land art. Le musée dispose d'immenses espaces pouvant accueillir ces œuvres de très grands formats.

Dans les années 1970, Daniel Buren a écrit *De la fonction du musée* où il exposait sa théorie selon laquelle le musée impose un cadre à l'art. Plus tard, vers la fin de cette décennie, l'artiste créait le concept de l'œuvre *in situ*.²⁵ Michael Asher travaillait également dans ce sens. Il a créé de nombreuses installations d'une grande subtilité à l'intérieur d'espaces d'exposition de musée. Ses « installations envisageaient sous un angle critique le cadrage institutionnel de l'art et cherchaient à déconstruire l'interprétation linéaire de l'histoire

²³ *Ibid*, p. 161.

²⁴ *Ibid.* pp. 27-28.

²⁵ Une œuvre *in situ* est une œuvre qui prend en compte le lieu dans lequel elle s'inscrit. L'œuvre est spécialement créée en fonction de cet espace.

adoptée par le musée. » ²⁶ En 1979, Asher a réalisé une installation à l'Art Institute of Chicago au cours de la 73^e Exposition américaine. Son intervention consistait à retirer une statue de Georges Washington de son emplacement d'origine, situé à l'extérieur du musée, et à l'installer dans une salle consacrée à la peinture et au mobilier du XVIII^e siècle. La statue a été déposée sur un socle. Par cette intervention, l'artiste redéfinissait le rôle de la statue commémorative, celle-ci devenant une simple sculpture parmi tant d'autres. De plus, la présence de cette statue modifiait la perception des autres œuvres présentes dans la même salle. Ainsi, Asher démontrait comment la présentation muséologique peut modifier notre conception et notre interprétation des œuvres. Cette volonté de renouveler la lecture des œuvres rejoint en ce sens l'idée d'introduire de l'art actuel et contemporain dans les salles permanentes d'art ancien. L'un des objectifs de ce type de pratique est de réactualiser la lecture des collections permanentes par le biais « d'interventions » d'artistes contemporains.

2.1.3 L'institutionnalisation des pratiques contemporaines par les musées

Au cours des années 1980 et au début des années 1990, les musées ont accepté les expériences entreprises auparavant et ont commencé à solliciter des artistes à créer des œuvres spécialement conçues au sein de leurs espaces et à interagir avec les collections permanentes.²⁷ Ces invitations faites aux artistes sont « le reflet d'un climat grandissant d'autocritique institutionnelle ».²⁸ Cette nouvelle tendance des musées a permis aux artistes de prendre part aux activités des musées. Depuis, de nombreux musées d'art, de beaux-arts, d'histoire, etc. présentent des expositions temporaires où des artistes créent des œuvres en dialogue avec les collections permanentes d'art historique. Le musée est considéré comme un lieu d'expérimentation. Il s'adapte donc de plus en plus aux pratiques artistiques contemporaines.

Cette institutionnalisation des pratiques contemporaines par les musées d'art est le témoin de « l'apparition d'une volonté d'innover et d'expérimenter dans la mise en exposition des collections ». ²⁹ Au cours de leur enquête à propos de sa réception et de sa contribution sur l'exposition *Intrus/Intruders*, Raymond Montpetit et Yves Bergeron ont ainsi noté que trois réalités en témoignent. Il s'agit de la multiplication des expositions temporaires, de l'émergence de la muséologie réflexive et l'intérêt que portent plusieurs artistes actuels aux pratiques des conservateurs et au fonctionnement de l'institution muséale elle-

²⁶ PUTNAM, James, op. cit., p. 29.

²⁷ *Ibid*, p. 156.

²⁸ *Ibid*, p. 156.

²⁹ MONTPETIT, Raymond, Yves BERGERON, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanente », dans BOUCHER, Mélanie, *op. cit.*, p. 157.

même. Ces trois réalités expliquent ainsi l'évolution du phénomène étudié ici. Ainsi, les premières critiques du musée par les artistes des avants-gardes et la mise en œuvre de ces critiques par les artistes des années 1960-1970 témoignent de cet intérêt des artistes pour cette machine qu'est le musée. L'institutionnalisation des pratiques de ces artistes démontre que les musées se sont inscrits dans un climat de remise en question et d'autocritique. Les musées cherchent ainsi de nouvelles façons de penser et de présenter leurs collections.

Ce portrait historique nous permet de mieux comprendre le phénomène des expositions temporaires d'art contemporain au sein des salles permanentes d'art historique dans les musées de beaux-arts qui nous intéresse dans la présente étude. Nous avons présenté l'évolution d'un phénomène qui a ses racines dans les critiques de l'institution muséale traditionnelle exprimées par les artistes des avants-garde jusqu'à leur institutionnalisation dans les années 1980 et 1990. C'est dans cet esprit de renouveau et d'autocritique que s'inscrit le phénomène étudié, à savoir le métissage des genres et des époques.

2.1.4 Le phénomène tel qu'il se présente depuis les années 1980

2.1.4.1 Les objectifs de ce type d'exposition

Depuis les années 1980, les musées d'art, principalement les musées de beaux-arts, se sont donc appropriés cette pratique qui consiste à intégrer de l'art contemporain et/ou actuel dans leurs collections permanentes d'art ancien dans le cadre d'exposition temporaire. On assiste ainsi à une multiplication de ce genre d'expositions au point de devenir ce que Caroline Dagbert a qualifié de « tendance ».³⁰ Plusieurs objectifs sous-tendent la présence de cette pratique dans les musées de beaux-arts et sont propres à chacune des institutions. Ils sont de nature scientifique, pédagogique, stratégique et économique.

Du point scientifique, la présentation de ce genre d'exposition est généralement motivée par la volonté « de ranimer des scénographies parfois un peu fatiguées en adoptant une approche contemporaine et innovatrice »³¹ et de revoir les méthodes d'interprétations traditionnelles. Les intégrations peuvent également modifier le contexte et le cadrage des espaces d'expositions existants.³² Ces expositions permettent de faire avancer la recherche sur l'art. Elles permettent également de réfléchir sur les intentions artistiques et de proposer de nouvelles lectures de l'histoire de l'art. La cohabitation d'art ancien, contemporain et actuel permet de réfléchir sur les dialogues possibles entre l'art des différentes époques

³⁰ DAGBERT, Caroline, op. cit., p. 24.

³¹ PUTNAM, James, op. cit., p. 156.

³² *Ibid*, p. 161.

(entre passé et présent) et de même que sur la continuité entre l'art historique et l'art actuel (thèmes qui reviennent) plutôt que de s'accrocher aux ruptures historiques « catégorisantes ». L'introduction de l'art vivant dans les musées de beaux-arts permet également de mettre en valeur des artistes qui s'intéressent aux rapprochements avec le passé. Par exemple, Adad Hannah travaille dans ce sens. De cette façon, on réconcilie patrimoine et art contemporain, passé et présent.

Sur le plan de la pédagogie, la présence de l'art actuel et contemporain dans les musées de beauxarts est un moyen efficace de démocratisation de l'art vivant. Les visiteurs allant au musée du Louvre et n'étant pas nécessairement familier avec l'art actuel et contemporain y sont ainsi initiés, mais à petite dose. De même, à l'inverse, les amateurs d'art contemporain sont amenés à découvrir l'art historique. Ajoutons que le dialogue entre l'art ancien et actuel permet de renouveler le regard sur les collections des musées. De cette façon, le visiteur est amené à redécouvrir les œuvres sous un nouvel angle.

Stratégiquement, les expositions temporaires d'art actuel et contemporain dans les salles permanentes d'art historique permettent de revaloriser les expositions permanentes des musées. Les musées leur communiquent le caractère dynamique des expositions temporaires.³³ Stéphane Aquin, conservateur de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal, parle « d'évènementialiser » les expositions permanentes.³⁴ De plus, la présentation de ce genre d'exposition donne un « coup de jeune » à l'image des musées par leur réactualisation.

La présentation de ce type d'exposition a également des visées financières. En effet, grâce à cette stratégie, les musées veulent attirer de nouveaux publics et du coup augmenter le nombre d'entrées. C'est la raison pour laquelle, d'un point de vue économique, l'intégration d'art contemporain dans les musées de beaux-arts est sans aucun doute une « affaire rentable ». Rajoutons que plus les musées sont fréquentés, plus l'accès aux subventions, tant de l'État que du mécénat privé, en est facilité. Un autre aspect, non négligeable, est l'économie de coûts. Les expositions d'art contemporain au sein des salles permanentes d'art historique engendrent moins de coûts de production. En effet, il est beaucoup plus dispendieux de monter une nouvelle exposition que d'utiliser les expositions existantes, puisqu'il n'y a pas de nouveaux murs

³³ MONTPETIT, Raymond, Yves BERGERON, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanente », dans BOUCHER, Mélanie, *op. cit.*, p. 158.

³⁴ Stéphane Aquin, conservateur de l'art contemporain au MBAM, en entretien avec Nathalie Galego, Montréal, le 3 mai 2010.

³⁵ Gonzalès Bastos, Monica, *La Mission pour l'art contemporain du musée du Louvre : les difficultés d'insérer l'art contemporain dans un musée traditionnel*, mémoire de 2^e cycle, sous la dir. de Michel Colardelle, Paris, École du Louvre, 2007, p. 33.

à construire, ni de nouveaux dispositifs d'exposition. Moyennant quelques modifications et déplacements d'œuvres, une telle exposition engendre moins de frais de production, à l'exception peut-être dans les cas de commandes inédites.

2.1.4.2 Les expositions les plus marquantes

Les nombreux exemples d'expositions énumérés dans cette section montrent bien comment le phénomène s'est taillé une place dans la programmation des grandes institutions européennes. Très peu d'expositions marquantes ont été présentées dans les années 1980. Il y a eu de nombreuses interventions d'artistes dans plusieurs musées, et pas seulement dans les musées de beaux-arts. Toutefois, il y a peu de documentation disponible. C'est le cas de l'exposition *Présence discrète* qui a eu lieu en 1983 au Musée des beaux-arts de Dijon. Nous connaissons uniquement la liste des artistes participants : entre autres Christian Boltanski, Daniel Buren et Giovanni Anselmo. Parmi les installations, notons Claudio Parmiggiani qui a présenté *Synecdoche* en 1986 au Kunsthistorisches de Vienne. L'artiste avait créé un tableau inachevé, un work in progress, au côté d'une œuvre allégorique de l'artiste Dosso Dossi dans laquelle l'on peut voir un tableau inachevé, celui-là même que l'artiste a reproduit. Ainsi, l'intention de l'artiste visait à déplacer l'œuvre inachevée du tableau original hors de son cadre historique pour la situer dans l'espace-temps réel du visiteur. ³⁶

Le phénomène prend toutefois son véritable envol dans les années 1990, si l'on en croît les quelques ouvrages ayant répertorié le genre d'exposition étudié ici. En effet, bon nombre d'expositions sont répertoriées et énumérées dans l'ouvrage de James Putnam et le travail dirigé de Caroline Dagbert. En 1990, Joseph Kosuth présentait une installation au Brooklyn Museum de New York intitulée *The Play of the Unmentionable*. L'œuvre, présentée comme une exposition, était installée dans le Grand Lobby du musée. Elle intriguait et troublait les visiteurs, puisqu'il s'agissait d'un espace de circulation et non d'un espace d'exposition. L'artiste a agi en tant que commissaire en proposant un accrochage des artefacts de la collection du musée. L'installation réunissait des œuvres peu connues qui avaient choqué ou paru inappropriées à une époque donnée. Kosuth traitait de la question de la censure et de l'iconoclasme dans l'histoire de l'art qui est dictée selon les convictions religieuses ou politiques des différentes époques. La même année, la National Gallery de Londres créait le *Associate Artist Scheme*, un programme qui consiste à inviter un artiste en résidence pendant deux ans afin qu'il crée des œuvres en lien avec celles de la collection. Selon un programme similaire, le Museum of Modern Art amorçait une série d'expositions intitulée *Artist's choice*. En 1992, le Bodemuseum de Berlin présentait l'exposition *Dialog im Bodemuseum* où Igor et

³⁶ PUTNAM, James, op.cit., p.165.

Svetlana Kopystiansky ont réalisé une série d'installations parmi les collections permanentes.³⁷ L'une de ces installations, intitulée *Ante Rem, in Re, Post Rem*, présentait des pastiches de tableaux historiques chiffonnés et étalés sur le sol comme des tapis. L'artiste Fred Wilson présentait en 1993 *The Museum : Mixed Metaphors* au Seattle Art Museum, une exposition où il a disséminé ses œuvres parmi les collections du musée.

En 1994, le British Museum innove en présentant l'exposition *Time Machine : Ancient Egypt and Contemporary Art.* ³⁸ Le commissaire James Putnam avait alors invité douze artistes à présenter leurs œuvres au sein des galeries d'art égyptien. Chacun des artistes a réalisé une œuvre spécialement conçue pour l'occasion en tentant de créer des parallèles, de répondre à une ou plusieurs antiquités égyptiennes ou de travailler à partir des croyances et des traditions égyptiennes. ³⁹ L'année suivante, l'exposition *Intervenciones en el espacio* était présentée au Musée des beaux-arts de Caracas au Venezuela. La commissaire María Elena Ramos avait invité quelques artistes, dont Joseph Kosuth, Terry Smith et Gonzalo Díaz, à intervenir avec des œuvres de la collection et à présenter des interventions architecturales ayant pour objectif de sonder la nature du musée. ⁴⁰ Le Bowes Museum présentait en 1996 *Private View*, une exposition pour laquelle les œuvres de trente-cinq artistes contemporains ont été introduites dans les salles permanentes. ⁴¹ L'artiste Shiro Matsui a présenté en 1997 une installation intitulée *The Way to the Artwork is through the Stomach* à l'occasion de l'exposition *Future Recollections* au Musée municipal des beaux-arts de Kyoto. Cette œuvre s'intégrait à l'entrée du bâtiment de même qu'à l'intérieur des salles du musée. ⁴²

Les années 2000 sont marquées par une multiplication accrue d'expositions temporaires d'art contemporain dans les salles permanentes d'art historique et d'expositions mêlant art actuel et ancien. De plus en plus d'institutions muséales organisent et présentent de telles expositions. En France, les musées régionaux, tels les musées de beaux-arts de Nantes, de Nancy, de Brest, de Dijion, de Reims et celui de la

³⁷ Ibid, p.164.

³⁸ Bien que le British Museum ne soit pas un musée de beaux-arts, nous avons cru bon inclure l'exposition *Time Machine : Ancient Egypt and Contemporay Art* par l'importance de cette dernière dans le milieu muséal. En effet, elle est citée dans plusieurs textes (Dagbert, Bastos, Putnam, etc.) comme étant une importante exposition.

³⁹ DAGBERT, Caroline, op. cit., p. 25

⁴⁰ PUTNAM, James, *op. cit.*, p.179 et 182-183; FUENMAYOR, Jesús, « Intervenciones en el espacio, Museo be Bellas Artes, Caracas (Venezuela) », *Flash Art*, vol. 29, nº 188, mai-juin 1996, p. 57.

⁴¹ DAGBERT, Caroline, *op. cit.*, p. 25; HAROLD, Jim, « Private View », Creative Camera, n° 341, août-septebre 1996, pp. 42-43.

⁴² PUTNAM, James, op. cit., p. 183; FUENMAYOR, Jesús, op. cit., p. 57.

ville de Paris (Petit Palais) ont adopté cette pratique qui continue de se répandre un peu partout en Europe, aux États-Unis et au Canada. Les projets d'expositions sont présentés de façon ponctuelle. Parmi les expositions les plus marquantes, notons Encounters, New Art from Old présentée à la National Gallery de Londres à l'occasion du nouveau millénaire; Dialogue ininterrompu en 2001 au Musée des beaux-arts de Nantes; les trois Contrepoint (2004-2007) au musée du Louvre; Quand le 21e regarde le 18e au Musée des beaux-arts de Nancy et Le Génie du lieu au Musée des beaux-arts de Dijon en 2005; Tableaux de chasse. Nicolas Baier en 2006 au Musée des beaux-arts de Montréal; Intrusions au Petit Palais au Musée des beauxarts de la ville de Paris et Gilles Mihalcean. Transgression d'un genre au Musée d'art de Joliette en 2007; Quand l'art allemand du 20e s'invite au musée au Musée des beaux-arts de Reims, Intrus/Intruders au Musée national des beaux-arts du Québec, Bill Viola. Observance et Oswaldo Marcia au Musée d'art de Joliette en 2008; Expérience no2 After au Musée des beaux-arts de Tours et Joseph Kosuth. Ni apparence ni illusion au musée du Louvre en 2009. Mentionnons également les séries Couplets au Stedeijmuseum et Correspondance au musée d'Orsay. Le grand nombre d'expositions en France démontre que le phénomène y est plus important. Les expositions énumérées précédemment sont généralement des expositions collectives, mais il y a autant d'expositions monographiques qui ont été présentées. Parmi ces expositions, il y a eu, par exemple, Jan Fabre au Louvre. L'ange de la métamorphose en 2008 et Joseph Kosuth. Ni apparence ni illusion en 2009-2010 au Louvre et Xavier Veilhan à Versailles en 2009.

Cette liste d'expositions n'est toutefois pas exhaustive. ⁴³ Il y a des expositions de ce genre qui ont eu lieu dans d'autres types de musée et de musées d'art, tels le Château d'Oiron, le Château de Versailles, le Musée Bourdelle, le Musée Rodin et le Musei Civizi Veneziani, pour ne nommer que ces derniers. Notons toutefois que le phénomène est plutôt l'apanage des musées de type « beaux-arts », ce qui nous intéresse plus particulièrement dans le cas de cette étude.

L'ampleur prise par la multiplication des expositions temporaires alliant l'art actuel, contemporain et ancien s'est développée au point de devenir une réelle « tendance » dans le milieu muséal. Les nombreux exemples cités en témoignent. Un tel engouement suscite immanquablement des interrogations sur les impacts de cette nouvelle pratique.

⁴³ Notez que l'exhaustivité n'était pas l'objectif recherché ici.

2.2 Les questionnements suscités par le phénomène

La place de l'art contemporain dans les musées de beaux-arts est un phénomène complexe comportant de multiples facettes⁴⁴ et suscite un nombre de questionnements en lien avec la production et la présentation de ce genre d'exposition. Du point de vue des relations entre commissaires, conservateurs et artistes, nous pouvons nous questionner sur la façon dont se déroulent les échanges entre les différents intervenants, sachant que chacun poursuit ses propres objectifs. Dans un article, Marie-Laure Bernadac s'interroge sur la façon de concilier les impératifs de chacun des partis.⁴⁵ Les commissaires tiennent au bon déroulement de leur projet d'exposition selon leurs plans. Les conservateurs veillent à ce que les conditions de conservation soient respectées, de même que la sécurité des œuvres. D'autres tiennent au respect des expositions permanentes en place et veillent à ce que la trame originale ne soit pas trop modifiée afin qu'elle conserve sa cohérence. Lors de production inédite, les artistes tiennent à leur projet de création. Comment satisfaire chacun des intervenants? Autrement dit, comment peut-on respecter l'intégrité du projet de l'artiste et celui du commissaire tout en respectant les contraintes physiques du bâtiment, celles de la muséographie existante et celles de la conservation préventive? Quelles sont les aptitudes nécessaires pour la réalisation d'un tel projet d'exposition? Comment faire en sorte que tout fonctionne bien? Il s'agit d'une première série d'interrogations suscitée par cette pratique.

Bien que les intégrations d'art actuel et contemporain dans les salles d'art historique soient devenues une pratique à laquelle les musées ont de plus en plus recours, il faut tout de même que ces interventions soient faites de façon cohérente et en relation (ou dialogue) avec les œuvres anciennes afin qu'elles ne soient pas vides de sens. Nous nous questionnons ainsi sur la manière de procéder afin d'intégrer des œuvres actuelles et contemporaines au sein des expositions permanentes. Comment le choix des œuvres s'opère-t-il? Et le choix des emplacements? Se base-t-il sur une idée longuement et mûrement réfléchie ou bien sur une approche plus intuitive? Comment offrir une lecture cohérente des deux ensembles (à savoir les œuvres actuelles et contemporaines et les œuvres de la collection) tout en préservant l'autonomie de chacune des œuvres? Cette deuxième série de questions relève donc du processus menant à la production de dialogues entre arts actuel, contemporain et ancien.

Le phénomène étudié dans le cas présent engendre nécessairement des problèmes de logistique liés, par exemple, aux déplacements d'œuvres de la collection, à leur installation, etc., des défis techniques et

⁴⁴ DAGBERT, Caroline, op. cit., p. 82.

⁴⁵ BERNADAC, Marie-Laure, « L'art contemporain au musée du Louvre », *Technè*, n°24, 2006, p. 66.

des problèmes reliés à la conservation préventive dans les salles d'exposition. Mais est-ce bien le cas? En effet, la cohabitation d'œuvres de nature différentes, par exemple une huile sur toile et des œuvres composées de matières organiques, peuvent-elles avoir lieu? L'intégration d'œuvres contemporaines engendre-t-elle un réajustement des conditions atmosphériques et lumineuses dans les salles? Comment installer des œuvres multimédias à l'intérieur de salles n'étant pas conçues pour les accueillir?

Les relations professionnelles, le processus de réalisation et les problèmes de nature logistique, technique et de conservation préventive constituent donc les trois axes de réflexion que nous avons privilégiés. Les trois études de cas que nous avons sélectionnés -Tableaux de chasse. Nicolas Baier, Intrus/Intruders, Les îles réunies- nous permettront d'apporter des éléments de réponses aux séries de questions soulevées.

3. Cas de figure 1 : Nicolas Baier-Tableau de chasse

3.1 Présentation de l'exposition

À la fois originale et inusitée, l'exposition *Tableaux de chasse. Nicolas Baier* a été présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 21 mars au 28 mai 2006 dans le cadre de la dixième édition de *Zone Libre*, une série de projets d'exposition consacrée à l'art actuel et contemporain où des artistes sont invités à réaliser une proposition.

Dans le cadre de cette édition de *Zone Libre*, Stéphane Aquin, conservateur de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal, a invité l'artiste Nicolas Baier, reconnu comme figure de proue sur la scène artistique montréalaise. Ce dernier a proposé de présenter ses œuvres au sein des salles permanentes du musée. ⁴⁶ Cette idée d'intégration était le fruit d'un « remue-méninge » entre l'artiste et son acolyte Emmanuel Galland.

Ainsi, c'est « avec un enthousiasme non dénué d'un certain scepticisme »⁴⁷ que les responsables du musée ont accepté la proposition de Baier d'introduire dix-sept de ses photographies récentes, datant de 2004 et 2005, dans les différentes expositions permanentes et les couloirs du musée.⁴⁸ L'artiste proposait alors un « parcours original de son propre art à travers une certaine tradition ».⁴⁹ La proposition était d'autant plus pertinente que le MBAM possèdait des œuvres de Nicolas Baier dans sa collection. La première acquisition remontait à l'année 2000.

L'exposition *Tableaux de chasse* était, à la connaissance de Stéphane Aquin, la première expérience d'intégration d'art actuel dans les salles permanentes du Musée des beaux-arts de Montréal. Bien accueillie par les critiques, l'exposition invitait le visiteur à réfléchir sur le caractère linéaire de l'histoire de l'art.⁵⁰

⁴⁶ Il semble y avoir une confusion à savoir qui est l'initiateur de cette proposition. En entrevue, Stéphane Aquin avait de la difficulté à se rappeler qui avait eu l'idée d'exposer dans les salles, entre lui et l'artiste. De plus, selon l'article de Christine Redfern, il semblerait que Baier aurait refusé la proposition du conservateur d'exposer ces œuvres dans les corridors et près des ascenseurs). Il voulait exposer dans les collections permanentes du musée.

⁴⁷ AQUIN, Stéphane, « L'histoire de l'art en jeu. Nicolas Baier au Musée des beaux-arts de Montréal », dans GODMER, Gilles, *Nicolas Baier*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p. 90.

⁴⁸ La liste des œuvres de l'exposition a été placée en Annexe C du présent travail, pp. 62-70.

⁴⁹ HELLMAN, Michel, « Le printemps de Nicolas Baier », *Le Devoir*, samedi 1^{er} avril 2006, p. e6.

⁵⁰ *Ibid*, p. e6.

3.2 Le dialogue entre les œuvres de la collection et celles de Baier

À l'exception de deux cas, Le Canada est dans le marécage d'un terrain de golf à Laval (2004) et Le Canada est dans le coin d'un vieux pénitencier à Laval (2004), le choix des œuvres et des emplacements s'est effectué selon une approche assez intuitive et spontanée, lors de visites des salles permanentes du musée de l'artiste, accompagné du commissaire et parfois des conservateurs. L'artiste n'avait de prime abord aucune idée précise au début du projet et a formulé des propositions à la suite de ses visites. La plupart d'entre elles ont été acceptées par ces derniers.

L'objectif de l'artiste était de fondre ses œuvres dans la muséographie en place. Il souhaitait intégrer ses œuvres de façon délicate et subtile. Le dialogue entre les œuvres obéissait de façon générale à une logique d'intégration « en douceur ». C'est la raison pour laquelle Baier a choisi les encadrements de ses photographies en fonction des encadrements des œuvres qui l'entouraient, de manière à les imiter. Afin de pousser plus loin cette volonté de se « camoufler », l'identification des œuvres de Baier était volontairement discrète. Pour l'œuvre *Harpie*, le cadre était ornementé de dorures selon le genre du XVII^e siècle. Dans le cas de *Vases communicants* (2005), placée aux côtés de *La Charrue* (1931-1933) d'Anne Savage, le cadre était fait d'un simple bois typique. Comme pour les œuvres de la collection d'art contemporain, l'œuvre *Cité* (2005) n'avait pas de cadre.

Les rapprochements entre les photographies de l'artiste et les œuvres de la collection du MBAM étaient basés sur des échos formels (associations plastiques et chromatiques), iconographiques, thématiques et symboliques et des calambours visuels sous forme de trompe-l'œil. L'œuvre *Tablettes à maladies (2005)* donne l'impression qu'il y a un trou dans le mur. En observant *Harpie* (2005) de loin, l'on pourrait croire qu'il s'agit d'une œuvre caravagesque, alors que l'on est devant une photographie. L'artiste a ainsi su user de son sens de l'observation dans le choix de ses propres œuvres et des lieux d'accrochage. L'œuvre *Miroir* (2005), une photographie composée de taches noires et blanches a été placée auprès des Borduas. *Perspectives/Retour* (2005) reprend de façon géométrique la vue de *Rueil près de Paris* (1912) de Maurice de Vlaminck. *Monolithe* (2005), quant à elle, reprend le sens géométrique et le goût des surfaces lisses et dures de l'art islamique. Cette œuvre est trompeuse, car elle donne l'impression d'un carrelage ou d'un mur de marbre, alors qu'il s'agit d'un photomontage.

⁵¹ DELGADO, Jérôme, « Nicolas Baier/Tableaux de chasse, Musée des beaux-arts de Montréal, 21 mars-28 mai. Traces, Galerie René Blouin, Montréal, 1^{er} avril au 6 mai », *Parachute*, n°124, 2006, [En ligne, consulté le 10 juillet 2010.], 2p. http://www.parachute.ca/public/+100/124.htm

⁵² HELLMAN, Michel, op. cit., p. e6.

La démarche de l'artiste reposait ainsi à travers une approche visuelle particulière et sur son sens aigu de l'observation. L'ensemble des interventions de Baier pouvait se lire comme « un inventaire libre des différentes postures loisibles à l'artiste : mimétisme, distance critique, commentaire politique, dérision esthétique, restauration poétique »⁵³, etc., tout en se faisant discret.

3.3 Les relations entre le commissaire, les conservateurs et l'artiste

Sur le plan organisationnel, le projet de l'exposition *Tableaux de chasse* était coordonné par Stéphane Aquin. L'équipe du musée, nous l'avons dit, a été favorable au projet de l'artiste. Seuls deux conservateurs étaient un peu plus réticents. Ils connaissaient toutefois cette tendance d'introduire des œuvres d'art actuel et contemporain dans les salles permanentes d'art historique. ⁵⁴ Ainsi, dès le départ, il y avait une bonne ambiance de travail au sein de l'équipe. De plus, selon Stéphane Aquin, lorsqu'il y a un bon esprit d'équipe, tout le monde y met du sien pour le bon déroulement du projet. ⁵⁵

S'occupant de la gestion de ce projet d'exposition, tout passait par le conservateur de l'art contemporain. Nicolas Baier présentait ses idées à Stéphane Aquin qui les communiquait aux autres conservateurs. Lorsqu'il y avait lieu, notamment pour les interventions plus lourdes, Aquin communiquait avec la directrice du musée, Nathalie Bondil, qui donnait le feu vert ou non, selon la situation. En tant qu'élément centralisateur, le commissaire n'a pas laissé l'artiste approcher ses collègues, car cela aurait semé la confusion et compliqué les choses. Il est beaucoup plus simple de diriger un projet lorsque l'on est seul coordonnateur. Cette façon de procéder a permis d'éviter toute situation de litige et d'incompréhension de la part de tous les partis concernés. Cela dit, il y a eu tout de même des discussions entre le commissaire, l'artiste et les conservateurs. Ces derniers avaient dégagé quelques mises en situation possible, dont deux ont été retenues pour la proposition finale. Il s'agit de *Chiboukis* (2004) installée avec les mosaïques de l'art paléochrétien et de *Harpie* (2005) installée dans la salle des peintures caravagesques (salles du XVII^e siècle).

3.4 Sur les plans de la conservation, de la logistique et de la technique

L'intégration des œuvres de Nicolas Baier dans les salles d'expositions permanentes du Musée des beaux-arts de Montréal n'a occasionné aucun problème majeur sur le plan de la conservation préventive, logistique et technique. La cohabitation des œuvres de la collection musée et les œuvres de Baier n'a en rien

20

⁵³ AQUIN, Stéphane, *loc. cit.*, p. 91.

⁵⁴ Stéphane Aquin, op. cit.

⁵⁵ Ibid.

causé de dommage sur elles. Quant aux conditions atmosphériques et lumineuses, aucune modification n'a été effectuée, puisqu'il y avait une volonté de la part de l'artiste de traiter avec la lumière en place sans la modifier. S'agissant d'une exposition d'une durée de trois mois, l'artiste a jugé inutile de changer l'éclairage des salles. De plus, l'artiste avait fourni des copies d'exposition. De cette façon, les œuvres originales ne risquaient pas de subir des dommages irréversibles dus aux ravages de la lumière et la charge de travail des techniciens en a été diminuée, permettant ainsi un gain de temps.

Stéphane Aquin nous a révélé que du point de vue de la logistique, aucune difficulté n'a entravé l'installation de l'exposition dans les salles permanentes du musée. ⁵⁷ Il faut dire que l'accrochage de photographie est plutôt simple. Il a suffi de retirer quelques œuvres des collections permanentes, notamment dans la salle d'art canadien, pour faire place aux nouvelles. De plus, nous supposons que l'installation de ces dernières s'est effectuée en dehors des heures d'ouverture au public, afin de faciliter le travail des techniciens.

L'équipe du musée a fait face à un seul obstacle sur le plan technique dans le cadre de l'exposition Tableaux de chasse. Un mur a dû être solidifié afin d'accueillir une œuvre trop lourde. Dans l'ensemble, l'accrochage de photographies n'engendre pas de défi technique. Les cadres de ces dernières ont été fabriqués par l'équipe de techniciens du musée dans le but d'épargner des coûts de production.

3.5 Analyse des résultats

La production de l'exposition *Tableaux de chasse* n'a connu aucun problème majeur, tant du point de vue des relations professionnelles, des dialogues entre les corpus d'œuvres que de l'aspect plus technique de l'installation. Le tout s'est bien déroulé et s'est fait simplement, grâce à la bonne coordination de Stéphane Aquin en tant qu'élément centralisateur. L'équipe de conservateurs du musée était ouverte à la proposition de Nicolas Baier. Les interrelations entre les œuvres de Baier et celles de la collection du musée et la sélection des emplacements ont été faites de façon intuitive par l'artiste. Peu de propositions de ce dernier ont été refusées ou modifiées, ce qui a contribué au bon déroulement du projet. À l'exception d'un obstacle d'ordre technique, les photographies sélectionnées par l'artiste ont pu être installées sans difficulté.

⁵⁶ MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, *Tableaux de chasse. Nicolas Baier*, 2006, 2 p. (Document fourni par Catherine Guex, attachée de presse au MBAM via adresse courriel personnelle.)

⁵⁷ Stéphane Aguin, op. cit.

Selon Stéphane Aquin, l'intégration d'art actuel dans les salles permanentes d'art historique, comme l'exposition de Nicolas Baier le proposait, « a créé un précédent auquel on [le musée] peut revenir ». Depuis, plusieurs nouvelles intégrations ont été installées dans les salles du musée, un peu sur le mode « on ajoute une œuvre par-ci par-là ». Toujours selon le conservateur de l'art contemporain du MBAM, ce genre de manifestation n'a pas vraiment bouleversé ses habitudes de travail. C'est une pratique qui est devenue courante dans les musées de beaux-arts.

⁵⁸ Ibid.

4. Cas de figure 2 : Intrus/Intruders

4.1 Présentation de l'exposition

Dans le cadre du 75^e anniversaire du Musée national des beaux-arts du Québec, l'exposition *Intrus/Intruders* était l'occasion pour l'institution « de réitérer de façon originale la mission qui est la sienne depuis 1933 : constituer une collection exemplaire des pratiques artistiques historiques et contemporaines au Québec ».⁵⁹ Ainsi, le but principal de cette proposition était de dynamiser les expositions permanentes et d'ouvrir vers de nouveaux regards et vers une nouvelle lecture stimulée par la présence des œuvres contemporaines et actuelles.⁶⁰ Il s'agissait d'un premier projet de ce genre à avoir une telle envergure au Canada grâce au soutien du Conseil des Arts du Canada. L'exposition était et est toujours considérée comme un événement original, novateur, audacieux et spectaculaire, selon le journaliste Régis Tremblay.⁶¹

L'exposition était une idée originale de Line Ouellet, directrice des expositions et des publications scientifiques du musée et directrice du projet d'exposition *Intrus/Intruders*. Elle a fait appel à Mélanie Boucher, une personne connue par le personnel du musée, ⁶² et appréciée pour son expérience de commissariat d'exposition et son excellente capacité relationnelle ». ⁶³

Intrus/Intruders était une exposition temporaire d'art actuel. Vingt-quatre artistes québécois contemporains, choisis par la commissaire, ont participé au projet d'exposer leurs œuvres au sein des sept salles permanentes du MNBAQ où l'art historique québécois est présenté. Les œuvres exposées étaient issues de trois contextes. Dans le premier, il s'agissait d'œuvres existantes appartenant à des collectionneurs ou bien aux artistes eux-mêmes, comme l'œuvre intitulée Narcisse (2001) de Jana Sterbak. Dans le deuxième contexte, il s'agissait d'œuvres existantes et appartenant au musée, comme Darboral (2000-2005)

⁵⁹ BOUCHER, Mélanie, op. cit., 2008, p. 9.

⁶⁰ MONTPETIT, Raymond, « L'exposition entre les œuvres : une analyse », dans BERGERON, Yves, et Raymond MONTPETIT, *Intrus/Intruders, Rapport d'évaluation*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 5.

⁶¹ TREMBLAY, Régis, « Intrus/Intruders. Les yeux fertiles », Le Soleil, jeudi 24 avril, cahier arts et spectacles, p. A3.

⁶² En effet, Mme Boucher a effectué son stage de muséologie au MNBAQ en 2001. Elle a de plus aidé Michel Martin, conservateur de l'art contemporain, a réalisé une exposition permanente en art contemporain sur l'abstraction. Elle a également été invitée à effectuer une recherche bio-bibliographique de l'exposition *Ludique*, de même que pour le commissariat de l'exposition *Patrick Coutu. Œuvres spatiales* (2002). Finalement, elle a participé à la mise sur pied de *Orange*, événement d'art contemporain de Saint-Hyacinthe. (GALEGO, Nathalie, *Entrevue avec Mélanie Boucher, commissaire de l'exposition « Intrus/Intruders »*, Montréal, le 19 avril 2010.)

⁶³ DAGBERT, Caroline, op. cit., p. 66.

de Massimo Guerrera. Dans le troisième cas, il s'agissait d'œuvres spécialement créées pour l'occasion. Le musée a ainsi commandé une œuvre d'Adad Hannah, *Mirroring the Musée* (2008). De plus, quelques-unes des œuvres ont été réadaptées en fonction de l'espace qui leur a été assigné. Il s'agit notamment des œuvres de Catherine Sylvain, d'Annie Thibault et de Rafael Lozano-Hemmer.

Mélanie Boucher souhaitait avec le projet *Intrus/Intruders* « inviter des artistes québécois ayant une pratique forte qui, indépendamment des mises en relations possibles, avaient leur place dans un musée. »⁶⁴ Par le choix de ces artistes en début de carrière ou établis depuis longtemps, la commissaire voulait « dresser un panorama des pratiques artistiques actuelles au Québec »⁶⁵, donnant ainsi un aperçu de la scène artistique québécoise.

4.2 Le dialogue entre l'actuel, le contemporain et l'ancien

La commande du projet *Intrus/Intruders* était d'intégrer des œuvres récentes (dix années tout au plus) dans les salles d'expositions permanentes du Musée national des beaux-arts du Québec. Il y avait également une volonté qu'un certain nombre des œuvres introduites provienne des collections du musée. Il fallait également que les insertions soient le plus naturelles possible. En partant de ces contraintes, la commissaire Mélanie Boucher souhaitait inviter des artistes québécois. Les salles permanentes du musée et les œuvres exposées étaient le matériel de départ afin de réfléchir à des propositions d'intégration. Dans le processus de sélection des œuvres, elle a travaillé principalement de manière intuitive en fonction de ce qu'elle connaissait dans le champ artistique québécois. Elle a fait une recherche parmi des artistes dont elle connaissait le travail et a consulté des catalogues d'expositions, ainsi que des sites Internet, etc. Elle a ensuite choisi de présenter des pratiques artistiques qu'elle jugeait les plus intéressantes, et qui étaient susceptibles d'entrer en relation avec les collections du MNBAQ.

Mélanie Boucher voulait créer des dialogues tant au niveau du contenu, du sens, de l'environnement, que formel. De façon plus précise, elle a établi quatre types de dialogue, soit un dialogue entre les intrus et une œuvre historique; un dialogue entre les intrus et un ensemble d'œuvres historiques; un dialogue entre les intrus et le dispositif muséographique des salles permanentes et finalement un dialogue entre les intrus et le

⁶⁴ Mélanie Boucher, commissaire de l'exposition *Intrus/Intruders*, en entretien avec Nathalie Galego, Montréal, le 19 avril

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

design. La logique des intrusions obéissait à un travail principalement thématique.⁶⁷ Certaines relations jouaient plus sur l'idée de « choc visuel » teinté d'humour, comme Étalon (2003) d'Alain Benoît et *Girl With White Shirt (RR Lime)* (2000) de Janet Werner. Les œuvres *Mirroring the Musée* (2008) d'Adad Hannah et *Love and Reverie* (2001) de Daniel Olson ont été créées en référence directe à une autre.⁶⁸ Les œuvres *La Volière* (2004) de Yannick Pouliot et *Scènes primitives* (2006) de Daniel Faubert entraient en relation avec l'ensemble de la salle consacrée à Riopelle.⁶⁹ La commissaire se devait d'établir un lien visuel, et ce, même si les œuvres étaient fort différentes.⁷⁰ Une œuvre pouvait détonner, mais jamais complètement afin de ne pas perdre totalement le visiteur. Dans l'exposition *Intrus/Intruders*, « toutes les mises en relation se distinguent, chacune répondant à une logique qui lui est propre, à tel point que, dans certains cas, même un léger déplacement (par exemple d'un mur à l'autre) modifierait grandement cette lecture. »⁷¹

L'un des défis dans le travail d'insertion est de travailler de sorte à ne pas nuire à la lecture des salles et des œuvres en place. Il y aurait eu atteinte à l'intégrité des œuvres des collections du musée s'il y avait eu, par exemple, une présentation vidéo nécessitant que l'on abaisse l'éclairage des salles de façon significative. En créant une telle obscurité, les œuvres historiques auraient été desservies. Toutefois, les vidéos présentées dans cette exposition ont été installées de manière à éviter une telle situation. Du point de vue des œuvres des artistes, il fallait, pour la commissaire, s'assurer de ne pas « instrumentaliser » leurs pratiques.

4.3 Les relations entre la commissaire, les conservateurs et les artistes

Un projet d'une envergure comme l'exposition *Intrus/Intruders* a impliqué bon nombre d'intervenants. Parmi ces personnes, notons la commissaire, le directeur des collections et des recherches, Yves Lacasse, la directrice des expositions et des publications scientifiques, Line Ouellet, les conservateurs du musée, les techniciens, la designer Marie-France Grondin et les vingt-quatre artistes invités pour l'occasion. L'excellente capacité relationnelle et organisationnelle de Mélanie Boucher a grandement contribué, non seulement, au bon déroulement du projet, mais également à son succès. Tout comme pour Stéphane Aquin dans le cadre

⁶⁷ MONTPETIT, Raymond, « L'exposition entre les œuvres : une analyse », dans BERGERON, Yves, et Raymond MONTPETIT, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁸ BOUCHER, Mélanie, op. cit., p. 17.

⁶⁹ Ibid, p. 18.

⁷⁰ Mélanie Boucher, op. cit.

⁷¹ BOUCHER, Mélanie, op. cit., p. 19.

de l'exposition *Tableaux de chasse* au MBAM, c'est la commissaire qui coordonnait toutes les étapes de réalisation du projet. Cette dernière devait tout de même parfois s'en remettre à Line Ouellet ou à Yves Lacasse pour certaines décisions concernant la muséographie en place.

On est facilement amener à croire que les relations entre conservateurs et commissaire peuvent être tendues, principalement dans le cas où l'on intervient dans les salles permanentes pour en modifier quelque peu la trame narrative. Or, ce ne fut pas le cas pour *Intrus/Intruders*. Les conservateurs du MNBAQ ont réagi favorablement au projet pour différentes raisons, notamment parce qu'ils connaissaient le phénomène, de même que les compétences de Mélanie Boucher et que les expositions permanentes dataient de sept ans à ce moment. En effet, elles avaient déjà une longue vie et avaient subi des modifications au fil des rotations, des prêts et des emprunts. Les conservateurs n'avaient donc plus le même attachement vis-à-vis ces expositions que si elles avaient datées d'une année. De plus, *Intrus/Intruders* était une initiative de Line Ouellet, directrice des expositions et des publications scientifiques, appuyée par Yves Lacasse, directeur des collections et des recherches étaient deux joueurs importants au musée. La commissaire avait donc leur appui pour le projet.⁷² Ces facteurs ont ainsi permis l'acceptation de tous et le bon déroulement de l'exposition *Intrus/Intruders*.

L'exposition *Intrus/Intruders* n'était pas un travail de collaboration. Mélanie Boucher était seul maître du projet. La proposition finale a été présentée à Yves Lacasse. Toutefois, les conservateurs du musée n'avaient aucun pouvoir décisionnel et n'étaient pas impliqués dans le choix des œuvres introduites, ni même de leur emplacement. La commissaire a tout de même jugé important de les tenir au courant de l'évolution du projet. Halgré tout, ils y ont participé en fournissant de l'information et en présentant leur exposition permanente respective à la commissaire afin qu'elle se familiarise avec les salles et les œuvres de la collection. De plus, Mélanie Boucher les consultait à l'occasion dans le but de baliser ses choix, de les vérifier qu'une intégration ne nuise pas aux œuvres historiques, le but n'étant pas de les desservir. Notons également que cinq des conservateurs ont rédigé des textes pour le catalogue de l'exposition. De cette façon, les conservateurs n'ont pas totalement été écartés du projet. Mélanie Boucher a su user de ses talents de communicatrice pour que les relations avec les conservateurs se déroulent sans encombre.

⁷² Mélanie Boucher, op. cit.

⁷³ En effet, l'art contemporain n'étant pas leur champ de spécialisation, les conservateurs d'art historique du MNBAQ ne pouvaient juger de leur pertinence.

⁷⁴ Mélanie Boucher, op. cit.

Puisque le projet d'exposition d'*Intrus/Intruders* était sous la responsabilité d'une commissaire, il n'y a pas eu de véritables relations entre les artistes invités et les conservateurs du musée. Cela n'avait pas lieu d'être. En certaines occasions, Mélanie Boucher a présenté les artistes aux conservateurs, mais il ne semble pas y avoir eu de discussion entre eux concernant l'insertion de leurs œuvres. Jean-Pierre Aubé a affirmé que le contact avec Daniel Drouin, le conservateur de la salle d'art Inuit, « a été facile et évident. »⁷⁵

Les relations entre la commissaire et les artistes se sont également bien déroulées, selon Mélanie Boucher et les cinq artistes qui ont été interviewés à l'occasion de la réalisation de l'étude sur l'exposition. Le projet ne permettant pas de commander des œuvres, les dialogues permettant d'offrir une lecture possible des œuvres et le fait que ces dernières étaient toutes (sauf une œuvre, celle d'Adad Hannah, Mirroring the musée) des œuvres existantes sont trois facteurs qui ont contribué au bon déroulement des relations entre les deux partis et au bon fonctionnement du proiet. 76 Toutefois, ce qui a véritablement permis d'éviter les incompréhensions et les litiges était le fait que la commissaire avait tout déterminé, le choix des artistes, le choix des œuvres et des emplacements, avant de contacter les artistes. Son projet était donc bien défini. C'est ainsi que Mélanie Boucher a approché les vingt-quatre artistes avec un projet précis et des idées claires. Elle leur a ensuite bien expliqué les raisons pour lesquelles elle les avait invités, pour quelles raisons leur œuvre avait été choisie et quel type de dialogue allait être établi entre leur travail et les œuvres des collections permanentes du MNBAQ. Ces explications ont écarté toute incompréhension de la part des artistes. Ils étaient alors libres d'accepter ou de refuser l'offre de Mélanie Boucher. 77 Jean-Pierre Aubé, Daniel Faubert, Adad Hannah, Massimo Guerrera et Catherine Sylvain, les cinq artistes interviewés pour l'étude de l'exposition, étaient unanimes; « ce fut une histoire de confiance » 78 entre eux et la commissaire, ainsi que de nombreuses discussions.

Il y a toutefois eu plus de discussions avec certaines artistes en fonction de la nature et du statut de leur œuvre. Celle de Janet Werner, par exemple, fait partie des collections de prêts d'œuvre du MNBAQ, il n'y avait aucune raison de négocier pour Mélanie Boucher. Elle a contacté l'artiste dans le but de l'informer de son idée, mais il n'y a pas eu de travail avec elle en salle. Ayant un droit moral sur son travail, Janet Werner aurait pu refuser la proposition de la commissaire, mais ce ne fût pas le cas. Par contre, dans le cas

⁷⁵ GIGUÈRE, Amélie, « Les entrevues avec cinq des artistes participants », dans BERGERON, Yves, Raymond MONTPETIT, *op. cit.,* p. 32.

⁷⁶ Mélanie Boucher, op. cit.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ GIGUÈRE, Amélie, loc. cit., pp. 32-39.

des installations, celles de Catherine Sylvain, de Massimo Guerrera, d'Annie Thibault et de Rafael Lozano-Hemmer, il y a eu plus de discussions, de négociations et de modifications. Il y avait donc plus de travail, car « il y avait un travail d'interprétation de leur œuvre »79 et la commissaire voulait s'assurer que les artistes étaient à l'aise. Le cas d'Annie Thibault semble être celui qui a été le plus difficile. La démarche de l'artiste se situe aux frontières de l'art et de la science. S'intéressant à l'aspect esthétique des micro-organismes, elle inocule des cultures fongiques à l'intérieur de boîtes de Petri qu'elle dispose ensuite sur un mur, telle un immense tableau abstrait. Après avoir observé l'espace initialement proposé par la commissaire, à savoir le plafond de la salle des premiers peintres abstraits québécois, Annie Thibault a ressenti un malaise à l'idée d'exposer aux côtés des Borduas, des Pellan, des Riopelle, etc. 80 Elle ne voyait pas quels dialogues établir avec ses grands noms québécois et ne voulait pas nuire à leur œuvre. Il peut être intimidant pour de jeunes artistes de se mesurer à de grandes personnalités. Annie Thibault avait de la difficulté à assumer un dialogue avec ces peintres. De longues discussions et réflexions ont été engagées entre l'artiste et la commissaire quant au choix de l'emplacement. De fil en aiquille, elles ont opté pour l'entrée de la salle Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960. Des travaux de réaménagement ont du être faits afin que l'artiste puisse travailler. La nature du mur accordé pour son installation ne permettait pas l'accrochage des boîtes de Petri.81 Mentionnons que l'entrée d'une salle n'est pas un lieu adapté à l'exposition d'œuvres. Ainsi, la commissaire et l'artiste ont eu à faire des compromis.

4.4 Les défis logistiques, techniques et de conservation

L'installation des œuvres contemporaines à l'intérieur des sept salles permanentes du Musée national des beaux-arts du Québec a suscité un important travail de logistique et de coordination, puisqu'il y avait de nombreux intervenants, soit la commissaire, les artistes, les techniciens et parfois même les visiteurs. Trois semaines ont été prévues pour le montage de l'exposition (dans l'exposition). Tout avait été planifié à l'heure près des mois à l'avance : l'ordre des installations, la venue des artistes, le temps accordé à chacune des œuvres, le type de travaux à effectuer, etc.⁸²

En ce qui concernait les installations les plus laborieuses, la planification a été réalisée des mois à l'avance, car Mélanie Boucher a évalué d'emblée l'ampleur du travail à effectuer. Elle savait quelles œuvres

⁷⁹ Mélanie Boucher, op.cit.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Une explication plus étoffée est développée dans la section suivante.

⁸² Mélanie Boucher, op. cit.

allaient poser davantage de problèmes. Les plus grosses interventions ont été réalisées lors des heures de fermeture du musée et d'autres, pendant les heures d'ouverture au public. Certains artistes durent donc travailler en présence du public. Ce fut le cas notamment pour *Essaimage et prolifération* (2008) de l'artiste Annie Thibault. Cette dernière a trouvé plutôt difficile de travailler sans gêner les visiteurs. En effet, elle travaillait dans l'entrée de la salle *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*. Elle était juchée soit sur des échafauds, soit sur des échelles, ce qui était parfois difficile lorsque des groupes d'enfants circulaient autour de son espace de travail pour entrer dans la salle. De plus, l'artiste devait retourner au musée régulièrement afin de remplacer ses cultures fongiques par de nouvelles. À chacune de ses visites, elle devait avoir entre ses mains un laissez-passer et être accompagnée d'un gardien, car elle ne pouvait circuler seule dans les espaces du musée. Dans ces conditions, il fallait coordonner ses visites, exigeant ainsi des efforts tant pour le musée que pour l'artiste.

« Par la nature des œuvres ainsi que par la nature du bâtiment » 84, l'exposition Intrus/Intruders a connu un nombre de défis techniques et d'imprévus, nécessitant la participation des techniciens du musée. L'œuvre intitulée Entrepôt de pulsations (2006) de Rafael Lozano-Hemmer semble être celle qui a été la plus ardue à installer. Il s'agit d'une installation médiatique composée de séries d'ampoules disposées en une sorte de toile d'araignée au plafond de la rotonde du deuxième étage du pavillon Gérard-Morisset. Elle était activée par l'action des visiteurs qui devait saisir de leurs mains une structure métallique. Cette structure munie d'un capteur de battements transmettait les pulsations artérielles du visiteur aux ampoules qui vibraient au rythme de ces pulsations. La commissaire avait, nous l'avons mentionné, planifié à l'avance le montage de cette œuvre. Le système électronique de cette œuvre était très complexe et composé de nombreux câblages. L'équipe technique a réfléchi à une stratégie afin d'intervenir le moins possible dans la structure du bâtiment patrimonial, mais tout en ayant l'effet le plus intéressant possible. 85 Il était impossible de percer les murs et le plafond.

Un imprévu s'est présenté au moment du montage de l'œuvre de Daniel Olson intitulée *Love and Reverie* (2001). Il s'agit d'une vidéo reconstituant l'œuvre *L'enfant au pain* (1892-1899) d'Ozias Leduc (1964-1955). La vidéo présente l'artiste reprenant la pause de l'enfant dans la peinture de Leduc. Au départ, l'équipe technique et la commissaire ont pensé installer le filage et le matériel (le lecteur vidéo et les hautparleurs) sur le dessus d'une cimaise. Or, ils se sont aperçus que la cimaise en question était en fait une

⁸³ Annie Thibault, op. cit.

⁸⁴ DAGBERT, Caroline, op. cit., 143 p..

⁸⁵ Mélanie Boucher, op. cit.

structure de métal impossible à percer. Ils ont tout de même réussi à trouver une solution à ce problème afin que les fils ne soient pas apparents. Les murs ont été percés dans le but d'y passer les fils. Il fallait également prévoir un endroit où mettre le matériel afin que celui-ci soit accessible en cas de bris techniques.

L'installation de l'œuvre d'Annie Thibault a également engendré un imprévu. Elle devait accrocher ses boîtes de Petri au mur de l'entrée de la salle *Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960*. Pour cela, elle devait percer le mur en question. Or, ce dernier était fait de béton, donc impossible à percer. La commissaire n'était pas au courant de ce détail de nature architectonique. Des négociations ont eu lieu avec les techniciens et le conservateur de la salle permanente. « L'idée de couvrir l'entrée avec du gypse et de peinture n'a pas plu au conservateur. »⁸⁶ La commissaire a tout de même engagé des travailleurs afin qu'ils posent du gypse par-dessus le béton. Annie Thibault nous a confié que ces derniers ont été très professionnels et qu'il n'y a pas eu de poussière. Par la suite, jugeant le système d'éclairage inefficace, l'artiste en a installé un nouveau afin de mettre en valeur son œuvre. Rappelons qu'une entrée n'est pas un lieu adapté pour l'exposition des œuvres.

Sur le plan de la conservation préventive, l'intégration des œuvres contemporaines n'a suscité aucune problématique particulière. Aucune œuvre ne demandait un éclairage intense. L'œuvre Le jeu chinois (2005) de Catherine Bolduc demandait un éclairage qui aurait posé problème si elle avait été exposée dans l'une des salles permanentes du MNBAQ. Mais puisqu'elle était installée dans une salle fermée sur ellemême, elle n'avait aucune incidence sur les œuvres historiques. De plus, aucune œuvre graphique ne faisait partie des intégrations. Ainsi, nul besoin d'un éclairage adapté.

Les œuvres qui auraient pu constituer un danger pour les collections permanentes étaient *Narcisse* (2001) de Jana Sterbak et *Essaimage et prolifération* (2008) d'Annie Thibault. En effet, *Narcisse* étant composé de deux chaises identiques, dont l'une est faite de glace qui fond et se liquéfie laissant s'échapper de l'humidité dans l'air ambiant. Sachant que l'humidité peut être nocive pour les œuvres de la collection, *Narcisse* était une proposition audacieuse. Or, Mélanie Boucher nous a assuré qu'il n'en était rien. En fait, l'œuvre libérait autant d'humidité qu'une salle remplie de visiteurs et le système de contrôle des salles régulait le tout afin de ne pas nuire aux œuvres. L'œuvre d'Annie Thibault, composée de cultures vivantes, pouvait être également un danger pour les œuvres du musée, notamment pour les peintures qui sont une source de nourriture pour les micro-organismes. En fait, ses cultures étaient enfermées hermétiquement dans des boîtes de Petri à l'aide de scellant. Ainsi, elles ne pouvaient s'échapper et contaminer les peintures. Mélanie Boucher était toutefois au fait du travail d'Annie Thibault et s'il avait eu une possibilité de

⁸⁶ Annie Thibault, op. cit.

contamination, elle n'aurait pas invité cette artiste. Elle savait quelles œuvres pouvaient poser des problèmes du point de vue de la conservation préventive.

Serial Contract

4.5 Analyse des résultats

Dans le cas de l'exposition *Intrus/Intruders*, aucune situation tendue n'a été vécue entre les conservateurs, les artistes et la commissaire. Il n'y a eu que quelques ajustements entre l'artiste Annie Thibault et Mélanie Boucher. Les conservateurs étaient favorables au projet et ont été impliqués dans le projet, à titre de consultant et d'auteur pour le catalogue. Ils étaient régulièrement mis au courant de l'évolution du projet par la commissaire Mélanie Boucher, mais n'avaient aucun pouvoir décisionnel sur le projet. La commissaire ne devait des comptes qu'à Line Ouellet et Yves Lacasse, lequel a pris la décision de retirer certaines œuvres des salles permanentes afin de laisser place aux intrus et qui a accepté la proposition finale. Il n'y a pas eu d'échange entre les conservateurs et les artistes, puisque c'est avec Mélanie Boucher qu'ils travaillaient. En tant que commissaire, elle était l'élément centralisateur du projet, tout comme Stéphane Aquin pour l'exposition *Tableaux de chasse*. Les relations entre la commissaire et les artistes se sont très bien déroulées. Mélanie Boucher avait bien élaboré le projet et pris le temps de l'expliquer aux artistes invitées. Il y a eu beaucoup de discussions, de négociations et de compromis, ce qui n'est pas inhabituel dans le travail de commissariat. *Intrus/Intruders* ne faisait pas exception.

Le processus de sélection des œuvres, des emplacements et des dialogues établis a été fait de manière intuitive par Mélanie Boucher en utilisant son bagage personnel et sa connaissance de l'art actuel québécois. Il s'agissait pour elle d'« un travail de casse-tête, mais qui était fort intéressant et stimulant ». ⁸⁷ C'était aussi un travail d'essais et erreurs. Les dialogues étaient de différentes natures, parfois par contraste, parfois en référence à une œuvre historique ou par une relation de nature formelle. Les aptitudes essentielles à la réalisation d'une telle exposition sont, selon Mélanie Boucher, les mêmes que pour toute autre exposition. Ainsi, elle énumère l'ouverture, la souplesse, la diplomatie, la rigueur tant dans la recherche, dans l'écriture, dans la transmission de l'information, etc., et la créativité. En effet, tout projet d'exposition demande de la créativité à un degré variable. ⁸⁸

Lors de l'installation des intrus, il fallait tenir compte des œuvres autour de celle-ci. Il fallait faire attention à la poussière, aux accrochages manuels, à la peinture, etc. lors des gros travaux. Une énorme logistique a été mise en place pour le bon déroulement du montage des œuvres. Chacune des étapes,

⁸⁷ Mélanie Boucher, op. cit.

⁸⁸ Ibid.

chacune des interventions a été planifiée à l'heure près. Plusieurs obstacles d'ordre technique avaient été prévus et ont été solidement préparés. Il y a eu des œuvres plus problématiques que d'autres, mais toutes les difficultés techniques ont été surmontées. L'intégration des œuvres dans les salles permanentes n'a engendré aucun problème de conservation préventive. Tout avait été prévu. Les œuvres nécessitant des traitements particuliers ont été isolées, ne gênant pas les œuvres historiques. Les éléments composant l'œuvre d'Annie Thibault étaient bien scellés et l'humidité relâchée par celle de Jana Sterbak a été régulée par le système de contrôle du musée.

La réalisation d'une exposition d'art contemporain dans les salles permanentes d'art historique, comme exposition *Intrus/Intruders* a bousculé les habitudes de travail de la commissaire indépendante Mélanie Boucher, malgré sa jeune carrière. Sa façon de travailler a été remise en question. L'exposition remettait en cause les principes de conception d'une exposition. Ce projet l'a obligé à travailler différemment. Au lieu d'avoir une idée pour point de départ, elle devait développer son projet à partir des œuvres des collections du Musée national des beaux-arts du Québec. Le fait de n'avoir aucun concept prédéterminer auquel elle pouvait échafauder le projet a bouleversé ses habitudes. Elle a appris à accepter de travailler sans savoir exactement où elle allait. Cela fait partie, selon elle, d'une approche créative. Annie Thibault a, quant à elle, été bousculée par le contexte de son installation. Elle devait s'adapter à une architecture qu'elle avait plus ou moins choisie. Il s'agissait de sa première expérience de ce genre, à savoir de travailler avec des œuvres des collections au travers desquelles elle devait se faufiler. Mélanie Boucher et Annie Thibault sont toutes deux d'avis qu'en ayant des contraintes différentes, l'on travaille de manière différente.

_

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Annie Thibault, op. cit.

5. Cas de figure 3 : Les îles réunies

5.1 Présentation de l'exposition

Dans le but d'apporter un souffle nouveau, le Musée d'art de Joliette a confié le mandat du réaménagement de son exposition permanente annoncé en 2008 dans un article de Frédérique Doyon⁹¹, à une équipe composée d'une chargée de projet et d'une adjointe. France Trinque et Marie-Hélène Foisy ont été embauchées pour ce projet.

France Trinque et Marie-Hélène Foisy ont travaillé avec un comité scientifique formé de cinq experts en histoire de l'art et en muséologie. Faisaient partie de ce comité Laurier Lacroix, Johanne Chagnon, Didier Prioul, Anne-Marie Ninacs et Claudette Hould. En plus de fournir leur avis et leur expertise, ils ont déterminé la sélection et l'enchaînement des œuvres de la future exposition. La muséographie a été confiée quant à elle à un designer indépendant.

L'exposition intitulée Les îles réunies, en référence à l'œuvre Les îles réunies IV de l'artiste JeanMcEwen, ne sera présentée qu'en 2011 (voire 2012), puisque le musée envisage la réalisation d'un important projet d'agrandissement. D'importantes rénovations sont ainsi prévues. Les systèmes de ventilation, de chauffage et de climatisation sont à reconfigurer et le toit à réparer, car le plafond coule en certains endroits. L'agrandissement des réserves est également envisagé. Pour des raisons de logistiques, la future exposition sera mise en chantier qu'après l'achèvement de ces travaux.

L'exposition Les îles réunies présentera plus d'une centaine d'œuvres de la collection du MAJ, dont plusieurs n'ont jamais été présentées au public. Ce projet a permis la restauration de quelques-unes de ces œuvres. Un petit nombre des œuvres de l'actuelle exposition permanente Les siècles de l'image sera présenté dans Les îles réunies. Il s'agit des œuvres phares du musée jugées les plus importantes, dont Les raisins verts (1941) de Paul-Émile Borduas (1905-1960) et Nature morte. Oignons rouges (1892) d'Ozias Leduc. De plus, quelques acquisitions récentes seront également présentées.

La particularité et l'originalité de cette exposition reposent sur le regroupement des œuvres. En effet, le MAJ bouscule les traditions : il a choisi de présenter ses collections de façon thématique plutôt que chronologique en mélangeant les époques et les médiums donnant un nouvel éclairage aux œuvres. Des œuvres contemporaines, dont certaines très récentes, cohabiteront avec des œuvres anciennes.

⁹¹ DOYON, Frédérique, « 100 000\$ pour le Musée d'art de Joliette. Le don de René Malo servira à créer un fonds d'acquisition », *Le Devoir*, mardi 8 janvier 2008, p. b8.

Le métissage des époques et des genres n'est pas nouveau, de même que les expositions d'art actuel au sein des salles permanentes d'art historique. Toutefois, ces manifestations ont lieu dans un contexte d'exposition temporaire. Or, le Musée d'art de Joliette veut réaliser une telle proposition, mais dans un contexte permanent. C'est là que se tient l'innovation de la future exposition *Les îles réunies*. L'Art Gallery of Ontario a d'ailleurs récemment (2008) réorganisé la présentation de leur collection de manière à mélanger les époques artistiques suite à d'importantes rénovations. La réorganisation des collections du Musée des beaux-arts de Strasbourg a également été pensée dans le même esprit. Le musée a privilégié les regroupements par foyers artistiques plutôt que par écoles nationales. De cette façon, Le Greco est présenté parmi les Vénitiens. Quelques intrus ont été accrochés de manière à bousculer les catégories.

5.2 Les relations entre le comité scientifique et l'équipe du musée

Dans son désir de transformer l'image du Musée d'art de Joliette, la directrice, Gaëtane Verna souhaitait réaménager le déploiement des collections permanentes, jugeant le moment opportun de revoir la présentation en place. Toutefois, avant de démarrer ce projet, elle voulait lancer une réflexion sur la collection du musée afin « d'en déterminer les forces et les faiblesses [...] pour avoir une idée claire de nos besoins, pour [en] parfaire la cohérence ». ⁹³ La directrice du MAJ a donc fait appel à des experts afin de rassembler un comité scientifique. Ce comité avait pour premier mandat de développer une politique d'acquisition et de développement des collections. ⁹⁴

Il y avait plusieurs intervenants dans la réalisation de ce projet. Le musée avait engagé un comité scientifique pour leur expertise, ainsi qu'une équipe composée de deux personnes pour la mise en forme et la coordination de l'exposition. Or, au début du projet, il semble, selon Anne-Marie Ninacs, qu'il y a eu un malentendu quant aux rôles de chacun des intervenants, ce qui a provoqué un « moment de crise » à cause de certaines incompréhensions. Elle a eu l'impression, au départ, que « le musée croyait faire le travail [de conception] et que le comité scientifique viendrait le valider. » Alors, rapidement les membres du comité se sont manifestés et ont bousculé ce que l'on attendait d'eux. À ce moment, la directrice a redéfini le rôle et les

⁹² JACQUOT, Dominique, « Viser le face-à-face avec l'œuvre, respecter son « aura » : le cas du Musée des beaux-arts de Strasbourg », *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, Montréal, vol. 3, n° 2, printemps 2009, p. 109.

⁹³ DOYON, Frédérique, op. cit., p. b8.

⁹⁴ Anne-Marie Ninacs, membre du comité scientifique pour le réaménagement de l'exposition permanente du Musée d'art de Joliette, en entretien avec Nathalie Galego, entrevue téléphonique, le 19 mai 2010.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

responsabilités du comité scientifique et de l'équipe du musée engagée pour le projet. Les membres du comité avaient pour rôle la conception de l'exposition et agissaient à titre de commissariat collectif. L'équipe chargée du projet coordonnait les étapes de production et effectuait les recherches sur les œuvres. Le designer avait pour mission de réaliser la mise en forme, c'est-à-dire la mise en espace de l'exposition à partir de la sélection des œuvres. Par la suite, les relations entre les membres du comité scientifique, l'équipe responsable du projet et le personnel régulier se sont bien déroulées. Ainsi, beaucoup de discussions et de négociations ont eu lieu afin qu'il n'y ait plus de malentendus entre les différents intervenants. Il y avait une ouverture et une volonté de travailler ensemble et d'inclure chacun des intervenants dans les décisions liées au projet de réaménagement de l'exposition permanente du Musée d'art de Joliette.

5.3 La sélection des œuvres, des dialogues et de l'enchaînement

Une fois la politique d'acquisition et du développement des collections établi, le second mandat du comité était d'identifier les œuvres phares de la collection du Musée d'art de Joliette en vue de la réalisation de sa future exposition permanente. Il leur fallait également déterminer quelle signature donner à cette exposition. Il a été décidé qu'elle devait passer par la qualité des œuvres et par la présentation muséographique.

La sélection des œuvres a été réalisée par les membres du comité scientifique. Elle s'est effectuée de manière à la fois intellectuelle et intuitive en fonction de ce qui semblait incontournable selon leur champ de compétences. Du moins, Anne-Marie Ninacs a fonctionné de cette façon et il semble, selon elle, que les autres membres du comité ont fait de même. Tes derniers ont donc sélectionné des œuvres porteuses des idées et des valeurs de leur époque tout en considérant leurs qualités plastiques et physiques (dimensions, état de conservation, œuvre picturale ou sculpturale). Chacun de leur côté, les membres du comité scientifique ont observé des centaines et des centaines d'œuvres afin de réaliser une présélection. De nouveau réunis, ils ont comparé leur sélection et de longues discussions se sont amorcées, non seulement sur le choix des œuvres, mais également sur les thèmes qui pouvaient en être extraits. Il était alors évident que la collection du MAJ ne suffisait pas pour réaliser « un accrochage chronologique traditionnel de manière à montrer la cohérence de chacune des époques historiques. » L'idée de réaliser une exposition thématique s'imposait d'elle-même. Les thèmes émergeaient donc des œuvres elles-mêmes. Le comité en a dressé une

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

liste et tenté de les mettre en forme de façon cohérente et étoffée. Certains sont restés, d'autres ont été exclus et d'autres ont été modifiés en fonction des limites de la collection du MAJ.

Lorsque la sélection des œuvres a été déterminée de façon définitive, Anne-Marie Ninacs a tenté de créer une première séquence d'enchaînement et de mettre en forme les thèmes et les idées que les membres du comité partageaient. Cette séquence a servi de point de départ pour la suite des choses. Elle a été travaillée, modifiée et peaufinée au cours de plusieurs rencontres réunissant les membres du comité et l'équipe du musée. L'équipe responsable du projet a ensuite travaillé à partir de la séquence finale.

Les œuvres sélectionnées ont ainsi été regroupées en fonction de thèmes. Notons parmi ces thèmes, le portrait, le paysage et le corps. À l'intérieur de ces regroupements, on a placé « côte à côte des œuvres de différentes époques et de divers médias ». 99 Ainsi, le thème du portrait, par exemple, regroupe divers types de portrait (portrait, autoportrait, portrait d'artiste, etc.) de plusieurs époques. Il y a des portraits naturalistes, dans l'esprit du XIX siècle, d'autres sont réalisés selon des esthétiques plus modernes, etc. Sont regroupées des œuvres picturales, sculpturales et photographiques.

Les rapprochements ont d'abord été faits en fonction d'une thématique. Ensuite, à l'intérieur de ces regroupements, les œuvres ont été rapprochées par des liens formels et conceptuels dans le but de montrer différentes facettes d'un même sujet tout en mélangeant les époques. ¹⁰⁰ Le danger, selon Anne-Marie Ninacs, était d'éviter que les rapprochements ne deviennent purement décoratifs. Il fallait qu'il y ait quelque chose qui se passe entre les œuvres, sans forcer un discours, ni s'en remettre uniquement aux repères historiques des œuvres.

5.4 Le point de vue logistique, technique et de conservation préventive

Tout comme pour les expositions *Tableaux de chasse* et *Intrus/Intruders*, l'exposition *Les îles réunies* n'occasionnera pas de problème quant à la conservation préventive. Un bronze et une huile sur toile peuvent cohabiter sans qu'il y ait danger de détérioration. Les conditions en salles seront contrôlées. Toutefois, Anne-Marie Ninacs a avoué que d'emblée, des œuvres ont été exclues de la sélection à cause de leur fragilité, évitant ainsi de les mettre en péril. ¹⁰¹ Le comité savait quels seraient les problèmes de conservation. Des

⁹⁹ LEPAGE, Jocelyne, « Un musée qui a du panache et... des oreilles », *La Presse*, samedi 20 décembre 2008, cahier Vacances-Voyages, p. 10.

¹⁰⁰ Anne-Marie Ninacs, op. cit.

¹⁰¹ *Ibid*.

œuvres fragiles seront tout de même exposées, mais des solutions ont été prévues pour contrer le risque de détérioration. À cet effet, des rotations et des remplacements ont été prévus pour les photographies et les œuvres graphiques, ne pouvant supporter de longues périodes d'exposition. Ces œuvres étant fragiles à la lumière ne peuvent être exposées que sur une période de trois mois tous les cinq ans.

Il est difficile au moment présent d'identifier d'éventuels problèmes ou défis sur le plan logistique et technique, puisque l'exposition *Les îles réunies* n'a pas encore été mise en chantier. Il est toutefois certain que le musée devra fermer l'actuelle exposition permanente, *Les siècles de l'image*, afin de retirer les œuvres exposées. Il faudra alors assurer et gérer le déplacement des œuvres et leur trouver une place dans les réserves du musée, qui sont, comme dans tous les musées, assez chargées. Ensuite, selon les plans, le musée subira d'importantes rénovations. Une fois les travaux terminés, les techniciens procèderont au montage de la nouvelle exposition. Il faudra certainement engager plus de main-d'œuvre, car seulement trois techniciens travaillent au MAJ. Il s'agit des étapes à suivre habituelles dans la programmation des expositions temporaires de tout musée. Sur le plan technique, nous supposons qu'il y aura des imprévus, comme pour tout projet d'exposition. Nous supposons également que les techniciens planifieront à l'avance des solutions afin de faciliter le déplacement des œuvres plus lourdes et volumineuses. De plus, il faudra possiblement contacter certains artistes dans le but d'obtenir des précisions concernant l'accrochage de certaines œuvres.

5.5 Analyse des résultats

Comparativement aux expositions *Intrus/Intruders* et *Tableaux de chasse*, la future exposition permanente du Musée d'art de Joliette a connu un peu plus de difficultés sur le plan des relations professionnelles. Le nombre d'intervenants et les malentendus quant aux rôles et responsabilités de chacun a engendré des incompréhensions et des malaises. Pour contrer à la situation, la directrice du MAJ, Gaëtane Verna a été obligée de redéfinir de façon précise les rôles et les responsabilités de chacun, soit du comité scientifique et de l'équipe chargée du projet. La situation s'est ensuite améliorée, et ce, même s'il y avait des personnes qui étaient moins à l'aise avec la proposition retenue. De plus, comme pour tout projet d'exposition, de nombreuses séances de discussions et de négociations ont eu lieu. Ce n'était donc pas inhabituel dans le cas présent.

La séquence retenue pour la future exposition permanente du MAJ regroupait des œuvres de différentes époques et de différents médiums. Les dialogues entre les œuvres ont été établis en fonction des thématiques et des liens formels et conceptuels en excluant les repères chronologiques et historiques. Il était d'ailleurs impossible pour le comité de réaliser une exposition chronologique traditionnelle, la collection du musée étant insuffisante pour montrer une cohérence historique. Lorsque l'on travaille avec une collection, l'on travaille avec ses limites, avec ses forces et ses faiblesses.

Étant donné que l'exposition n'a pas encore vu le jour, on ne pouvait pas parler des problèmes éventuels sur le plan technique et logistique. Nous avons tout de même avancé des hypothèses basées sur la réalité des productions d'expositions. Sur le plan de la conservation, le choix des œuvres a été pensé de telle sorte à éviter tout problème pouvant nuire à la condition des œuvres.

La présentation proposée pour la future exposition permanente n'a pas bousculé les habitudes de travail d'Anne-Marie Ninacs, lorsqu'elle conçoit des expositions. Au contraire, elle aime briser la chronologie. Elle travaille fréquemment dans cet esprit. Les expositions *Une expérience de l'art du siècle* qu'elle a présenté en 2000 au Musée d'art de Joliette, *Rita Letendre. Aux couleurs du jour* en 2003 et à l'automne 2010 *Chimère/Shimmer. Carte blanche à Anne-Marie Ninacs* au Musée national des beaux-arts du Québec en sont des exemples. ¹⁰² Anne-Marie Ninacs, comme ses collègues, a présenté les choix qu'elle fait dans sa pratique. Chacun des membres de ce commissariat collectif en a fait de même, partageant ainsi leurs savoirs et leurs pratiques respectifs. L'idée de mélanger les genres et plus particulièrement les époques a bouleversé les pratiques d'autres personnes au sein des intervenants travaillant au projet. Ces personnes ont tout de même été ouvertes et se sont prêtées au jeu. Nous n'avons pas posé la question à tous les intervenants, mais il ne semble pas que les habitudes de travail de chacun ont été bousculées.

¹⁰² Ibid.

6. Analyse comparative

Tableaux de chasse. Nicolas Baier, Intrus/Intruders et Les îles réunies sont trois expositions semblables à bien des égards. Elles se rapprochent notamment par le métissage des genres et des époques et semblent participer de cette tendance à briser la « force d'attraction naturelle » qui semble pousser les œuvres vers leurs semblables. Dans les trois cas, l'art actuel et l'art contemporain côtoient l'art historique. De plus, les œuvres actuelles et contemporaines, à l'exception d'une seule, existaient déjà au moment de leur exposition respective. Ce facteur a facilité le travail des concepteurs des expositions. De cette façon, les projets n'ont pas dérogé de leur plan initial. Nicolas Baier n'avait pas établi de plan précis pour son exposition. Mélanie Boucher avait élaboré un plan qui a subi quelques modifications en cours de réalisation. Le comité scientifique du Musée d'art de Joliette a conçu un plan qui a subi maintes modifications. Nous ne pouvons toutefois pas parler de sa réalisation.

6.1 Les objectifs

Bien que semblables, les trois expositions poursuivaient des objectifs différents. L'exposition au Musée des beaux-arts de Montréal proposait un parcours de l'art de Nicolas Baier à travers une certaine tradition. Nous pourrions d'ailleurs parler d'une exposition monographique temporaire au sein des collections permanentes d'art historique du musée. *Intrus/Intruders* proposait un panorama des pratiques québécoises actuelles. On parlait d'une exposition collective d'art actuel au sein des collections permanentes d'art historique québécois. Quant à l'exposition *Les îles réunies*, le Musée d'art de Joliette souhaite à travers ce déploiement des collections présenter de nouvelles œuvres, ainsi qu'un nouveau parcours. Parallèlement, il cherche à transformer son image et à présenter une nouvelle signature. De cette façon, le MAJ veut se distinguer des autres musées et « entend bien imposer son titre de plus important musée d'art en région au Québec. » 104

6.2 Le travail de commissariat

Le travail de commissariat, dans l'ensemble, s'est fait de façon similaire pour les trois expositions. Pour *Tableaux de chasse*, la coordination était assurée par le conservateur de l'art contemporain. Il est attaché à l'équipe du musée. C'est toutefois l'artiste Nicolas Baier qui a émis la proposition et travaillé la conception de l'exposition. Le MBAM a privilégié une approche fondée sur la vision de l'artiste, ce qui a

¹⁰³ AQUIN, Stéphane, loc. cit., p. 90.

¹⁰⁴ DOYON, Frédérique, op. cit., p. b8.

également été le cas pour les expositions *Contrepoint* au Louvre et *Correspondances* au musée d'Orsay. L'exposition *Intrus/Intruders* favorisait plutôt la vision d'un commissaire invité pour l'occasion. De cette façon, le MNBAQ pouvait « dépasser le déploiement de propositions d'artistes contemporains sur un parcours donné pour rechercher non seulement le dialogue entre œuvres contemporaines et œuvres anciennes, mais aussi, plus globalement, pour faire émerger de l'ensemble de ses œuvres des problématiques communes, actualisant en quelque sorte le propos nos [des] salles permanentes. » 105 La future exposition du Musée d'art de Joliette favorisait également la vision d'un commissaire, il s'agissait toutefois d'un commissariat collectif formé par les membres d'un comité scientifique. La coordination et la mise en forme étaient assurées par une équipe qui a été spécialement engagée.

6.3 Les relations entre les différents intervenants

Les relations professionnelles ont été faciles dans l'ensemble. Au Musée des beaux-arts de Montréal, deux conservateurs ont été plus réticents, mais ouverts à la proposition. De plus, le projet avait l'appui de la directrice du musée. Plusieurs facteurs ont contribué au bon fonctionnement du projet *Intrus/Intruders* au Musée national des beaux-arts du Québec. Les conservateurs étaient également ouverts à la proposition d'intégrer des œuvres actuelles dans les salles permanentes. Le projet avait l'appui de la directrice des expositions et des publications et du directeur des collections et de la recherche. De plus, les expositions permanentes dataient alors de sept ans. Il y a eu toutefois un malaise de la part d'une artiste. Des discussions et des négociations ont été amorcées afin de satisfaire l'artiste et la commissaire. Cette dernière a su être flexible et un compromis a pu naître. Ainsi, dans les deux cas, les commissaires ont connu de bonnes relations avec les artistes. Les contacts entre les conservateurs et les artistes n'avaient toutefois pas lieu d'être. Les conservateurs n'étaient pas inclus dans l'équipe de travail.

À Joliette, la situation était plus délicate. Le projet Les îles réunies a connu au départ quelques difficultés. En effet, il y a eu des malentendus causés par des incompréhensions quant au rôle et aux responsabilités attribuées à chacun des intervenants. La directrice du musée a donc jugé nécessaire de réajuster la situation en redéfinissant les responsabilités de chacun. Dans les trois cas de figure, les relations entre les intervenants étaient ponctuées de séances de discussions et de négociations.

¹⁰⁵ OUELLET, Line, loc. cit., p. 11.

6.4 La sélection des œuvres et des emplacements

Nous avons pu observer que la sélection des œuvres et des emplacements s'est fait principalement de manière intuitive, tant pour *Tableaux de chasse, Intrus/Intruders* que pour *Les îles réunies*. Nicolas Baier a usé de son sens de l'observation et de son talent à manier les genres pour choisir les œuvres qu'il voulait introduire dans les expositions permanentes du MBAM. En parcourant les salles, il décidait spontanément des endroits où il voulait accrocher ses photographies. La commissaire Mélanie Boucher a travaillé un peu dans le même esprit. Elle a utilisé ses connaissances du monde de l'art actuel québécois tout en réfléchissant aux types de dialogue qu'elle voulait et pouvait établir entre les œuvres. Comme Nicolas Baier, elle a parcouru les salles dans le but de connaître les possibilités d'intégrations. Les cinq membres du comité scientifique engagés pour la conception de la future exposition permanente du MAJ ont fait une sélection d'œuvres jugées incontournables selon un processus à la fois intuitif et intellectuel basé sur leurs connaissances respectives. N'étant pas dans une logique d'intégration, comme pour les cas précédents, la question des emplacements ne se posait pas dans ce cas.

6.5 Les types de liens établis entre les œuvres

L'objectif principal de chacun des cas de figure exposés plus tôt était d'établir un dialogue entre les époques historiques basé sur des rapprochements de diverses natures. Nicolas Baier proposait dans Tableaux de chasse d'introduire subtilement ses photographies parmi le parcours historique du Musée des beaux-arts de Montréal. Malgré le fait que ses œuvres contrastaient par leur médium, l'artiste avait opté pour un léger « camouflage », de façon à intégrer ces œuvres tout en douceur. Les rapprochements entre les œuvres historiques et les œuvres de Baier étaient principalement basés sur des échos tant formels, iconographiques, conceptuels et thématiques. De plus grande ampleur, l'exposition conçue par Mélanie Boucher proposait un plus grand choix de dialogues (à savoir quatre) entre les intrus et les œuvres historiques. Ces dialogues étaient par ailleurs plus développés et construits que les deux autres cas de figure. L'exposition du Musée d'art de Joliette obéit à une logique d'abord thématique, ce qui l'en approche de l'exposition Intrus/Intruders. Les trois expositions sont semblables en ce sens où l'un des objectifs n'était pas de provoquer et de créer ni des chocs culturels ni des confrontations dissonantes. 106 Elles proposaient des rapprochements entre les époques qui étaient essentiellement basés sur des liens formels, iconographiques et conceptuels. Ainsi, malgré les décennies et les siècles qui les séparent, le médium qui les compose et le sujet dont ils traitent, l'art contemporain, l'art actuel et l'art historique peuvent dialoguer et montrer comment les mêmes thèmes traversent le temps.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 5.

6.6 Les défis logistiques, techniques et de conservation préventive

La préparation et le montage d'expositions comme *Tableaux de chasse, Intrus/Intruders* et *Les îles réunies* nécessitent une logistique qui varie en fonction de l'ampleur de chacun des projets. Les intégrations de Nicolas Baier n'ont pas nécessité une importante logistique. Il ne fallait que retirer et entreposer le temps de l'exposition certaines œuvres de la collection du MBAM. De plus, sur le plan muséographique, l'accrochage de photographies est assez simple. Mélanie Boucher, de son côté, a été obligée de mettre en place une importante logistique pour le bon déroulement du montage de l'exposition. L'un des défis majeurs sur ce plan était d'effectuer le montage (et ultérieurement le démontage) de l'exposition pendant les heures d'ouverture du musée. Quant à la future exposition permanente du Musée d'art de Joliette, la logistique sera, nous le supposons, essentiellement la même que pour toute autre exposition, qu'elle soit permanente ou temporaire. Le défi sera de trouver un endroit sécuritaire pour l'entreposage des œuvres retirées des salles. L'agrandissement prévu des réserves pourra certainement régler ce problème.

L'exposition Intrus/Intruders a porté un plus grand lot de défis sur le plan technique que Tableaux de chasse et Les îles réunies. La raison principale étant qu'elle avait une plus grande envergure, puisqu'un peu plus d'une vingtaine d'œuvres a été introduite dans les salles permanentes du MNBAQ et que celles-ci ne sont pas adaptées à la présentation de vidéos et d'installations multimédias. Cacher les appareillages informatiques et les fils a été un défi en soi. De plus, les composantes patrimoniales du musée limitaient les interventions. Quelques imprévus ont ralenti quelque peu l'évolution des travaux. Le principal défi pour l'exposition au MBAM a été de solidifier un mur afin d'accueillir une œuvre trop lourde. Nous ne pouvons nous prononcer quant à l'exposition Les îles réunies puisqu'elle ne sera construite que plus tard. Toutefois, tout projet d'exposition comporte son lot d'imprévus et nous supposons que celui-ci ne fera pas exception.

Sur le plan de la conservation préventive, la cohabitation d'œuvres de différents médiums ne pose aucun problème. Une huile sur toile peut être exposée aux côtés d'un bronze, d'une vidéo ou d'une œuvre graphique, sans qu'il n'y ait de risque de détérioration. Dans les trois cas de figure, les commissaires ont écarté toute éventualité de risque pouvant engendrer une détérioration des œuvres. Ils savaient de prime abord ce qu'il était possible de faire ou ne pas faire. L'œuvre d'Annie Thibault n'aurait pas été choisie s'il y avait eu le moindre danger de contamination pour les œuvres de la collection. Anne-Marie Ninacs et ses collègues ont ainsi exclu toute œuvre risquant de subir de sérieux dommages causés par une longue exposition à la lumière.

7. Conclusion

Nos objectifs au tout début de notre recherche étaient de mettre en lumière le phénomène des intégrations d'art actuel et/ou contemporain dans les salles permanentes d'art historique des musées de beaux-arts. Un portrait historique nous a ainsi permis de déterminer qu'il s'agit d'un phénomène qui a ses racines dans les critiques des artistes des avants-garde et les pratiques artistiques des années 1960-1970. Depuis leur appropriation et leur institutionnalisation par les musées de beaux-arts (notamment, mais pas exclusivement), les expositions où sont intégrés art actuel, art contemporain et art ancien ne cessent de prendre de l'expansion. Nous voulions également mettre en perspective les impacts de ce genre de pratique sur les acteurs travaillant à la production d'exposition et ceux travaillant avec les collections des musées par le biais d'éléments de réflexion que nous avons établis dès le départ.

À cet effet, nous avions développé trois axes de réflexions basées sur des séries de questionnements suscités par le phénomène qui nous intéresse ici. Sur le plan humain, nous nous questionnions sur le déroulement des relations entre les différents acteurs reliés à la production d'exposition, à savoir les commissaires, les conservateurs et les artistes dans le processus de réalisation des expositions obéissant à une logique d'intégration. Nous nous interrogions sur la façon de concilier les impératifs de chacun et de respecter l'intégrité de leurs projets. Nous voulions également connaître les aptitudes essentielles pour la réalisation de tels projets d'exposition. Nous croyions que de tels projets occasionneraient des difficultés sur ce plan. À propos de la question des dialogues entre les œuvres issues de différentes époques historiques, nous voulions en connaître davantage sur la manière de procéder pour intégrer des œuvres issues d'un autre contexte dans une disposition existante et d'offrir une lecture cohérente entre les deux ensembles d'œuvres. Finalement, nous nous interrogions sur les types de problème logistique, technique et de conservation préventive pouvant être occasionnés par l'intégration d'œuvres contemporaines dans les salles permanentes d'art historique. Nous croyions que sur le plan de la conservation préventive, il y aurait des difficultés. À la suite de notre recherche et de nos analyses, nous tirons les conclusions suivantes.

L'intégration temporaire d'œuvres actuelles et contemporaines au sein des salles permanentes d'art historique permet d'établir un dialogue ou un rapprochement entre les genres et les époques. Ainsi, l'on tend à combler le fossé entre l'art contemporain et l'art historique. Toutefois, ce genre de pratique suscite « une modification des comportements, des procédures et de la réception qui incite tant le personnel du musée que le public à se positionner différemment par rapport aux collections ». ¹⁰⁷ Il ne va pas sans dire qu'il y a des

¹⁰⁷ BERNADAC, Marie-Laure, op. cit., p. 63.

professionnels du milieu muséal qui y sont tout à fait ouverts et d'autres y sont plutôt réticents. Le phénomène ne laisse personne indifférent, comme en témoigne le débat engagé par *La Tribune de l'Art* dans « L'art contemporain au Louvre, arguments contre et arguments pour » 108 où professionnels, amateurs et connaisseurs se prononcent sur le sujet. Nous avons observé que les réactions par rapport au phénomène semblent plus vives en France qu'ailleurs. Au Québec, il ne semble pas y avoir de débat.

Dans certains musées, organiser un tel type d'exposition n'occasionne aucun changement dans les pratiques des conservateurs. Il n'y a pas de différence avec une exposition temporaire plus traditionnelle, à savoir une exposition à caractère thématique ou chronologique. Toutefois, le « réflexe territorialiste » de certains conservateurs plus attachés à l'aspect traditionnel de leur profession peut faire obstacle à l'idée de présenter des œuvres actuelles et contemporaines aux côtés d'œuvres anciennes et de briser la trame historique. Il semble toutefois que ce « réflexe » (terme employé par Stéphane Aquin)¹⁰⁹ soit de moins en moins présent dans les musées. Selon Aquin, l'on observe ce comportement généralement dans les institutions ayant une longue histoire, ainsi qu'une immense collection, comme c'est le cas pour le musée du Louvre. Au Québec, ce sentiment apparaît moins important. Ceci s'explique par la jeunesse de nos institutions de même que par nos collections muséales de moindres importances (en nombre notamment), soit tout le contraire de bon nombre de musées européens.

Les conservateurs d'art ancien sont traditionnellement confinés dans leur département respectif. Ils ont à leur charge des œuvres dont les auteurs sont décédés depuis longtemps. Rappelons l'exemple du Louvre qui collectionne des œuvres antérieures à 1848. Ainsi, au moment d'organiser des expositions, les conservateurs n'ont pas de compte à rendre aux artistes dont les œuvres sont exposées, puisqu'étant décédés, ils sont absents lors de la présentation et l'accrochage de leurs créations. En art contemporain, la situation est inverse. Les artistes sont vivants et ont un droit moral sur la présentation de leur travail. Ils ont la possibilité d'accepter ou non la présentation de leurs œuvres s'ils jugent inappropriés les propos d'une exposition. De cette façon, des échanges et des négociations ont lieu entre les artistes et les conservateurs, généralement d'art contemporain. Ces échanges avec les artistes bouleversent, en ce sens, les pratiques des conservateurs d'art ancien dans la présentation des expositions, et particulièrement les expositions temporaires alliant art contemporain et art historique au sein des salles permanentes d'art historique. Ces discussions avec des artistes vivants obligent les conservateurs à user de souplesse et d'ouverture d'esprit. En effet, les projets d'art contemporain inédits sont souvent évolutifs, c'est-à-dire qu'ils peuvent subir des

,

¹⁰⁸ LA TRIBUNE DE L'ART, op. cit.

¹⁰⁹ Stéphane Aquin, op. cit.

modifications de la part des artistes tout au long leur processus créatif. Ceci demande de la souplesse de la

Les expositions permanentes sont, traditionnellement, réalisées et produites par les conservateurs. Elles sont le fruit d'une réflexion et d'une répartition scientifiquement et esthétiquement justifiée. Bien que ces expositions ne soient pas signées, il n'en reste pas moins qu'elles suscitent certainement un attachement de la part de leurs concepteurs. L'introduction d'œuvres actuelles et contemporaines dans ces expositions, ainsi que le discours apporté par le ou les artistes viennent modifier la trame historique et scientifique construite par les conservateurs. Certains sont à l'aise avec cette idée, d'autant qu'il s'agit d'interventions temporaires, et sont ouverts à la capacité des artistes de renouveler leur regard sur les œuvres anciennes. De plus, ils n'ont pas le sentiment que leur paternité est remise en question par les artistes. D'autres conservateurs, souvent plus conventionnels, sont plus réticents à cette situation et acceptent mal toute modification dans leur exposition permanente, jugeant que l'on porte atteinte à l'intégrité de leur travail.

Les conservateurs qui ont conçu des expositions permanentes ayant une certaine vie y sont moins attachés. Ils n'ont plus un rapport vif à l'égard de leurs expositions. Le degré d'attachement est tout autre lorsque les expositions permanentes sont plus récentes. À l'occasion de l'exposition *Intrus/Intruders*, les expositions permanentes du Musée national des beaux-arts du Québec dataient alors de quelques années. Selon Mélanie Boucher, le fait que les expositions permanentes du MNBAQ aient eu une vie autonome a été un facteur favorable pour le projet. Il est fort possible que la situation ait été semblable au Musée des beaux-arts de Montréal à l'occasion de la présentation de l'exposition *Tableaux de chasse. Nicolas Baier*. Mélanie Boucher et Stéphane Aquin ont d'ailleurs avoué qu'ils sont plus attachés à des projets qui sont récents, alors qu'ils n'en ont pas encore fait le « deuil ». Autrement dit, alors qu'ils n'ont pas atteint un certain degré de détachement. Nous supposons donc que la situation était semblable pour les expositions permanentes des musées européens, notamment le Louvre.

La multiplication des expositions confrontant les œuvres classiques à celles d'artistes vivants montre qu'il s'agit maintenant d'une pratique courante à laquelle les musées de beaux-arts ont de plus en plus recours. Les intégrations d'art contemporain dans les salles permanentes d'art ancien, qu'il s'agisse d'interventions ponctuelles ou de projets à grand déploiement, de projets d'artiste ou de commissaire, font

part du commissaire ou du conservateur.

¹¹⁰ Mélanie Boucher, op. cit.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Nous en faisons la supposition, car nous n'avons aucun confirmation allant en ce sens.

partie de la programmation régulière de certains musées. Notons pour exemple le musée d'Orsay et ses Correspondances. En France, des partenariats occasionnels se sont mis en place entre des musées et des Fonds régionaux et municipaux d'art contemporain (Frac Bourgogne et le Musée des beaux-arts de Dijon, FMAC et le Musée des beaux-arts de la Ville de Paris). Au Québec, il y a eu un partenariat entre le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée d'art contemporain de Montréal pour la publication d'un catalogue sur le travail de Nicolas Baier. Le musée du Louvre a souligné de façon officielle l'adoption d'une telle pratique. C'est ainsi qu'une politique et un poste ont été créés en 2004. La Mission pour l'art contemporain du Musée du Louvre est née et le poste de chargé de mission est depuis occupé par Marie-Laure Bernadac. De façon générale, nous avons observé que les expositions d'art actuel dans les salles permanentes d'art ancien sont produites et organisées par les conservateurs (Contrepoint, Le génie du lieu, Quand le 21e regarde le 18e, Quand l'art allemand s'invite au musée, etc.). Toutefois, il arrive que ce genre d'exposition soit produit par des commissaires indépendants, comme l'a été Intrus/Intruders et Time Machine: Ancient Egypt and Contemporary Art.

Bien que les introductions d'art actuel et contemporain dans les salles permanentes d'art historique soient devenues une pratique courante, « la confrontation avec des chefs-d'œuvre sacralisés par l'Histoire peut se révéler aussi écrasante, surtout quand il s'agit de rencontres artificielles, opérées à la va-vite. »¹¹⁴ Ainsi, il s'agit de faire en sorte que les confrontations ne soient pas gratuites et vides de sens. Elles doivent être un minimum construites. Ainsi, il faut au départ déterminer le genre de dialogue à établir, les critères de sélection des œuvres et des emplacements. Par ailleurs, une présentation abusive de ce type de manifestation diminuerait l'impact, risquant de devenir une pratique futile à laquelle l'on a facilement recours.

L'intégration de l'art actuel au sein des salles permanentes d'art historique dans les musées de beaux-arts est un véritable phénomène qui a bouleversé les pratiques professionnelles, en particulier celles des conservateurs d'art ancien habitués de travailler de façon solitaire. Ils sont maintenant obligés de travailler et de négocier avec des artistes vivants, des commissaires indépendants et parfois avec des collègues. La souplesse, l'ouverture et le détachement sont des compétences essentielles qu'ils doivent être en mesure d'apprendre.

¹¹³ GODMER, Gilles, *Nicolas Baier*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, 142p.

¹¹⁴ GIGNOUX, Sabine, « Enquête. Les musées se dopent à l'art contemporain. De plus en plus d'établissements confrontent leurs œuvres classiques à celles d'artistes vivants pour rajeunir leu public et ouvrir le regard. », *La Croix*, jeudi 3 février 2005, CULTURE, p. 17.

Les expositions obéissant à une logique d'intégration remettent en cause les principes de conception d'une exposition. Des expositions comme *Contrepoint* et *Intrus/Intrus*, pour ne nommer que celles-ci, jouent sur la définition de ce qu'est une exposition et sur ses limites. Raymond Montpetit explique que :

« en effet, si toute exposition repose sur le regroupement et la disposition de choses dans un espace bien délimité, cette réalisation fait en sorte que les œuvres contemporaines sont plutôt disséminées ici et là, réparties dans plusieurs salles et entremêlées à celles qui formaient déjà là une exposition cohérente avant que ne s'ajoute ce supplément d'œuvres venues d'ailleurs et répondant d'une autre logique. »¹¹⁵

ing the mark

Ainsi, de telles expositions obligent les commissaires et les conservateurs à travailler différemment. Ils ne peuvent pas partir d'une idée ou d'une thèse. Les œuvres et les expositions permanentes existantes sont le point de départ dans la réflexion et l'élaboration d'une exposition où sont intégrées des œuvres actuelles et contemporaines. Les contraintes ne sont pas les mêmes qu'une exposition thématique élaborée dans un cube blanc, par exemple. Lorsque l'on travaille à même des expositions permanentes existantes, les contraintes sont beaucoup plus importantes. Il n'y a pas la possibilité de construire de nouvelles cimaises. Les salles ne sont souvent pas adaptées à la présentation d'art contemporain. Le choix des œuvres introduites doit être mûrement réfléchi et demande plus de travail que pour une exposition temporaire plus conventionnelle, comme les expositions thématiques. En cela, cela demande une grande part de créativité et d'essais erreurs et beaucoup de rigueur dans le processus de réalisation. Une chose est certaine, travailler avec des contraintes différentes permet de travailler différemment et d'arriver vers de nouvelles voies de réflexion sans retomber dans le modèle classique de conception d'exposition.

La présentation d'expositions d'art actuel et contemporain au sein des salles permanentes d'art historique, comme les différents exemples que nous avons cités tout au long de ce texte, sont des occasions de réflexion sur le rôle de médiation des musées de beaux-arts, sur le rôle des expositions permanentes, ainsi qu'aux différentes avenues possibles pour présenter les œuvres d'art en dehors des pratiques habituelles. Nous avons pu voir qu'une telle réflexion est de plus en plus engagée dans le milieu des musées de beaux-arts. Le musée doit-il inévitablement se livrer dans un pur déploiement chronologie de ses collections? Dominique Jacquot, directeur du Musée des beaux-arts de Strasbourg, nous rappelle qu'un musée n'est pas un livre. Seuls quelques musées, comme le Louvre, la National Gallery de Londres et le Metropolitan Museum, peuvent prétendre offrir une lecture d'un manuel d'histoire de l'art. Selon lui, les

¹¹⁵ MONTPETIT, Raymond, « L'exposition entre les œuvres : une analyse », *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁶ MONTPETIT, Raymond, Yves Bergeron, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanente », dans BOUCHER, Mélanie, *op. cit.*, p. 162.

¹¹⁷ JACQUOT, Dominique, op. cit., p. 107.

musées de beaux-arts doivent faire de la rencontre avec les œuvres leur priorité. Il leur faut donner les meilleures conditions de rencontre avec elles. Les conservateurs doivent ainsi se mettre à leur service en prenant soin de ne pas les manipuler ou de leur attribuer un discours de force. La réflexion de Jacquot nous amène à repenser le rôle du musée d'art. Les expositions obéissant à une logique d'intégration s'inscrivent dans cette redéfinition du rôle des expositions permanentes et du musée. Elles obligent à changer notre regard sur le parcours historique et sur les œuvres elles-mêmes. Dans sa pratique de commissaire, Anne-Marie Ninacs a toujours ce désir de faire voir les œuvres avant même de tenter de les comprendre. Elle tente toujours d'offrir une expérience visuelle qui passe d'abord par les œuvres et ensuite par le discours. Le musée de beaux-arts est en période de réflexion et de remise en question. Il est en train de se transformer et seul l'avenir nous dira vers quelle direction il se tournera.

•

¹¹⁸ Anne-Marie Ninacs, op. cit.

Bibliographie

Ouvrages généraux

De MAISON ROUGE, Isabelle, *L'art contemporain*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, collection *Idées reçues*, 2009, 127 p..

LISTA, Marcella, « Lissitzky Eliezer dit El (1880-1941), Encyclopædia Universalis, 2010.

MARIAUX, Pierre Alain, Les lieux de la muséologie, Bern, Peter Lang, 2007, 183 p..

MILLET, Catherine, L'art contemporain, Paris, Flammarion, collection Dominos, 1997, 126 p..

SOCIÉTÉ DES MUSÉES QUÉBÉCOIS, Forum 2: Points de vue sur l'exposition, Montréal, Société des musées québécois, 1991, p. 79.

PERRON, Michel, « Quelques réflexions concernant le musée d'art et l'exposition permanente », dans *Forum* 2 : *Points de vue sur l'exposition*, Montréal, Société des musées québécois, pp. 8-15.

PUTNAM, James, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Thames et Hudson, 2002, 208 p..

RAPETTI, Rodolphe, « L'exposition-événement », L'avenir des musées : Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux de France, 2001, pp. 57-65.

VIÉVILLE, Dominique, Histoire de l'art et musées : Actes du colloque, Paris, École du Louvre, 2005, 235 p..

Catalogues d'exposition

BARTHÉLÉMY, Sophie, Sophie JUGIE et al., Le Génie du lieu: Œuvres et créations des artistes de la collection du Frac Bourgogne au musée des beaux-arts de Dijon et dans le Palais des états de Bourgogne, Paris, Ereme, 2005, 2 volumes (111p. et 73p.).

BERGERON, Yves, et Raymond MONTPETIT, *Intrus/Intruders, Rapport d'évaluation*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, 39 p.. (Document PDF disponible sur le CD qui accompagne le catalogue d'exposition *Intrus/Intruders*.)

BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, 203 p..

GODMER, Gilles, *Nicolas Baier*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, 142 p..

VISSER, Mattijs, Axel VERVOORDT, et al., *Artempo : Where time becomes art*, Ghent, Édité par Mattijs Visser et Axel Vervoordt en association avec Mer. Paper Kunstalle, 2007, 158 p..

Mémoires et thèses

DAGBERT, Caroline, Hors du cube blanc. Les expositions temporaires d'art contemporain au sein de collections permanentes d'art historique : Portrait et analyse d'un phénomène, Travail dirigé de maîtrise en muséologie, sous la dir. de Raymond Montpetit, Montréal, Université du Québec à Montréal, 143 p..

GONZÀLES BASTOS, Monica, La Mission pour l'art contemporain du Musée du Louvre : les difficultés d'insérer l'art contemporain dans un musée traditionnel, mémoire de 2^e cycle, sous la dir. de Michel Colardelle, Paris, École du Louvre, 2007, 64 p.

LÉVESQUE, France, La collection muséale d'art contemporain aux limites du pluralisme et du syncrétisme identitaire, thèse de doctorat en histoire de l'art, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 436 p..

NORVEZ, Rachel, L'insertion pérenne de décors contemporains au Musée du Louvre, de Delacroix à Kiefer : volonté politique et réception des publics, mémoire de 2^e cycle, sous la dir. de Marie Clarté O'Neill, 2007, 94p.

Articles de périodiques

BÉLISLE, Julie, « Cabinets de curiosités. Du merveilleux, de l'insolite, de la contemplation : la résurgence de l'intérêt pour le cabinet de curiosités. », *ETC Montréal*, n° 86, été 2009, pp. 14-19.

BERNADAC, Marie-Laure, « L'art contemporain au musée du Louvre », Technè, nº 24, 2006, pp. 63-68.

BESSON, Christine, et Sylvie GONZALEZ, « Contemporain. L'art contemporain dans les musées de beauxarts », *Musées et collections publiques de France*, n° 200, septembre 1993, p. 8.

BORMAND, Marc, « Art vivant et art ancien une complémentarité », *Musées et collections publiques de France*, n° 200, septembre 1993, pp. 10-14.

BOUGAULT, Valérie, « Des artistes vivants au musée », *Connaissance des arts*, nº 621, novembre 2004, p. 16.

DAGBERT, Anne, « Jean-Hubert Martin : inventeur d'expositions », *Art Press*, n° 272, octobre 2001, pp. 12-

DE JULIO-PAQUIN, Jean, « Voyage au fond de l'âme. Bill Viola. Observance », Vie des arts, vol. 52, nº 211, été 2008, pp. 101-102.

DELGADO, Jérôme, « Nicolas Baier/Tableaux de chasse, Musée des beaux-arts de Montréal, 21 mars-28 mai. Traces, Galerie René Blouin, Montréal, 1^{er} avril au 6 mai », *Parachute*, n°124, 2006, [En ligne], 2p. http://www.parachute.ca/public/+100/124.htm

FARINE, Manou, « Marie-Laure Bernadac. Une île dans le temple de l'ancien. », *L'œil*, nº 589, mars 2007, p. 14

FONTCUBERTA, Joan, « L'artiste et le commissaire : vers une thérapie de couple », *ETC Montréal*, n° 45, printemps 1999, pp. 23-28.

FRANCBLIN, Catherine, « Exposer les collections. Le nouveau désordre des musées », *Art Press*, n° 201, avril 1995, pp. 31-40.

FUENMAYOR, Jesús, « Intervenciones en el espacio, Museo be Bellas Artes, Caracas (Venezuela) », *Flash Art*, vol. 29, nº 188, mai-juin 1996, p. 57.

HAKIM, Mona, « Pour une éthique de la profession », ETC Montréal, nº 45, printemps 1999, pp. 15-16.

HAROLD, Jim, « Private View », Creative Camera, nº 341, août-septebre 1996, pp. 42-43.

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, nº 1, 1989, pp. 29-49.

HINDRY, Ann, et L.-S. Torgoff, « Contrepoint 2 : Musée du Louvre; Correspondance : Musée d'Orsay; Les visiteurs : Château de Chambord », *Art Press*, n° 318, décembre 2005, pp. 67-70.

JACQUOT, Dominique, « Viser le face-à-face avec l'œuvre, respecter son « aura » : le cas du Musée des beaux-arts de Strasbourg », *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, Montréal, vol. 3, n° 2, printemps 2009, pp. 102-111.

JEAN, Marie-Josée, « L'artiste et/ou le commissaire », ETC Montréal, n° 45, printemps 1999, pp. 7-8.

JOURDAN, Annie, « Les couplets du Stedelijk Museum », Art Press, nº 195, octobre 1994, pp. 22-23.

LAMARCHE, Bernard, « L'enveloppe du musée racontée », Espace, nº 56, été 2001, pp. 25-28.

MELTZ, Hortense, « L'art contemporain s'invite au Louvre », *Beaux arts magazine*, n° 276, janvier 2007, pp. 110-113.

MICHAUD, Yves, « Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires? », *ETC Montréal*, n° 45, printemps 1999, pp. 9-13.

MILLET, Catherine, « Qu'est-ce que l'art contemporain », Art Press, nº 222, mars 1997, pp. 19-25.

OUELLET, Line, « Le règne des expositions temporaires », *Muse*, Ottawa, Association des musées canadiens, janvier/février 2006, pp. 26-31.

PIGUET, Philippe, « Dialogue entre passé et présent », L'œil, n° 529, septembre 2001, p. 111.

REDFREN, Christine, « Nicolas Baier », Border Crossing, vol. 25, nº 3, août 2006, pp. 121-122.

SAUSSET, Damien, « Contrepoint », Art Press, nº 308, janvier 2005, pp. 77-78.

SELINE, Janice, « Traditions vivantes », *Musées et collections publiques de France*, nº 200, septembre 1993, pp. 37-43.

VEHAGEN, Erik, « Ni apparence ni illusion », Art Press, nº 362, décembre 2009, pp. 12-14.

Articles de journaux

BELLET, Harry, et Sarah LEDUC, « Le Louvre et Orsay, résolument contemporains », *Le Monde*, samedi 4 décembre 2004, cahier Culture, p. 30.

DELGADO, Jérôme, « Mariages forcés, souvent heureux », *Le Devoir*, samedi 26 et dimanche 27 avril 2008, cahier Culture, p. e8.

DELGADO, Jérôme, « Viola à Joliette : détour dans le sacré », Le Devoir, samedi 5 avril 2008, p. e7.

DELGADO, Jérôme, « Le temps d'une chasse », *La Presse*, samedi 25 mars 2006, cahier Arts et spectacles, p. 16.

DOYON, Frédérique, « 100 000\$ pour le Musée d'art de Joliette. Le don de René Malo servira à créer un fonds d'acquisition », *Le Devoir*, mardi 8 janvier 2008, p. b8.

GIGNOUX, Sabine, « Enquête. Les musées se dopent à l'art contemporain. De plus en plus d'établissements confrontent leurs œuvres classiques à celles d'artistes vivants pour rajeunir leu public et ouvrir le regard. », *La Croix*, jeudi 3 février 2005, CULTURE, p. 17.

HELLMAN, Michel, « Le printemps de Nicolas Baier », Le Devoir, samedi 1er avril 2006, p. e6.

LEPAGE, Jocelyne, « Musée des beaux-arts de l'Ontario. Une boîte à surprises », *La Presse*, samedi 10 janvier 2009, cahier Arts et spectacles, p. 13.

LEPAGE, Jocelyne, « Un musée qui a du panache et... des oreilles », *La Presse*, samedi 20 décembre 2008, cahier Vacances-Voyages, p. 10.

TREMBLAY, Régis, « Intrus/Intruders. Les yeux fertiles », Le Soleil, jeudi 24 avril, cahier arts et spectacles, p. A3.

ULRICH, Maurice, « « Contrepoint » au Louvre », l'Humanité, samedi 15 janvier 2005, cahier Culture, p. 37.

Entretien inédits

Anne-Marie Ninacs, membre du comité scientifique pour le réaménagement de l'exposition permanente du Musée d'art de Joliette, en entretien avec Nathalie Galego, entrevue téléphonique, le 19 mai 2010.

Stéphane Aquin, conservateur de l'art contemporain au MBAM, en entretien avec Nathalie Galego, Montréal, le 3 mai 2010.

Annie Thibault, artiste, en entretien avec Nathalie Galego, entrevue téléphonique, le 23 avril 2010.

Mélanie Boucher, commissaire de l'exposition *Intrus/Intruders*, en entretien avec Nathalie Galego, Montréal, le 19 avril 2010.

MASBOURIANE, Patrice, « Culture vivante avec Annie Thibault », Vous êtes ici, émission radio de Radio-Canada, le 11 septembre 2008, 21h12.

Documents électroniques et sites Internet

LA TRIBUNE DE L'ART. « L'art contemporain au Louvre, arguments contre et arguments pour », *La Tribune de l'Art*, [En ligne, consulté le 18 janvier 2010.] < http://www.latribunedelart.com/l-art-contemporain-au-louvre-arguments-contre-etarguments-pour-article002283.html.>

MARINETTI, Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909. [En ligne, consulté le 24 juin 2010.] http://zinclafriche.org/mef/wp-content/uploads/2009/12/manifestefuturismefr.pdf.]>

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE. < www.museejoliette.org >

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL. [En ligne, consulté le 8 décembre 2009] http://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/exposition34.html

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE NANCY, « Dossier enseignants, Quand le 21^e regarde le 18^e ». [En ligne, consulté le 28 juin] 30 p. http://www.ac-nancy-metz.fr/associations/SEMBA/pdf/Dossier%20enseignant.pdf >.

STUDIOI INTERNATIONAL, « Encounters : A dialogue with art from the past », [En ligne, consulté le 1^{er} juillet 2010.] 9 p. http://www.studio-international.co.uk/reports/ng encounters.asp#top>

Dossier de presse

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, *Tableaux de chasse. Nicolas Baier*, 2006, 2 p. (Document fourni par Catherine Guex, attachée de presse au MBAM via adresse courriel personnelle.)

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, « Dossier de presse, *Intrus/Intruders* ». [Document téléchargeable en ligne, consulté le 29 mars 2010.] 4 p. http://www.mnba.qc.ca/Afficher.aspx?section=945&langue=fr>.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE REIMS, « Dossier de presse, *Quand l'art allemand du XXe s'invite au musée* ». [En ligne, consulté le 29 juin 2010.] 10p. http://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/pdf/artallemandnov08.pdf.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE TOURS, « Dossier de presse, *Expérience n° 2-After?* ». [En ligne, consulté le 28 juin 2010.] 15p. http://www.musees.regioncentre.fr/UploadFile/GED/Actualite/JOWB-DossierPresse.pdf

Annexe A - Liste des expositions

Années 1980

Présence discrète, 1983, Musée des beaux-arts de Dijon.

Années 1990

The play of the unmentionable, 1990, Brooklyn Museum, commissaire : Joseph Kosuth. (cat.)

Time Machine: Ancient Egypt and Contemporary Art, 1994, British Museum, commissaire: James Putnam.(cat.)

Intervenciones en el espacio, 1995, Museo Bellas Artes, Venezuala, commissaire : María Elena Ramos.

Private View, 1996, Bowes Museum, commissaire:

Future Recollections, 1997, Musée municipal des beaux-arts de Kyoto.

Années 2000

Encounters, New Art from Old, 2000, National Gallery, Londres, commissaire (idée de): Neil MacGregor. (cat.)

Une expérience de l'art du siècle, 2000, Musée d'art de Joliette, commissaire : Anne-Marie Ninacs.

Dialogue ininterrompu, 2001, Musée des beaux-arts de Nantes, commissaire : Guy Tossato.(cat.)

Contrepoint, 2004-2005, Musée du Louvre, commissaire : Marie-Laure Bernadac. (publication)

Quand le 21e regard le 18e, 2005, Musée des beaux-arts de Nancy, commissaire : Blandine Chavanne. (cat.)

Le génie du lieu, 2005, Musée des beaux-arts de Dijon, commissaires :Sophie Jugie et Sophie Barthélémy. (cat.)

Contrepoint : de l'objet d'art à la sculpture, 2005-2006, Musée du Louvre, commissaire : Marie-Laure Bernadac. (publication)

Tableaux de chasse. Nicolas Baier, 2006, Musée des beaux-arts de Montréal, commissaire : Stéphane Aquin. (cat.)

Homo Faber. Jan Fabre au Musée Royal, 2006, Musée royale des beaux-arts d'Anvers.

Intrusions au petit palais, 2007, Musée des beaux-arts de la ville de Paris, commissaire : Gilles Chazal. (cat.)

Contrepoint : de la sculpture, 2007, Musée du Louvre, commissaire : Marie-Laure Bernadac. (publication)

Gilles Mihalcean. Transgression d'un genre, 2007, Musée d'art de Joliette, commissaire : Marie-France Beaudoin. (cat.)

Intrus/Intruders, 2008, Musée national des beaux-arts du Québec, commissaire : Mélanie Boucher. (cat.)

Bill Viola. Observance, 2008, Musée d'art de Joliette, commissaire : Gaëtane Verna.

Oswaldo Marcia, 2008, Musée d'art de Joliette, commissaire : Eve-Lyne Beaudry.

Quand l'art allemand du 20^e s'invite au musée, 2008, Musée des beaux-arts de Reims, commissaire : Françoise Daniel.

Louise Bourgeois for Capodimonte (2008-2009), Museo di Capodimonte.

Experience no2. After?, 2009, Musée des beaux-arts de Tours, commissaire : étudiantes de Licence 2 d'histoire de l'art, Université François-Rabelais de Tours.

Joseph Kosuth. Ni apparence ni illusion, 2009-2010, Musée du Louvre, commissaire : Marie-Laure Bernadac. (cat.)

Annexe B - Images des œuvres citées dans l'historique

Time Machine: Ancient Egypt and Contemporary Art, British Museum, 1994



Andy Goldsworthy Sandwork 1994-1995 installation

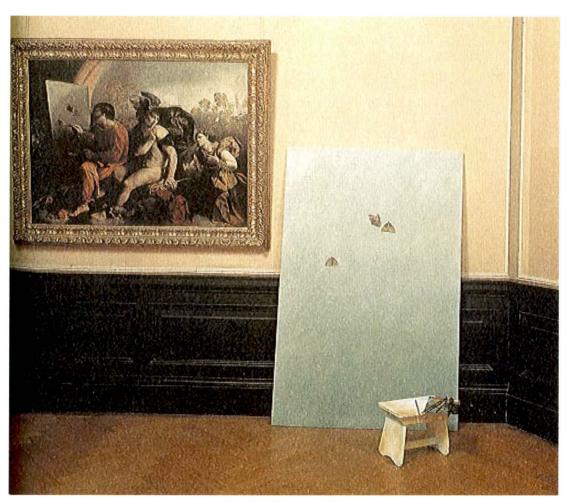
source : PUTNAM, James, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Thames et Hudson, 2002, p.155.



Igor Kopystiansky Ante Rem, In Re, Post Rem 1992

installation

source : PUTNAM, James, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Thames et Hudson, 2002, p.164.



Claudio Parmiggiani Synecdoche 1976 installation

Source : PUTNAM, James, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Thames et Hudson, 2002, p.165.



Shiro Matsui

The way to the artwork is through the stomach
1997
installation

Source : PUTNAM, James, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Thames et Hudson, 2002, p.183.

Annexe C - Œuvres de Tableaux de chasse. Nicolas Baier



Nicolas Baier Le Canada est dans le marécage d'un terrain de golf à Laval 2004

tirage numérique au jet d'encre sur papier photographique, monté sur plexiglas et

Le Canada est dans le coin d'un vieux pénitencier à Laval 2004

tirage numérique au jet d'encre sur papier photographique, monté sur plexiglas Pavillon Liliane et David M. Stewart, art canadien

source : GODMER, Gilles, *Nicolas Baier*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p.93.



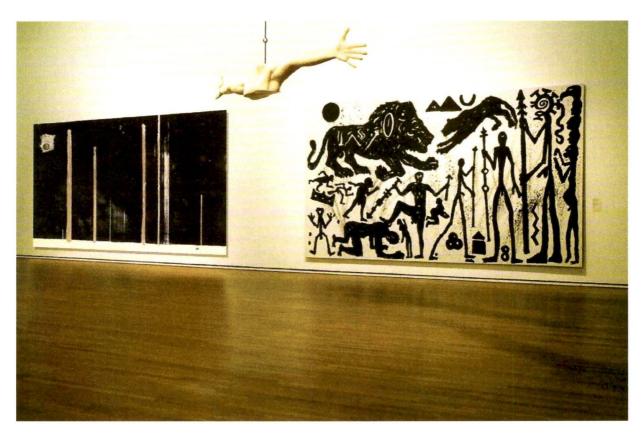
Nicolas Baier *Harpie* 2005

tirage numérique au jet d'encre sur papier photographique, monté sur plexiglas
Pavillon Jean-Noël Desmarais, art européen du XVII^e siècle
source : GODMER, Gilles, *Nicolas Baier*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p.95.



Nicolas Baier Vases communiquants 2005

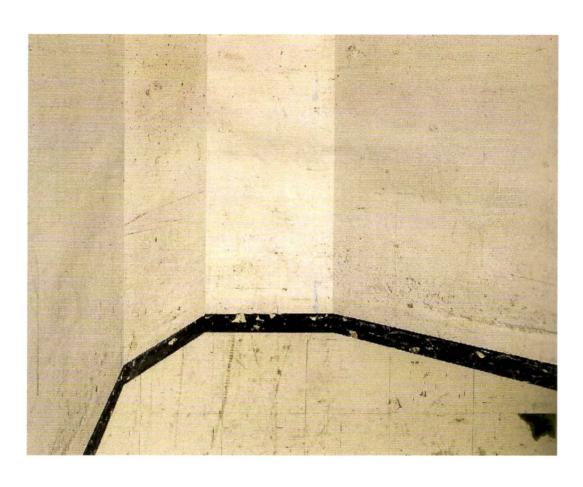
Tirage numérique au jet d'encre sur papier photographique, monté sur plexiglas
Pavillon Liliane et David M. Stewart, art canadien
source : GODMER, Gilles, *Nicolas Baier*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p.93.



Nicolas Baier *Cité* 2005

Tirage numérique au jet d'encre sur vinyle Pavillon Jean-Noël Desmarais, art contemporain

source : GODMER, Gilles, *Nicolas Baier*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p.94.



Nicolas Baier *Miroir* 2005

Tirage numérique au jet d'encre sur papier photographique, monté sur MDF source : GODMER, Gilles, *Nicolas Baier*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p.74.



Nicolas Baier Perspectives/Retour 2005

Tirage numérique au Lightjet sur papier photographique, monté sur plexiglas
Pavillon Jean-Noël Desmarais, art impressionniste et postimpressionniste
source : GODMER, Gilles, *Nicolas Baier*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de
Montréal, 2005, p.94.



Nicolas Baier *Monolithe* 2005

Tirage numérique au jet d'encre sur papier photographique, monté sur plexiglas et aluminium source : GODMER, Gilles, Nicolas Baier, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p. 88.



Nicolas Baier Chiboukis 2004

Tirage numérique au jet d'encre sur papier photographique, monté sur plexiglas Pavillon Michal et Renata Hornstein, passage source : GODMER, Gilles, Nicolas Baier, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de

Montréal, 2005, p. 96.



Nicolas Baier Tablettes à maladies 2005

Tirage numérique au jet d'encre sur papier photographique, monté sur plexiglas
Pavillon Jean-Noël Desmarais, art moderne
source : GODMER, Gilles, Nicolas Baier, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Musée d'art contemporain de
Montréal, 2005, p. 96.

Annexe D - Œuvres de l'exposition Intrus/Intruders



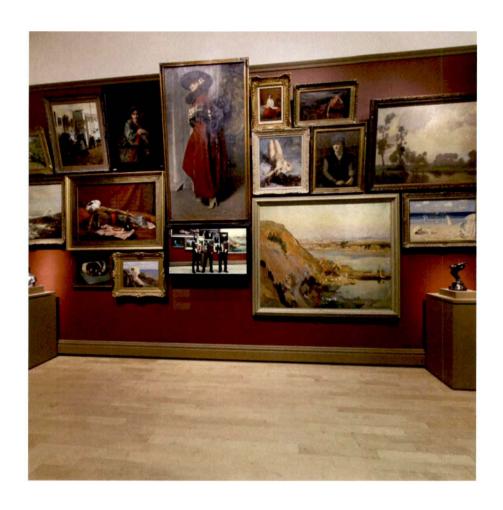
Alan Benoît Étalon 2003 Uréthane et métal

Salle 10 : Je me Souviens. Quand l'art imagine l'histoire source : CD inclus dans BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.



Janet Werner Girl with White Shirt (RR Lime) 2000 huile sur toile

Salle 10 : Je me Souviens. Quand l'art imagine l'histoire source : CD inclus dans BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.



Adad Hannah Mirroring the Musée 2008

vidéogrammes couleur, muets
Salle 7 : Tradition et modernité au Québec
source : CD inclus dans BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.



Daniel Olson Love and Reverie 2001

vidéogramme couleur, sonore Salle 7 : Tradition et modernité au Québec source : CD inclus dans BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008



Yannick Pouliot La Volière 2004

fer peint, détecteurs de mouvements, bande sonore sur DVD ,lecteur DVD et haut-parleurs Salle 3 : Riopelle source : CD inclus dans BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008



Daniel Faubert Scène primitive 2006

vidéogramme couleur, sonore

Salle 3 : Riopelle source : CD inclus dans BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008



Annie Thibault Essaimage et prolifération 2008

boîtes de Petri, gélose, cultures fongiques et acier inoxydable Salle 2 : Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960 source : CD inclus dans BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008



Raphaël Lozano-Hemmer Entrepôt de pulsations 2006

ampoules incandescentes, gradateurs automatisés, capteurs de battements cardiaques, ordinateur et pied métallique

Rotonde du deuxième étage du Pavillon Gérard Morisset

source : CD inclus dans BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008



Jana Sterbak Narcisse 2001 métal, verre et glace

Salle 11 : La collection d'art inuit Brousseau source : CD inclus dans BOUCHER, Mélanie, Intrus/Intruders, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008

Annexe E - Dossier de Presse de l'exposition Tableaux de chasse. Nicolas Baier

Pour diffusion immédiate

Tableaux de chasse

Nicolas Baier

Dixième édition de la série Zone libre

Montréal, le 21 mars 2006 – Pour sa dixième édition, la série Zone libre présente, du 21 mars au 28 mai 2006, *Tableaux de chasse*, consacrée à un ensemble d'œuvres de l'artiste montréalais Nicolas Baier, ce dans une présentation inusitée. Sur une proposition de l'artiste, dix-sept œuvres photographiques ont été insérées au cœur des différentes collections du Musée.

Les différentes collections que comprend un musée encyclopédique forment des ensembles relativement autonomes. Ici l'art islamique, là les antiquités gréco-romaines, l'art précolombien, les maîtres anciens, l'art contemporain, et ainsi de suite selon le profil de l'institution. Du moins est-ce le cas au Musée des beaux-arts de Montréal. Rares sont les métissages. Une photographie travaillée au *Photoshop* peut-elle cohabiter avec une peinture du dix-septième siècle? Et si oui, quel est le sens ou la portée d'une telle juxtaposition?

Nicolas Baier a fourni des impressions de travail sur une douzaine de ses œuvres récentes. Sujets et traitements variés: scènes sylvestres, paysages urbains, compositions abstraites, clichés directs, compositions numériques... À quelques exceptions près, l'artiste n'avait pas d'idée précise en tête. Des discussions entre conservateurs ont permis de dégager quelques mises en situation possibles: les claviers de *Chiboukis*, parfaits avec les arts décoratifs modernes; ou non, encore mieux, avec les mosaïques de l'art paléochrétien. *Harpie*, pour son clair-obscur, dans la salle des peintres caravagesques. Et ainsi de suite, la seule règle étant le libre jeu des associations, plastiques, iconographiques, chromatiques... De son côté, Nicolas Baier a apporté son instinct, sa spontanéité, faisant fi en quelque sorte des conséquences de cette activité ludique avec les trésors du passé. Ses interventions se lisent alors comme un inventaire libre des différentes postures loisibles à l'artiste contemporain face à l'histoire de l'art: mimétisme, distance critique, commentaire politique, dérision esthétique, restauration poétique, Baier apparaissant comme un acteur jouant tour à tour tous les personnages de la pièce.

Né en 1967, Nicolas Baier vit et travaille à Montréal. Depuis 1991, il a présenté son travail, d'abord pictural, puis photographique, dans différentes manifestations au Canada et à l'étranger. En 2003, le Musée d'art contemporain de Montréal lui réservait une exposition particulière, actuellement en tournée au Canada. Nicolas Baier a également réalisé des œuvres d'art public, notamment au pavillon intégré de Génie, de sciences informatiques et d'arts visuels de l'Université Concordia (2003). Il est notamment l'auteur des grandes baies vitrées ornées de feuilles et de fleurs d'un tout récent pavillon Engineering, Computer Science and Visual Arts Complex de l'Université Concordia, à l'angle des rues Mackay et Sainte-Catherine, à Montréal. Il est représenté par la galerie René Blouin.

À l'occasion de l'exposition *Tableaux de chasse*, le Musée des beaux-arts de Montréal s'est associé avec le Musée d'art contemporain de Montréal pour coéditer un catalogue monographique sur Nicolas Baier.

Stéphane Aquin, conservateur de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal, est responsable de la série ZONE LIBRE, consacrée à des projets en art actuel.

Le Musée des beaux-arts de Montréal bénéficie du soutien du Conseil des Arts du Canada pour sa programmation en art contemporain.

- 30 -

Renseignements

Wanda Palma ou Catherine Guex

Service des relations publiques

(514) 285-1600

cguex@mbamtl.org

2006

Annexe F - Dossier de presse de l'exposition *Intrus/Intruders*

TOUTE REPRODUCTION DE CE MÉMQIRE, SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT, EST INTERDITE.





INTRUS/INTRUDERS

Vingt-quatre créateurs contemporains s'introduisent au Musée!

Du 24 avril au 12 octobre 2008, au Musée national des beaux-arts du Québec



Adad Hannah Mirroring the Musée (extrait), 2008 Vidéogrammes couleur, muets Collection de l'artiste Commande du MNBAQ Québec, mercredi 23 avril 2008 – Grâce à l'appui exceptionnel du Conseil des Arts du Canada, le Musée national des beaux-arts du Québec présente l'exposition d'art actuel Intrus/Intruders. Considérée comme le premier projet d'envergure de ce genre au Canada, l'exposition vise à introduire des œuvres récentes de 24 artistes du Québec dans les sept salles consacrées à la collection permanente du Musée (Québec, l'art d'une capitale coloniale / Tradition et modernité au

Québec / Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960 / Riopelle / Pellan / La collection d'art inuit Brousseau / « Je me souviens ». Quand l'art imagine l'histoire).

Appartenant à différentes disciplines, les œuvres introduites sont associées à un objet ancien, à un corpus d'œuvres historiques, à un propos ou encore à un élément du design. Dans chacune des salles d'exposition, elles génèrent une réflexion d'ensemble, singulière et différenciée qui est soutenue par des textes thématiques. La majorité de ces œuvres appartiennent à des créateurs ou à des collectionneurs, d'autres ont été puisées à même la collection permanente et la collection Prêt d'œuvres d'art du Musée, et certaines autres furent créées ou adaptées spécialement pour l'occasion.

Une exposition présentée avec la collaboration de Rio Tinto Alcan.



Canada Council for the Arts

Le thème de chacune des salles

Avec l'autre, avec les autres

Dans la salle d'exposition Québec, l'art d'une capitale coloniale et la rotonde

Dans une salle d'exposition consacrée à la naissance, l'évolution et l'éclatement d'une société coloniale, les œuvres traitent de l'idée de communauté; de l'individu, du couple, de la famille et des groupes réunis par un même intérêt.

Le temps d'avant, le temps devant

Dans la salle d'exposition Tradition et modernité au Québec

En abordant la notion de temps, qui fuit, nous rattrape, nous devance et jamais ne se fige, les œuvres favorisent une réflexion sur le souvenir et l'avenir – qui vont de pair dans cette salle d'exposition.

Infiniment visible et imperceptible

Dans la salle d'exposition Figuration et abstraction au Québec, 1940-1960

Les œuvres invitent à un questionnement sur ce qui, dans la salle d'exposition et dans la vie en général, est considéré comme étant figuratif et abstrait, à travers notre rapport au corps et le regard scientifique.

L'Homme et l'oiseau

Dans la salle d'exposition Riopelle - Loto-Québec

En représentant et en évoquant des oiseaux qui sont mis en relation avec la figure humaine, les œuvres suscitent un dialogue sur l'absence et la mort avec *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (1992), de Jean-Paul Riopelle.

De l'autre côté du miroir

Dans la salle d'exposition Pellan

Avec leurs miroirs, leurs caches et leurs apparats clinquants, les œuvres abordent le monde de l'imaginaire ainsi que le réel qui le sous-tend, rappelant ainsi l'univers esthétique d'Alfred Pellan.

Climats instables

Dans la salle d'exposition La collection d'art inuit Brousseau – Salle Hydro-Québec

L'équilibre fragile du territoire de l'Arctique canadien est souligné ici avec des œuvres qui, intégrant le questionnement et la transformation, rappellent visuellement les différents états de l'eau.

Dans l'ombre des héros

Dans la salle d'exposition « Je me souviens ». Quand l'art imagine l'histoire

En intégrant dans cette salle d'exposition des œuvres montrant un homme obèse et une femme, la part de fiction, de subjectivité et d'omissions liée à la représentation de l'histoire est mise de l'avant.

Les artistes invités

David Altmejd

Jean-Pierre Aubé

Alain Benoit

Patrick Bernatchez

Catherine Bolduc

Michel de Broin

Daniel Faubert

Karilee Fuglem

Massimo Guerrera

Adad Hannah

Bettina Hoffmann

Manon Labrecque

Rafael Lozano-Hemmer

Daniel Olson

Yannick Pouliot

Jocelyn Robert

Carlos et Jason Sanchez

Jana Sterbak

Catherine Sylvain

Annie Thibault

Ève K. Tremblay

Janet Werner

Catherine Widgery

Favoriser le dialogue entre l'art actuel et l'art historique



Patrick Bernatchez
Solstice 01, Chrysalides, 2006
Acrylique et résine sur acrylique miroir

« En intégrant l'art actuel dans les salles dédiées à la collection permanente du Musée, nous avons voulu renforcer ce lien que nous n'avons de cesse de mettre en évidence : la création contemporaine aborde des problématiques qui nous touchent aujourd'hui comme les œuvres historiques l'ont fait hier; seules la forme et la teneur ont changé. L'art continue d'émouvoir, de questionner, de bousculer. »

« L'œuvre d'art actuel entre sans difficulté en dialogue avec les propositions conceptuelles et plastiques qui l'ont précédée. C'est ce rapprochement qui nous intéresse ici, et nous en avons fait le principal défi de l'exposition Intrus/Intruders. Nous avons misé sur la capacité des œuvres récentes à entrer en relation avec l'art historique. Elles créent alors leur propre ancrage dans l'histoire et soulignent ce qui ne serait pas exclusif à d'autres époques. » — Mélanie Boucher

Line Ouellet

Le catalogue



Abondamment illustré, le catalogue de l'exposition proposera au lecteur une véritable expérience de visite grâce à une couverture photographique mettant en valeur les nombreux dialogues entre les « intrus » et les œuvres des salles permanentes. Cette section est rythmée par de courts textes sur les salles permanentes, signés par le conservateur responsable, et par des textes de la commissaire sur chacune des thématiques développées dans les salles. Des essais de Line Ouellet, directrice du projet, de Mélanie Boucher, commissaire, ainsi qu'un texte d'analyse d'Yves Bergeron et de Raymond Montpetit sur l'évaluation de l'ensemble du projet complètent la publication. Un CD inséré dans la couverture rendra disponibles toutes les données de l'évaluation réalisée auprès des organisateurs, du public et de la presse. La publication sera

disponible à la fin du mois de juin à la Boutique du Musée et dans de nombreuses librairies au coût de 34,95 \$.

En marge de l'exposition

Visite commentée : en compagnie de la commissaire Mélanie Boucher, le mercredi 28 mai, à 19 h 30. Gratuit • Présence en salle : un guide-animateur est disponible pour répondre aux questions des visiteurs pendant leur visite, en juin, juillet et août, tous les jours, en continu de 13 h à 16 h • Visites guidées : les mercredis, samedis et dimanches, du 30 avril au 7 juin, à 13 h 30 et 15 h. Gratuit • Création collective en compagnie d'un artiste : en continu, de 13 h à 16 h. 7 juin : Catherine Sylvain; 5 et 6 juillet : Manon Labrecque; 2 et 3 août : Daniel Faubert; 6 et 7 septembre : Massimo Guerrera. Laissez-passer disponible le jour même à la billetterie.

Les crédits

L'exposition est présentée grâce à l'appui du Conseil des Arts du Canada, avec la collaboration de Rio Tinto Alcan.

Idée originale et direction du projet : Line Ouellet, directrice des expositions et des publications scientifiques du MNBAQ • Commissariat : Mélanie Boucher, conservatrice aux expositions au MNBAQ • Évaluation : Yves Bergeron, professeur au Département d'histoire de l'art de l'UQAM, et Raymond Montpetit, professeur associé au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.

CONTACT DE PRESSE (entrevues, dossiers et photos) :

Katherine Noreau, responsable des relations publiques / 418 644-6460, poste 5538 / katherine.noreau@mnba.qc.ca