UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ACQUISITION D'ŒUVRES CONTEMPORAINES DE NATURE INSTALLATIVE : PROCESSUS ET ENJEUX (MAC, MNBAQ ET MBAC)

TRAVAIL DIRIGÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

PAR
KARINA NEWCOMBE

11 MAI 2020

f

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 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 ma famille pour son soutien à travers la réalisation de cette recherche et mes collègues du programme de maîtrise pour leur collégialité et leurs encouragements. J'aimerais également remercier mes collègues de travail qui m'ont patiemment écouté parler de mes recherches, de mes embuches et qui m'ont toujours porté conseil.

Et je tiens à remercier spécialement ma directrice, Anne Bénichou, pour ses précieux conseils et commentaires sur cette recherche. Merci à tous mes enseignants et enseignantes de l'UQAM qui m'ont transmis leur passion pour l'histoire de l'art et qui m'ont motivée à entreprendre un projet de recherche à la maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES I

RÉSUMÉ II

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE 5

CHAPITRE UN 5

Corpus et méthodologie de recherche 5

Étude de cas : Le Musée d'art contemporain de Montréal 10

Étude de cas : Le Musée national des beaux-arts du Québec 11

Étude de cas : Le Musée des beaux-arts du Canada 12

CHAPITRE DEUX 13

Cadre théorique : Collection, acquisition, variation et conservation 13

La collection d'art contemporain 15

L'acquisition 18

Le droit en arts visuels 20

La variation 22

Le régime allographique 24

L'authenticité et l'intégrité 25

La conservation 27

La documentation 29

DEUXIÈME PARTIE 32

Musée d'art contemporain de Montréal 32

Portrait sommaire de la collection et processus d'acquisition 34

Retour sur notre rencontre 37

Exemples d'acquisition d'œuvres au MACM 43

Musée national des beaux-arts du Québec 48

Portrait sommaire de la collection et processus d'acquisition 49
Exemples d'acquisition d'œuvres au MNBAQ 50
Musée des beaux-arts du Canada 59
Portrait sommaire de la collection et processus d'acquisition 61
Exemples d'acquisitions d'œuvres au MBAC 64
CONCLUSION 70
BIBLIOGRAPHIE 74
ANNEXES 82
ANNEXE 1 83

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

MACM : Musée d'art contemporain de Montréal
MBAC : Musée des beaux-arts du Canada
MNBAQ : Musée national des beaux-arts du Québec
SMQ : Société des musées du Québec

RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur les méthodes de travail internes aux institutions muséales, soit précisément sur le processus d'acquisition d'œuvres d'art contemporain ayant une ou des composantes variables (installative, numérique ou performative). Selon une définition d'œuvres variables proposée par Francine Couture, on entend « des œuvres qui ont occasionné des variations de certaines de leurs composantes ou qui doivent être reconfigurées ou réinstallées pour chaque exposition » (Couture, 2013). Si l'acquisition est souvent synonyme de fixation, comment les musées parviennent-ils à conserver la variabilité de certaines œuvres d'art contemporain lors de leur acquisition ? Il est question d'analyser les méthodologies employées par des institutions muséales du domaine des arts. La question de recherche est abordée à travers trois études de cas : le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) et le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC). Nous avons ciblé des œuvres exemplaires à analyser, des artistes suivants : Chloë Lum et Yannick Desranleau, Nadia Myre, Claudie Gagnon, Massimo Guerrera et du collectif BGL. Notre première hypothèse est que les musées développent des méthodologies qui reflètent leur propre philosophie et vision institutionnelle. Nous constatons également que les orientations varient selon les employés en place et que les acquisitions d'œuvres installatives ayant des composantes variables sont souvent traitées au cas par cas.

Mots clés : Art contemporain, collection, acquisition, musées

INTRODUCTION

On remarque dans la pratique artistique actuelle certaines orientations qui se dessinent une place importante dans les propositions expographiques des galeries et des musées d'art. Le « re » est notamment un préfixe de prédilection de la dernière décennie dans le milieu culturel et artistique. Il amène des commissaires, des conservateurs, des historiens et des chercheurs à revisiter et à réviser l'histoire de l'art, l'histoire des expositions, et même à revoir des approches artistiques. Du côté des expositions, le *reenactment* se démarque comme un « processus critique capable de révéler autant ce qui survit que ce qui disparaît, autant ce qui est visible que ce qui est invisible » (Fraser et Dubé-Moreau, 2017, p. 25). Du côté des œuvres d'art, les œuvres à refaire, à reconstruire, à re-présenter, à réinterpréter, sont de plus en plus présentes et caractérisent la période contemporaine. Il n'est donc pas surprenant que ces pratiques artistiques se retrouvent dans les collections de musées d'art. Du même fait, de nouveaux défis muséologiques voient simultanément le jour quant à la conservation de ces œuvres suite à leur acquisition.

Certaines de ces œuvres contiennent en elle-même, par leur forme, leur concept ou leur nature, un potentiel de variation. Dans d'autres cas, la réflexion sur la conservation de cette caractéristique de l'œuvre s'effectue en collaboration avec des conservateurs et des restaurateurs dans les musées, et ce, majoritairement lors du processus d'acquisition. Que ce soit par le transfert d'une responsabilité commissariale à des employés des musées ou par la délégation de la production de l'œuvre, toutes sortes de stratégies sont mises en place par les équipes des musées afin de conserver l'œuvre et l'intention de l'artiste pour l'appréciation et la compréhension de celle-ci pour les générations futures. Comme dans toutes organisations, des décisions sont prises par des personnes qui possèdent leur propre subjectivité. Ainsi, le musée n'est pas un

espace neutre. Ces décisions ont des répercussions sur les œuvres qui font partie des collections et les œuvres contemporaines de nature variable sont particulièrement sujettes à celles-ci. Elles brouillent cette division entre les actions posées à l'arrière-scène, dans les réserves, et celles posées à l'avant-scène, soit dans l'exposition et dans l'espace public (Van Saaze, 2013, p. 26). Elles ne peuvent être comprises indépendamment des pratiques des institutions muséales et des employés qui travaillent à leur conservation (Van Saaze, 2013, p. 26), car elles ne prennent forme que suite à leurs actions.

En ce sens, mon sujet de recherche porte sur les méthodes de travail internes aux institutions muséales, soit précisément sur le processus d'acquisition d'œuvres d'art contemporain ayant une ou des composantes variables (installative, numérique ou performative). Si l'acquisition est souvent synonyme de fixation, comment les musées parviennent-ils à conserver la variabilité de certaines œuvres d'art contemporain lors de leur acquisition ? Il sera question d'analyser les méthodologies employées par des institutions muséales du domaine des arts. La question de recherche est abordée à travers trois études de cas : le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) et le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), où nous avons ciblé des œuvres exemplaires à analyser. Notre première hypothèse est que les musées développent des méthodologies qui reflètent leur propre philosophie et vision institutionnelle. Nous constatons également que les orientations varient selon les employés en place et que les acquisitions d'œuvres installatives ayant des composantes variables sont souvent traitées au cas par cas.

Selon une définition d'œuvres variables proposée par Francine Couture, on entend « des œuvres qui ont occasionné des variations de certaines de leurs composantes ou qui doivent être reconfigurées ou réinstallées pour chaque exposition » (Couture, 2013, p. 1). Ces variations surviennent pour différentes raisons : les contraintes physiques du lieu, la fragilité, l'obsolescence des matériaux, l'inscription de la variabilité dans leur

concept originel, ou la formulation d'une nouvelle intention de l'artiste (Couture, 2013). On note également plusieurs figures de variations, dont l'adaptation à l'espace, l'ajout d'éléments, l'œuvre-document, le remaniement et l'œuvre de synthèse (Couture, 2013). Ce sujet s'inscrit dans la lignée des travaux qui ont été effectués par le groupe de recherche *Réexposition, réactualisation et pérennité des œuvres contemporaines* dirigé par Francine Couture (UQAM) de 2007-2010[1], ainsi que de la recherche doctorale menée par Amélie Giguère *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance* (2012).

La notion d'acquisition est centrale puisqu'elle représente l'objet même de notre recherche. On note que le processus d'acquisition est moins traité dans les écrits en histoire de l'art et en muséologie. Ce sujet fait rarement office de sujet principal dans les textes, peut-être parce qu'il est considéré comme plus administratif. Toutefois, bien que le processus d'acquisition soit guidé par des procédures rigoureuses, il est également parlant quant à la vision d'une institution muséale. L'acquisition d'œuvres installatives ayant des composantes variables est souvent abordée en quelques lignes dans les écrits pour étayer le fait qu'elles représentent des défis importants de collectionnement, ou que ces œuvres créent une rupture dans les pratiques traditionnelles du milieu muséal. C'est pourquoi le sujet de recherche s'oriente principalement sur l'acquisition afin de contribuer à la littérature sur ce concept.

L'objectif principal de la recherche est de mettre en lumière le processus d'acquisition d'institutions muséales et de présenter certaines méthodes mises en place afin d'acquérir et de conserver des œuvres installatives à composantes variables. Ultimement, d'autres objectifs plus spécifiques sont de développer une compréhension

---

[1] Sur le projet de recherche, voir : Mariani, A. (2010).

approfondie des œuvres installatives ayant des composantes variables et d'en cerner les différents types afin de déterminer les principaux enjeux liés à ces acquisitions.

Nous abordons ici principalement le point de vue de l'institution muséale. Les personnes rencontrées lors de cette recherche sont donc toutes des personnes qui travaillent dans le milieu de la muséologie et dans des musées d'art. Ces personnes sont au cœur des réflexions de cette recherche, et ce par leur pratique quotidienne au sein des musées. Nous avons pris la décision d'aborder de front cette perspective muséale, car elle semble parfois tenue dans l'ombre, laissant principalement place à l'œuvre d'art et à l'artiste dans la littérature. En passant par une brève mise en contexte historique de la constitution de collections d'art contemporain depuis la fin des années 1960, nous dresserons un état du sujet à l'heure actuelle basé sur trois études de cas.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE UN

Corpus et méthodologie de recherche

Les œuvres installatives peuvent prendre plusieurs formes et être davantage sculpturales, numériques et/ou performatives. Nous ciblerons dans ce contexte plus spécifiquement des œuvres installatives de nature sculpturale, non sans évacuer certains enjeux liés aux éléments technologiques ou performatifs de ces œuvres. Cette recherche s'appuie principalement sur des sources documentaires, notamment tirées de la littérature sur le sujet, des dossiers d'acquisitions consultés dans les institutions muséales, des politiques de gestion des collections et des politiques d'acquisition, en plus d'études de cas ciblés dans certains musées (MACM, MNBAQ et MBAC). Vu les délais et les ressources disponibles pour mener à terme cette recherche, nous avons ciblé trois institutions muséales non loin de Montréal, s'agissant dans ce cas de trois musées nationaux (Musée d'État). Le choix de ces trois institutions muséales sera développé dans la section sur le corpus de recherche.

Cette recherche appliquée s'inscrit dans le domaine de la muséologie et, parallèlement, à l'histoire de l'art comme discipline puisque nous analysons seulement la perspective des musées d'art. Elle vise un but utilitaire pour les chercheurs et les employés de musées (Angers, 1996, p. 37) qui réfléchissent quotidiennement aux enjeux que soulèvent certaines œuvres lors de leur acquisition. Une recherche documentaire préliminaire nous a permis de faire ressortir des concepts clés du sujet de recherche,

soit : la constitution des collections d'art contemporain, le processus d'acquisition, la variation des œuvres, l'authenticité, l'intégrité, la conservation et la documentation. Nous verrons également que l'exposition est indissociable de ces œuvres qui prennent forme lors de leur présentation publique. Cette recherche nous a également permis de cibler des lacunes dans la littérature sur le sujet et de constater la nécessité de faire une collecte de données spécifique à la recherche. Nous avons donc effectué principalement nos recherches dans les dossiers d'œuvres au sein des musées et tenu un entretien semi-dirigé avec une conservatrice d'art contemporain afin de recenser les méthodes mises en place, en interne, dans les institutions muséales. Les données prélevées dans ce contexte sont davantage qualitatives (Angers, 1996, p. 38) et nous permettent d'aborder plus personnellement la dynamique interne des musées ciblés en études de cas.

Cette recherche se situe entre la théorie (recherche documentaire) et la pratique (enquête de terrain) (Angers, 1996, p. 40). Les entretiens comme enquête de terrain nous permettent d'avoir un contact direct avec des informateurs et d'avoir leur propre point de vue, ce qui représente un apport subjectif pertinent dans les recherches. Ces rencontres avec les professionnels des musées nous ont également donné accès à des informations qui sont inaccessibles autrement comme des opinions et des expériences personnelles. Ce type de collecte d'information s'arrime avec les objectifs de la recherche quant à la compréhension des différentes visions institutionnelles. Les entretiens et les rencontres se tiennent ainsi au sein des musées, dans les lieux de travail des employés et sous une approche semi-directive. Nous avons établi un questionnaire[2] pour guider les conversions afin d'avoir des informations similaires à des fins de comparaison, mais nous avons également conservé une part de liberté sur les sujets traités selon le développement de la conversation. Nous avons ciblé des personnes avec des expertises précises au sein des musées, notamment des conservateurs et

---

[2] Voir le questionnaire en Annexe 1.

conservatrices d'art contemporain. Pour le recrutement des participant.e.s aux entretiens, nous avons procédé par une invitation envoyée par courriel. Cependant, notre sélection très pointue de personnes à rencontrer nous a également désavantagés, car elles n'étaient pas toutes disponibles. Nous avons donc réussi à rencontrer qu'une personne en entretien. Pour pallier cette situation, nous avons poursuivi nos recherches dans les dossiers d'œuvres afin d'en analyser le contenu et voir les documents de travail internes aux musées. Au vu des informations qui nous ont été présentées lors de nos visites, nous remarquons que les dossiers contiennent sensiblement les mêmes types de documents, mais que certains sont plus étoffés que d'autres. Par exemple, les dossiers du MNBAQ sont très complets. L'accès à l'information est également différent dans les trois musées que nous avons visités. Le MACM permet seulement la possibilité de prendre des notes, mais offre un accès à toutes les informations sans tri. Le MNBAQ permet de tout prendre en photographie et d'en faire des copies, mais certaines informations sont retirées des dossiers. Le MBAC ne permet pas la prise de photographie, mais seulement des notes et la possibilité de demander des numérisations de certaines pages, et certaines informations sont retirées des dossiers. L'analyse des documents contenus dans les dossiers sera davantage abordée dans la section « La conservation » et dans les études de cas de musées.

Les bornes temporelles qui restreignent cette recherche s'arriment à celles qui définissent la période contemporaine. Bien que ce découpage des périodes artistiques ne fasse pas consensus, nous déterminerons la période de l'art contemporain comme débutant dans les années 1960 et allant jusqu'au moment actuel de cette recherche. Les années 1960 marquent un tournant important dans le milieu de l'art avec l'émergence marquée d'œuvres installatives et/ou conceptuelles. C'est également une période de professionnalisation de l'histoire de l'art au Québec, de la muséologie et de la profession de conservateur. De ce fait, les documents d'acquisition deviennent plus complets et plus standardisés, des bases de données sont développées, et des protocoles, des politiques institutionnelles, des codes de déontologie sont instaurés afin

d'encadrer les pratiques muséales. Comme le mentionne aussi Laurier Lacroix, dans ces mêmes années, les historiens et les conservateurs actifs dans le milieu « ont contribué à échafauder une histoire commune autour des artistes qui deviendront les figures mythiques de l'art au Québec » (Lacroix, 2012, p. 143). C'est l'établissement de l'histoire de l'art contemporain au Québec et la formation du paysage de l'art contemporain – actuel – que l'on connaît aujourd'hui (Fraser et Beaudry, 2016, p. 5).

Sans oublier que les années 1960-1970 marquent la Révolution tranquille, une période de grandes transformations artistique, sociale et politique. On assiste à une affirmation identitaire québécoise qui s'effectue en partie à travers l'art, à une remise en question « de la définition traditionnelle de l'art, de la spécificité des disciplines artistiques, en même temps qu'à une refonte des pouvoirs de l'État et des institutions » (Fraser et Beaudry, 2016, p. 5). Nous verrons notamment que ce contexte marque la genèse de la création du Musée d'art contemporain de Montréal. Les pratiques artistiques se multiplient et les jeunes générations d'artistes abandonnent les formes artistiques traditionnelles en misant davantage sur des pratiques axées dans le présent (Fraser et Beaudry, 2016, p. 5). Cette situation est donc propice au décloisonnement des disciplines traditionnelles et à l'émergence de nouvelles formes artistiques comme les œuvres installatives (Fraser et Beaudry, 2016, p. 7). L'installation s'impose comme forme artistique et le reste encore aujourd'hui dans le milieu de l'art contemporain. Bien que l'installation soit, dès ses débuts, perçue comme une forme d'art liée au lieu et éphémère, elle ne peut aujourd'hui se réduire à cette définition (Fraser et Beaudry, 2016, p. 10).

Le vaste projet de recherche sur la conservation des œuvres installatives *Inside Installations : Preservation and Presentation of Installation Art* (2004-2007) embrasse cette diversité. Leur vision prône la diversité de formes que peut prendre une installation, et donc qu'il est impossible d'en faire une seule définition (Scholte, 2011, p. 11). Un élément permet toutefois de réunir ces pratiques artistiques installatives :

l'acte de l'installation de l'œuvre dans l'espace qui, en conséquence, fait en sorte que l'œuvre n'existe pas entièrement lorsqu'elle est en réserve. L'installation ne prend forme que lorsqu'elle est installée pour une présentation publique, et ce dans différents musées et différentes salles d'exposition (Scholte, 2011, p. 11). Ainsi, plusieurs questions sont soulevées lorsque face à une œuvre installative pour son acquisition ou son exposition. Comment réexposer une œuvre qui a été conçue pour un lieu spécifique ? Est-ce que l'artiste doit toujours être présent pour réinstaller l'œuvre ? Que faire lorsque l'artiste n'est plus vivant ? Comment conserver des composantes éphémères ou obsolètes ? (Scholte, 2011, p. 13). Toutes ces questions doivent être démystifiées par les conservateurs, les restaurateurs et les archivistes des musées d'art, souvent en collaboration avec les artistes.

En considérant tous ces éléments qui définissent globalement une installation, nous avons établi des critères de sélection afin de cibler des œuvres pour alimenter notre réflexion et entrer concrètement dans la matière. Ceux-ci se sont affinés au cours des recherches et nous ont permis de constituer un corpus d'étude pouvant éclairer la problématique de la recherche. Nous avons donc sélectionné des œuvres faisant partie de collections muséales québécoises ou canadiennes, issues de la période contemporaine, qui sont de nature installative-sculpturale et qui possèdent une ou des composantes susceptibles d'apporter une forme de variation à l'œuvre. Ces œuvres seront détaillées dans la deuxième partie de cette recherche. Il s'agit d'une sélection échantillonnée qui n'a pas une visée exhaustive. Les études de cas cherchent à être représentatives de certains cas de figure, mais ne dressent pas le portrait global de la situation ni d'une réalité commune aux musées d'art au Québec et au Canada (Angers, 1996, p. 41). Nous avons donc ciblé des œuvres dans trois musées d'art à l'étude, soit le Musée d'art contemporain de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée des beaux-arts du Canada. Cette sélection de musées est basée sur la recherche documentaire préliminaire que nous avons effectuée, qui nous a démontré que ces trois institutions sont actives sur les recherches liées à l'exposition,

l'acquisition et la conservation d'œuvres contemporaines qui sont installatives et variables.

Étude de cas : Le Musée d'art contemporain de Montréal

Le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) représente une institution phare au Québec et le plus important musée d'art contemporain dans la province. Sa portée nationale et internationale en fait une institution muséale actuelle et active dans le milieu des arts, ici comme ailleurs. Pour ces raisons, nous avons sélectionné le MACM comme un musée à étudier dans le cadre de cette recherche. Depuis plusieurs années, le MACM se démarque sur le plan de ses acquisitions, entre autres avec l'acquisition en 2013 de l'œuvre *This situation* (2007) de l'artiste Tino Sehgal. L'œuvre de Sehgal consiste en une « situation construite » qui se déploie en continu dans la salle d'exposition (Giguère, 2014, p. 226). Cette œuvre atypique se base sur la communication et l'interaction avec le public. Dans cette même ligne d'idée, l'acquisition de cette œuvre s'inscrit dans un processus de transmission orale (Giguère, 2014, p. 227). Ainsi, le MACM s'est développé une certaine expertise quant à l'acquisition d'une œuvre de Tino Sehgal qui soulève plusieurs enjeux et démontre son désir de repousser les limites de l'institution muséale dans sa structure et dans ses procédures[3]. Il est à noter que cette acquisition concorde également avec une année de repositionnement stratégique du Musée, ainsi que le départ de la directrice Paulette Gagnon et l'arrivée du directeur actuel John Zeppetilli (MACM, 2013). Cette perspective de renouvellement et de développement de la collection est entérinée par la conservatrice de la collection actuelle, Madame Marie-Eve Beaupré, qui dit être

---

[3] Pour plus d'information sur l'acquisition d'œuvres de Tino Sehgal voir : Giguère, 2014 ; Giguère, 2012.

guidée par cette volonté du MACM de se démarquer dans le milieu de la muséologie (entretien au MACM, 12 juillet 2019). Ce type d'acquisitions amène de réelles transformations au sein du musée et lui permet d'être actif dans le développement de nouvelles connaissances, de nouvelles manières de faire et de penser dans le milieu de la muséologie.

Étude de cas : Le Musée national des beaux-arts du Québec

Le Musée national des beaux-arts du Québec présente une perspective plus large à l'histoire de l'art, et moins spécifique que celle d'un musée seulement dédié à l'art contemporain. Comme musée des beaux-arts, ces expertises se divisent entre des collections historiques et d'autres actuelles. Bien que notre intérêt porte sur la collection d'art actuel, il est important de se rappeler que le mandat plus large du Musée teinte l'ensemble des pratiques au sein de celui-ci. La sélection du MNBAQ comme étude de cas se base sur notre recherche documentaire qui nous a démontré que le Musée a acquis plusieurs œuvres installatives avec des composantes variables, notamment lors de la présence d'Anne-Marie Ninacs en tant que conservatrice de l'art actuel de 2002 à 2006. Comme le mentionne Rodriguez, Anne-Marie Ninacs a travaillé activement à développer un nouveau volet dans la collection du MNBAQ et a instauré « [...] de nouvelles pratiques de conservation, avec des œuvres variables afin que le spectateur puisse expérimenter l'œuvre plutôt que se retrouver devant un témoignage » (Rodriguez, 2010, p. 124). Pensons notamment à l'acquisition en 2005 de l'œuvre *Darboràl* (2000-2005) de l'artiste Massimo Guerrera, issue de l'art relationnel, que nous analyserons en deuxième partie.

Étude de cas : Le Musée des beaux-arts du Canada

Le Musée des beaux-arts du Canada est une institution muséale intéressante, car nous pouvons constater que dès la fin des années soixante, le Musée aborde une réflexion sur la pérennisation d'œuvres contemporaines de leur collection qui soulève des enjeux de conservation. Pensons à l'œuvre *Untitled* (1968) de Robert Morris, une sculpture constituée de 250 morceaux de feutre, qui existe maintenant en deux exemplaires sous un même numéro d'inventaire (Couture, 2005, p. 10). Une copie de l'œuvre est réalisée par l'artiste suite au prêt de l'œuvre originale pour une exposition, alors que celle-ci revient avec 50 morceaux de feutre en moins (Couture, 2005, p. 9). Le Musée possède donc deux versions de l'œuvre, la seconde version qui sert maintenant uniquement au prêt de l'œuvre dans d'autres institutions, et la version originale, maintenant lacunaire, qui reste « en sécurité » au MBAC. Cette pratique muséale s'inscrit dans ce que Francine Couture nomme une « réplique auctoriale », qui est une réplique autorisée de l'œuvre, bien qu'elle n'ait pas la même valeur que l'œuvre originale. D'autres exemples d'approches muséales au MBAC démontrent que le Musée et son équipe cherchent à développer des pratiques de pérennisation qui vont au-delà de la conservation matérielle – physique – d'un objet unique. Nous verrons également que les dossiers d'œuvres sélectionnées en exemples dans cette recherche sont très complets et que l'équipe de conservation et de restauration tente par plusieurs moyens (copie d'exposition, réitération, reconstruction, etc.) de conserver l'œuvre ainsi que l'intention de l'artiste.

CHAPITRE DEUX

Cadre théorique : Collection, acquisition, variation et conservation

Le cadre théorique de cette recherche prend ses bases dans la discipline de l'histoire de l'art et s'inscrit dans le domaine de la muséologie, précisément dans les musées d'art. Il est divisé en quatre grands concepts qui se sont définis lors de nos recherches préliminaires, soit : la constitution des collections d'art contemporain, l'acquisition, la variation en art contemporain et la conservation. Ces concepts s'organisent comme une suite logique, partant du plus vaste, soit l'idée de la collection comme ensemble, vers un processus, l'acquisition, pour ensuite se pencher sur un objet plus précis, l'œuvre et sa variation, et finalement sur sa matière et son concept, par la conservation.

La compréhension de la constitution d'une collection dresse un portrait de la vision d'une institution muséale quant à son développement à long terme. Bien que la situation ne soit pas tout à fait la même aujourd'hui avec l'importance qu'ont prise les expositions temporaires et l'expérience du visiteur, la collection est, depuis l'apparition des musées, au cœur de l'institution et sa raison d'être. Certaines personnes travaillant dans les musées partagent encore cette vision et l'adaptent aux réalités actuelles, tandis que d'autres mettent l'accent sur des sphères plus « événementielles » d'un musée. Au cœur de notre sujet se trouvent donc la collection et le contexte de l'acquisition, duquel découlent différentes méthodologies mises en place par les institutions muséales. Des normes d'acquisition sont également définies au sein des musées afin d'encadrer les actions des différentes personnes qui participent au processus. Les politiques d'acquisition sont des documents importants dans tout ce

processus et dictent les axes de développement et les critères d'évaluation (SMQ, *Qu'est-ce qu'une politique d'acquisition ?*). L'analyse des politiques d'acquisition nous donne ainsi plusieurs informations sur l'approche des musées analysés dans cette recherche, ainsi que sur le développement de leurs collections. Elles abordent également des questions légales et régissent les ententes entre musées, donateurs et artistes.

Concernant plus spécifiquement l'œuvre d'art, le concept de variabilité en art contemporain nous intéresse puisqu'il est souvent associé à la question de l'authenticité et de l'intégrité d'une œuvre. Ces deux éléments sont notamment des critères de sélection pour l'acquisition d'œuvres qu'un musée se doit de confirmer avant toutes acquisitions. La variabilité est souvent expliquée par les théories de Nelson Goodman (Goodman, 1990) et Gérard Genette (Genette, 1994), qui ont développé une réflexion sur les œuvres allographiques qui ont plusieurs modes d'existence. Ces concepts sont fondamentaux pour l'élaboration de notre corpus d'œuvres puisqu'ils nous permettent de définir et de comprendre le fonctionnement des œuvres analysées.

En terminant, la conservation est également un enjeu qui entre en compte lors de l'acquisition d'œuvres qui ont des composantes variables puisque le musée doit s'assurer de pouvoir conserver adéquatement une œuvre. Nous verrons que la documentation devient essentielle dans ce type d'acquisition et que la mise en exposition des œuvres joue un rôle primordial dans la manière de documenter celles-ci.

La collection d'art contemporain

L'idée de la collection muséale se distingue d'un simple rassemblement d'objets dans le sens où elle est guidée par un « programme scientifique » (Collection, 2010, p. 54 ; et Dubreuil, 2017, p. 8) et qu'elle tient un discours sur les objets qui la compose (Fraser et Dubé-Moreau, 2016, p. 25). La collection est un ensemble qui a un sens et chaque objet correspond à ce sens. Ainsi, les acquisitions marquent la spécificité d'une collection, voire « l'identité d'un musée » (Lacroix, 2012, p. 143) et, comme nous le verrons, la collection permet également à une institution muséale de se démarquer. L'analyse de la collection d'art contemporain, plus spécifiquement la constitution de celle-ci, nous permet de comprendre ces logiques de développement et les axes de collectionnement. Par « collectionnement », nous entendons un ensemble de démarches – un processus – qui traduit l'idée de rassemblement d'œuvres dans l'optique de constituer une collection (Dubreuil, 2017, p. 3).

France Lévesque mentionne, dans la même lignée que Lacroix, que « la collection en tant 'qu'essence du musée' devient l'instance de construction de la mémoire et de l'identité collective » (Lévesque, 2003, p. 98), ce qui donne à la collection une importance au sein de l'institution et de la collectivité. Les différents modèles de collectionnement proposés par Lévesque nous permettent d'avoir une vue d'ensemble des approches employées par plusieurs musées en Amérique du Nord. Ces modèles de constitution des collections sont des pistes d'analyse des visions institutionnelles puisqu'ils guident l'entièreté des pratiques liées à la collection et à la conservation. Quant à la mise en série des œuvres – la logique de constitution qui unit les œuvres au sein d'une collection – Lévesque en définit quatre types : systémique, une sélection selon un système préétabli ; éclectique, une sélection par échantillonnage de ce qui est représentatif ; exclusif, qui se concentre sur un nombre plus restreint d'artistes (ensembles monographiques) ; et hybride, qui propose un mélange entre la méthode

exclusive et éclectique (2006, p. 143-144). La méthode éclectique est la plus courante : une sélection de quelques œuvres d'artistes et de tendances artistiques jugées représentatives d'une période. Souvent, cette méthode inclut également les acquisitions liées à l'histoire des expositions d'un musée (Lévesque, 2006, p. 143).

La question de la définition du « contemporain » est également une orientation de la constitution d'une collection, de même que les repères spatio-temporels et la mise en récit des éléments qui la composent (Lévesque, 2006, p. 138), qui balisent l'élaboration du mandat d'un musée. Dans le cas d'une collection muséale d'art contemporain, il est nécessaire de prendre en compte certaines modalités et réalités des institutions. La contemporanéité (comme paramètre spatio-temporel) marque un enjeu primordial dans la définition chronologique de la collection d'art contemporain, car sous-entend la question du début et de la fin de celle-ci. Les bornes temporelles établies par les institutions deviennent ainsi une contrainte importante à la constitution d'une collection contemporaine. Lévesque présente deux types de contemporanéité qui permettent une certaine classification des collections. En premier, la contemporanéité élargie qui couvre temporellement entre 30 et 50 ans, donnant ainsi une perspective historique au contemporain (Lévesque, 2006, p. 140). Comme le mentionne Martine Dubreuil, les musées d'art contemporain font face « à l'avancement inéluctable du temps » (2017, p. 4) ce qui crée un paradoxe entre le contemporain et l'actuel. Le contemporain devient ici plus « historique » et on remarque souvent la coexistence des deux concepts (contemporain et actuel) dans les musées d'art contemporain (Dubreuil, 2017, p. 13). C'est notamment le cas pour le MACM : une part de la collection repose sur un contemporain élargi (entre 30 et 50 ans) et cherche à présenter la collection magistralement, l'autre part présente l'actualité artistique et les acquisitions récentes (Dubreuil, 2017, p. 24). Pour le deuxième type, Lévesque propose une contemporanéité écourtée (2006, p. 140) qui détermine un temps plus bref et mouvant entre 10 et 25 ans. Ce type de contemporanéité représente, par exemple, celle employée par le MBAC qui effectue un transfert de collection lorsque l'œuvre n'est plus

considérée comme contemporaine (Lévesque, 2006, p. 140). Il est dit comme suit que : « Le principe directeur qui la sous-tend étant de recueillir des pièces produites au cours des 25 années précédentes, elle est en évolution constante [...] » (MBAC, Art contemporain). En ce qui concerne les barèmes temporels du MNBAQ, ces collections sont divisées en plusieurs sections qui distinguent art contemporain (1950 – 2000) et art actuel (2000 à ce jour). Dans ce cas, le contemporain représente davantage une perspective historique couvrant 50 ans et l'actuel une contemporanéité écourtée à moins de 25 ans. L'analyse des institutions, de leur mandat et de leur politique de gestion des collections a démontré que le terme « contemporain » n'est effectivement pas circonscrit dans les mêmes balises temporelles. Selon l'étude de Lévesque, on remarque un consensus principalement en Europe pour un début autour de 1960 – 1969, mais en Amérique du Nord les débuts des collections d'art contemporain semblent davantage s'inscrire dans des contextes historiques spécifiques à une situation géographique (Lévesque, 2006, p. 139). Cette spécificité est notamment présente dans le cas du MACM qui débute sa collection en 1939, soit l'année de fondation de la Société d'art contemporain de Montréal[4].

Un autre concept intéressant quant à la constitution des collections d'art contemporain est celui des espaces monographiques comme un modèle de collectionnement où une œuvre devient elle-même une exposition ou « une forme de collection et d'archives » (Bénichou, 2013, p. 229). Bien que ce type de pratique ne soit pas courant dans les musées en Amérique du Nord, certaines œuvres s'apparentent dans leur forme à cette pratique de collectionnement. Ces espaces monographiques s'inscrivent dans le modèle « exclusif » de collectionnement proposé par France Lévesque (2006) et permettent d'avoir un point de vue plus complet et approfondi sur la pratique des

---

[4] « Le Musée d'art contemporain de Montréal choisit de faire débuter l'exercice de son mandat avec la date de la création de la Société d'art contemporain de Montréal en 1939. Le Musée estime en effet que ce moment est important pour notre histoire culturelle dans la mesure où il marque l'urgence ressentie par les artistes d'assumer les dynamismes de la création contemporaine et de s'inscrire dans les grands courants internationaux de l'art. » (MACM, 2017b, p. 9)

artistes, contrairement à une sélection échantillonnée.

L'acquisition

L'acquisition d'une œuvre est souvent synonyme de fixation, en ce sens où l'on fige sa forme matérielle afin de la conserver pour les générations futures. L'acquisition marque ainsi un moment important dans la carrière d'une œuvre puisqu'elle crée une rupture avec son histoire, c'est son entrée dans une « vie institutionnelle » (Rodriguez, 2010, p. 111). Le processus d'acquisition est sensiblement le même pour toutes institutions muséales d'autant plus que, dans le cadre de cette recherche, il s'agit tous de musées nationaux. Le fonctionnement commun aux institutions muséales s'inscrit dans une politique de gestion des collections dans laquelle on retrouve une politique d'acquisition qui énumère des axes de collectionnement et des critères de sélection. La politique d'acquisition est habituellement guidée par des « principes juridiques, esthétiques, scientifiques et éthiques » (MBAC, 2018, p. 4). Le principe éthique est notamment important dans le cadre des fonctions des musées nationaux, qui ont comme mandat d'être représentatifs de la communauté : « En collectionnant des œuvres, le Musée agit de façon responsable pour sauvegarder le patrimoine artistique [...] » (MBAC, 2018, p. 5). Seul le critère esthétique n'est pas muséographique et relève davantage d'un jugement de goût.

Le processus d'acquisition standard passe par l'analyse des œuvres proposées en acquisition par un comité interne d'employés (conservateurs, restaurateurs, archivistes, etc.) qui travaillent quotidiennement avec les collections et qui en connaissent les forces et les lacunes. Ce comité fera des recommandations qui seront remises à un comité consultatif d'acquisition externe, souvent composé de personnes du milieu des arts, mais qui ne travaillent pas dans l'institution. Ce comité analyse les

propositions et fait à son tour des recommandations d'acquisition qui sont ensuite entérinées ou non par le Conseil d'administration du musée (MACM, 2017b, p. 11 ; MNBAQ, 2017, p. 12 ; MBAC, 2018, p. 5).

Les critères d'évaluation pour faire les recommandations d'acquisition sont habituellement :

- la qualité
- la pertinence au sein de la collection
- la valeur historique et/ou didactique
- l'état de l'œuvre
- le coût de l'œuvre
- l'utilisation que l'on peut en faire : exposition, exposition itinérante, étude ou prêt, etc.
- le titre légal de propriété
- la capacité du Musée à conserver adéquatement l'œuvre (coût de conservation et entreposage en réserve)

(MACM, 2017b, p. 11 ; MNBAQ, 2017, p. 10-11 ; MBAC, 2018, p. 7-8).

Comme nous l'avons mentionné, l'acquisition marque habituellement une rupture dans l'histoire de l'œuvre qui passe désormais dans un processus de muséalisation. Ce cheminement permet à un objet d'acquérir diverses significations dans un parcours qui le mène jusqu'à la collection muséale. Le processus de muséalisation comprend habituellement les statuts suivants :

1. Objet usuel
2. Objet historique (quand l'usuel devient plus rare)
3. Objet ethnographique ou objet d'art (témoigne d'une autre époque)
4. Purgatoire ou le lieu des collectionneurs (en attente)
5. Objet patrimonial (qui fait l'objet de collectionnement)
6. Objet de musée

(Bergeron, 2011a, p. 60)

Toutefois, les objets d'art que nous examinons ici ne suivent pas directement ce processus. Il n'y a pas toujours, en art contemporain, cette période de purgatoire. Le processus de reconnaissance, qui est très fort dans le domaine des arts, vient ici permettre à des personnes autorisées (conservateurs, muséologues, membres de comités d'acquisitions, membres de conseils d'administration, spécialistes, etc.) d'attribuer une valeur à un objet dans un contexte particulier et à le faire passer d'un statut à un autre. Tel qu'il est dit, c'est donc « le système de reconnaissance des œuvres d'art (galeries, critiques d'art, collectionneurs) qui sélectionne ce qui mérite le statut d'œuvre d'art » (Bergeron, 2011a, p. 62). Nous verrons que certaines œuvres viennent davantage brouiller cette muséalisation, en conservant un statut d'œuvre « en cours » ou « *in progress* » suite à leur acquisition. Ce « phénomène » plutôt récent nous démontre que chaque œuvre est un cas en soi et, qu'à travers ceux-ci, il est possible de comprendre et de voir la culture institutionnelle (Rodriguez, 2010, p. 100). Les œuvres avec des composantes variables représentent des cas exemplaires d'œuvres qui démontrent une forme de résistance au processus de muséalisation (Giguère, 2012, p. 138). Principalement développée pour des objets physiques, la muséalisation doit être adaptée à des œuvres changeantes, dématérialisées, qui ne représentent pas des fins en elles-mêmes.

Le droit en arts visuels

L'angle d'approche du droit en arts visuels nous permet de considérer la législation liée aux œuvres installatives dont l'authenticité ne repose plus strictement sur la forme matérielle. Les notions de droit d'auteur, de droit de propriété – intellectuelle, de droit moral, ainsi que celle du contrat (ou de l'entente d'acquisition) seront des éléments à prendre en compte dans notre analyse. L'art contemporain cause des problèmes qui sont protéiformes et d'autant plus complexes lorsque l'artiste est encore vivant.

L'artiste comme créateur de son œuvre reste propriétaire de celle-ci tant qu'il ne décide pas de s'en départir (acquisition ou don). Lors de l'acquisition, l'artiste – ou le donateur – cède ses droits de propriété, il n'est donc plus propriétaire de l'œuvre. Du même fait, les problèmes juridiques relatifs au droit moral – quant à l'intégrité de l'œuvre – ne peuvent surgir qu'au moment où l'artiste décide de se séparer de son œuvre (École nationale du patrimoine, 1994, p. 60).

Docteur en droit, Judith Ickowicz est chercheuse et avocate spécialisée en droit de la propriété intellectuelle en France. Elle aborde la dématérialisation de l'œuvre d'art (Ickowicz, 2013) comme un objet lié à une législation qui n'est actuellement pas tout à fait adaptée aux réalités de la sphère artistique contemporaine. La remise en cause du support physique est effectivement un enjeu déterminant dans la relation entre le droit et l'art contemporain (Ickowicz, 2013, p. 24). Quand l'œuvre ne se définit plus comme une forme matérielle, un objet d'art, mais plutôt comme une « entité dynamique » (voire variable), la réflexion est davantage centrée sur le processus de création. Or, ce processus de création n'est pas adroitement déterminé dans la législation et ne dispose pas suffisamment de jurisprudence pour guider les instances décisionnelles. L'application du droit de la propriété, dépendant aux beaux-arts, suppose que les conditions de la qualification « de l'œuvre de l'esprit » (notion-cadre dans le domaine du droit s'apparentant à la notion de droit de propriété) soient réunies (Ickowicz, 2013, p. 33-34). Pour être qualifiée ainsi, l'œuvre doit « posséder une forme autonome et être pourvue d'originalité » (Ickowicz, 2013, p. 42). Cependant, l'élaboration du concept de l'œuvre de l'esprit reste empreinte d'une vision étroite du droit, car encore seule « la forme est protégée à l'exclusion des idées » (Ickowicz, 2013, p. 42). Ickowicz nous permet de voir comment une institution muséale peut acquérir des œuvres variables – dématérialisées – tout en étant protégée par le cadre légal, notamment par l'entente de transaction (transfert de propriété).

Le droit moral est celui qui protège l'intégrité de l'œuvre et du fait même l'intention de l'artiste. Selon la protection du droit moral de l'auteur au Canada, il est interdit d'apporter toutes modifications qui nuisent à la lecture ou à l'appréciation de l'œuvre (Goudreau, 1994, p. 404). Selon la *Loi sur les droits d'auteur* du Gouvernement canadien, les droits moraux se définissent comme suivant :

> Droits moraux
>
> 14.1 (1) L'auteur d'une œuvre a le droit, sous réserve de l'article 28.2, à l'intégrité de l'œuvre et, à l'égard de tout acte mentionné à l'article 3, le droit, compte tenu des usages raisonnables, d'en revendiquer, même sous pseudonyme, la création, ainsi que le droit à l'anonymat.
>
> Incessibilité
> (2) Les droits moraux sont incessibles ; ils sont toutefois susceptibles de renonciation, en tout ou en partie.
>
> (Loi sur le droit d'auteur, L.R.C., 1985, ch. C-42)

En somme, l'acquisition marque une étape importante dans le processus d'entrée d'une œuvre dans un musée et englobe plusieurs facteurs déterminants (critères de sélection, catégorisation, détermination de l'authenticité et de l'intégrité de l'œuvre, etc.) dans la conservation et la présentation de l'œuvre, d'autant plus dans les cas d'œuvres installatives ayant un potentiel de variation.

La variation

Comme notre corpus d'étude cible précisément des œuvres qui ont des composantes variables ou un potentiel d'adaptation, il est nécessaire d'établir une définition claire du concept de variation en art contemporain. Ce concept est notamment défini comme

un facteur occasionnant des variations de certaines composantes de l'œuvre, ou comme un concept faisant intrinsèquement partie de la conception de l'œuvre dans des cas où celle-ci doit être réinstallée, reproduite ou reconstruite pour chaque exposition (Couture, 2013, p. 1). Certains cas de figure sont récurrents dont l'adaptation à l'espace, l'ajout de nouveaux éléments, l'œuvre-document, le remaniement et l'œuvre synthèse. D'autres facteurs causent ces variations comme les contraintes physiques, la fragilité de l'œuvre, l'obsolescence des matériaux qui la composent, l'inscription de la variabilité au cœur du concept de l'œuvre (œuvre conceptuelle) et la formulation d'une nouvelle intention de l'artiste (Couture, 2013, p. 1). Aborder l'œuvre contemporaine comme potentiellement variable est une approche qui remet en question l'idée d'un état stable de l'œuvre, immobile et figé à jamais (Couture, 2013, p. 2). Anne Bénichou l'aborde aussi comme une forme de liberté d'interprétation ou une délégation de la production de l'œuvre aux employés des musées. C'est l'idée que l'œuvre peut réinventer son sens perpétuellement, lui permettant ainsi de s'inscrire dans l'actualité et de conserver sa contemporanéité (Bénichou, 2013, p. 166).

Ces œuvres ayant un potentiel de variation peuvent être divisées en deux grandes catégories, soit celles qui ont variées avant leur acquisition et celles qui varient toujours suite à leur acquisition (Rodriguez, 2010, p. 110). La première catégorie représente le scénario le plus commun d'acquisition qui fixe une œuvre dans une forme spécifique à une institution muséale. Nous pouvons donc voir à travers l'historique d'expositions d'une œuvre que celle-ci a variée dans son parcours, mais qu'une version est déterminante lors de son acquisition. La seconde catégorie représente les cas qui nous intéressent plus précisément, soit ceux qui permettent encore à l'œuvre d'avoir de multiples occurrences même après leur acquisition. Apportant le point de vue d'un restaurateur d'œuvres d'art, travaillant dans une grande institution montréalaise (Musée des beaux-arts de Montréal), Richard Gagnier aborde « l'œuvre à refaire » du point de vue de son exposition (Gagnier, 2004). Il s'agit d'œuvres qui n'ont d'autre

forme que lorsqu'elles sont exposées, et qu'autrement – dans les réserves – il ne s'agit que de documents et d'éléments composants l'œuvre. Ce caractère « à version » (Gagnier, 2004, p. 10) est ce qui permet les variations de l'œuvre dans ces différentes reconstitutions, des transformations qui peuvent s'avérer majeures lorsque les œuvres ne sont pas encore acquises et que l'artiste en a encore la propriété. Les expositions successives de l'œuvre deviennent alors des possibilités de la revisiter. L'œuvre variable est souvent associée à son contexte d'exposition puisqu'elle implique une part de création pour sa présentation. Ainsi, l'œuvre devient « inséparable de la diffusion » (Rodriguez, 2010, p. 110). Francine Couture aborde la question de « réexposer ou produire l'œuvre originale » (2005) qui réitère les propos de Gagnier (2004) quant à la reproduction d'œuvres lors d'expositions. Elle apporte l'idée que l'intégrité de l'œuvre – et sa pérennisation – passe également par ses apparitions publiques qui permettent d'établir et d'exposer la version admise de l'œuvre originale. Couture apporte une vision issue de la sociologie de la médiation qui affirme que « la production de l'œuvre d'art ne s'arrête pas dans l'atelier de l'artiste, mais que celle-ci continue d'être produite à chacune de ses présentations publiques » (Couture, 2005, p. 9), ce qui nous permet d'appuyer les propos de Gagnier et de Rodriguez quant à l'importance de l'exposition dans le cas d'œuvres variables. S'oppose à l'idée de variation celle de terminaison de l'œuvre ou de fixation que nous avons abordée dans la question de recherche. Ces deux concepts sont souvent présentés comme la contrepartie négative ou le risque de l'acquisition d'œuvres qui ont un caractère variable (Gagnier, 2004, p. 10 ; Bénichou, 2005, p. 154 ; Couture, 2013).

Le régime allographique

Le concept du régime allographique demeure central dans l'étude des œuvres variables, car il permet de comprendre le mécanisme de la variation. Le régime

allographique est un concept développé par Nelson Goodman (1990) et repris par Gérard Genette (1994) afin de l'adapter à la production artistique en arts visuels. Goodman établit cette différenciation entre le régime autographique, duquel relèvent les objets directement créés par le travail de la main de l'artiste, et le régime allographique, duquel les objets peuvent être exécutés par d'autres personnes que l'artiste. Ce dernier est le procédé par lequel des œuvres ont généralement deux modes d'apparition : un document ou des consignes (qui représentent la forme de l'œuvre acquise dans les collections) et de multiples réitérations lors d'expositions.

Genette nous permet de faire la différence entre les propriétés constitutives et contingentes d'une œuvre allographique. Les propriétés constitutives représentent les composantes qui constituent l'œuvre dans son « essence » (Genette, 1994). Ce sont donc les éléments qui ne peuvent être soumis à une variation. Il s'agit souvent des « instructions » ou des directives pour la matérialisation des œuvres qui assurent leur authentification (Couture, 2013, p. 106). Pour leur part, les propriétés contingentes représentent les composantes modifiables, voire plus libres dans les exécutions ou l'interprétation, qui permettent une variation (Genette, 1994). Ainsi, l'œuvre allographique se caractérise par des réitérations multiples qui placent l'œuvre dans une temporalité anachronique remettant en question la conception linéaire et progressive de l'histoire de l'œuvre.

L'authenticité et l'intégrité

Les notions d'authenticité et d'intégrité découlent naturellement des questions soulevées jusqu'à maintenant, car elles sont au cœur de cette remise en question du statut de l'œuvre d'art en tant qu'objet unique créé par la main de l'artiste. Les propriétés constitutives se rapportent directement à ces concepts et sont les barèmes

de réalisation d'une œuvre dite « légitime » quant aux intentions de l'artiste. Reprenant une conception plus traditionnelle de l'authenticité, Aloïs Riegl (1984) aborde la question de l'authenticité comme une combinaison de plusieurs valeurs, parfois conflictuelles, qui sont propres à l'œuvre d'art. On distingue la valeur historique où l'œuvre est perçue comme un document historique qui témoigne d'un moment précis ; la valeur d'ancienneté qui témoigne des marques du temps ; la valeur de nouveauté qui valorise un « nouveau constant », ainsi que la valeur relative qui détermine ce que l'on aime de l'art et ce que nous n'aimons pas à un moment donné (Riegl, 1984). Bénichou revient sur la survalorisation de l'authenticité (la valeur historique) comme cause de l'appréhension des œuvres davantage du point de vue de la fixation de leur sens et de leur forme dans le temps, que du point de vue de leur transformation ou des expériences perceptuelles qu'elles permettent (2010b, p. 16). Elle rappelle que la valeur d'art survient seulement lors de l'exposition et qu'il s'agit de la seule valeur qui est ancrée dans la contemporanéité, plutôt que dans le passé (Bénichou, 2010b, p. 17).

D'un autre point de vue, l'authenticité de l'œuvre d'art peut être abordée en distinguant l'authenticité matérielle et conceptuelle (Aldrich et Hackforth-Jones, 2012). L'authenticité matérielle serait ainsi un concept qui implique seulement les conditions physiques de l'œuvre, basé sur des observations empiriques comme les matériaux, les techniques, les mécanismes et la condition. Ces observations ont principalement comme objectif de permettre à des spécialistes d'identifier l'œuvre en déterminant la date, la région dans laquelle elle a été produite, et de l'associer au nom d'un artiste. L'authenticité conceptuelle, quant à elle, est plus complexe à saisir. Elle relève de questions plus abstraites comme la relation entre l'authenticité et l'originalité, et l'authenticité d'un style ou d'une représentation. Une question est fort intéressante quant à la possibilité d'avoir une œuvre matériellement authentique, mais conceptuellement inauthentique – ou l'inverse. Cette réflexion résonne avec les propos de Francine Couture (2013) qui mentionne ce changement de paradigme de l'authenticité matérielle vers l'authenticité conceptuelle des œuvres variables, ce qui

nous permettrait d'avancer, dans certains cas, qu'une œuvre peut être conceptuellement authentique sans l'être matériellement, et vice versa. Ainsi, l'authenticité de l'œuvre est déplacée de la matérialité de l'objet vers celle de l'intention de l'artiste (Couture 2013, p. 102) et l'intention conceptuelle de l'œuvre qui définit son identité spécifique (Couture 2013, p. 104). Les pratiques de conservation-restauration ont effectivement changé afin de garantir cette authenticité de présentation de l'œuvre (Couture 2013, p. 103). De ce fait, l'importance que l'art contemporain octroie à l'authenticité conceptuelle ne démontre pas pour autant que ces œuvres sont immatérielles ou seulement conceptuelles, mais plutôt qu'elles trouvent leur matérialité dans des contextes spécifiques, comme des expositions. D'où l'importance des documents de consignes ou de directives qui déterminent les propriétés constitutives de l'oeuvre. Une œuvre de nature installative et variable pourrait ainsi être reconstruite en vue d'une exposition, mais ne pas être conceptuellement authentique si les consignes ne sont pas suivies. Dans de mêmes cas, l'œuvre pourrait être reconstruite en conservant son authenticité conceptuelle, mais ne pas tenir compte de son authenticité matérielle si les matériaux d'origine ne sont pas utilisés. Chaque œuvre a ses contraintes de présentation, ce qui nous démontre l'importance de bien connaitre les œuvres de sa collection. Ceci nous ramène également au fait que la notion d'authentification fait également partie de l'expertise muséale et que cette opération vise traditionnellement à construire la valeur de l'œuvre (Couture, 2013, p. 101). Ainsi, les œuvres variables remettent en cause cette longue tradition entre l'authenticité et la pratique muséale, bousculant les conventions.

La conservation

Bien que nous ne nous concentrions pas spécifiquement dans cette recherche sur l'aspect de la conservation des œuvres installatives, puisque cela représenterait une

autre recherche complète en soi, nous ne pouvons pas négliger de l'aborder brièvement, car la conservation est un facteur à considérer lors d'une acquisition. L'état de conservation est un aspect de l'œuvre qui est évalué lors d'un processus d'acquisition, notamment par un constat d'état. Il est aussi important que les conservateurs et restaurateurs déterminent la capacité du musée à conserver l'œuvre et à la restaurer le cas échéant. L'acquisition est également un moment pour prévoir les dégradations potentielles dans le futur et pour discuter d'emblée des possibilités de restauration avec les artistes lorsqu'ils sont encore vivants. La conservation des œuvres installatives est un sujet étudié par divers groupes de recherches à travers le monde. On note par exemple les réseaux : INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), DOCAM (Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques), le Getty Conservation Institute, et le projet de recherche *Inside Installations : Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (Scholte, 2011) qui font état des enjeux de conservation des installations.

La conservation est présentée, au sens large, comme l'action de protéger une chose (Bergeron, 2011b, p. 453). Plus spécifiquement, en muséologie, on entend toutes les fonctions liées à l'entrée d'un objet dans une institution : acquisition, inscription, inventaire, catalogage, mise en réserve, conservation et restauration. La conservation a comme objectif de s'assurer de préserver « en état » pour les générations futures. Cette définition, étant très proche de la conservation matérielle de l'œuvre comme objet de musée, n'apporte pas la nuance nécessaire en art contemporain. Il est question ici de la remise en question du travail du restaurateur et la rupture avec les pratiques conventionnelles (Chiantore et Rava, 2012) ce qui cause un débat autour de certaines actions de restauration en art contemporain même si, selon la pratique moderne, celles-ci sont jugées légitimes (Chiantore et Rava, 2012, p. 44). Il n'est pas nouveau de voir des opinions divergentes dans le domaine de la conservation. Des praticiens et théoriciens débattent sur le type d'intervention de conservation/restauration, notamment sur la remise à l'état originel ou la conservation des traces du temps,

spécialement dans les cas d'œuvres installatives qui nécessitent souvent de multiples manipulations (Van Saaze, 2013, p. 42).

Revient l'idée de l'exposition comme faisant partie du processus de conservation d'une œuvre, comme le présente Richard Gagnier (2004) en abordant la question de la conservation des savoir-faire. Dans le cas d'œuvres qui nécessitent une reconstruction, la pérennité de l'œuvre réside plutôt dans la transmission et la conservation du savoir entourant la fabrication de celles-ci (Gagnier, 2004, p. 10). C'est davantage un problème de sauvegarde des connaissances que d'une sauvegarde matérielle. Selon la politique du MBAC, la préservation de l'intégrité physique, historique et esthétique d'une œuvre se joue dans le maintien d'un « équilibre entre la préservation de ces œuvres et le besoin des Canadiens et du public en général, présents et futurs, d'avoir accès aux œuvres des collections permanentes du Musée » (MBAC, 2018, p. 5).

La documentation

Les recherches sur la question de l'acquisition et de la conservation nous ont rapidement menés vers celle de la documentation des œuvres installatives. Les dossiers des œuvres et les bases de données sont issus d'un protocole de documentation rigoureux et représentent les ressources principales pour l'équipe mandatée de réexposer une œuvre. Cette démarche de documentation est essentielle dans les cas d'acquisitions et elle doit, si possible, être étroitement liée à l'artiste (Couture et Vanlaethem, 2010, p. 9). Dans bien des cas, l'exposition devient un vecteur important de la documentation de l'œuvre en vue de sa conservation et de sa réinstallation. C'est un moment privilégié pour l'équipe du musée qui travaille avec l'artiste de s'assurer d'avoir toutes les informations et les connaissances nécessaires pour une prochaine exposition. Comme nous l'avons mentionné, la sauvegarde des connaissances et des

savoir-faire quant à une œuvre passe par la transmission de ceux-ci. Le contexte de documentation lors d'une exposition permet de mettre en place une méthode de conservation de l'objet qui passe par la communication et la transmission, plutôt que seulement l'analyse de sa forme physique. L'exposition permet de vivre une expérience concrète, de vivre l'œuvre en temps réel, tant pour l'équipe du Musée lors de la période de montage que pour les visiteurs.

Toute cette documentation représente ce qu'on nomme la « face documentaire » d'une œuvre (Giguère, 2012, p. 139). C'est cet ensemble de documents produits par l'artiste ou l'institution avant, pendant et après la création ou l'installation d'une œuvre. La « face documentaire » a comme fonction de pérenniser une proposition artistique en conservant les intentions de l'artiste (Giguère, 2012, p. 139). Cette « face » de l'œuvre est également ce qui permet de réconcilier les différents modes d'existence de celle-ci, soit en réserve soit en exposition, ce que Giguère détermine comme une forme d'énonciation de l'œuvre (Giguère, 2012, p. 139). Ainsi, on retrouve parmi ces documents des photographies des œuvres qui servent de représentation visuelle à titre d'identification ou de communication (Giguère, 2012, p. 305). On retrouve également comme types de documents les scripts, les notations, les instructions et les consignes, tous liés au mécanisme de présentation des œuvres allographiques (Bénichou, 2010c). Ils permettent de conserver les informations essentielles à la reconstitution d'une œuvre, ce sont souvent des documents spécifiquement créés à cette fin.

Nous pouvons donc constater que ces quatre grands concepts (Collection, acquisition, variation et conservation) sont intrinsèquement liés aux caractéristiques des œuvres installatives ayant des composantes variables ou plusieurs modes d'existence. Ainsi, la collection, au cœur de l'institution muséale, se développe autour d'objectifs, de différentes mises en récit et de critères qui balisent les choix d'acquisitions d'un musée. De ce fait, la collection comme « projet scientifique » guide les acquisitions en cohérence avec les missions et les visions institutionnelles qui sont notamment décrites

dans les documents officiels. Les institutions muséales qui tentent de se démarquer sur le point de vue muséographique visent des acquisitions qui représentent la diversité des créations artistiques actuelles, dans un contexte d'explosion des médiums et des catégories artistiques. L'intégration d'œuvre ayant des formes particulières, des modes d'existence multiples ou des composantes variables, est de plus en plus fréquente et force un renouvellement des pratiques muséologiques de conservation et de restauration, en plus des pratiques de documentation et d'archivage des collections.

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDES DE CAS : DES ŒUVRES INSTALLATIVES DANS LES MUSÉES D'ART

Musée d'art contemporain de Montréal

Le Musée d'art contemporain de Montréal présente dans cette recherche la perspective spécifique d'un musée d'art contemporain. Comme nous l'avons évoqué dans notre hypothèse de recherche, nous pensons que l'approche de l'acquisition d'œuvres de nature variable est différente selon le type de musée. D'emblée, le MACM a un champ de collectionnement plus restreint qu'un musée des beaux-arts dû aux repères temporels plus circonscrits qui définissent la période contemporaine. En passant par un bref historique, nous verrons comment la collection du Musée a été constituée, ainsi que son processus d'acquisition, pour ensuite analyser plus en profondeur deux œuvres installatives issues de la collection.

Le MACM est fondé par le Gouvernement du Québec en 1964 suite à des pressions et préoccupations soulevées par des artistes et des collectionneurs de l'époque (MACM, « Musée »), notamment sur l'importance d'avoir une institution muséale qui a comme mandat de collectionner et de conserver les œuvres contemporaines. Dans cette perspective, la fondation du MACM s'inscrit dans un désir du gouvernement d'exprimer la modernité du Québec, de démocratiser l'accès à la culture et d'apporter un soutien aux artistes (Dubreuil, 2017, p. 54). Le MACM représente donc la première institution muséale canadienne à se dédier exclusivement à l'art contemporain

(MACM, site web). Le MACM est ensuite constitué en musée national en 1983 lors de l'adoption par le Gouvernement québécois de la loi *M-44 Loi sur les musées nationaux* (RLRQ, M-44, chapitre II) qui régit tous les musées nationaux québécois. En tant que musée national, le mandat du MACM a été défini lors de sa constitution par le Gouvernement. Dans la loi sur les musées nationaux, nous pouvons lire son mandat ainsi :

> Le Musée d'art contemporain de Montréal a pour fonctions de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation.
>
> (RLRQ, M-44, chapitre IV)

L'analyse de Martine Dubreuil, qui porte sur la mise en valeur des œuvres de la collection du MACM à travers son histoire (Dubreuil, 2017), nous présente également la complexité de la fondation du Musée par le Gouvernement du Québec, ainsi que différents facteurs qui influencent les choix de collectionnement. Elle distingue notamment deux types de facteurs. Premièrement, les facteurs de « nature politique constitutive » qui véhiculent la vision politique des années 1960 : le « MACM participe à la promotion gouvernementale du fait québécois, de recourir à la culture pour éduquer et rassembler la population autour des valeurs touchant à l'unicité de la Nation québécoise (langue et origines) » (Dubreuil, 2017, p. 8). Une vision et un portrait de la société qui deviennent problématiques par l'évolution au fil du temps de ces concepts. Deuxièmement, les facteurs de « nature politique circonstancielle » qui représentent « les décisions prises par le gouvernement du Québec pour le MACM, en son nom, ou en lien avec la situation économique du moment et qui ont des répercussions sur l'ensemble de l'institution muséale » (Dubreuil, 2017, p. 8). En l'occurrence, la construction d'un nouveau bâtiment pour le Musée situé à la Place des Arts et la décision d'y emménager au printemps 1992 ; l'acquisition de la collection

Lavalin[5] ; ainsi que des coupes budgétaires gouvernementales envers les institutions culturelles dès 1993 réduisant le budget d'acquisition des musées (Dubreuil, 2017, p. 8). Comme le mentionne Dubreuil, ces facteurs « influencent les acquisitions, défient le maintien de l'intention dans la collection (le collectionnement) souhaité au moment de la fondation du MACM en 1964, et se répercutent dans les expositions de la collection » (2017, p. 5).

Portrait sommaire de la collection et processus d'acquisition

Depuis ses débuts, la collection du MACM témoigne des pratiques en art contemporain au Québec, tout en se situant dans une perspective canadienne et internationale (MACM, 2017a, p. 5). Comme mentionné, les bornes temporelles de la collection du MACM débutent avec la date de 1939, ce qui représente un collectionnement inscrit dans une contemporanéité élargie à la modernité (Lévesque, 2006, p. 140) de maintenant 80 ans. Les premières œuvres à intégrer la collection sont des dons provenant d'artistes, de collectionneurs et de galeristes qui soutenaient le projet de musée, et représentent principalement des œuvres d'artistes québécois marquants de la modernité artistique au Québec. Aujourd'hui, la collection compte plus de 8 000 œuvres (MACM, 2016-, p. 10) et les acquisitions au MACM se font par achats, dons et legs.

---

[5] Cette collection corporative constituée dans les années 1960 par la compagnie Lavalin (société d'ingénierie-construction) rassemble quelque 1300 œuvres. La collection avait pour but de « décorer des bureaux, des salles de conférence et d'attente de la compagnie d'œuvres réalisées par des artistes québécois et canadiens » (Dubreuil, 2017, p. 75). En 1992, après la fusion entre SNC et Lavalin, la collection entière est acquise par le MACM (voir Josée Bélisle, *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal*, Musée d'art contemporain et Éditions de l'Homme, 1994.)

La collection se constitue principalement autour de quatre axes de collectionnement :

- Les nouvelles productions développées par les artistes émergents ;
- Les réalisations des artistes québécois les plus marquants, non pas exhaustivement, mais en considérant particulièrement leur impact et leur rayonnement ;
- Les œuvres d'artistes faisant partie de la programmation des expositions du Musée ;
- Les œuvres significatives de grandes figures canadiennes et internationales.

(MACM, 2017b, p. 9)

Il est également intéressant de noter une spécificité en rapport à l'art actuel dans la politique de gestion des collections du MACM :

> « En tant qu'institution vouée à l'art contemporain, le Musée se réserve de développer prioritairement les champs de pratiques spécifiques aux arts actuels, notamment les arts médiatiques, les arts vivants, les œuvres de nature immatérielle, les œuvres à composante performative ayant un potentiel de réinterprétation, et de demeurer ouvert aux pratiques transdisciplinaires. »
>
> (MACM, 2017b, p. 9).

Cette spécificité « actuelle » de la collection a également été mentionnée par Madame Marie-Eve Beaupré, conservatrice de la collection, lors de l'entretien que nous avons mené pour cette recherche. Le Musée vise à se démarquer dans le milieu de la muséologie et de l'art contemporain en repoussant les limites de l'institution dans le processus d'acquisition. Selon Madame Beaupré, toute œuvre peut être collectionnée par un musée, peu importe sa nature ou ses composantes (Entretien au MACM, 12 juillet 2019).

Avant de recommander une acquisition au comité consultatif de la collection, la conservatrice doit toutefois s'assurer que l'œuvre respecte les critères d'acquisition (MACM, 2017b, p. 12). Il est également mentionné que l'authenticité de l'œuvre et

l'intégrité de celle-ci soit confirmée, afin de s'assurer que toutes les composantes sont présentes, que l'œuvre n'est pas altérée et qu'il s'agit bien d'une œuvre originale de l'artiste en question. Le comité consultatif inclut notamment diverses perspectives dont celle de l'équipe du Musée, d'un jeune commissaire ou historien de l'art, d'une personne autochtone, de professionnels du milieu et de collectionneurs qui s'intéressent au processus d'acquisition (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). D'un point de vue plus administratif, il est dit dans la politique d'acquisition qu'une :

> « [...] acquisition est le transfert au Musée d'art contemporain de Montréal du titre de propriété d'une œuvre d'art et des droits s'y rattachant, que ce soit par achat, don, legs, échange ou dépôt. Il y a acquisition lorsque le Conseil d'administration entérine une recommandation du Comité consultatif de la collection. »
>
> (MACM, 2017b, p. 11).

Lors d'acquisitions importantes, qui soulèvent des défis muséologiques, le Musée effectue plusieurs rencontres de consultation dès le début du processus d'acquisition pour savoir si le projet est soutenu par le comité et le conseil d'administration avant d'entamer des démarches plus considérables (Giguère, 2014, p. 227). Ce type d'acquisition demande nécessairement un investissement important en temps et en ressources.

Le processus d'acquisition est important et doit être rigoureux puisque le Musée ne peut se départir d'œuvres de sa collection que pour des raisons spécifiques. Le MACM possède une politique d'aliénation qui présente certaines conditions que le Musée se doit de respecter afin de conserver la qualité de sa collection et sa réputation envers le public lors de l'aliénation d'une œuvre. Il existe deux types d'aliénations, soit volontaires soit involontaires. Il est intéressant de noter dans l'aliénation involontaire le cas d'œuvres qui ne peuvent être restaurées :

> « On appellera aliénation involontaire le fait qu'une œuvre soit volée ou autrement disparaisse, qu'elle s'autodétruise, soit détruite par inadvertance, qu'elle perde toute identité ou qu'il soit impossible de la restaurer. Dans ces cas, il n'y a pas de transfert de titre de propriété possible. »
>
> (MACM, 2017b, p. 20)

Ainsi, le processus d'acquisition est régi par divers critères de sélection, de procédures et de recherches qui assurent une qualité et une cohérence de la collection. Ce processus permet également au Musée d'être en accord avec son mandat. En partant du processus administratif, nous verrons la perspective institutionnelle plus subjective relative aux orientations et à la vision véhiculée par les employés en place.

Retour sur notre rencontre

Nous avons rencontré Madame Beaupré, conservatrice de la collection au MACM, pour son expertise quant à l'acquisition d'œuvres d'art contemporain et sa connaissance de la collection du Musée. Madame Beaupré travaille depuis maintenant trois ans au MACM comme conservatrice de la collection où elle développe les dossiers d'artistes et d'acquisitions, en plus de concevoir des expositions qui mettent en valeur la collection du Musée. Auparavant, elle a travaillé pendant huit ans à la Galerie de l'UQAM (2004 à 2012) aux côtés de Louise Déry (directrice de la galerie), ensuite comme conservatrice de l'art contemporain au MNBAQ et au MBAM comme conservatrice de l'art québécois et canadien contemporain et titulaire de la Chaire Gail et Stephen A. Jarilowsky. Selon Madame Beaupré, la collection est au cœur de l'institution muséale et de ses propres travaux de maîtrise et de doctorat qui abordaient les collections muséales canadiennes. Sa vision de l'institution muséale est axée vers le futur, vers de nouvelles orientations, ce qui fait de Madame Beaupré une

conservatrice avant-gardiste qui cherche à faire avancer le milieu de la muséologie québécoise et canadienne.

Lors de notre rencontre au Musée d'art contemporain de Montréal le vendredi 12 juillet 2019, nous avons pu confirmer certains éléments de notre hypothèse de recherche quant à la spécificité des musées et les différences de fonctionnement. Le sujet de recherche s'inscrit en fait dans la spécificité d'un musée d'art contemporain, qui travaille principalement avec des œuvres actuelles et des artistes vivants. Cette spécificité a également été mentionnée par Martine Dubreuil qui distingue les œuvres acquises dans les musées des beaux-arts « traditionnels » et les œuvres actuelles qui intègrent une collection d'art contemporain qui n'ont pas nécessairement été validées par l'Histoire de l'art comme celles des collections historiques ou beaux-arts (2017, p. 20). Cet aspect singularise le collectionnement d'un musée d'art contemporain. Par sa vocation et son mandat, le MACM possède donc plusieurs œuvres de nature installative dans sa collection.

En abordant les sujets de la muséalisation des œuvres d'art et l'idée que certaines œuvres n'étaient pas produites en vue d'être acquises par un musée, Madame Beaupré a évoqué une certaine résistance quant à ces idées. Selon ses propos, il n'y aurait aucune œuvre qui ne pourrait pas être acquise par un musée. Il serait davantage au musée à s'adapter aux pratiques artistiques et à développer des techniques pour acquérir et conserver ces œuvres, bien que certaines œuvres exigent plus de documentation que d'autres. Elle mentionne, dans le cas du MACM, « qu'il faut que l'équipe travaille à être au plus proche du travail des artistes, au plus proche des œuvres pour apprendre à les respecter dans le temps, de bien les documenter en vue de leur présentation, spécialement les œuvres à composantes variables » (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). Pour que l'équipe maîtrise bien les connaissances quant aux œuvres installatives, l'exposition devient une étape importante pour la bonne connaissance des œuvres à travers l'installation, la

manipulation des éléments et une documentation des œuvres et des intentions des artistes. L'exposition permet de « vivre une situation d'installation, et donc d'être confronté à des problèmes auxquels on n'avait pas nécessairement pensé » (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). Souvent, les nouvelles acquisitions sont mises en exposition rapidement pour cette raison. Ainsi, à travers l'exposition et les discussions avec les artistes, « les dossiers d'acquisition doivent nous [l'équipe du MACM] permettre aujourd'hui et demain de bien présenter les œuvres en respectant les intentions des artistes » (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). Ces expositions d'œuvres de la collection – acquisitions récentes – permettent également de transmettre aux publics les intentions et les orientations actuelles du Musée face à sa collection (Dubreuil, 2017, p. 12).

Ces expositions influencent aussi la documentation des œuvres qui est en constante évolution selon le parcours de l'œuvre (déplacements, prêts, expositions, etc.), ainsi que selon le développement des recherches et des collections (MACM, 2017b, p. 26). Le dossier documentaire produit par la conservation comporte les éléments d'identification suivants : le titre, la date de production, le nom, les matériaux, la technique de fabrication, le numéro d'édition, les dimensions, le mode d'acquisition, l'intérêt exceptionnel, les qualités esthétiques, la valeur pour l'étude des arts, l'importance nationale, la provenance, l'importance du créateur, l'authenticité, l'état, le caractère complet, la rareté, les associations contextuelles, les inscriptions manuscrites, la signature, l'historique des expositions, les publications et la bibliographie [...] » (MACM, 2017b, p. 26). Au niveau du catalogage, une normalisation de l'information permet d'inscrire la documentation dans la base de données, bien que celle-ci provienne de différents secteurs du Musée (MACM, 2017b, p. 26). Ces normes permettent également la classification des données selon les critères muséologiques pour les champs de recherche, comme la classification par type d'œuvre (peinture, sculpture, installation, estampe, vidéo, etc.). La documentation des œuvres qui provient du secteur de la restauration s'assure de documenter tous les

dommages et les interventions menées sur les œuvres, « de même que toute information technique pertinente au sujet des matériaux constitutifs, la méthode de fabrication ou l'installation de l'œuvre » (MACM, 2017b, p. 31).

Les dossiers d'œuvres du MACM sont en partie informatisés (fiche dans la base de données) et physiques (dossier de l'œuvre), et notamment dotés d'une fiche d'installation (conçut par Madame Beaupré, la restauratrice Madame Marie-Chantale Poisson et la gestionnaire des collections Madame Anne-Marie Zeppetelli) qui document tous les aspects nécessaires à la réinstallation d'une œuvre. Cette fiche est remplie par les artistes, la conservatrice des collections, la restauratrice d'œuvres et l'archiviste des collections. De cette façon, le Musée s'assure de toucher à toutes les facettes des œuvres, tant les intentions des artistes, les éléments conceptuels, les matériaux, les méthodes de pérennisation et la documentation. Comme Madame Beaupré l'indique, il s'agit de la liste des « *dos and dont's* » que les artistes autorisent (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019).

L'objectif de ces procédures d'acquisition et de documentation est que le Musée soit autonome quant à l'exposition et la conservation des œuvres, « puisque dans 150 ans, nous ne serons plus là ni les artistes, mais la collection va encore exister. » (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). Le travail de l'équipe de conservation est de répondre à toutes ces questions « pour que les projets nous dépassent et que les prochains conservateurs et chercheurs puissent présenter les œuvres de la même manière qu'aujourd'hui » (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019).

Quant à la question de la légitimité des acquisitions d'œuvres installatives variables ou de nature éphémère par des institutions muséales publiques vouées à la conservation d'un patrimoine artistique, il est tout à fait légitime, selon Madame Beaupré, et même important que les musées acquièrent ce type d'œuvre. Le MACM veut être représentatif des pratiques contemporaines et les œuvres sont de natures très diverses

(M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). Aussi, il est important pour un musée de se distinguer des autres musées de sa région, non pas dans une optique de compétition, mais plutôt pour ne pas dédoubler les œuvres dans les collections. Ce principe est important pour Madame Beaupré qui ne recommanderait pas l'acquisition d'une œuvre qui se retrouve sous un autre exemplaire dans une autre collection muséale au Québec « sauf si cet exemplaire [dans un autre musée] ne serait pas en état d'être exposé (état de dégradation élevé) » (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). C'est ce que l'on nomme le « collectionnement concerté », soit le développement des collections d'un point de vue global sur un territoire et l'élaboration de politiques et d'axes de collectionnement complémentaires (SMQ, 2014).

Comme l'indique le Musée, il s'agit de « [d]éfis muséologiques qui font appel à des questions à la fois techniques, éthiques et esthétiques » (MACM, 2017a) et différentes stratégies sont mises en place afin de conserver les œuvres. Dans certains cas, le MACM emploie une technique de « stockage » d'éléments ou de composantes d'œuvres qui nécessitent des objets précis (par exemple un type de moniteur), pour s'assurer d'avoir les moyens de remplacer ces composantes (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). Dans d'autres cas, l'équipe du MACM utilise des stratégies de dissimulation de nouvelles technologies dans des dispositifs plus anciens afin de conserver l'esthétique de l'œuvre, mais d'adapter à la fois les composantes technologiques. C'est par exemple le cas de l'œuvre *The Sleepers* (1992) de l'artiste américain Bill Viola qui présente sept vidéos sur des moniteurs situés au fond de barils remplis d'eau. L'œuvre a été restaurée dans le but de pérenniser son intégralité (MACM, 2017a) et les moniteurs d'origine, qui ne sont plus en vente, ont été modifiés pour s'adapter aux nouvelles technologies et permettre au Musée de continuer à exposer l'œuvre (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019).

Un autre cas de figure a été soulevé lors de notre entretien quant aux limites de la restauration des œuvres contemporaines. Il s'agit de l'œuvre *Postérité-les-Bains (Usine de sapins)* (2009) du collectif BGL. Le problème de conservation concerne la dégradation des matériaux, ici principalement les sapins, qui sont inévitablement endommagés à chaque déplacement ou mise en exposition. Madame Beaupré soulève la question « jusqu'à quel point devons-nous restaurer chaque petit élément qui tombe des sapins ? ». On peut effectivement se demander jusqu'à quel point le Musée doit restaurer l'œuvre, recoller les morceaux qui tombent, remplacer les arbres, etc. (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). À ce moment, l'opinion des artistes peut être utile pour appuyer les choix de restauration et de conservation. Souvent c'est une décision qui est prise en collaboration avec les artistes, comme dans ce cas avec les BGL, et qu'il y a une limite à restaurer l'œuvre (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). Le choix de ne pas restaurer une œuvre peut aussi être fait pour toutes sortes de raisons, comme un manque de ressources financières ou matérielles.

Lors de notre entretien au MACM en juillet 2019, les deux expositions en cours présentaient des œuvres installatives avec des protocoles d'installation que Madame Beaupré a pris comme exemples. Il s'agit des expositions *Tableau(x) d'une exposition : Chloë Lum et Yannick Desranleau* et *Tableau(x) d'une exposition : Nadia Myre*. Nous avons sélectionné deux œuvres présentées dans l'une et l'autre des expositions comme exemples d'acquisitions d'œuvres installatives ayant des composantes variables au MACM. L'œuvre *The Face Stayed East The Mouth Went Est* (2014) de Lum et Desranleau est une installation sculpturale présentée pour la première fois au MACM depuis son acquisition et *Contact in monochrome (toile de Jouy)* (2018) de Nadia Myre qui est un papier peint représentant des illustrations tirées du commerce de la pipe à tabac.

Exemples d'acquisition d'œuvres au MACM

The Face Stayed East The Mouth Went Est de Chloë Lum et Yannick Desranleau

L'œuvre *The Face Stayed East The Mouth Went Est* (2014) de Chloë Lum et Yannick Desranleau est une installation sculpturale composée de plusieurs éléments dans « un assemblage de matières dont la forme anarchique sous-entend une approche intuitive qui a pour objectif d'amorcer une réflexion sur la vie des objets » (MACM, 2019a, p. 9). L'œuvre est composée de boîtes lumineuses, d'objets sculpturaux fait de toutes sortes de matériaux, le tout posé au sol dans une organisation qui donne l'impression d'être aléatoire. Cette œuvre évoque l'intérêt des artistes pour le principe de l'entropie, qui caractérise un degré de désorganisation, ou d'imprévisible dans un système d'information (Galerie Hugues Charbonneau, 2015). Ainsi, la matière devient un « collaborateur dans la production de nouvelles formes et parcours » (Galerie Hugues Charbonneau, 2015). Cette réflexion fort intéressante sur « la vie des objets » permet de penser les œuvres comme des objets en constante évolution. Cette œuvre fait spécifiquement état de ses différentes mises en exposition, puisque les boîtes lumineuses présentent, comme une mise en abîme, la trace photographique de trois états antérieurs de l'œuvre (MACM, 2019a, p. 9). D'une présentation à l'autre, les artistes réemploient des éléments d'œuvres ou de performances antérieures, recyclant et réaffectant les matières (MACM, 2019a, p. 9).

D'ailleurs, Madame Beaupré nous mentionne qu'il s'agit dans ce cas de la troisième mise en exposition (version) de l'œuvre (Entretien au MACM, 12 juillet 2019). La première consistait en une installation présentée à l'Île-du-Prince-Édouard au Confederation Centre of the Arts du 5 octobre 2014 au 1er février 2015. S'inscrivant dans les festivités du 50e anniversaire du lieu, l'œuvre de Lum et Desranleau répondait

directement à l'architecture du bâtiment avec humour et une pointe de critique quant à la rigidité qui se dégageait du lieu (Confederation Centre of the Arts, 2014). La deuxième installation de l'œuvre à la Galerie Hugues Charbonneau, du 2 mai au 6 juin 2015, présentait une mise en exposition semblable à celle de l'île du Prince-Édouard en ce sens qu'elle semble aléatoire, les éléments sont disposés au sol et les boîtes lumineuses sont posées contre le mur. Cependant, c'est lors de cette représentation que la composante performative de l'œuvre est intégrée. Nous pouvons également constater dans ces trois présentations que l'œuvre investit l'espace d'exposition et s'adapte à l'architecture du lieu.

Pour cette troisième présentation au MACM, une nouvelle composante performative est spécialement conçue pour la mise en exposition et l'acquisition par le Musée. Cette composante performative dans la « vie de l'œuvre » permet à des interprètes de s'approprier et de réactiver l'installation en suivant une partition (MACM, 2019a, p. 9). Certains éléments de l'installation deviennent, lors de la performance, des accessoires ou des costumes que les interprètes manipulent. Bien que l'évolution des objets et la dégradation des matières sont souvent des facteurs inscrits dans la pratique des artistes, Madame Beaupré nous mentionne que ceux-ci ne souhaitaient pas que la dégradation des éléments soit visible. Devant ce défi d'acquisition et de conservation, le MACM a employé deux méthodes de préservation de la variabilité de l'œuvre tout en développant une version muséale de l'œuvre à préserver. La première, par l'inclusion de la composante performative dans l'acquisition de l'œuvre. Ce volet rend l'œuvre vivante et évolutive selon les expositions, réactivant chaque fois la contemporanéité de l'œuvre. L'ajout de la performance a également amené la discussion avec les artistes sur la transformation des objets composant l'œuvre qui sont utilisés dans la performance et qui seront inévitablement altérés au fil du temps. Ce constat de la nécessité de remplacer certains éléments mène à la deuxième méthode de conservation, soit l'acquisition de patrons (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019). Par cette approche, le MACM acquiert les outils pour devenir autonome

quant aux re-présentations de l'œuvre et peut re-fabriquer des objets qui deviendraient trop altérés pour leur présentation. Par cette approche, l'œuvre peut vivre à travers sa performativité et ne pas être fixée dans une optique de conservation physique – voir esthétique – des objets dans leur état actuel. Cette œuvre possède donc des composantes matérielles et conceptuelles qui déterminent son authenticité, notamment la présence des boîtes lumineuses et des objets au sol, l'activation de l'œuvre par des performances ponctuelles et une conservation en état des différents éléments qui composent l'œuvre et le positionnement de ces éléments qui semble aléatoire dans l'espace d'exposition. Ainsi, par ces deux approches, le MACM possède tous les éléments pour conserver l'œuvre, les ressources pour poursuivre l'activation de l'œuvre et l'intention des artistes est conceptuellement respectée.

Contact in monochrome (toile de Jouy) de Nadia Myre

L'œuvre *Contact in monochrome (toile de Jouy)* (2018) de Nadia Myre représente un cas d'acquisition intéressant puisqu'il s'agit d'une acquisition de « data » et non d'un objet physique. Cette œuvre fait partie des celles réalisées pour l'exposition *Code Switching and Other Work* présentée à la Galerie d'art moderne de Glasgow en 2018 (MACM, 2019b, p. 10). À travers cette production, Myre réinterprète l'histoire d'objets qui ont marqué l'essor d'une économie entre l'Empire britannique, le Canada et les communautés autochtones. Il s'agit du commerce de la pipe à tabac produite à Londres et à Glasgow, et introduite au Canada par l'intermédiaire de la Compagnie de la Baie d'Hudson (MACM, 2019b, p. 10). L'iconographie du papier peint est composée de pièces de monnaie, de chapeaux de fourrure, de wigwams, de castors, de pipes, de feuilles de tabac, de canoës, et d'autres objets, tous issus de ce commerce avec les communautés autochtones (MACM, dossier de l'œuvre, consulté le 6 décembre 2019). Ces illustrations sont tirées d'un ouvrage de Frederick William

Fairholt (1814-1866) intitulé *Tabacco : its history & associations, including an account of the plant and its manufacturel with its modes of use in all ages and countries*, publié à Londres en 1859 (MACM, dossier de l'œuvre, consulté le 6 décembre 2019).

Présentée au MACM en parallèle à l'exposition de Rebecca Belmore, ces deux expositions soulèvent des enjeux profondément humains et en relation avec des thèmes comme l'identité autochtone. Les œuvres de Nadia Myre incarnent un volet d'exposition de la collection et des nouvelles acquisitions du Musée, d'où l'importance de présenter les acquisitions récentes pour les inscrire dans une mise en exposition propre au MACM. Comme il est mentionné dans le dossier de l'œuvre, l'exposition d'acquisition récente, dont celle de Myre, s'avère une « occasion de présenter les œuvres aux membres du comité et offre l'opportunité de bien documenter leur protocole d'exposition, en collaboration avec l'artiste » (MACM, dossier de l'œuvre, consulté le 6 décembre 2019). Cela nous permet de constater que l'équipe du MACM emploie une méthode de protocoles d'exposition, documentés au sein même de l'institution pour instaurer une forme d'installation de référence, et que ce processus est fait en collaboration avec l'artiste.

Au même titre que l'exemple de Lum et Desranleau, l'œuvre de Myre n'en est pas à sa première mise en exposition. Nous avons recensé, non exhaustivement, trois autres installations récentes de l'œuvre, soit : le contexte de création des œuvres et la première présentation au Briggait à Glasgow (Écosse), dans le cadre du *Festival Glasgow International*, du 20 avril au 7 mai 2018 ; à la galerie Art mûr à Montréal (Québec), du 25 septembre au 10 novembre 2018 ; et au Textile Museum of Canada à Toronto (Ontario) du 25 avril au 15 septembre 2019. Cela nous permet de constater de multiples occurrences de l'œuvre, installée dans différents contextes d'exposition. Il est aussi intéressant de noter que l'exposition au MACM et celle au Textile Museum of Canada se chevauchent. Effectivement, l'œuvre existe en multiples exemplaires

(édition de 5). Comme dans le cas de plusieurs œuvres numériques, l'œuvre de Myre est un fichier numérique pour impression sur vinyle autocollant qui s'adapte selon le lieu d'exposition (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019), il est donc dit de « dimensions variables ». Le papier peint est acquis par la voie d'un achat à la Galerie Art Mûr qui représente l'artiste. Le MACM acquiert donc physiquement une clé USB contenant le fichier numérique qui vient avec un certificat d'authenticité de l'édition 1/5 (MACM, dossier de l'œuvre, consulté le 6 décembre 2019). L'authenticité de l'œuvre, dans le sens où l'on confirme que c'est bien une œuvre de Nadia Myre, est déterminée par sa provenance à l'achat et par le certificat. Selon les directives consultées pour sa présentation, l'œuvre doit aussi être adaptée au lieu d'exposition et être apposée comme du papier peint pour conserver son concept initial. L'acquisition est justifiée par le Musée par la provenance du bien, l'importance de la créatrice, son authenticité, son état, son caractère complet, sa rareté, ses associations contextuelles, et qu'ainsi l'œuvre « revêt une importance nationale telle que sa perte appauvrirait gravement le patrimoine national » (MACM, dossier de l'œuvre, consulté le 6 décembre 2019). De plus, on note que cette œuvre s'ajoute à un corpus déjà inscrit au sein de la collection, composé de photographies et d'un perlage de Nadia Myre (MACM, dossier de l'œuvre, consulté le 6 décembre 2019). Ainsi, le Musée diversifie la sélection d'œuvres de l'artiste dans sa collection et entérine la constitution de sa collection par échantillonnage.

Dans ces exemples, le concept de « vie des objets » et l'évolution de la matière comme dans la pratique de Lum et Desranleau, ratifie la vision de Madame Beaupré quant à la nature « variable » de certaines œuvres, où, en ce sens, toutes les œuvres ont une forme de variabilité, car toutes les matières sont en transformation, même les plus traditionnelles comme la peinture (entretien au MACM, 12 juillet 2019). Il va donc de soi, en art contemporain, que la variabilité constitue un facteur déterminant des pratiques artistiques actuelles. Par cette spécificité, Madame Beaupré indique que : « Pratiquement tous les cas d'acquisitions du MACM soulèvent de nouvelles

questions, de nouveaux défis et donc de nouvelles solutions » (M.-E. Beaupré, entretien au MACM, 12 juillet 2019).

Musée national des beaux-arts du Québec

La création du MNBAQ prend forme dès 1920 avec Athanase David, avocat de profession et homme politique. En 1922, il propose, en tant que secrétaire de la province, la première *Loi des musées de la province* (M-43), qui permettra notamment l'ouverture du Musée de la province (maintenant le Musée national des beaux-arts du Québec) (David, Athanase, Site web du Répertoire du patrimoine culturel du Québec). Ce n'est toutefois qu'en 1933 que le Musée est officiellement inauguré (Joly, 2006, p. 166), soit la première institution muséologique – Musée d'État – créée par le gouvernement du Québec (MNBAQ, « Histoire »). À ses débuts, le Musée regroupait les archives du Québec et des collections de divers domaines, dont les arts, l'histoire et les sciences naturelles. Le Musée de la province devient en 1963 le Musée du Québec lorsque les collections de sciences quittent l'institution (MNBAQ, « Histoire »). Lors de la mise en place de la *Loi sur les musées nationaux* en 1983, le Musée se transforme en société d'État et devient un musée exclusivement dédié aux arts. En 2002, le Musée du Québec prend officiellement le nom de Musée national des beaux-arts du Québec.

Selon la *Loi sur les musées nationaux*, le MNBAQ a comme mandat :

> « [...] de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois de toutes les périodes, de l'art ancien à l'art actuel, et d'assurer une présence de l'art international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation. » (RLRQ, chapitre M-44).

Portrait sommaire de la collection et processus d'acquisition

Avec plus de 40 000 œuvres réalisées depuis le 17e siècle dans ses collections, le Musée est la mémoire vivante de l'art et des artistes du Québec (MNBAQ, « Mission »). La collection permanente se divise en plusieurs catégories, soit : l'art ancien (des origines à 1850), l'art ancien (1850-1900), l'art moderne (1900-1950), l'art contemporain (1950-2000), l'art actuel (2000 à ce jour), les arts décoratifs et l'art inuit. Aux fins de cette recherche, nous ciblerons seulement les catégories de l'art contemporain (1950-2000) et de l'art actuel (2000 à ce jour) qui s'inscrivent dans les bornes temporelles de cette étude.

Selon la politique d'acquisition du MNBAQ, toute acquisition doit répondre à deux critères obligatoires, soit la pertinence (selon les axes de collectionnement spécifiques à chaque collection) et la légitimité (titre de propriété et authenticité). Ensuite, l'œuvre soumise en acquisition doit également répondre à au moins un des autres critères pris en compte, dont la qualité (formelle, plastique ou esthétique), l'importance du créateur, l'importance historique, l'état de conservation et la pérennité, ainsi que la valeur documentaire (MNBAQ, 2017, p. 10).

En plus d'avoir des axes de collectionnement spécifiques à chaque segment de la collection, celle-ci est dans son ensemble développée selon certains objectifs, dont la consolidation des forces de l'ensemble, le développement des segments considérés comme étant à compléter et l'intégration des opportunités exceptionnelles (MNBAQ, 2017, p. 6). Les acquisitions sont également souvent justifiées par les expositions présentées au MNBAQ ou celles en voie de préparation (MNBAQ, 2017-, p. 20). Des œuvres sont ainsi acquises afin de compléter un corpus pour une exposition à venir ou suite à leur présentation dans une exposition au Musée.

Plus spécifiquement les axes de développement de la collection d'art actuel sont :

- Faire place tant aux œuvres d'artistes émergents, ayant une présence notable dans l'actualité, qu'aux artistes majeurs de l'histoire de l'art québécois récent, dans un esprit de continuité avec la collection d'art contemporain;
- Envisager les commandes d'œuvres, notamment pour la sculpture, l'art public et l'installation, afin de se positionner avantageusement par rapport à la création actuelle et de procurer des opportunités de production aux artistes;
- Effectuer un rattrapage au plan de la peinture de la jeune génération;
- Prendre certains risques avec des pratiques émergentes qui se démarquent.

(MNBAQ, 2017, p. 7)

Nous verrons que le Musée a effectivement appliqué le dernier axe de développement sur la « prise d'un certain risque » lors d'acquisitions d'œuvres qui s'inscrivent dans la collection d'art actuel, notamment par l'acquisition d'une œuvre avec une composante performative, ainsi que l'acquisition d'une installation d'envergure qui invite à la participation des visiteurs.

Exemples d'acquisition d'œuvres au MNBAQ

Les Époux Arnolfini, tiré du cabaret de tableaux vivants *Dindons et limaces* de Claudie Gagnon

L'œuvre *Les Époux Arnolfini*, tiré du cabaret de tableaux vivants *Dindons et limaces* de l'artiste Claudie Gagnon, s'inspire de la tradition du tableau vivant qui émerge en Europe principalement dans la deuxième moitié du 18e siècle, mais surtout au tournant du 19e siècle (Desgagné-Duclos, 2015, p. 1). À cette époque, les tableaux vivants sont

davantage un passe-temps populaire, une forme de divertissement qui s'inscrit dans des pratiques d'amateurs et qui s'adresse à une classe aisée et cultivée (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019). Cependant, l'appropriation du genre par des artistes contemporains, comme Claudie Gagnon ou Adad Hannah, en fait une pratique artistique professionnelle. À la frontière entre la peinture, le théâtre et la performance et reprenant les pastiches de tableaux historiques, les tableaux vivants de Gagnon font référence à des chefs-d'œuvre de grands maîtres de la peinture comme Brueghel, Goya, Munch, Millet, David, Degas, Magritte et d'autres. Une référentialité engageant « inévitablement dans un jeu d'identification des sources » (Desgagné-Duclos, 2015, p. 2) qui définit les tableaux vivants. Dans ce cas précis, l'œuvre fait explicitement référence au célèbre tableau *Les Époux Arnolfini* (1434) du peintre flamand Jan van Eyck, aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019).

Spécialement produit et conçu par le MNBAQ pour l'exposition *C'est arrivé près de chez vous. L'art actuel à Québec* (décembre 2008 à avril 2009)[6], le *Cabaret Dindons et limaces* est composé de vingt tableaux vivants (MNBAQ, Dossier d'acquisition). Le mode de présentation des tableaux vivants est habituellement sous la forme d'un « enchaînement de plusieurs tableaux » (Desgagné-Duclos, 2015, p. 3) et les décors et costumes sont habituellement très élaborés ce qui participe à la « rigueur de la reproduction » (Desgagné-Duclos, 2015, p. 3). Cette pratique des tableaux vivants, que Gagnon développe depuis 1995 (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019), témoigne de l'acuité de ses œuvres avec la pratique traditionnelle et historique du genre artistique.

L'œuvre est acquise en 2008 à la suite de l'exposition au MNBAQ pour laquelle elle a été conçue. Il s'agit également de la première présentation de tableaux vivants dans

---

[6] Cette exposition est commissariée par Nathalie de Blois, alors conservatrice de l'art actuel au MNBAQ de 2007 à 2011 (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019).

un contexte muséal pour Claudie Gagnon (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019). Il est donc intéressant de voir comment s'articule l'acquisition de cette œuvre qui représente une forme artistique hybride incluant une composante performative, en plus d'avoir à être refaite et réinterprétée à chaque présentation. Sans oublier que le travail de tableaux vivants de Claudie Gagnon n'est que très peu collectionné au moment de l'acquisition (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019). Les multiples documents de référence dans le dossier d'acquisition démontrent également la complexité de réitération de l'œuvre. Ce cas d'étude nous permet de constater quels documents ont été transmis par l'artiste et jugés nécessaires par le Musée pour le dossier de l'œuvre, afin que celle-ci puisse être présentée à nouveau en sachant quelles limites de variation sont possibles par l'institution et par les comédiens. L'œuvre emprunte, comme nous l'avons mentionné, à l'installation, au théâtre et à la performance, et s'inscrit dans la définition des œuvres allographiques ayant des propriétés constitutives et contingentes (Genette, 1994). L'œuvre présente une dualité temporelle, à la fois figée dans un espace-temps historique – celui du tableau – mais à la fois dans une temporalité actuelle et éphémère de la présentation (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019). Du côté des propriétés constitutives de l'œuvre, les « matériaux » indiqués au dossier de l'œuvre sont : Interprètes (2), costumes, maquillage, accessoires (lustre et miroir) et dispositif scénique (MNBAQ, dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019). Ces composantes sont donc essentielles à l'œuvre[7] et déterminent aussi une part de son authenticité matérielle. D'autres propriétés sont contingentes et permettent une forme d'interprétation – de variabilité – comme le choix des comédiens.

Pour sa part, le document « Notes de jeu » – scénario du tableau vivant – que l'on retrouve dans le dossier d'acquisition n'existait pas lors de la présentation de l'œuvre en 2008 (Giguère, 2012, p. 302). L'artiste le rédige par la suite, à la demande de la

---

[7] Le dossier de l'œuvre indique 23 éléments composants l'œuvre (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019)

conservatrice afin de faciliter sa muséalisation. Ce document indique la description détaillée des actions qui composent le tableau vivant, de l'ouverture à la fermeture des rideaux, notamment à quels moments les accessoires sont manipulés, comment les comédiens se comportent et quelles actions ils posent sur la scène. On indique également quels sont les bruits qui accompagnent ces actions, car la pièce est accompagnée d'une trame musicale et de bruitage. Ce document représente le script de la pièce et permet de conserver le contenu et le concept. Ces éléments marquent l'authenticité conceptuelle de l'œuvre. L'histoire en va ainsi :

> « D'une durée de cinq minutes environ, ce tableau vivant nous amène à imaginer l'action au-delà du moment de la représentation picturale, c'est-à-dire au moment où le futur père perd son calme, quand se déclenchent les contractions de la dame. »
>
> (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019)

Cependant, bien qu'à première vue la mise en scène soit représentative du tableau original, la suite de l'histoire n'est que fiction (Giguère, 2012, p. 295). L'artiste s'inspire effectivement du contexte d'une œuvre pour en écrire une histoire, comique, grotesque, anachronique, qui devient ensuite un scénario (Giguère, 2012, p. 296).

Cette œuvre est catégorisée comme « performance » dans le registre du MNBAQ, une forme d'art qui a, dès ses débuts, posé certains défis aux musées au niveau des acquisitions. Ainsi, comme le présente Amélie Giguère, l'acquisition de ce tableau vivant s'inscrit dans une forme de muséalisation qui s'articule autour d'un objectif de réitération, qu'elle nomme une « muséalisation articulée autour d'accessoires et d'un droit de réitération » (2012, p. 307). Ce type de muséalisation d'œuvre ayant des composantes performatives permet de rester au plus près des propositions initiales des artistes (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019). En ce sens, l'œuvre n'a qu'un seul mode de présentation, la réitération, basée sur une adaptation conçue par l'équipe du Musée et l'artiste pour un contexte de présentation muséale et

d'intégration dans une collection. Ce mécanisme de présentation s'apparente davantage à celui des représentations de théâtre. Les accessoires et éléments du décor, bien que des objets originaux créés par l'artiste, ne sont pas définis comme des objets de musée autonomes et, qu'en dehors d'une représentation, ils ne peuvent traduire la pratique de Gagnon (Giguère, 2012, p. 307). Tous les choix faits par la conservatrice et l'artiste sont dans l'objectif de constituer une adaptation authentique de l'œuvre, qui tient compte à la fois des intentions de l'artiste et des éventuelles contraintes matérielles, humaines et financières du Musée lors de réitérations futures. Le dossier de l'œuvre nous permet de voir que l'acquisition de l'œuvre était motivée dès le début par cette volonté, car le choix de ce tableau spécifique (*Les Époux Arnolfini*) est justifié par certaines caractéristiques dont :

> « La ligne dramatique de son scénario - une situation initiale, un événement perturbateur et un « punch » final rigolo - lui garantit une existence autonome au-delà du cabaret. Sa distribution réduite - deux personnages - allège le projet de sa re-présentation. »
>
> (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019)

Pour dénoter l'adaptation que subit le tableau vivant pour son acquisition et sa séparation du cabaret composé de plusieurs tableaux vivants, l'artiste et la commissaire décident d'en modifier le titre. Ainsi, le titre officiel du tableau, une fois entré dans la collection du MNBAQ devient : « *Les Époux Arnolfini*, tiré du cabaret de tableaux vivants *Dindons et limaces* » (Giguère, 2012, p. 299).

L'acquisition de ce tableau vivant est envisagée au même moment que la création de l'œuvre. Ainsi, une part de la documentation est produite en amont, lors de répétitions et de l'installation de l'œuvre (documentation photographique), une autre partie pendant les représentations (captation vidéo) et une *a posteriori* afin de compléter les documents permettant la réinstallation de l'œuvre (Giguère, 2012, p. 306). Dans le dossier de l'œuvre, on retrouve également d'autres documents comme des fiches pour

les maquillages des comédiens et un « Cahier de charge » qui permet la reconstruction de la scène et de son décor. Ces documents sont produits à la suite des représentations et, spécifiquement, pour devenir des outils pour l'équipe du MNBAQ.

Cette acquisition représente pour le MNBAQ une affirmation de sa volonté de conserver et de collectionner l'art contemporain actuel en respectant la forme de l'œuvre, ainsi que l'intention de l'artiste. C'est également une manière de « [...] se prévaloir du droit de présenter à nouveau, de manière autonome, dans des circonstances variables » (MNBAQ, Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019), ce qui confirme l'importance des informations se retrouvant dans les dossiers d'acquisition. À titre de comparaison, d'autres « tableaux vivants » de Claudie Gagnon sont produits et conservés par des institutions muséales sous une forme qui fixe davantage l'œuvre, il s'agit de vidéogrammes. C'est le cas pour l'œuvre *Tableaux* (2011) de Claudie Gagnon (Vidéogramme couleur, 21 min. 31 sec., son) qui fait partie de la collection du MACM. Cette œuvre représente une série de dix-huit « tableaux vidéographiques » d'une durée totale d'environ 20 minutes (Desgagné-Duclos, 2015, p. 62). Sous cette forme, l'œuvre de Gagnon reprend davantage les codes de la présentation du cinéma que du théâtre. Ainsi, l'aspect performatif se déroule lors du moment de production de l'œuvre et n'est plus présent lors de sa présentation en salle d'exposition.

Darboràl de Massimo Guerrera

En 2005, le MNBAQ acquiert un ensemble de 68 objets issus de l'œuvre *Darboràl* de Massimo Guerrera. Retiré de l'ensemble d'origine, le Musée met en place une nouvelle occurrence de l'œuvre, celle qui deviendra le deuxième exemplaire en vue de l'acquisition au MNBAQ (Rodriguez, 2010, p. 121). Cette installation sculpturale et

performative existe aujourd'hui en trois exemplaires : celui de l'artiste qu'il poursuit depuis 2000, celui du MNBAQ acquit en 2005 et celui de MBAC acquit en 2009. L'œuvre est exposée pour la première fois en 2000, à la Biennale de Montréal du 28 septembre au 29 octobre 2000 (*Tout le temps / Every time*, Biennale de Montréal, Centre international d'art contemporain, Montréal (Québec). Commissaire : Peggy Cale.) (Rodriguez, 2010, p. 120).

Présent ponctuellement dans l'espace de son œuvre *Darboràl*, Massimo Guerrera invite des groupes ou des individus à le rejoindre. L'espace est circonscrit par les objets qui composent l'installation, notamment un assemblage de tapis au sol. L'œuvre est activée à chaque exposition par un repas commun, partagé dans l'espace de l'installation (Rodriguez, 2010, p. 120). L'œuvre est alors en cours. Les échanges se manifestent différemment selon les personnes impliquées ou les actions posées. Parfois, ces rencontres aboutissent à une forme matérielle (documentation photographie, dessins ou objets), parfois non. À d'autres moments, l'artiste travaille seul dans l'espace redevenu son atelier. *Darboràl* est ainsi une œuvre en constante évolution. Lorsque l'artiste n'est pas présent, l'œuvre devient une installation que les visiteurs peuvent parcourir, découvrir. Les objets deviennent les traces de rencontres passées. Rodriguez parle d'une « double dimension performative et installative » (2010, p. 120) qui perdure depuis la première exposition en 2000.

Dès l'acquisition de *Daboral* par le MNBAQ, il est clair que le Musée souhaite conserver sa variabilité et son aspect relationnel, car ces deux aspects sont fondamentaux à l'oeuvre. À ce moment, il aurait été possible d'acquérir l'œuvre en la fixant dans une mise en exposition propre au MNBAQ, mais « [d]ès les premiers courriels échangés au sein de l'institution, on trouve l'idée formulée de reconstruire un atelier dans la salle d'exposition, autrement dit de présenter une œuvre en cours qui se transforme au fur et à mesure des rencontres, un espace dans lequel la production se poursuit » (Rodriguez, 2010, p. 121). L'œuvre est notamment variable sur plusieurs

aspects. Elle s'adapte à l'espace d'exposition, ses tapis délimitant ainsi la plateforme pouvant être une grande installation, ou seulement l'espace d'un tapis (Rodriguez, 2010, p. 120). Les objets qui composent l'œuvre sont également variables, l'ensemble pouvant être présenté en totalité ou partiellement. Les objets subissent également la marque du temps puisqu'ils peuvent être manipulés par les visiteurs. Cet aspect de l'œuvre est toutefois limité par le Musée suite à son acquisition pour assurer la conservation des objets. Ainsi, la manipulation n'est seulement permise qu'en présence de l'artiste ou d'un employé du Musée formé à « l'esprit du projet » de *Darboràl* (Rodriguez, 2010, p. 123).

La variation de l'œuvre est également présente par la multiplicité des exemplaires et des titres que l'artiste leur donne : *Un trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboràl)/A Hyphen Between the Visible and the Invisible (Darboràl)* à la Fonderie Darling, en 2008 ; *Darboràl (Et l'entretien patient d'un champ de pratique)* à la Galerie Joyce Yahouda, en 2006 ; et *Darboràl (phase III)*, au Festival international de nouvelle danse de Montréal, en 2001 (Rodriguez, 2010, p. 121). Nous verrons d'ailleurs dans un autre cas d'acquisition que l'exemplaire acquis par le MBAC est intitulé *Un trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboràl)/A Hyphen between the Visible and the Invisible (Darboràl) (2000-2008)*.

On retrouve dans le dossier de l'œuvre au MNBAQ un document, de la conservatrice en poste lors de l'acquisition (Anne-Marie Ninacs), qui guide la conservation et l'exposition de l'œuvre[8]. On note que ce document est issu de conversations entre l'artiste et la conservatrice, ce qui réitère l'importance des échanges avec les artistes pour assurer une conservation de l'intention de l'artiste et de l'authenticité conceptuelle de l'oeuvre. Rodriguez relève que « les consignes laissent une grande

---

[8] Nincas, Anne-Marie. « Consignes pour la conservation et l'exposition de *Darboràl* de Massimo Guerrera à la suite de discussions avec l'artiste de novembre 2004 à avril 2005 », 5 pages. Musée national des beaux- arts du Québec, Québec. Dossier d'acquisition, consulté le 2 décembre 2019.

ouverture à la participation de l'artiste dans l'exemplaire du MNBAQ, même s'il est précisé que « sa présence n'est pas requise pour son bon fonctionnement » (2010, p. 122). Ce facteur permet notamment de maintenir la forme performative de l'œuvre en présence de l'artiste. Il est également dit qu'il est possible d'ajouter de nouveaux objets de *Darboràl* à l'exemplaire du MNBAQ, notamment par la voie de dons subséquents (Rodriguez, 2010, p. 122). Quant à la conservation de l'œuvre et la préservation des traces d'usage, on mentionne que les modifications subies par les objets sont à préserver et que la patine est ainsi « signifiante » (Rodriguez, 2010, p. 122). Comme nous l'avons mentionné, les objets de *Darboràl* circulent, mais seulement dans l'exemplaire de l'artiste, car cet aspect de l'œuvre est incompatible avec les pratiques muséologiques (Rodriguez, 2010, p. 123). Effectivement, dans l'esprit de l'œuvre, les rencontres entre Guerrera et des participants peuvent aboutir dans une forme de contrat où l'artiste confie des objets à des participants (Fraser, 2002, p. 10). L'artiste établit une relation de confiance avec les participants qui s'engagent à retourner les objets (Fraser, 2002, p. 10). Marie Fraser parle de « gestes insolites » qui prennent tout leur sens dans des pratiques artistiques relationnelles (2002, p. 5), quant au rapport à l'autre, au monde, à l'intimité et à la sphère publique. Cette circulation d'objets permet à l'œuvre de perdurer et met en place ce « long et lent processus » de l'œuvre *Darboràl* (Fraser, 2002, p. 10). La question de la temporalité de l'œuvre est intéressante puisqu'elle permet de saisir la variabilité de l'œuvre. Comme le mentionne Fraser, les temporalités multiples de l'œuvre sont inséparables de l'expérience (Fraser, 2002, p. 11). On parle de temporalités multiples puisque les objets qui composent *Darboràl* ne vivent pas tous la même temporalité, entre autres en tant que fragments exposés dans d'autres expositions (Rodriguez, 2010, p. 122). Ainsi, au MNBAQ, *Darboràl* peut être présenté en trois versions : l'ensemble, la version réduite et le fragment » (Rodriguez, 2010, p. 122).

Par ces deux exemples d'acquisitions, nous pouvons constater des approches développées par le MNBAQ pour conserver des œuvres qui s'inscrivent dans une

temporalité et qui contiennent une forme de variation. Bien que ces deux œuvres représentent des acquisitions complexes et inscrites dans une collaboration entre le Musée et les artistes, on mentionne que ce « n'est pas une procédure familière au MNBAQ » (Rodriguez, 2010, p. 123). La présence d'Anne-Marie Ninacs comme conservatrice de l'art actuel marque une période de changement des pratiques d'acquisitions du Musée, notamment par son intérêt et sa préoccupation quant à la faible représentation d'œuvres relationnelles dans les collections muséales (Rodriguez, 2010, p. 123). Comme quoi l'influence et les préoccupations des employés peuvent modifier l'approche d'une institution muséale. Des acquisitions récentes nous démontrent toutefois que le Musée poursuit ses acquisitions en ce sens, alors que c'est maintenant Bernard Lamarche qui est le conservateur de l'art actuel. Comme le tableau vivant de Claudie Gagnon, l'œuvre *Ramblin' man* (2001) de Karen Elaine Spencer est catégorisée comme « performance » (Giguère, 2020, p. 36), même si son acquisition s'inscrit dans une « approche documentaire » de la muséalisation d'une œuvre de performance, donc principalement composée par un ensemble de documents, notamment tirés des archives personnelles de l'artiste, qui démontre la nature de l'œuvre performative réalisée (Giguère, 2020, p. 35).

Musée des beaux-arts du Canada

Le Musée des beaux-arts du Canada (autrefois appelé la Galerie nationale du Canada) est fondé en 1880 en parallèle de la création de l'Académie royale des arts du Canada. En 1913, le Parlement vote une loi décrétant la constitution de la Galerie nationale (Sutherland Boggs, 2006), ce qui permet au Musée de se développer pleinement et de devenir un acteur important du milieu de la muséologie canadienne et internationale. En 1968, la Galerie nationale du Canada est intégrée aux musées nationaux du Canada. À travers son histoire, le Musée est logé dans différents édifices à Ottawa avant que

l'on construise son nouvel édifice en 1988, une architecture maintenant emblématique de la ville d'Ottawa réalisée par l'architecte Moshe Safdie.

Conformément à la mission du Musée, l'article 6 (1) de la partie I de la *Loi sur les musées* (L.C. 1990, ch. 3) stipule que :

> « Dans l'exécution de sa mission, le Musée des beaux-arts du Canada a, sous réserve des autres dispositions de la présente loi, la capacité d'une personne physique ; à ce titre, il peut notamment :
>
> - collectionner des œuvres d'art et autres éléments de matériel de musée ;
> - conserver, notamment préserver, entretenir et restaurer des œuvres d'art et autres éléments de matériel de musée, ainsi que constituer des registres et de la documentation à leur égard ;
> - se départir, notamment par vente, échange, don ou destruction, d'œuvres d'art et autres éléments de matériel de musée provenant de sa collection, et utiliser le produit de l'aliénation pour améliorer celle-ci ;
> - prêter ou emprunter à court terme et à long terme des œuvres d'art et autres éléments de matériel de musée. »
>
> (MBAC, 2018, p. 4)

Le MBAC jouit également d'une reconnaissance dans le domaine de la recherche quant à la conservation et l'histoire de l'art qui est dite « exemplaire » (Sutherland Boggs, 2006). Effectivement, dès 1966, Madame Jean Sutherland Boggs, qui est alors directrice, souhaite enrichir les collections et les connaissances qui les entourent en développant une équipe plus grande de conservateurs spécialisés. Des postes de recherche sont également créés dans le domaine de la conservation spécialement pour l'art canadien et européen (MBAC, « À propos des collections »). Cette réorganisation de l'équipe de conservation sera bénéfique pour le développement des collections et les futures acquisitions du Musée.

Portrait sommaire de la collection et processus d'acquisition

La collection du Musée débute en 1880 avec une seule œuvre, soit *Lever du soleil sur le Saguenay* (1880) de Lucius O'Brien, le premier président de l'Académie royale des arts du Canada (MBAC, « À propos des collections »). La collection se développe tranquillement pendant ses premières années, principalement par des dons de « morceaux de réception » donnés par l'Académie royale des arts du Canada et, à partir des années 1900, les acquisitions sont plus fréquentes. Maintenant, la collection compte plus de 75 000 œuvres et de vastes archives (MBAC, « Notre histoire »). À travers l'historique de l'institution, on remarque un intérêt pour l'art contemporain canadien très tôt dans le collectionnement du Musée (MBAC, « À propos des collections »), notamment par l'acquisition d'œuvre contemporaine créée l'année même de leur acquisition. On remarque cet intérêt dès 1914 avec l'acquisition d'œuvres comme *L'érable rouge* d'A. Y. Jackson ou d'autres de Tom Thomson, du Groupe des sept, qui sortaient du cadre académicien qui marque les débuts de la collection (MBAC, « À propos des collections »).

Le MBAC est également connu pour ses acquisitions d'envergure qui ont soulevé de grandes polémiques dans les médias et à la Chambre des communes. Pensons à l'acquisition de l'œuvre *Voix de feu* de Barnett Newman en 1989 pour une somme de 1,76 million de dollars (MBAC, « À propos des collections »). Créée pour le pavillon des États-Unis à l'Exposition universelle de Montréal en 1967, cette œuvre abstraite « formellement simple » (MBAC, « Notre histoire ») soulève un vif débat public quant à la somme déboursée pour son acquisition (Simpson, 2014 ; CBC Archives, 2019). Seulement deux ans plus tard, en 1991, une autre acquisition controversée et grandement médiatisée est celle de l'œuvre *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique* de l'artiste Jana Sterbak. Cette œuvre composée de 50 livres de viande crue est vouée à se décomposer au cours de son exposition. Le MBAC indique que l'œuvre

doit être refaite environ toutes les six semaines (MBAC, « À propos des collections »). Cette œuvre présentée dans le cadre d'une exposition rétrospective de l'artiste, qui eut lieu au Musée des Beaux-Arts du Canada en 1991, soulève pour sa part des réactions principalement quant à la matière composante de l'œuvre – la viande – qui suscite un dégoût, qui est inapproprié pour un musée, ou qui incite au gaspillage alimentaire (Lamoureux, 2000). Dans le cas de ces deux acquisitions controversées, le fait que ce sont les contribuables – payeurs de taxes – qui génèrent en partie les fonds de ces acquisitions est également soulevé de plus que, le Musée, en tant qu'institution nationale, devrait représenter des œuvres qui « ne heurtent pas la sensibilité du plus grand nombre » (Lamoureux, 2000).

En vue du positionnement du Musée quant à ses acquisitions importantes et son rôle dans l'avancement du milieu de la muséologie canadienne, on note également que le MBAC indique dans ses « priorités organisationnelles » actuelles que le Musée vise à développer prioritairement sa collection d'art contemporain :

> « Le Musée est déterminé à enrichir ses importantes collections historiques d'art européen et américain dans la mesure du possible, mais il sait que les acquisitions dans ces domaines ne doivent pas le distraire de son engagement envers l'art contemporain tant canadien qu'international. »
>
> (MBAC, 2018, p. 2)

Effectivement, les propositions d'acquisitions sont sujettes à un processus d'étude rigoureux et font l'objet de « discussions critiques » par le comité des acquisitions des conservateurs (MBAC, 2018, p. 5). Ce comité est composé du directeur général, du sous-directeur et conservateur en chef, du sous-directeur Administration et directeur financier (membre d'office) et de conservateurs (MBAC, 2018, p. 5). On retrouve également différents paliers d'autorisation d'acquisition (direction, comité des acquisitions et conseil d'administration) selon la valeur des œuvres (MBAC, 2018, p. 6).

Comme mentionné, la collection d'art contemporain du MBAC est mouvante en fonction de la période en cours, soit des pièces produites au cours des 25 années précédentes (MBAC, « Art contemporain »). Dans la politique d'acquisition, la collection qui nous concerne est nommée « L'art contemporain canadien, après 1985 ». Nous pouvons encore une fois constater que le développement de la collection d'art contemporain canadien est prioritaire dans la vision du Musée. Il est dit que :

> « Puisque ce domaine est à la fois une force de la collection et une priorité organisationnelle, les acquisitions d'art actuel canadien viseront les meilleures œuvres d'art en tous genres des principaux artistes canadiens actifs aujourd'hui. Exceptionnellement, quand des artistes font preuve d'excellence et d'innovation au fil du temps, le Musée collectionnera leur art en profondeur. »
>
> (MBAC, 2018, p. 3)

Les objectifs du programme de collection du MBAC sont les suivants :

> - Édifier une collection d'œuvres anciennes et contemporaines dans des disciplines choisies, qui témoigne de notre patrimoine national et international en arts visuels.
> - Faire connaître les collections et les rendre accessibles par : des expositions au Musée; des prêts d'œuvres d'art; des expositions temporaires tirées des collections et présentées au Musée et dans d'autres établissements du Canada et à l'étranger; des publications.
> - Être un centre majeur d'étude et de recherche pour les artistes, spécialistes et étudiants, et pour les membres intéressés du grand public.
>
> (MBAC, 2018, p. 4)

Parmi les documents que l'on retrouve de manière générale dans les dossiers d'œuvre, il y a le texte de justification d'acquisition qui comprend les données de catalogage et l'explication des critères d'acquisitions qui s'applique à l'œuvre (qualité esthétique, importance historique, l'état de conservation, etc.). Il comporte une notice biographique et une justification de la juste valeur marchande. On retrouve aussi

l'explication de l'importance de l'œuvre au sein de collection, qui « appuie les forces ou atténue les faiblesses du domaine de collection visé » (MBAC, 2018, p. 6).

Il est intéressant de remarquer que la *Politique de conservation* présente une rubrique « problèmes spéciaux » qui englobe notamment l'art « techno-dépendant » qui engendre des besoins particuliers de conservation préventive. Il est question de composantes obsolètes et de la perte de données. Un plan de conservation des œuvres médiatiques, approuvé par la haute gestion, est en place afin d'assurer une bonne conservation de ces œuvres (MBAC, 2018, p. 6). L'obsolescence des composantes d'une œuvre peut être une cause de variation de celle-ci.

En regard des pratiques d'acquisition du Musée, nous analyserons deux œuvres issues de la collection du MBAC pour déterminer quelles procédures ou types de documentation sont mis en place afin de permettre au Musée d'acquérir ces œuvres, de les conserver et d'avoir les informations nécessaires pour leur réexposition. Nous verrons comment l'œuvre *Le discours des éléments* du collectif BGL représente un cas de figure intéressant quant à l'ampleur de l'installation qui est en elle-même une exposition. Ensuite, nous analyserons la version du MBAC de l'œuvre *Darboràl* de Massimo Guerrera en portant une attention particulière aux directives qui accompagnent l'exposition de cette installation.

Exemples d'acquisitions d'œuvres au MBAC

Le discours des éléments de BGL

Cette œuvre est acquise en 2007 par le Musée des beaux-arts du Canada en vue de l'importante exposition *Flagrant délit. La performance du spectateur* présentée d'octobre 2008 à février 2009. Cette exposition mettait de l'avant l'expérience du visiteur à travers des œuvres installatives et dynamiques qui invitaient à la participation. L'installation sculpturale *Le discours des éléments* du collectif BGL est constituée de douze parties composantes (NAC 42088.1-12) et est exposée en trois sections dans des salles distinctes. Dans la première section, on retrouve une allée composée de six étagères de style « entrepôt » faisant douze pieds de haut dans lesquelles sont placés plusieurs objets. Ces objets sont en fait tous des fragments d'œuvres qui témoignent d'interventions antérieures des artistes. Parmi ces fragments, on note : des aspirateurs (1998) ; des troncs d'arbres sculptés (2001) ; des vire-vent et des nuages de pollution en bois sculpté (2000) ; deux cabines téléphoniques (1999) ; et plusieurs paquets cadeaux (2001). On retrouve également des œuvres à part entière ; un orignal taxidermisé surnommé « Venise » (2005) ; la moto sport de l'œuvre *Rapides et dangereux* (2006) ; l'œuvre *Le pouvoir de la fuite* constituée d'un labrador taxidermisé et de son enclos (2005) ; cinq éléments de l'œuvre *Marche avec moi* (2003) ; et des bosquets d'espionnage en bois sculpté (2004). Ces derniers éléments peuvent être présentés de manière autonome à l'installation *Le discours des éléments*, mais font également partie de l'ensemble. Dans les deux autres sections qui composent l'installation, on retrouve des œuvres qui peuvent aussi être autonomes. Dans une salle secrète adjacente à l'allée d'étagères se trouve une boule disco qui se déplace sur un rail. Cette section de l'œuvre a spécialement été conçue pour l'installation au MBAC. Dans une autre salle adjacente, la troisième et dernière section qui compose l'œuvre, deux œuvres sont exposées : *La chapelle mobile* (1998), une structure en bois reprenant l'architecture d'une chapelle, tel un squelette, et *La guerre du feu* (2006), représentant une voiture recouverte d'un tissu noir dans laquelle nous pouvons apercevoir un faux feu de foyer par l'ouverture du coffre. Dans l'ensemble de l'installation, les éléments sont faits de matières pauvres, sont usés et sont disposés négligemment comme il est souvent le cas dans les œuvres de BGL. Le concept de

recyclage ou de « se recycler soi-même » (Lamarche, 2007) est souvent présent dans les œuvres de BGL. Le collectif émet un commentaire à travers sa pratique sur notre société de surconsommation. Ils vont même jusqu'à recycler leurs propres œuvres dans de nouvelles installations ce qui représente, selon Bernard Lamarche, « un tour de vis supplémentaire » (Lamarche, 2007, p. 26) à ce discours sur la consommation actuelle dans l'œuvre *Le discours des éléments*.

Il est donc intéressant de se demander comment le MBAC procèdera à une future installation de cette œuvre composée d'une multitude d'objets ayant tous des normes de conservation différentes et qui semble être un réel fouillis. Nous verrons que le Musée avait anticipé le défi que représenterait la réexposition de cette œuvre entrant dans leur collection.

L'approche institutionnelle du MBAC pour l'acquisition de cette œuvre s'inscrit dans le type d'acquisition qu'Anne Bénichou nomme une « œuvre de synthèse » (2010b, p. 25). L'œuvre de synthèse, comme son nom l'indique, représente une synthèse ou un ensemble de représentations et d'œuvres d'un artiste ou d'un collectif. Selon la définition de Bénichou, l'œuvre de synthèse « consiste à acquérir une œuvre composée d'éléments, de fragments, voire d'échantillons, de plusieurs autres œuvres de l'artiste » (2010 b, p. 29). Ce type d'acquisition permet à l'institution d'exposer l'œuvre en entier ou seulement un fragment qui a également le statut d'œuvre autonome comme nous venons de le mentionner dans le cas de l'œuvre de BGL. Bernard Lamarche qualifie cette œuvre de « rétrospective auto-réalisée » (Lamarche, 2007, p. 26) dans une installation sculpturale qui nous force à constater la « gestion des objets d'art » (Lamarche, 2007, p. 26) qui découle de notre culture contemporaine. Pensons notamment aux objets et œuvres qui s'accumulent dans les ateliers et les entrepôts d'artistes. Ainsi, BGL réinterprète la formule vue maintes fois du déplacement de l'atelier de l'artiste vers la salle d'exposition par le déplacement de l'entrepôt d'artiste à l'exposition (Lamarche, 2007, p. 28).

Ce type d'acquisition permet donc d'englober plusieurs éléments dans un processus qui ressemble en quelque sorte à l'acquisition d'un lot. Dans ce cas, l'attribution de l'authenticité de l'œuvre est complexe. Elle repose sur le rassemblement des éléments de l'œuvre, en suivant certaines directives provenant des artistes, et sur un contexte de présentation. S'ajoute la complexité de l'œuvre en elle-même qui vient justement du grand nombre d'éléments (plus de 150 objets[9]) qui la compose et de l'ampleur de l'installation (en trois sections présentées dans trois salles distinctes). Pour ces raisons, l'équipe du Musée a produit une documentation extrêmement détaillée de l'œuvre lors de son exposition avec un plan de montage, composé de schémas et de photographies annotées spécifiant le positionnement de chaque objet sur les étagères[10]. Cette documentation rigoureuse nous indique que le Musée souhaite réexposer l'œuvre de la même manière pour de futures expositions. Ce type de démarche s'inscrit davantage dans une logique de fixation de l'œuvre, telle qu'il est généralement le cas lors d'une acquisition par un Musée. Celui-ci documente l'installation de l'œuvre au sein de son institution et cette forme devient la référence. L'installation a toutefois été présentée à deux autres reprises avant son acquisition par le MBAC soit, en 2006, pour la première fois à la Galerie L'œil de poisson (Québec), où les artistes étaient en résidence de production, et ensuite présentée, également en 2006, dans le cadre de l'exposition pour les prix Sobey (Galerie l'œil de poisson, en ligne).

En ce sens, le MBAC s'inscrit dans les pratiques muséales habituelles pour la documentation et la réexposition de l'œuvre. Cependant, d'un autre point de vue, la nature de l'œuvre de synthèse qu'est *Le discours des éléments* porte essentiellement une forme de variation par sa possibilité d'exposer des parties composantes autonomes qui font également partie de l'ensemble. Ce type de démarche d'acquisition et d'exposition conserve une flexibilité dans la présentation de l'œuvre et reste une

---

[9] Information tirée du dossier de conservation et restauration de l'œuvre *Le discours des éléments* (42088.1-12) au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Visite en date du 18 octobre 2019.
[10] *Idem.*

démarche rarement employée par les institutions muséales dans le domaine des arts.

Un trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboràl) de Massimo Guerrera

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'œuvre *Darboràl* existe en trois exemplaires (celle de l'artiste, du MNBAQ et du MBAC). Cette version de *Darboràl* est dotée du titre *Le trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboràl)*, nous permettant de distinguée cette version des autres (ce qui n'est pas le cas pour la version du MNBAQ). L'œuvre a également été acquise en 2009 suite à l'exposition *Flagrant délit. La performance du spectateur* (2008-2009) présentée au MBAC (Rodriguez, 2010, p. 121).

Sans refaire une description de l'œuvre et de son essence, nous pouvons remarquer une spécificité à cette version de l'œuvre. Notamment, la présence d'un élément sculptural central constitué d'une sculpture en forme de tête humaine, à plus grande échelle, coiffée d'un nid composé de fils électrique. Cette spécificité permet d'identifier et de distinguer l'exemplaire du MBAC. Ces deux éléments faisaient également partie de l'installation présentée à la Fonderie Darling (2008). Le dossier de conservation et de restauration de l'œuvre nous indique les conditions d'installation de l'œuvre[11] et les éléments composants. Ce sont les critères qui permettent de confirmer l'authenticité matérielle de l'œuvre. Environ 20 objets sont acquis pour composer cette version de *Darboràl* et l'on indique sa date de production de 2000 à 2008, soit la date de début de l'exposition au MBAC. L'installation de l'œuvre nécessite sa propre salle d'exposition ce qui lui confère son propre environnement. On

---

[11] Information tirée du dossier de conservation et restauration de l'œuvre *Le trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboràl)* (NAC 42535.1-16) au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Visite en date du 18 octobre 2019.

mentionne qu'une certaine interprétation de l'œuvre est possible et que certains objets peuvent être disposés différemment selon l'exposition. Considérant également l'ampleur de l'installation, il est indiqué qu'il est primordial qu'une personne avec une bonne connaissance de l'œuvre et une compréhension de l'intention de l'artiste soit présente lors de l'installation. Cette possibilité d'interprétation nous démontre que cette œuvre possède également des critères d'authenticité conceptuelle, qui doivent être respectés pour présenter l'œuvre dans son intégrité matérielle et conceptuelle. De ce fait, nous pouvons constater l'importance des connaissances des employés qui travaillent dans les collections muséales, car elles possèdent des informations cruciales à l'installation de certaines œuvres comme *Darboràl*. Bien que l'œuvre ouvre à une interprétation dans son installation, d'autres objets sont toutefois en interactions précises, par exemple le nid qui se retrouve au-dessus de la sculpture en tête. Ces deux éléments sont donc indissociables dans leur présentation, car ils sont en relation directe. Le nid peut représenter un cerveau externe à la tête et un réseau de connexions. S'ajoute aux considérations de mise en exposition, celles de conservation des objets. Dans la version initiale de Guerrera, les objets pouvaient être manipulés par les visiteurs. Le dossier de conservation indique que : « Bien qu'il serait contraire à l'essence de l'installation de restreindre la manipulation des objets, une surveillance pour éviter les abus est fortement recommandée[12] » [notre traduction]. Nous pouvons donc considérer que la possibilité de manipulation des objets est encore présente au MBAC sous une supervision. L'installation de *Darboràl* est également composée de plusieurs types de matériaux différents (tissu, papier, plâtre, styromousse, objets usuels, etc.), ce qui en complique la conservation. Toutes ces matières réagissent différentes aux conditions ambiantes et aux manipulations. Le dossier de conservation présente notamment des conversations avec l'artiste quant à des possibilités de

---

[12] Texte d'origine : « Although it would be against the essence of the installation to restrict manipulation of the objects, surveillance as to prevent abuse is strongly recommended. » Dossier de conservation et de restauration, MBAC. Visite en date du 18 octobre 2019.

CONCLUSION

Cette recherche visait à analyser des processus d'acquisitions d'œuvres installatives ayant des composantes variables dans le cadre de trois institutions muséales spécialisées en arts. À la question de recherche « Si l'acquisition est souvent synonyme de fixation, comment les musées parviennent-ils à conserver la variabilité de certaines œuvres d'art contemporain lors de leur acquisition ? », nous pouvons maintenant dire qu'une multitude de méthodologies sont employées par les institutions muséales afin de conserver le potentiel de variabilité d'une œuvre. Notre hypothèse de départ sous-entendait que les musées développent des méthodologies qui varient selon leur vision institutionnelle ainsi que leur mandat. Ainsi, les méthodes d'un musée des beaux-arts seraient différentes de celles d'un musée d'art contemporain. Nous avons également constaté que les orientations varient selon les employés en place et que les acquisitions d'œuvres installatives ayant des composantes variables sont principalement traitées au cas par cas.

À travers nos recherches, quatre concepts se sont avérés être centraux dans l'articulation d'une analyse des méthodes d'acquisition : la notion de collection d'art contemporain, le processus d'acquisition, le concept de variation en art contemporain, et la notion de la conservation des œuvres d'art. Étant donné que les méthodologies d'acquisition sont souvent brièvement abordées dans la littérature, nous nous sommes concentrés sur des études de cas, nous permettant d'ancrer notre réflexion dans des faits concrets. Bien que cette recherche ne représente qu'un portrait sommaire du domaine de la muséologie au Québec, nous pouvons entrevoir que certaines procédures sont communes aux institutions analysées dans cette recherche.

Tout d'abord, nous avons remarqué que les institutions muséales créent une distinction entre différentes itérations ou versions d'une œuvre par la modification des titres ou l'ajout d'un sous-titre, comme dans les cas de l'exemplaire de *Darboràl* au MBAC qui est intitulé *Un trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboràl) (2000-2008)*. C'est également le cas de l'œuvre de Claudie Gagnon, *Les Époux Arnolfini*, tiré du cabaret de tableaux vivants *Dindons et limaces*, qui permet de distinguer que ce tableau vivant a été retiré de l'ensemble du cabaret. On remarque aussi que l'expérience de l'œuvre est primordiale pour l'équipe, car elle permet une compréhension plus pointue de l'installation et des mécanismes de l'œuvre, ainsi que de l'intention de l'artiste qui se traduit dans la mise en exposition. Cette expérience de l'œuvre permet également de faire une documentation spécialement en vue d'une réinstallation ou reconstruction de l'œuvre. La documentation est la principale ressource pour les équipes des musées.

Ensuite, d'autres méthodes sont plus spécifiques à une institution ou à une œuvre qui a des composantes particulières. Dans le cas du MACM, notre rencontre avec Madame Beaupré nous a permis de voir l'importance qui est accordée au souci d'être au plus proche de l'œuvre et de l'intention de l'artiste dont découle des collaborations étroites avec les artistes. Le Musée a notamment développé sa propre « fiche d'installation » qui inclut l'exposition, la conservation, la restauration ainsi que le catalogage de l'œuvre. Une autre méthode de conservation énoncée par le Musée est le recours au « stockage » d'éléments dans le cas d'œuvres qui ont des composantes éphémères ou rapidement obsolètes. Le « stockage » est cependant une méthode qui nécessite beaucoup d'espace dans les réserves muséales. Dans d'autres cas, l'acquisition de patrons ou de plans permettent de refaire ou de reconstruire certains éléments et l'acquisition de *data* et de protocoles permettent l'adaptation des œuvres à un contexte d'exposition spécifique. Au MNBAQ, les deux études de cas nous démontraient qu'une collaboration avec les artistes permettait l'adaptation des œuvres à une formule muséale qui prend en compte les contraintes de l'artiste et du Musée. L'adaptation prend aussi la forme de l'élaboration de plusieurs formats d'une œuvre :

l'ensemble, la version réduite et le fragment. Une méthode de documentation des œuvres en trois phases (avant – pendant – après) permet aussi à l'institution de créer les documents nécessaires à la conservation et à l'exposition des œuvres, comme dans le cas des « Notes de jeu » lié à l'œuvre de Claudie Gagnon. L'acquisition de plans est également une méthode utilisée par le MNBAQ pour reconstruire des œuvres et des éléments composants. En terminant, le MBAC mise sur une documentation rigoureuse qui donne lieu à des plans d'installation extrêmement détaillés et des cahiers des charges. Le Musée procède également à l'acquisition d'œuvre de synthèse, comme dans le cas du *Discours des éléments* de BGL. Cette méthode d'acquisition peut fréquente en Amérique du Nord qui intègre à l'œuvre complète des fragments d'autres œuvres créant ainsi une forme de lot. L'élaboration de directives qui permettent de circonscrire le volet relationnel d'œuvres comme *Darboràl* démontre aussi la volonté de conservation de cet aspect des œuvres même dans un contexte muséal.

À la lumière de toutes ces approches, nous pouvons nous demander : est-ce que les musées réussissent vraiment à développer leur propre méthode ? La réponse est mitigée. Certes, le type d'institution influence l'approche, mais comme nous l'avons mentionné, toutes ces acquisitions sont différentes et traitées au cas par cas. Il est donc possible pour les travailleurs des musées de développer des outils de travail propre à leur institution, et les méthodes proposées démontrent jusqu'où une institution est prête à aller pour conserver la variabilité d'une œuvre. Nous avons vu que pour le MACM, il n'y a pas vraiment de limites. Il n'y a pas une manière qui est mieux que l'autre, ou infaillible, d'où l'importance de la documentation et du travail en collaboration avec les artistes, galeries représentantes ou ayants droit.

Compte tenu des limites de cette étude (temps, déplacements et ressources), nous n'avons pu analyser l'ensemble de ce sujet. Cependant, il nous semblerait intéressant d'explorer plus en profondeur l'impact qu'ont les employés de musées sur les collections et les méthodes de travail en poursuivants des rencontres. En parallèle, une

analyse de la réalité quotidienne des institutions muséales, pour plusieurs aux prises d'un sous-financement, d'un manque de ressources humaines et d'un manque d'espace de travail et de réserve muséale, nous permettrait d'avoir une compréhension plus juste de leurs méthodes de travail. Ces facteurs ont des influences sur la conservation des œuvres dans les collections muséales, notamment sur les possibilités de restauration et d'exposition. Comme nous l'avons mentionné, le traitement au « cas par cas » semble effectivement, selon Amélie Giguère, « répondre à une culture du 'guérir plutôt que prévenir' qui serait due à un manque de ressources [...], davantage qu'à une méconnaissance des enjeux de l'art contemporain » (Giguère, 2012, p. 91).

BIBLIOGRAPHIE

Aldrich, M. B. et Hackforth-Jones, J. (2012). *Art and authenticity*. Farnham, Surrey, UK : Lund Humphries in association with Sotheby's Institute of Art.

Angers, M. (1996). *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines* (2e éd.). Montréal : Montréal CEC.

Art Mur. (2018). Nadia Myre: Code Switching and Other Work. Dans *Nadia Myre*. Récupéré de http://artmur.com/en/artists/nadia-myre/code-switching-and-other-work/

Beaudry, E-L. et Fraser, M. (2016). *Art contemporain du Québec : guide de collection*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

Bénichou, A. (1994). *Normes de documentation en art contemporain*. Réseau canadien d'information sur le patrimoine. Ottawa : Patrimoine canadien. Récupéré de http://publications.gc.ca/site/eng/44504/publication.html

Bénichou, A. (2005). La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski. *Intermédialités*, *5*, 135-161. doi : 10.7202/1005496ar

Bénichou, A. (2010a). Des espaces monographiques au sein des collections muséales : déléguer ou produire une pensée et une pratique critique de la collection? *Muséologies*, *5* (1), 40–83.

Bénichou, A. (2010b). La synthèse de l'œuvre. Acquérir une installation de Vera Frenkel, quelque vingt ans plus tard. Dans *Conservation de l'art contemporain et de l'architecture moderne : l'authenticité en question*. Québec : MultiMondes, 11-32.

Bénichou, A. (2010c). *Ouvrir le document - Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les Presses du réel.

Bénichou, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan.

Bergeron, Y. (2011 a). Collection. Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Bergeron, Y. (2011b). Préservation. Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin. 453-471.

Boucher, M. (2015). L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant : les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus. *Muséologies*, *8* (1), 73–89.

CBC Archives. (2019, 21 mars). When Voice of Fire drew flames of criticism from (some) Canadians. Récupéré de https://www.cbc.ca/archives/when-voice-of-fire-drew-flames-of-criticism-from-some-canadians-1.5043572

Chiantore, O. et Rava, A. (2012). *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research*. Los Angeles : Getty Publications.

Collection. (2010). Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin. 53-54.

Cometti, J.-P. (2016). *Conserver-restaurer : l'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*. Paris : Gallimard.

Confederation Art Center. (2014). Séripop: The Face Stayed East, the Mouth Went West. Dans *Exhibitions*. Récupéré de https://confederationcentre.com/whats-on/seripop-the-face-stayed-east-the-mouth-went-west/

Couture, F. (2005). Réexposer ou produire l'œuvre originale ? / To Re-exhibit or To Produce the Original Work?. *Espace : Art actuel*, *71*, 6-11.

Couture, F. (2010). Réexposition et pérennité de l'art contemporain. La (r) évolution des musées d'art. Dans André Gob & Raymond Montpetit (dirs), *Culture & Musées, 16*, 137-156.

Couture, F. et al. (2013). *Variations et pérennité des œuvres contemporaines?* [Ouvrage collectif]. Québec : Éditions MultiMondes.

Couture, F. et Vanlaethem, F. et al. (2010). *Conservation de l'art contemporain et de l'architecture moderne : l'authenticité en question.* [Ouvrage collectif]. Québec : MultiMondes.

David, Athanase. *Répertoire du patrimoine culturel du Québec.* Récupéré de http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=26796&type=pge#.Xj7uvRNKg6U .

Desgagné-Duclos, G. (2015). *Le tableau vivant comme dispositif interartial et stratégie opacifiante : le cas de Tableaux de Claudie Gagnon.* (Mémoire de maîtrise). Montréal Université de Montréal.

DOCAM. Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques. http://www.docam.ca/fr.html

Dubreuil, M. (2017). *Les acquisitions du Musée d'art contemporain de Montréal 1992-2012.* (Thèse de doctorat). Université de Montréal.

École nationale du patrimoine (1994). *Colloque Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain.* Paris : La Documentation française.

Fraser, M. (2002). Gestes d'artistes. *ETC, 58,* 5–12.

Fraser, M. et Dubé-Moreau, F. (2016). Performer la collection. Comment le reenactment performe-t-il ce qu'il recrée ?. *Intermédialités,* 28-29. doi:10.7202/1041088ar

Gagnier, R. (2004). L'œuvre à refaire. *Espace Sculpture, 69,* 10-17.

Galerie Hugues Charbonneau. (2015). Chloe Lum et Yannick Desranleau (SÉRIPOP): The Face Stayed East and the Mouth Went West (elements). Dans *Expositions.* Récupéré de https://huguescharbonneau.com/seripop-survol-survey/

Genette, G. (1994). *L'œuvre de l'art.* Paris : Éditions du Seuil.

Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : La muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance.* (Thèse de doctorat international en muséologie, médiation, patrimoine). Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des pays de Vaucluse.

Giguère, A. (2014). Acquérir *This Situation* de Tino Sehgal. Entretiens avec Josée Bélisle, Marie Fraser, Lesley Johnstone et Anne-Marie Zeppetelli. *Muséologies*, *7* (1), 225–237. https://doi.org/10.7202/1026656ar

Giguère, A. (2014). Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée. *Muséologies*, *7* (1), 169–185. Récupéré de https://doi.org/10.7202/1026653ar

Giguère, A. (2020). Muséaliser la performance. *Vie des arts*, *257*, 34-36.

Goodman, N. (1990). *Langages de l'art une approche de la théorie des symboles.* Nîmes : J. Chambon.

Goudinoux, V., Weemaes, L. et Pérez Oramas, L. (2001). *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art.* Bruxelles : Bruxelles : La Lettre volée.

Goudreau, M. (1994). Le droit moral de l'auteur au Canada. *Revue générale de droit*, *25* (3), 403–428. Récupéré de https://doi.org/10.7202/1056295ar

Ickowicz, J. (2013). *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art.* Dijon : Les Presses du réel.

INCCA. International Network for the Conservation of Contemporary Art. https://www.incca.org/

Joly, D. (2006). [Compte rendu du livre *La Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, par Lacasse, Y. et Porter, J. (dir.)]. *Rabaska*, 4, 166–168. Récupéré de https://doi.org/10.7202/201785ar

L'Œil de poisson. (2006). BGL. Dans *programmation*. Récupéré de https://www.oeildepoisson.com/_programmation/_archives/060908_bgl/bgl.htm

Lacroix, L. (2012). Paul-Émile Borduas et la fondation du Musée d'art contemporain de Montréal. *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art Canadien, 33* (1), 142-165. Récupéré de https://www.jstor.org/stable/42616583

Lamarche, B. (2007). BGL : se recycler soi-même. *ETC*, (78), 26–31.

Lamoureux, J. (2000). Vanitas : robe de chair pour une albinos anorexique / Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic. *Espace Sculpture*, (51), 14–17.

Lévesque, F. (2003). *La collection muséale d'art contemporain aux limites du pluralisme et du syncrétisme identitaire.* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.

Lévesque, F. (2006). La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée. *Culture & Musées*, *7*,137-159.

Loi sur le droit d'auteur. LRC. (1985) c. C-42, art. 14.1. Récupéré de https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-42/page-4.html#h-100320

Loi sur les musées nationaux. RLRQ. (1983). c. M -44. Récupéré de http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/showdoc/cs/M-44/20021218

Loi sur les musées. L.C. (1990). c. 3, art. 6 (1). Récupéré de https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/M-13.4/page-1.html#h-345342

MACM. (2013). *Le MAC renouvelle sa vision stratégique*. [Communiqué]. Récupéré de https://macm.org/communiques/le-mac-renouvelle-sa-vision-strategique/

MACM. (2016 -). *Rapport annuel 2016-2017.* Montréal : Musée d'Art contemporain de Montréal.

MACM. (2017a). Le parcours des dormeurs. Dans *Blogue*. Récupéré de https://macm.org/education/le-blogue/le-parcours-des-dormeurs/

MACM. (2017b). *Politique de gestion des collections*, (5e éd.). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MACM. (2019a). Tableau(x) d'une exposition : Chloë Lum et Yannick Desranleau. Dans *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal, 30* (1), 8-11.

MACM. (2019b). Tableau(x) d'une exposition : Nadia Myre. Dans *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal, 30* (1), 10.

MACM. Chloë Lum & Yannick Desranleau. Dans *Expositions de la collection*. Récupéré de https://macm.org/expositions/collection-du-mac-chloe-lum-yannick-desranleau/

MACM. Musée. Dans *À propos*. Récupéré de https://macm.org/le-musee/

MACM. Nadia Myre. Dans *Expositions de la collection*. Récupéré de https://macm.org/expositions/collection-du-mac-nadia-myre/

Mariani, A. (2010). Éditorial, *Muséologies 5* (1), 9-13. doi : 10.7202/1033520ar

MBAC. (2018). *Politique d'acquisition*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

MBAC. (2020). Art contemporain. Dans *À propos des collections*. Récupéré de https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections/art-contemporain

MBAC. (2020). Notre histoire. Dans *À propos du Musée*. Récupéré de https://www.beaux-arts.ca/a-propos-du-musee/notre-histoire.

MBAC. BGL : Le discours des éléments. Dans *Collection*. Récupéré de https://www.beaux-arts.ca/collection/artwork/le-discours-des-elements

MBAC. Massimo Gerrera : Le trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboral). Dans *Collection*. Récupéré de https://www.beaux-arts.ca/collection/artwork/le-trait-dunion-entre-le-visible-et-linvisible-darboral

MNBAQ. (2020). Histoire. Dans *À propos*. Récupéré de https://www.mnbaq.org/a-propos/histoire

MNBAQ. (2017). *Politique générale de gestion des collections*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

MNBAQ. (2017 -). *Rapport annuel 2017-2018*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

MNBAQ. Claudie Gagnon : Les Époux Arnolfini, tiré du cabaret de tableaux vivants Dindons et limaces. Dans *Collections*. Récupéré de https://collections.mnbaq.org/fr/œuvre/600039735

MNBAQ. Massimo Guerrera : Darboràl. Dans *Collections*. Récupéré de https://collections.mnbaq.org/fr/œuvre/600029639

Poinsot, J.-M. (1999). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Villeurbanne : Institut d'art contemporain ; Genève : Musée d'art moderne et contemporain.

Riegl, A. (1984). *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse.* Paris : Éditions du Seuil.

Rodriguez, V. (2002). L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre. *Sociologie et sociétés*, *34* (2). 121-138.

Rodriguez, V. (2010). La collection muséale et la variabilité de l'œuvre : échantillon de pratiques et rôle de l'artiste. *Muséologies*, *5* (1). 108–134.

Scholte, T., Wharton, G. et al. (2011). *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. [Ouvrage collectif]. Amsterdam : Amsterdam University Press.

Simpson, P. (2014, 5 août). Newman's revenge: The value of Voice of Fire is scorching hot. *Ottawa Citizen*. Récupéré de https://ottawacitizen.com/entertainment/local-arts/newmans-revenge-the-value-of-voice-of-fire-is-scorching-hot

SMQ. (2014). *Pour une vision partagée du collectionnement au Québec*. [Rapport d'étude].

SMQ. Qu'est-ce qu'une politique d'acquisition?. Dans *Rédiger des politiques d'acquisition et d'aliénation en milieu muséal*. Récupéré de https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/acquisition/politique-acquisition/index.htm

Sutherland Boggs, J. (2006). Musée des beaux-arts du Canada. Dans *Encyclopédie Canadienne*. Récupéré de https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musee-des-beaux-arts-du-canada

Textile Museum of Canada. (2019). Nadia Myre: Balancing Acts [Les Actes d'équilibrage]. Dans *Blog*. Récupéré de http://www.textilemuseum.ca/exhibitions/current-exhibitions/nadia-myre-balancing-acts

Van Saaze, V. (2013). *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Récupéré de http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n18r

ANNEXES

ANNEXE 1

QUESTIONNAIRE

Les méthodes d'acquisition d'œuvres variables : les approches de trois musées canadiens (MACM, MNBAQ et MBAC)

Karina Newcombe, maîtrise en muséologie, UQAM

QUESTIONNAIRE

1. Pouvez-vous vous présenter, ainsi que vos principales fonctions au musée ?

    a. Depuis combien de temps travaillez-vous au musée ?

2. Pouvez-vous me décrire le processus d'acquisition qui est en place au sein de votre institution ? Les étapes, les documents produits, les rencontres, la documentation, etc.

    a. Quels employés participent au processus d'acquisition d'une œuvre ?
    b. Comment déterminez-vous l'entente d'acquisition ?

3. Pouvez-vous me parler de cas d'acquisitions d'œuvres variables (ayant une ou des composantes variables) qui ont soulevé des difficultés ou des interrogations au sein de l'institution ?

    a. Quels types de difficultés et quelles interrogations ?
    b. Quelles solutions avez-vous trouvées ?

   c. Est-ce que « les œuvres variables ou éphémères » est un axe de collectionnement spécifique de votre institution ?

4. Y a-t-il d'autres formes atypiques d'acquisitions qui nécessitent des mesures particulières ?

5. Quel est votre point de vue quant à l'acquisition d'œuvres qui n'ont pas de forme matérielle fixe dans des collections muséales ?

6. Pensez-vous qu'il est pertinent pour une institution qui conserve un patrimoine d'acquérir ce type d'œuvre ?

   a. Est-ce que cela va à l'encontre de sa mission de conservation ? Pouvez-vous développer votre point de vue sur ce sujet.

7. Que pensez-vous des musées qui prennent la décision de ne pas restaurer une œuvre, et d'accepter le fait que celle-ci se dégradera jusqu'au point de ne plus être présentable au public ?

8. Quel est votre point de vue quant à la question de l'authenticité de ces œuvres ? Pensez-vous que la notion d'authenticité reste pertinente en regard de ces œuvres ? Faut-il la redéfinir ?

   a. Peut-être aussi la question de l'intégrité de l'œuvre ?

9. Comment documentez-vous ces œuvres variables au sein de l'institution ?

   a. Dans des cas de copies multiples ou de réitération d'une œuvre, comment est-ce que le Musée les identifie au sein de sa collection ?
   b. Et dans le cas de fragments ou de documents d'archives qui changent de statut pour devenir des œuvres ?

10. En terminant, avez-vous d'autres informations à me transmettre que vous jugez pertinentes pour ma recherche ? Sources bibliographies, des exemples d'œuvres, des pistes de recherches, des personnes à contacter, etc.

Merci beaucoup !