

La conversation



# La conversation :

## Are You Talking to Me?

LOUISE DÉRY

### I. LE RÉCIT D'UNE EXPOSITION

1 Jean-Hubert Martin, *Partage d'exotismes : 5<sup>e</sup> biennale d'art contemporain de Lyon*, Paris, RMN, 2000, t. 1, p. 29.

2 J'ai commencé à réfléchir à cette question lors de l'exposition *Point de chute*, réunissant des œuvres de David Altmejd, de Jérôme Fortin, de Raphaëlle de Groot, de Marie-Josée Laframboise et de Manuela Lalic, présentée à la Galerie de l'UQAM en 2001. La réflexion s'est faite sur une assise muséologique plus définie que d'habitude, sous l'effet d'une conscience plus marquée de mon travail dans une galerie universitaire et des possibilités de voir l'exposition comme un phénomène d'essai, dans un espace qu'il est naturel d'envisager comme un laboratoire. J'ai ainsi rédigé un carnet muséologique qui expose certaines de mes convictions relatives à l'exposition, et j'y ai présenté pour la première fois la notion de l'« œuvre s'exposant ».

I.1 MISE AU POINT / MISE AU PRÉSENT L'exposition *Are You Talking to Me? Conversation(s)* rassemble et met au présent des œuvres qui, à première vue, n'appartiennent pas au même environnement artistique. Les unes et les autres ont été appelées, au fil de la recherche, à partir de l'idée d'un projet qui fonctionnerait comme une conversation. Le fait de les accueillir dans l'espace d'exposition a favorisé des apartés propices à des connivences, à des échanges, à des dialogues, à des murmures... à des silences. Pour les commissaires qui les ont choisies et réunies ainsi, le concept et l'acte d'accrochage nourrissent un processus d'essai qui repose sur le fait que les œuvres vivent et survivent différemment à leur mise en vue. « Une exposition, explique Jean-Hubert Martin, se bâtit en combinant mentalement des œuvres, en testant leur confrontation et en tentant de les faire dialoguer. Le sens d'une œuvre peut se trouver modifié par le voisinage qu'on lui impose. Tout artiste le sait et tente de maîtriser le rapport avec son entourage<sup>1</sup> ». Ajoutons que tout commissaire le sait aussi et que c'est justement en cela que par son action, la rencontre des œuvres et leur mise en énigme arrivent à produire cette rumeur si engageante et si particulière qui habite parfois l'espace d'exposition.

Nous pensons qu'une telle rumeur est porteuse d'indices qui devraient nous renseigner à la fois sur les œuvres, sur les potentiels activés par leur côtoiement dans l'exposition et sur leur réception. C'est pourquoi nous avons choisi d'examiner l'écho en nous attardant tout d'abord à un bref état de la question sur les interfaces de l'histoire de l'art et de la muséologie, particulièrement sous l'angle des liens entre pratique d'exposition et production des savoirs. C'est ce qui fonde ici notre désir d'expérimentation. Nous enchaînons avec ce que nous voyons comme un double avènement, celui de l'œuvre et celui de l'exposition, en ouvrant l'hypothèse d'un déplacement entre l'idée de l'*œuvre exposée* et celle de l'*œuvre s'exposant*<sup>2</sup>. Cela nous conduira, avant d'aborder plus spécifiquement le corpus de *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, à examiner la question de la

mise en exposition, de la personnalisation scénographique et de l'exposition comme *pièce de conversation*<sup>3</sup>.

I.II PRATIQUE D'EXPOSITION ET JONCTION DES SAVOIRS L'exposition *Are You Talking to Me? Conversation(s)* est difficile à qualifier. Elle ne réunit pas un corpus homogène si ce n'est l'appartenance commune des œuvres à l'histoire de l'art canadien dans un sens très large et strictement du point de vue d'un vaste réservoir d'objets dans lequel puiser. Bien qu'elle soit produite par une galerie universitaire largement dédiée à l'art contemporain, elle ne s'y cantonne pas nécessairement au profit de quelques œuvres appartenant franchement au répertoire historique. Elle ne s'encastre pas dans les attendus de l'historiographie critique et n'est esthétiquement correcte que si l'on s'intéresse à la coprésence provisoire d'œuvres qui s'y trouvent associées de biais, en oblique, pour une courte période de leur vie.

Essayons de voir, alors, ce qu'elle est. L'exposition *Are You Talking to Me? Conversation(s)* répond à un désir d'examiner comment certaines théories récentes, issues de ce que l'on a appelé un *art d'exposition* – à l'égard de ces œuvres qui naissent littéralement lors de leur présentation muséale par opposition à d'autres qui sont d'abord résolues dans l'atelier –, peuvent éclairer la médiation et la connaissance de l'art en général. Nous nous intéressons en particulier à la question des fragments de récit dont toute œuvre est porteuse, ceux qui sont intrinsèques à ses réglages physiques, esthétiques et symboliques autant que ceux qui relèvent des contextes qui la voient naître ou être exposée. Cet intérêt est porté par trois facteurs que nous avons depuis le début partagé avec nos deux partenaires, Marie-Pierre Sirois et Didier Prioul : notre première motivation nous vient des recherches de Jean-Marc Poinot sur les « récits autorisés » de l'œuvre contemporaine<sup>4</sup>, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, et qui sont des plus inspirantes depuis presque quinze ans pour tous ceux et celles qui s'intéressent au domaine; c'est que *l'art s'expose*, voyez-vous ! Notre autre intérêt est de nature plus *impressionniste*, car il provient d'une tendance – voire une manie – que nous avons à essayer d'imaginer ce que l'œuvre raconte à sa voisine, ce dont elle se plaint ou s'enorgueillit, ce qui lui plaît ou ce qui lui pèse, exposée, là, jours après jours, dans une alternance de lumière et d'obscurité, avec des compagnons d'art changeants, devant ce visiteur, toi, qui l'observe et qui l'écoute; c'est que *l'art t'expose*, vois-tu ! Finalement, cette œuvre à regarder, ce serait peut-être « la parole empêchée de la langue<sup>5</sup> », celle qui me force à me dire, celle qui fait, je le vois bien, que *l'art m'expose* !

Ainsi, l'exposition est plutôt envisagée comme un espace expérimental et l'est doublement du fait qu'elle relève de deux disciplines qui s'y trouvent également conviées, l'histoire de l'art et la muséologie. La première voit, dans ce projet comme

Voir : *Point de chute, précédé de Cahier muséologique*, 2001, 96 p. L'année suivante, j'ai appliqué cette notion à la mise en exposition des œuvres de Myriam Laplante à la Galerie de l'UQAM, les disposant sur un vaste plateau surhaussé, une scène mais aussi un sol, qui avait pour but de créer ce « lieu commun » sur lequel les objets pouvaient être réunis tout en ne subissant pas les contraintes obligées, comme c'est bien souvent le cas dans les expositions, du concept unificateur, de la chronologie, du thème. Voir : *La parodie du monde selon Myriam Laplante*, 2002, 96 p.

3 Traduction libre de « conversation piece », ce genre pictural développé en Angleterre au dix-huitième siècle et qui implique la mise en relation de personnages dans une scène d'intérieur le plus souvent domestique.

4 Jean-Marc Poinot, « Quand l'œuvre a lieu », *Parachute*, n° 46, mars-avril-mai 1987, p. 76; repris dans Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco et Villeurbanne, Institut d'art contemporain et Art édition, 1999, 330 p.

5 Une expression de Normand de Bellefeuille dans *Lancers légers*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, p. 19.

6 Voir : Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, traduit de l'allemand et de l'anglais par J.-F. Poirier et Y. Michaud, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, 147 p., (coll. Rayon Art); Gaston Fernández Carrera, *L'art envie. Accomplissement et fin de l'histoire de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 1996, 361 p. et, sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier, *Où va l'histoire de l'art contemporain*, Paris, ENSBA, 1997, 493 p.

7 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT, 1993, 348 p.

8 Signalons A.L. Rees et Frances Borzello, *The New Art History*, Londres, Camden Press, 173 p; aussi *Revoir la New Art History. The New Art History - Revisited*, actes du colloque, Musée d'art contemporain de Montréal, 1994, 70 p.

9 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 332 p., (coll. Critique); Gérard Genette, *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1995; Norman Bryson, *Vision and Painting, the Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983, 189 p.

10 Jean-Marc Poinot, « La transformation du musée à l'ère de l'art exposé », *Traverses* (Paris), n° 36, janvier 1986, p. 42.

dans les fréquentes relectures qui secouent la discipline depuis vingt ans, certaines de ses traditions méthodologiques et théoriques malmenées. Le principe d'appariement des œuvres en fonction de parentés stylistiques ou thématiques, ou encore l'inscription des objets artistiques dans le grand récit d'une histoire de l'art évolutive solidement appuyée sur les enchaînements chronologiques, par exemple, sont éclipsés. La seconde est interpellée en raison d'une mise à distance des règles qui assujettissent habituellement l'exposition d'art aux notions obligées de l'histoire de l'art. Elle se trouve en porte-à-faux du fait qu'elle tarde à remettre en question des traditions disciplinaires qu'elle devrait pourtant contribuer à délier, et cela malgré certaines occasions qui lui sont données de *se penser* différemment, non pas à la remorque de l'histoire de l'art mais plutôt à la source même d'une révision des enjeux propres à chacune ou communs à toutes les deux. En bref, on ne peut ignorer que si l'histoire de l'art est encore perçue à l'intérieur de ce que l'on pourrait qualifier de chronique d'une mort annoncée<sup>6</sup>, la muséologie aurait elle aussi maille à partir avec ceux qui en fouillent les ruines<sup>7</sup>.

L'histoire de l'art, tant celle que l'on a qualifiée de « nouvelle<sup>8</sup> » depuis les années soixante-dix et qui se caractérise par une transdisciplinarité féconde axée sur les aspects sociaux, sur la théorie littéraire et sur la psychanalyse, que celle qui émerge de la contribution de sommités comme Georges Didi-Huberman, Gérard Genette ou Norman Bryson<sup>9</sup>, pour ne citer que ceux-ci, produit indubitablement des ressorts propices à son repositionnement. Mais encore. On commence à mesurer, dans certains milieux, la pertinence qu'il y aurait à mieux fusionner ces nouveaux savoirs avec l'expertise muséale. Jean-Marc Poinot en relevait déjà certains indicateurs, en 1986, dans la revue *Traverses* : « L'histoire de l'art au musée, c'est donc une collection d'objets esthétiques dont la dimension historique est dite, et un musée d'art est l'Archive de l'art dans la mesure même où il a conféré aux objets esthétiques du fait qu'il les conserve une dimension historique<sup>10</sup> ». Cette question de l'« Archive de l'art » revêt une signification particulière dans un contexte et à une époque où le mode d'apparition privilégié de l'œuvre prend, depuis les années quatre-vingt, la forme de l'exposition. Qui plus est, il ne fait aucun doute que l'attention portée par Poinot aux caractéristiques de l'œuvre exposée, à ses conditions d'énonciation et à ses récits autorisés a généré des avancées aussi importantes dans la constitution des discours de l'histoire de l'art que dans ceux de la muséologie. Mais les liens entre théorie et pratique ne sont pas si vigoureux et demeurent l'apanage de rares chercheurs motivés par l'ambition de faire de *l'histoire de l'art au musée* ou, à l'inverse, par le défi de saisir les perspectives de *l'art exposé* pour faire entrer dans l'histoire de l'art les apports de la muséologie. Voyons cela d'un peu plus près.

On commence à découvrir, depuis quelques décennies, certaines expositions d'un genre moins coutumier où s'entrecroisent, par exemple, des œuvres d'époques et de caractéristiques stylistiques ou conceptuelles différentes. Relevant moins d'un thème que d'une position conceptuelle inédite, elles se déroulent sous le regard généralement intéressé des amateurs d'originalité mais également devant celui, plutôt sceptique, des puristes. D'ailleurs, elles ne génèrent pas nécessairement d'analyse propre à en débusquer les ressorts théoriques et elles risquent fort, par conséquent, d'être tenues à l'écart du cadre épistémologique de l'histoire de l'art. Il faut admettre que les données font cruellement défaut pour nous permettre d'examiner convenablement cet état de fait, ce qui est déjà un symptôme en soi<sup>11</sup>. Mais cela ne saurait exclure que l'on puisse s'aventurer, même d'un pied incertain, dans l'examen d'un premier état de la question. On peut se demander, par exemple, quel a bien pu être l'effet d'une exposition comme *Magiciens de la terre* sur l'histoire de l'art, tant sur ses méthodes, ses outils que ses défis. Organisée par le commissaire Jean-Hubert Martin au Musée National d'Art Moderne à Paris en 1989, elle réunissait des œuvres d'une centaine d'artistes contemporains, les uns appartenant au monde artistique occidental ou fortement occidentalisé et les autres à celui des arts dits *archaïques* ou *premiers*, à savoir le *tiers monde*. Le commissaire s'attachait, par ce projet, à signaler et à dénoncer le fait que la qualité d'artiste contemporain est arbitrairement refusée à ces derniers, « comme si [ces] auteurs n'étaient pas vivants, comme s'il s'agissait de fantômes ravivant de vieilles civilisations à jamais englouties<sup>12</sup> ». Cela n'a pas plus de sens, selon lui, que de limiter à l'Europe, aux États-Unis et à certains pays ayant accédé à la richesse comme le Japon et la Corée du Sud, le qualificatif *international*. Pour Jean-Hubert Martin comme pour certains autres commissaires, l'usage de ces termes – art contemporain, art international, exposition internationale – était scandaleusement restrictif et appelait une ouverture réelle vers les pays non occidentaux du globe, près des trois quarts de l'humanité tout de même. Le défi posé aux historiens de l'art, considérable, impliquait de ressaisir les concepts d'œuvres, d'artefacts, d'artistes et d'artisans afin d'étudier et d'inscrire les réalisations artistiques produites dans de nombreux pays dans le vaste repérage que se doit d'effectuer leur discipline.

Pourtant, c'est moins visiblement dans le discours de l'histoire de l'art que dans une filiation d'expositions cherchant à intégrer ce qui relevait jusqu'alors de tabous artistiques, que les traces et les influences d'un tel événement nous semblent avoir porté fruit. Nous prenons pour indice des perspectives conceptuelles telles que celle défendue à nouveau par Jean-Hubert Martin pour la Biennale de Lyon en 2000, *Partage d'exotismes*<sup>13</sup>, qui l'amenait à prolonger ses préoccupations des *Magiciens de la terre* vers des références à l'art contemporain

11 De fait, on peut tout de même signaler sur cette question les actes du colloque *Où va l'histoire de l'art contemporain*, spécialement la session intitulée « Les fonctions et les territoires. Les musées », à laquelle participaient France Morin, Jean-Louis Maubant, Didier Semin, Élisabeth Sussman, Michel Thévoz et Marcia Tucker, animée par Jean Davallon, Paris, Ensba, 1997, p. 393-427.

12 Voir le catalogue : Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la terre*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1989, p. 8.

13 Jean-Hubert Martin, *Partage d'exotismes : 5<sup>e</sup> biennale d'art contemporain de Lyon*, op. cit., 2 tomes.

autres que celles de l'Occident, plus largement ouvertes aux discours des périphéries. Au même moment, Jean-Louis Maubant produisait, pour le Nouveau Musée de Villeurbanne, une exposition intitulée *Et l'art se met au monde*, conçue comme parcours associé à la Biennale de Lyon et qui, très fine et subtile, donnait à voir des œuvres des quarante dernières années qui ont été explicitement ou implicitement influencées par des cultures extra européennes. Pour Maubant, « les développements esthétiques [nécessitent] un certain retour à l'originel » et il faut compter avec « la confusion génératrice des interrogations essentielles qui peut naître des œuvres exposées dans ce genre de projet<sup>14</sup> ». Mentionnons, comme autre exemple, la Biennale de Venise de 2001 où Harald Szeemann a, sans les hiérarchiser, rassemblé sur ce qu'il a qualifié de « plateau d'humanité », un amalgame d'objets ethnographiques de diverses cultures avec des œuvres d'artistes contemporains des mondes occidentalisés et non occidentalisés<sup>15</sup>.

Il ne s'agit que d'un exemple bien sûr, mais devant l'absence de données sur l'intégration des savoirs résultant de la mise en exposition dans le champ de l'histoire de l'art, il est permis d'espérer que ce que nous voyons comme un fossé puisse éventuellement s'amenuiser<sup>16</sup>. Au Québec, ces lacunes sont également manifestes, ce que révèle un examen même rapide de la situation. D'abord, les expositions en art qui se démarquent des procédés traditionnels et qui affichent un caractère plus nettement expérimental ne sont pas légion, du moins à notre connaissance. On compte certes une vaste production d'événements consacrés à l'art exclusivement contemporain qui innovent en matière de forme et de contenu, mais cela est principalement dû aux propriétés inédites des œuvres qui favorisent, voire forcent l'application de modalités d'exposition, conceptuelles et physiques, plus inventives. Et puisque nous souhaitons insister sur les mises en exposition pouvant provoquer un effet réciproque entre histoire de l'art et muséologie, nous ne référons pas ici aux séries de projets commandés à des créateurs tels que les cinéastes François Girard ou Atom Egoyan, par exemple, qui s'adonnent, à l'invitation de divers musées, à la réalisation d'œuvres adoptant des procédés propres aux arts visuels, en particulier le mode de l'installation. En revanche, certaines initiatives, sensiblement configurées en marge du principe de l'exposition thématique, ont été justifiées entre autres par le but avoué de remettre en question certaines approches traditionnelles. Citons quelques cas présentés au Musée des beaux-arts de Montréal : l'exposition *Magritte* (1997) qui se proposait, malgré sa caractéristique de *blockbuster*, de témoigner de l'influence de Magritte sur une nouvelle génération d'artistes en présentant des œuvres commandées aux artistes canadiens Rober Racine et Michael Snow, ainsi qu'à Robert Gober, Joseph Kosuth et Sturtevant ; *L'âge des métropoles* (1991), *Paradis perdus* :

14 *Et l'art se met au monde*, Institut d'art contemporain FRAC Rhône-Alpes/Nouveau Musée, Lyon, *Petit journal de l'exposition*, 23 juin-29 octobre 2000, p. 2.

15 Harald Szeemann, *Biennale di Venezia Esposizione internazionale d'arte : plateau of humankind - plateau de l'humanité*, Venise, Milan, Electa, 2 vol., 2001. Pour cette 49<sup>e</sup> édition de la Biennale, la deuxième consécutive dont il est le commissaire, Harald Szeemann propose un vaste observatoire de la création contemporaine où prévalent le refus des frontières entre les techniques et celui des barrières entre les générations et entre les cultures.

16 Des ouvrages portent l'indice de cette préoccupation, comme : Michel Côté et Annette Viel (sous la direction de), *Le musée : lieu de partage des savoirs*, Montréal et Québec, Société des musées québécois et Musée de la civilisation, 1995, 343 p.

*l'Europe symboliste* (1995) et *Cosmos* (1999), où se mêlaient l'histoire, l'actualité, la littérature, la musique, la sociologie, le grand art, le quotidien, la science, l'espace. Chacun de ces projets, qui profitaient du modèle des grandes expositions parisiennes telles que *L'époque, la mode, la morale, la passion, Paris-Moscou, Paris-Berlin*, ou *L'âme au corps* et qui se voulaient, selon le Musée, en rupture avec l'histoire de l'art traditionnelle<sup>17</sup>, ne se risquaient malheureusement pas ou peu à intégrer des œuvres et des perspectives québécoises ou canadiennes. Comme quoi le réflexe d'exclusion, au mieux d'indifférence, au pire de déni, oblige à une définition relativement extensible du tiers monde artistique.

On remarque que les historiens de l'art sont assez discrets sur la rareté des expositions qui, au Québec, manifestent une position insolite par rapport à leur discipline et, face aux quelques projets pouvant tout de même être cités, ils n'en proposent guère d'analyses, du moins dans les trop rares ouvrages d'histoire de l'art publiés localement. En effet, le discours qui s'élabore à travers et à partir des expositions présentées au Québec, qu'elles soient de type traditionnel ou, chose plus rare, qu'elles se prêtent à des situations d'essai, émane presque essentiellement de la presse journalistique – spécialisée ou non –, quand celle-ci veut bien s'y intéresser. Ainsi, les revues *Esse* et *Parachute* ont toutes deux produit des chroniques ou des numéros consacrés aux musées<sup>18</sup> et font également paraître, comme d'autres périodiques et plusieurs journaux d'ailleurs, des recensions d'expositions qui portent le plus souvent sur les démarches artistiques mais rarement sur le concept de l'exposition et sur la mise en vue des œuvres. On ne semble pas faire de nuance appréciable entre de bonnes œuvres assemblées en une mauvaise exposition ou l'inverse, et cela malgré qu'existe indiscutablement une tension entre les valeurs souvent consensuelles de la qualité des œuvres et la possibilité que leur mise en exposition échoue. Il est donc question des œuvres d'art dans nos journaux et revues, même si la place donnée aux arts visuels est fort restreinte en comparaison avec les autres formes d'expression culturelle, mais il n'y est qu'exceptionnellement question des *œuvres exposées*.

Retournons donc un instant à des expériences éclairantes au regard de notre propos mais qui se sont déroulées ailleurs. Par exemple, c'est le cas d'une exposition confiée à l'artiste Chuck Close au Musée d'art moderne de New York en 1991, dans laquelle le peintre avait assemblé des portraits très divers de la collection permanente pour fabriquer non pas une *exposition de portraits* mais bien une *exposition portrait* pouvant livrer les motivations profondes de l'artiste-commissaire sur le sujet prédominant de sa propre pratique artistique. Rappelons aussi l'exposition de portraits d'aveugles, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, réalisée par le philosophe Jacques Derrida au Louvre en 1997, qui prenait

<sup>17</sup> L'attitude adoptée dans ces projets dirigés par Jean Clair se rapproche de celle qui a présidé à l'élaboration des séries d'exposition *Paris/Berlin, Paris/New York, Paris/Moscou*, au Musée National d'Art Moderne à Paris. Ces projets très vastes ont constitué des modèles d'*exposition dossier*, présentant des panoramas complets de la vie artistique et culturelle des villes considérées dans leur relation à Paris : mouvements esthétiques, courants d'idées, rapports des artistes entre eux et à Paris, cinéma, théâtre, architecture et urbanisme, communications visuelles, littérature et documents littéraires, musique, etc.

<sup>18</sup> Voir *Esse Arts + opinion*, nos 3, 13, 15 et 38 pour des chroniques sur les musées et *Parachute*, numéro spécial sur les musées, n° 46, mars-avril-mai 1987, 141 p.



19 Voir le catalogue : Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Musée du Louvre et Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, 141 p. (coll. Parti-pris).

20 Peter Greenaway et Bera Nordal, *Flying Over Water*, Malmö, Malmö Konsthall, 2000-2001, 120 p.

21 Voir : Régis Michel, « De la non-histoire de l'art », dans *David contre David*, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de Régis Michel, Paris, *La documentation française*, 1989, tome I, p. XLIII-LXII et catalogue d'exposition *David*, Musée du Louvre et Réunion des musées nationaux, 1989, 656 p. ; Voir également : Régis Michel, « L'histoire de l'art est bien finie. Court traité d'eschatologie militante à l'usage des post-historiens d'art », dans Collectif, *Géricault*, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de Régis Michel et autres textes, Paris, *La documentation française*, 1995, p. xv-xxxv et catalogue de l'exposition *Géricault* organisée au Grand Palais au même moment, 1992.

22 Régis Michel, *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*, Musée du Louvre et Réunion des musées nationaux, Paris, 2001-2002, 382 p.

■ daprèsledépeupleur, 2001

la forme subtile d'une traversée du département des arts graphiques ne relevant ni d'un thème ni d'un point de vue stylistique, mais qui s'attachait plutôt à certains aspects de la troublante faculté de voir et des enjeux qu'elle pose<sup>19</sup>. Ou encore, retenons *Flying Over Water*, sur le mythe d'Icare, conçue par le cinéaste Peter Greenaway en 2001, qui rassemblait de nombreuses œuvres de l'histoire de l'art en une scénographie provoquant une expérience visuelle et physique inédite<sup>20</sup>.

On pourrait citer quelques autres exemples. Mais il faudrait apporter une nuance importante en reconnaissant que plusieurs de ces expositions, dont celles que nous venons de mentionner, sont nées d'invitations lancées à des personnalités souvent célèbres, qui sont rarement des historiens de l'art ou des muséologues de profession. Cela explique sans doute pourquoi, bien que reposant sur des collections artistiques et auréolées d'une certaine renommée, elles n'ont été ni perçues ni commentées comme des actes d'*histoire de l'art au musée*. En revanche, on pourrait considérer certaines initiatives d'historiens de l'art œuvrant dans des musées, qui n'hésitent pas à *dérouter* leur discipline au profit d'une expérience de médiation propre à enfanter la réflexion et parfois même le doute. Régis Michel, qui exerce *l'histoire de l'art au musée* en sa qualité de conservateur en chef au département des arts graphiques du Louvre, s'active au travail de l'exposition à l'intérieur de ce qui semble un double exercice : tenter un procès cynique à l'histoire de l'art pratiqué en France et rompre, avec une opiniâtreté peu commune, la linéarité d'approche qui caractérise habituellement la fabrication des expositions d'art historique.

Pour ce qui est du premier enjeu, ses projets d'expositions, de catalogues et de colloques sur David et Géricault<sup>21</sup>, liés au rapport entre l'exposition et l'histoire de l'art, lui ont inspiré des textes dans lesquels il pourfend les travers de sa propre discipline qu'il juge dépassée, impuissante à se remettre sur pied, voire nécrosée. Précisons que ce sont les propos de l'auteur davantage que ses projets qui ont remué le milieu de l'histoire de l'art en raison de leur verve assassine. La deuxième caractéristique de son approche est surtout perceptible dans *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*<sup>22</sup>, présentée au Louvre en 2001-2002, où notre commissaire justicier met en pratique un exercice thématique qui étonne par son hybridité et qui semble loin d'être innocent. Dans cette surprenante exposition, aussi savante qu'inhabituelle, Régis Michel commente sous trois



mobiles – vision, fiction, action – un certain état de la peinture à travers l’histoire de l’art, précédé d’un titre tout à fait irrévérencieux : « Comment se débarrasser de la peinture ?<sup>23</sup> » Il s’agit d’une véritable enquête où les œuvres défilent comme des pièces à conviction chargées de remuer le cours de l’histoire et de fracasser les idées reçues.

Il est clair que les réalisations de Régis Michel provoquent et attisent la polémique. Mais au cœur d’un échantillonnage qui permettrait l’examen d’expositions produites à partir d’attitudes définies sur des paramètres inhabituels et forcément personnalisés, ses réalisations seraient des figures de cas fertiles. On pourrait d’ailleurs ajouter *La beauté* à Avignon, *La couleur seule* et *Partage d’exotismes* à Lyon, *L’empreinte* et *L’âme au corps* à Paris, pour leur potentiel d’analyse<sup>24</sup>. Mais il faudrait se garder d’en considérer d’autres, plus aptes à produire des stratégies de spectacle aux effets de peu de conséquences pour l’histoire et la muséologie de l’art<sup>25</sup>. En bref, il apparaît évident que l’exercice visant à élaborer un jour, ici comme ailleurs, une chronique analytique d’un tel échantillonnage – une tâche qui excède largement nos possibilités immédiates –, s’avérerait passionnant.

La scène muséale offre ainsi quelques prétextes propices à l’analyse du rapport entre la fabrication de l’histoire de l’art et la pratique de la muséologie bien que celle-ci, dont les enjeux sont le plus fréquemment discutés à l’université et lors de colloques où se croisent spécialistes et praticiens, souffre peut-être de l’absence de ce lien actif entre ses discours et ses applications. Tout laisse croire et voir que ses développements théoriques ne proviennent pas nécessairement de l’observation critique de ses pratiques et, à l’inverse, ne retournent pas forcément au sein de projets d’exposition expérimentaux. L’histoire de l’art et la muséologie de l’art partagent donc un même symptôme, soit celui d’une distance relativement marquée entre théorie et pratique. Mais lorsque les deux champs se déploient dans l’enceinte universitaire, et tout spécialement dans la galerie universitaire, on devrait pouvoir s’attendre à une relative rencontre des savoirs, même si cela se tisse à travers les mailles imparfaites de l’expérimentation et, ajouterions-nous par rapport au cas présent, à travers les contraintes spatiales et budgétaires d’une institution de taille modeste comme la Galerie de l’UQAM. C’est pourquoi le concept d’exposition, la sélection des œuvres et leur mise en énigme doivent pouvoir refléter cet espace d’interrogation des savoirs produits par les pratiques de l’exposition et que le catalogue, ce « cadre transportable de l’exposition<sup>26</sup> », doit servir d’outil survivant à la rencontre des œuvres pour s’imposer comme matériau d’analyse permanent. C’est ce que nous tentons ici, en déclinant de manières variées des œuvres visuelles d’artistes d’hier et d’aujourd’hui, des textes/œuvres de divers auteurs invités et des essais qui

23 *Ibid.*, p. 6.

24 Jean de Loisy et Alain Thuleau, *La beauté*, Avignon et Paris, Flammarion, 2000, 406 p.; Thierry Raspail, *La couleur seule : l’expérience du monochrome*, Lyon, Musée Saint-Pierre art contemporain, 1988, 332 p.; Jean-Hubert Martin, *Partage d’exotismes : 5<sup>e</sup> biennale d’art contemporain de Lyon*, op. cit., 2 tomes; Georges Didi-Huberman, *L’empreinte*, Paris, Musée National d’Art Moderne, 1997, 326 p.; Jean Clair, *L’âme au corps, arts et sciences : 1793-1993*, Paris : Réunion des musées nationaux et Gallimard, 1993, 559 p.

25 Nous pensons à la très médiatisée exposition *Sensation* des commissaires Norman Rosenthal, Brooks Adams et Richard Shone présentée d’abord à la Royal Academy de Londres et ensuite au Brooklyn Museum où elle a provoqué la controverse. Voir le catalogue *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection by Saatchi Collection*, Londres, Thames & Hudson, 1998, 222 p.

26 Daniel Buren, « La peinture et son exposition ou la peinture est-elle présentable ? » Les cahiers du Musée National d’Art Moderne (Paris), n° 17-18, 1986, p. 168-177.

excèdent le cadre théorique de l'exposition elle-même. Il en va de notre intention, avec *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, de générer des perceptions critiques, de discuter d'applications expérimentales, de produire des situations d'essai qui n'ont d'autres prétentions que d'offrir une scène et un discours à mettre à leur tour sous surveillance.

Pour clore ce premier volet de notre réflexion, avançons un dernier point. Il n'est pas fortuit que le projet *Are You Talking to Me? Conversation(s)* ait été mis en œuvre par deux historiens de l'art ayant fait carrière dans des institutions muséales après leurs études universitaires, tout en étant demeurés actifs dans la recherche et engagés dans l'enseignement des deux domaines<sup>27</sup>. Il semble hors de tout doute que les années soixante ont bel et bien entamé, avec l'émergence de ce que Didier Prioul appelle le musée entrepreneur<sup>28</sup>, la fin progressive de la fonction de recherche comme assise fondamentale de l'action muséologique. Les musées assurent de moins en moins cette rencontre entre recherche pure et recherche appliquée au sein de l'institution et plusieurs en ont déchargé leurs conservateurs au profit d'une multitude d'autres tâches de tout acabit, pour faire appel à des chercheurs contractuels. Qui plus est, le phénomène d'interchangeabilité des responsabilités scientifiques dans le musée prend des dimensions pour le moins déconcertantes, et il n'est pas rare de voir un conservateur tour à tour chargé de divers champs de spécialité, avec ou sans formation de pointe dans le secteur dont il hérite. Par conséquent, et contrairement à son collègue conservateur dans une institution, il faut se demander si ce n'est pas en œuvrant à l'extérieur de l'institution, comme universitaire-commissaire ou encore comme chercheur-commissaire, que l'historien de l'art peut parvenir à faire de *l'histoire de l'art au musée*<sup>29</sup>.

I.III PRATIQUE D'EXPOSITION ET PRODUCTION DES SAVOIRS Mais quel est ce savoir produit par l'exposition, quelle est sa nature? Savons-nous par quels moyens en saisir et en consigner les aspects les plus aptes à produire des éléments de connaissance qui puissent s'accumuler et construire des paramètres disciplinaires valables? Que renferme l'exposition en tant que savoir sur les œuvres et sur les mécanismes qui interviennent dans celles-ci? Que donne-t-elle à voir et à dire du point de vue du public, des artistes, des critiques, des muséologues, des historiens de

27 Didier Prioul a été conservateur des maîtres anciens au Musée des beaux-arts de Montréal et conservateur en chef au Musée du Québec. Il enseigne maintenant l'histoire de l'art à l'Université Laval. Louise Déry a été conservatrice de l'art actuel au Musée du Québec et conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal. Depuis 1997, elle dirige la Galerie de l'UQAM et enseigne dans le cadre de la maîtrise en muséologie de même qu'en histoire de l'art et en arts visuels. Elle est professeure associée à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. D. Prioul et L. Déry ont fait leurs études doctorales en histoire de l'art et ont enseigné sporadiquement pendant qu'ils occupaient leurs fonctions muséales.

28 Voir l'essai de Didier Prioul, p.

29 De passage dans l'enceinte muséale, l'historien de l'art et conservateur acquiert des compétences diverses, surtout celles qui touchent le rapport très direct qu'il est amené à développer avec les œuvres.

■ daprèsledépeupleur, 2001



l'art, des sponsors ? Quelles sont les motivations des « faiseurs d'exposition<sup>30</sup> » et comment peuvent-ils composer avec les nouvelles données qui obligent de plus en plus au succès les acteurs du musée ?

Certains chantiers entrepris notamment en Europe donnent lieu à des recherches et à des ouvrages comme, par exemple, *L'art de l'exposition*<sup>31</sup>. On y rend compte d'une trentaine d'expositions monographiques et collectives ayant joué un rôle clé dans le développement de la scène artistique au vingtième siècle. De la *Sécession viennoise* (1902) à l'*Armory Show* (1913), de la *Première messe internationale Dada* à Berlin (1920) à la *Documenta* de Cassel (1955), en passant par les si célèbres *This Is Tomorrow* (Londres, 1956) et *Quand les attitudes deviennent forme* (Berne, 1969), le menu est fort généreux. Dans sa préface, Bernd Klüser nous apprend que l'ouvrage privilégie les expositions qui ont « montré des œuvres d'art hors du commun, mais aussi susceptibles de servir de présentation formelle à des travaux contemporains. Les expositions non orthodoxes et souvent radicales présentées dans cet ouvrage ont souvent été réalisées dans les circonstances les plus difficiles [...] et tout à fait à l'encontre des idées reçues ». Il invoque la distanciation historique pour justifier le choix des expositions étudiées de manière à voir, dit-il, « l'histoire de l'émergence, le contexte politique et culturel de chaque exposition, mais aussi l'accueil qui lui est réservé et son efficacité<sup>32</sup> ». On pourrait se permettre d'ajouter des titres qui ne figurent pas dans cette étude et qui demeurent des phares incontournables dans le champ muséal : *L'époque, la mode, la morale, la passion* (Paris, 1987)<sup>33</sup>, *Les immatériaux* (1985), *Magiciens de la terre* (1989), présentées au Musée National d'Art Moderne à Paris et, plus récemment, *Voilà* (2001-2002)<sup>34</sup> au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et *Voici* (2002)<sup>35</sup> au Palais des expositions de Bruxelles.

Sur le plan des œuvres contemporaines, on connaît bien la contribution de Jean-Marc Poinot qui, dans l'élaboration de son discours, prend pour point de départ les œuvres elles-mêmes. Toute son approche privilégie un questionnement entre deux pôles : ce qu'est l'objet artistique et ce qu'il en advient lorsqu'on l'expose. En cherchant à reconnaître et à colliger les traces et les documents nécessaires à l'exposition de l'œuvre contemporaine, Poinot valorise « les archives de l'œuvre » et s'intéresse, comme nous l'avons vu plus tôt, à ce qu'il appelle ses récits autorisés, ces fragments d'information et de prescription de toutes sortes favorisant tout autant l'avènement et les conditions d'énonciation de l'œuvre, que les éléments requis pour procéder à son exposition<sup>36</sup>.

Plus récemment, Véronique Giroud s'est intéressée à cette relation entre l'œuvre et l'exposition en examinant la situation de l'art récent en France où les fonctions de collection, par les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) et celles de

30 L'expression n'est pas courante, mais elle a, dans la langue allemande où elle existe littéralement (*Austellungsmacher*), ce côté paradoxal de la manière de faire des expositions, à la fois intellectuel et prosaïque, et qui touche autant les idées que les objets, dans l'acte de faire des expositions.

31 *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du regard, 1998, 424 p. (traduction par Denis Trierweiler de l'édition originale en allemand parue en 1991 chez Insel Verlag, Francfort et Leipzig).

32 *Ibid.*, p. 13.

33 Voir : Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement, *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1987, 660 p. Le catalogue contient une anthologie de textes critiques de Jean Baudrillard, Benjamin H.D. Buchloh, Gilles Deleuze, Rosalind Krauss, Thomas Lawson. En annexe on trouve un tableau synoptique des expositions collectives et des grands événements politiques et culturels.

34 Une exposition réalisée par Béatrice Parent et Suzanne Pagé, présentée du 15 juin au 29 octobre 2000 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,

diffusion, par les Centres d'art, ont longtemps été dissociées. Si les premiers ont été créés dans le but d'assurer la production d'une histoire de l'art contemporain par le biais de la collection, les seconds n'ont pas été appelés à concevoir leurs expérimentations muséologiques en fonction des valeurs de connaissance qui en découlent. Suivant le point de vue de Véronique Giroud, « les projets artistiques, de même que le discours critique et théorique, projettent dans l'espace muséographique des notions spéculatives qui concernent justement l'espace et les pratiques muséographiques, mettant justement en question des notions qui concernent la muséographie : notion de perception et de cognition, de représentation du public (visiteur, spectateur, regardeur voyeur, réel ou spéculatif), de pratiques (déambulation, fixité, repos, etc.), notion qui porte sur la nature de l'œuvre (document, trace, archives, original, copie), et aussi, des notions relatives à l'espace (autonomie, neutralité, site/non site, espace nomadique, espace vaporeux, *fluctuant*)<sup>37</sup> ». Puisqu'il importe d'examiner ces notions spéculatives qui associent l'œuvre et son exposition, on ne s'étonnera pas de constater que des alliances se sont récemment nouées en France pour favoriser de meilleurs liens entre les fonctions de collection et de diffusion. Par exemple, le Nouveau Musée de Villeurbanne a fusionné avec le FRAC de la région Rhône-Alpes et les Abattoirs de Toulouse résultent d'une association du Centre régional d'art contemporain et du Musée d'art moderne avec le FRAC Midi-Pyrénées. Cette nouvelle tendance mise incontestablement sur la création de liens plus organiques entre les collections et leur mise en exposition et sur leur enrichissement mutuel.

Il va de soi que l'exposition des œuvres contemporaines engendre des attitudes propres à l'expérimentation, car il est devenu pratiquement impossible, face à l'extrême mobilité et à la diversité saisissante des nouvelles pratiques – en particulier celles qui sont nées avec les nouveaux médias et celles qui relèvent des esthétiques relationnelles –, d'appliquer les recettes de l'histoire de l'art et de la muséologie traditionnelles. L'exposition est souvent prétexte à la résolution de plusieurs données de l'œuvre, en particulier avec l'émergence de l'installation, et elle constitue dans bon nombre de cas l'événement par lequel l'artiste gère et règle l'ensemble des décisions relatives à l'apparition première du projet artistique. Il est donc normal et essentiel de reconnaître que l'exposition de l'art contemporain fait fructifier ces données et génère en retour tout un arsenal de connaissances sur les œuvres.

accompagnée non pas de l'habituel catalogue mais bien d'un supplément édité par Les inrockuptibles, 64 p.

35 Thierry De Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 2000-2001, catalogue paru chez Ludion/Flammarion, 2002, 318 p.

36 Jean-Marc Poinot, « Quand l'œuvre a lieu », *op. cit.*, 330 p.

37 Véronique Giroud, « Dispositifs. Note sur le savoir muséographique », *WHARF 01*, Hérouville Saint-Clair (France), 2001, p. 101.

■ *daprèsledépeupleur*, 2001

■ légende page 15, *daprèsledépeupleur*, 2001



Une mise à l'épreuve intéressante du pouvoir de représentation de l'exposition a été tentée au Centre Georges Pompidou en 1998, alors que le centre d'art le Consortium de Dijon présentait *Consortium, une expérience de l'exposition*<sup>38</sup>. L'exploration méthodique des modes de présentation de l'art contemporain réalisés dans ce lieu y était déployée sous la forme d'une *re-présentation* de l'exposition au moyen d'une vaste documentation photographique qu'élabore avec soin le Centre depuis sa création en 1977, ce que Véronique Giroud qualifie d'« économie de l'archive<sup>39</sup> ». « Entreprises comme une véritable archéologie des pratiques d'exposition et de leurs lieux d'inscription, indique-t-elle, les expériences d'expositions du Consortium peuvent se définir comme un savoir accumulatif fixé par la reproduction photographique<sup>40</sup> ». Comme on pouvait s'y attendre, cette exposition en tant que morceau d'anthologie ou d'album mémoire des expérimentations muséographiques n'est pas sans évoquer le projet de musée imaginaire d'André Malraux<sup>41</sup>, bien que Giroud distingue de l'horizon universel de ce dernier la tendance du Consortium à « localiser une appartenance<sup>42</sup> ». À la fois documentation et feinte, cette façon de *re-jouer* l'accrochage des œuvres par la représentation photographique demeure en porte-à-faux entre le cadrage photographique et le cadrage de l'espace construit. Dans la tension qui en résulte forcément, l'œuvre voit ses composantes autrement activées, ce qui s'avère sans conteste une opportunité de recherche et d'analyse des liens et des savoirs qui se développent entre l'œuvre et son exposition.

Examinons à nouveau la situation qui a cours au Québec. Par rapport à un tel projet d'analyser le rapport entre les œuvres et leur exposition, les institutions de recherche tardent à s'outiller. Notre histoire de l'art a particulièrement négligé d'examiner les multiples aspects de la mise en vue des œuvres dans la muséographie québécoise, voire canadienne, et ce projet ne semble pas encore rigoureusement à l'ordre du jour. L'étude des questions d'accrochage, à notre avis pressante, pourrait nous permettre de retracer l'émergence, le contexte politique et culturel, l'accueil des expositions et leur possible filiation en matière historique, esthétique et idéologique. Si certains événements ont été passablement étudiés, *Corridart* par exemple, que dire de *La ruse historique* ou de *Seeing in Tongues. Le bout de la langue*<sup>43</sup>, ou encore des premières expositions du Centre international d'art contemporain de Montréal telles qu'*Aurora borealis*, *Station* ou *Lumière*<sup>44</sup>, malgré qu'elles n'émanent pas d'un musée mais d'une agence ? Que dire de quelques expositions inaugurales telles que *Un archipel de désirs*<sup>45</sup> au Musée du Québec en 1991, *Pour la suite du monde*<sup>46</sup> au Musée d'art contemporain de Montréal en 1992 ou encore du redéploiement des collections permanentes lors des réouvertures du Musée du Québec et du Musée des beaux-arts de Montréal en 1991, de même que de

38 *Compilation*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998.

39 Véronique Giroud, « Le musée imaginaire des pratiques muséographiques », dans *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, sous la direction de Véronique Goudinoux et Michel Weemans, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p. 234.

40 *Ibid.*

41 André Malraux, *Le musée imaginaire*, (rééd.), Paris, Gallimard, Folio, 1965, 251 p.

42 Véronique Giroud, « Le musée imaginaire des pratiques muséographiques », *op. cit.*, p. 235.

43 Johanne Lamoureux, *Seeing in Tongues : a Narrative of Language and Visual Arts in Québec/Le bout de la langue : les arts visuels et la langue au Québec*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1995, 75 p.

44 René Blouin, Claude Gosselin et Normand Thériault, *Aurora Borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1985, 176 p. ; Claude Gosselin, *Lumières. Perception-projection*, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1986, 186 p. ; Claude Gosselin et Roger Bellemare, *Stations*, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1987, 207 p.

45 Louise Déry,

*Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale*, Musée du Québec, 1991, 225 p.

46 Réal Lussier et Gilles Godmer, *Pour la suite du monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 303 p.

47 Depuis près d'un an, Didier Prioul et Louise Déry ont entamé un projet de recherche sur une histoire de la muséographie de l'art au Québec, prévoyant l'ouvrir ensuite à la scène canadienne. Ils ont déjà commencé à collecter une information de base, à partir d'un échantillonnage d'institutions muséales canadiennes, sur l'origine des structures de documentation iconographique systématique des expositions d'œuvres de l'histoire de l'art canadien, en particulier lors des présentations de collections permanentes. Ils comptent analyser ces matériaux sous l'angle de stratégies de représentation qui touchent tant la construction des idéologies dominantes à partir de l'art, celle de l'identité nationale et régionale, que les questions de modèle historique et esthétique.

48 Il est certain que les chercheurs, dans leurs démarches, sont appelés à consulter des dossiers d'œuvres et d'expositions dans les institutions, mais c'est pour combler des besoins très spécifiques liés à un objet de recherche qui peut être une œuvre, un

celui du Musée d'art contemporain en 1992 ? Fondamentalement, il y a là une histoire à faire<sup>47</sup> dont l'un des avantages réside, du moins pour ce qui est de ces cas, dans le fait que les pistes sont encore fraîches. Dans cette histoire de la muséographie, il y a bien sûr la nécessité d'aller à la rencontre des œuvres et des relations que nous avons pu créer entre elles, de manière à mieux situer les paramètres de leur insertion dans l'histoire et éventuellement dans les collections, en essayant de tenir compte de ce que Nathalie Heinich a qualifié d'erreurs par omission ou par excès. Il s'agit d'étudier comment leur mise en exposition a été réitérée à des moments divers dans le but d'élaborer un certain parcours de la *re-présentation* et de retracer, à travers les données de cette première phase d'investigation, les mouvements idéologiques qui marquent leur usage sur les plans historique et esthétique. Finalement, il conviendrait d'examiner la fluctuation des discours qu'elles ont suscités, sur la base des multiples usages symboliques liés à la construction des récits artistiques et identitaires nationaux et sur le phénomène du goût dans le jeu de la réception. Vaste programme !

Pour l'instant, deux phénomènes nous apparaissent du plus grand intérêt pour contribuer de manière plus éclairante à la relation entre pratique d'exposition et production des savoirs. Le premier concerne toute l'histoire de l'art et réside dans les inestimables archives qu'ont produites les institutions muséales depuis fort longtemps, accumulant au fil des ans et des expositions quantité de photographies, de plans d'accrochage, d'instructions de montage et de mise en espace. Nous avons déjà signalé combien ces données entourant la naissance et l'exposition de l'œuvre sont cruciales pour l'art contemporain, mais elles ne le sont pas moins pour les objets historiques. On a dans bien des cas assuré, surtout depuis que sont instaurées plus structurellement et plus systématiquement les méthodes de documentation photographique des expositions, l'établissement d'une partie non négligeable des « archives de la pratique muséologique », mais sans qu'elles fassent l'objet d'un projet d'analyse en profondeur<sup>48</sup>. C'est notamment le cas de la Galerie de l'UQAM qui possède des archives photographiques systématiques de sa programmation depuis sa création en 1972 et dispose souvent des plans d'accrochage. Et nous avons personnellement entrepris depuis quelques années de publier dans les catalogues des plans d'accrochage de nos propres commissariats et de fournir des notions théoriques et esthétiques sur l'agencement



des œuvres dans l'exposition. Si l'on juge approprié de retourner à l'histoire de l'art des savoirs qui pourraient plus largement contribuer à ses assises, une telle « perspective de capitalisation<sup>49</sup> » des expérimentations muséographiques devrait contribuer à enrichir la valeur de connaissance de l'appareil historique de l'art.

L'autre phénomène que nous aimerions signaler réside dans le fait que l'exposition est un des nouveaux moyens par lequel le musée se pense. Forcément, car il est sujet à une sorte d'appropriation réflexive et critique, voire autoréflexive et autocritique, sous la pression de l'artiste qui en a fait l'un de ses thèmes favoris tout au cours du vingtième siècle. Ainsi, la muséologie et l'histoire de l'art ne sont-elles pas uniquement secouées par le vacillement de leurs assises théoriques et méthodologiques, comme c'est d'ailleurs le cas pour plusieurs autres disciplines des sciences humaines. Elles sont mises sous haute surveillance par les artistes eux-mêmes qui en miment, déstabilisent, renient, citent ou exploitent les principes fondateurs<sup>50</sup>.

Le musée, en collectionnant et en exposant les œuvres de l'artiste, le récupère et subit le même sort lorsqu'il devient l'un de ses thèmes et se retrouve à son tour inscrit dans le champ de la représentation de l'art. Les Marcel Broodthaers, Louise Lawler, Hans Haacke, Martha Fleming et Lyne Lapointe, Irene F. Whittome, *General Idea*, *Attitudes d'artiste* et combien d'autres encore sont des cas trop nombreux pour que le phénomène soit négligeable. La question des musées d'artistes ou des fonctions muséales intégrées à des pratiques d'artistes est somme toute assez connue<sup>51</sup>. Mais par un autre retournement des choses, il faut voir comment le musée se sert d'une de ses fonctions majeures, l'exposition, pour rattraper à nouveau la situation en organisant lui-même des événements où il s'avance non seulement comme thème mais comme muse<sup>52</sup>. L'exposition *The Museum as Muse*, réalisée en 1999 au Museum of Modern Art, est particulièrement exemplaire de cette stratégie, du moins à une telle échelle, et mérite que l'on s'y arrête<sup>53</sup>.

*The Museum as Muse* a réuni près de deux cents œuvres de soixante artistes, surtout du vingtième siècle, comprenant des projets particuliers commandés à cinq d'entre eux, et a montré le musée comme un gigantesque miroir rendant possible son auto-contemplation sous tous ses angles : le musée entrepreneur, le musée collectionneur, le musée archivist, le musée marchand, le musée commanditaire, le musée idéologue, etc. L'échantillonnage de tant de projets artistiques se reliant conceptuellement au musée a permis d'ausculter la position des artistes concernant les fonctions de cette institution, en particulier à travers les œuvres de Hans Haacke (une installation qui évoque les détails historiques de la

artiste ou un thème. Nous prévoyons ici une démarche beaucoup plus ambitieuse sur l'identification des sources et de leurs contenus et sur l'analyse et la production de synthèses valables quant aux caractéristiques des œuvres d'art dans leurs liens avec l'exposition et l'histoire.

49 L'expression est de Véronique Giroud, « Dispositifs. Note sur le savoir muséographique », *loc. cit.*, p. 98.

50 Nous devons préciser ici que le musée est tout autant éjecté de la pratique et de la diffusion de l'art qu'il est, dans d'autres cas, étroitement associé aux œuvres de la manière dont nous l'envisageons plus loin. On sait pertinemment que plusieurs artistes tournent le dos au musée au profit d'autres voies de médiation de leurs œuvres et de leurs propos. Mais il n'est pas dans nos intentions d'entrer ici dans ces trop vastes considérations. Nous aimerions cependant faire remarquer que les œuvres se retrouvent occasionnellement sorties du musée, mais sont largement présentes dans certains de ses rouages, dont l'exposition et le catalogue sont les plus significatifs. Ainsi les artistes continuent d'exposer même s'ils rejettent le musée et se retrouvent dans des catalogues, même s'ils... n'exposent pas. Je pense au livre et catalogue *Fresh Cream* :



provenance d'une œuvre de Seurat, *Les poseuses*), de General Idea (l'installation d'une boutique de musée avec un comptoir de vente en forme de dollar), ou de Jac Leirner (avec une pièce murale rassemblant quantité de sacs pour emplettes provenant de plusieurs musées du monde). En montrant comment les artistes ont interrogé et mis au défi les dynamiques politiques, commerciales et bureaucratiques du musée, en le montrant comme un symbole culturel idéologiquement et architecturalement monumental, le MOMA s'est examiné de près; il s'est regardé à l'œuvre!

Il s'est également inscrit dans certaines de ses propres traditions : des photographies de Roger Fenton, d'Henri Cartier-Bresson, de Thomas Struth, de Garry Winogrand ou encore de Günther Förg l'établissant comme espace de représentation; des musées personnels comme les *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp assurant son inscription dans le jeu des avant-gardes modernistes; des parodies de musées traditionnels comme le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers, le *Mouse Museum* de Claes Oldenburg et le *Flux Cabinet* de Fluxus, l'assurant de son rôle de modèle pour l'artiste; des cabinets de curiosités contemporains – par exemple le *Wunderkammer* de Mark Dion basé sur le modèle aristotélicien de l'organisation du monde naturel et intitulé *The Great Chain of Being* –, pour témoigner de l'appropriation de ces musées ethnographiques et de sciences naturelles qui semblent passionner les artistes en raison de leurs règles de taxinomie, de classement des spécimens et d'organisation des connaissances. Par tous ces moyens, l'institution muséale newyorkaise s'est relégitimée.

Et pour finir, mentionnons un autre thème présenté dans l'exposition, plus cynique, celui de la transformation, de l'altération et de la manipulation inéluctables du musée dans l'avenir. À l'intérieur de cette section, il faut citer les peintures ironiques de Komar et Melamid montrant les futures ruines du Museum of Modern Art et du Guggenheim Museum de New York – une allusion directe au tableau de 1796 de Hubert Robert illustrant la Grande Galerie du Louvre en ruine –, ou encore le *Los Angeles County Museum on Fire* de Edward Ruscha et finalement le projet non réalisé de Christo prévoyant l'emballage du MOMA (1968). Ces seuls exemples montrent bien que le musée, fort de ses acquis depuis quelques siècles, sait toujours retomber sur ses pieds!

Lorsque le musée s'expose ainsi, lorsqu'il se prend pour thème, lorsqu'il se pense en produisant les conditions et les moyens de la critique dont il est largement la cible au sein de nombreuses œuvres depuis plusieurs décennies, il provoque une situation qui le place peut-être devant le miroir, mais il pourrait bien s'agir d'un miroir sans tain qui nous permettrait, si on le veut bien, d'examiner ce qui se passe de l'autre côté du reflet. Ainsi, l'exposition et les œuvres qui le concernent

art contemporain et culture/10 conservateurs, 10 auteurs, 100 artistes, Paris, Phaidon Press, 2000, 653 p. Conçu comme une exposition dans un livre, *Fresh Cream* fait suite à *Cream* publié en 1998.

51 Voir entre autres : Jacqueline Fry, « Le musée dans quelques œuvres récentes », dans *Réfraction. Trajets de l'art contemporain au Canada*, Montréal, Éditions Artexes, et Bruxelles, La Lettre volée, 1998, p. 125-157.

52 On peut citer plusieurs exemples de ces expositions ayant pour objet et sujet le musée : *Histoire de musée*, au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 1988, *Desire of Museum*, au Whitney Museum en 1989, *Wide White Space 1966-1976* au Palais des beaux-arts de Bruxelles en 1994, *A Labor of Love*, réalisée par Marcia Tucker au New Museum of Contemporary Art de New York en 1996, etc.

53 Kynaston McShine, *The Museum as Muse : Artists Reflect*, New York, The Museum of Modern Art, 1999, 296 p.

sont indéniablement associées à un discours plus large qui traduit notre scepticisme croissant vis-à-vis des institutions (le musée, l'art, mais aussi la science...). De façon plus positive, elles portent en elles un vaste potentiel de réflexion, d'étude et d'analyse<sup>54</sup> qui devrait pouvoir prendre place, en compagnie de l'information surabondante qui caractérise notre société, dans une narration où le sens, pour le dire comme Régis Michel, ne soit pas bloqué par l'histoire, mais qu'il puisse trouver à s'incarner dans un ensemble de fractures, de méandres, de forces décentrées plus conformes aux soubresauts de la connaissance.

Au-delà des discours de la muséologie et de l'histoire de l'art, on en revient toujours aux œuvres, d'autant que les expositions ne se font pas avec de la théorie. D'elles, il faut sans cesse revoir certains fondements associant tant leurs conditions d'énonciation que leur exposition. Il faut travailler à débusquer leurs récits autorisés. D'un côté, l'exposition a pour double but la diffusion des œuvres et l'inscription de leur potentiel de connaissance au moyen d'une véritable économie de l'archive, ouverte aux attentions de l'analyse. De l'autre, la pratique de commissaire peut conduire à réfléchir à ces questions et à favoriser des rapprochements ou des parallèles entre les œuvres sur des bases s'éloignant des considérations historiques, disciplinaires ou thématiques habituelles, au profit de rencontres autres. Ces rencontres sont donc l'occasion de s'autoriser, comme commissaire, des récits qui semblent générateurs de manières différentes de regarder l'art. Dans ce double avènement, l'œuvre et l'exposition entrent en synchronie. Elles se tutoient.

I. IV L'ACCROCHAGE ET LE DOUBLE AVÈNEMENT L'organisateur d'exposition, – commissaire, concepteur, metteur en scène, auteur, médiateur, car il est un peu tout cela à la fois – propose, dans la réalisation de ses projets, les règles d'un jeu. Il impose un style, qu'il agisse seul ou, comme c'est le cas dans *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, avec la complicité de collègues. Cette question du style, de la manière de concevoir l'exposition et de la personnalisation scénographique de l'accrochage qu'adoptent certains commissaires ou conservateurs ne fait pas nécessairement l'unanimité dans le milieu de l'art. D'un côté se trouvent les partisans d'une forme de neutralité absolue qui assurerait prétendument aux œuvres ce qui est avancé comme leur pleine intégrité; ils encourent le risque de privilégier des formules, des modèles ou des recettes prudentes et garantes d'une relative distanciation et se (nous) privent du nécessaire exercice de remise en question des mécanismes de l'exposition. De l'autre côté s'activent, souvent sur le mode de l'essai, les tenants d'une mise en énigme des œuvres pouvant assurer une médiation plus risquée mais propice à des rencontres nouvelles entre les

54 C'est bien souvent dans le catalogue d'exposition que ce phénomène est traité car il est très étroitement associé au musée. Mais signalons une parution récente de James Putnam, *Le Musée à l'œuvre : le Musée comme médium dans l'art contemporain*, Londres, Thames & Hudson, 2002, 208 p. Incidemment, l'ouvrage étudie et cherche à redéfinir, à partir d'œuvres de Marcel Duchamp, de Damien Hirst, d'Ilya Kabakov, de Christian Boltanski, de Hans Haacke et d'autres encore, l'utilisation du musée comme moyen d'expression dans l'art et la multiplication des interventions d'artistes au sein du musée traditionnel.

œuvres ; ceux-là misent sur l'idée de chantier d'idées ou de réflexion qui exige que soit déjoué tout sentiment de sécurité ou de facilité au profit d'une sorte de vertige qui est justement le but escompté.

Daniel Buren, qui s'est fait le commentateur artiste assidu de l'institution muséale, parle ainsi de l'accrochage : «...On constate qu'il y a un style d'accrochage [...] on voit aussi que ces accrochages peuvent être indépendants des œuvres qu'ils « accrochent ». Qu'une même œuvre peut être accrochée différemment compte tenu uniquement de celui qui l'accroche et de l'époque de son accrochage. Cette « liberté » de l'accrochage contredit-elle l'œuvre ? En fait-elle partie ? L'œuvre ainsi accrochée, décrochée, raccrochée dit-elle toujours la même chose ? Si oui, que signifient ces manipulations ? Quel est leur but ? Si non, qu'en est-il du contenu de l'œuvre ? Peut-on donc ainsi lui faire dire ce qu'on veut ? Réagit-elle ? Peut-elle réagir ?<sup>55</sup> »

Certes, Buren s'intéresse au sort de l'œuvre et à son potentiel de signification intrinsèque, mais il cherche depuis des années à introduire un questionnement sur la fonction de l'accrochage et sur ce qu'il révèle : « Ces accrochages n'auraient-ils pas quant à l'œuvre qu'ils disposent (dont ils disposent) leur mot à dire ? Sont-ils neutres et insignifiants ? Respectent-ils des règles strictes ? Sont-ils commandés par l'œuvre ou commandent-ils celle-ci ? Une œuvre (composition) une fois accrochée ne se « compose-t-elle » pas à son tour sur un mur ? Qui prend en charge cette nouvelle composition ? Pourquoi est-on obligé d'accrocher une œuvre d'art ? Ne peut-elle tenir toute seule ? Serait-ce pour accrocher les regards ? La façon d'accrocher vaut-elle mieux que ce qu'on accroche ?<sup>56</sup> »

On est tenté, à la suite du questionnement incantatoire de Buren, de proposer cette boutade de Picasso, qui proposait que l'on accroche ses œuvres « comme ça sort du camion<sup>57</sup> ». Or, s'il est certain que le discours de l'exposition, par les thèmes privilégiés et les décisions de l'accrochage, fait pression (impression) sur l'œuvre, il ne faut pas oublier que ce même discours cherche pourtant sa source dans l'œuvre, dans les œuvres. L'exposition, pour le bénéfice du thème qu'elle se propose de traiter, en impose parfois au détriment de la pure solitude de l'œuvre. Mais c'est qu'elle opère de manière transitive. En accord avec Jean Davallon dans son ouvrage *L'exposition à l'œuvre* – et en supposant l'assentiment de tout artiste qui voit ses œuvres exposées, même Buren –, reconnaissons que

55 Daniel Buren, « Chaque exposition dans un Musée... », Villeurbanne, Nouveau Musée, 1985, p. 31, repris dans Buren Daniel, *Les écrits (1965-1990)*, tome 3, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1991, p. 103-104.

56 *Ibid.*

57 Anecdote rapportée par Pierre Soulages, conférence au Salon international des musées et des expositions, Grand Palais, 16 janvier 1988, cité dans Nathalie Heinich et Michael Pollack, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, 1989, n° 1, p. 35.



l'exposition peut bien avoir son style et être « à l'œuvre », mais elle n'en est pas une : « [L'exposition] se distinguerait ainsi de l'œuvre d'art en ce qu'elle serait non pas réflexive, mais transitive. À la différence de celle-là, elle ne se montrerait pas, elle montrerait. [...] Non seulement elle montrerait des 'choses', mais toujours indiquerait comment les regarder. L'exposition pourrait être ainsi abordée comme un média<sup>58</sup> ».

La question gagne en complexité quand on remarque, lors de projets monographiques, que certains artistes exercent un contrôle très grand sur l'exposition de leurs œuvres, reléguant le commissaire ou conservateur au rôle d'assistant et d'auteur du catalogue. Si l'exposition n'est pas une œuvre au sens de l'œuvre d'art, elle peut, dans certains cas, en particulier lorsque l'artiste est aux commandes de l'exposition de ses propres œuvres, nous apparaître tout aussi réflexive que transitive. C'est sans compter, par ailleurs – et cela tout particulièrement au Québec et au Canada où les centres d'artistes ont généré une abondante production d'expositions collectives confiées à des artistes –, avec ce phénomène de plus en plus répandu du commissaire artiste qui plus que jamais a joint les rangs de la pléiade de « faiseurs d'exposition ». Même Daniel Buren s'est prêté à l'exercice en acceptant en 1994 d'être artiste-commissaire au Witte de With Center for Contemporary Art de Rotterdam avec une exposition intitulée *L'œuvre a-t-elle lieu ?*, réunissant des œuvres de Giovanni Anselmo, Michael Asher, Stanley Brouwn, Patrick Corillon, Jacqueline Dauriac, Krijn de Koning, Thierry Kuntzel et Chen Zhen. Dans ce cadre, ce centre d'art donne périodiquement libre cours à un projet d'exposition conçu et conduit par un artiste, afin de proposer au public une vision différente de celle de l'institution. Buren y réalisait cette année-là la quatrième manifestation de ce genre.

Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que l'accrochage n'offre jamais la possibilité, selon nous, de la maîtrise totale du pouvoir si troublant de *l'œuvre s'exposant*. Il ne serait qu'un « compromis habile », du moins pour la commissaire de la Documenta de 1997, Catherine David, et participerait à ce qu'elle qualifie « d'invention du lieu<sup>59</sup> ». Alain Fleicher, pour sa part, a avancé que c'est le cadre muséal lui-même qui inscrit l'œuvre dans une syntaxe particulière : « À chaque œuvre qu'il met au mur, écrit-il, le musée donne un cadre suprême : toutes les autres œuvres exposées. Chaque œuvre fait cadre, avec les autres pour chaque autre, et reçoit d'elles son cadre. Ainsi, dans l'espace du musée, les cadres s'emboîtent dans les cadres en successions de proximité réversibles et d'apparentes cooptations des œuvres entre elles : voisinages, tendances, groupes, écoles, périodes. L'art encadre l'art, il est à lui-même son environnement, son décor, son ambiance<sup>60</sup> ».

L'essentiel, selon nous, c'est que l'exposition soit clairement configurée

58 Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000 (Communication et civilisation), p. 7.

59 Catherine David, « L'invention du lieu », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (Paris), 1986, n° 17-18, p. 114.

60 Alain Fleicher, « Portrait d'un musée ou la photogénie des lieux », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, vol. 17-18, 1986, p. 198.

comme une situation de discours qui non seulement favorise le regroupement des œuvres mais qui requiert l'intervention de celui que Fleicher appelle non pas le commissaire, mais bien le narrateur : « L'accrochage des œuvres, leur présentation, sont d'abord une activité de narrateur, de raconteur d'histoire de l'art, confronté parfois à la résistance des mots (les œuvres) contre la syntaxe (l'architecture, l'agencement des espaces qui sont là comme le moule d'une phrase à venir), ou à l'attrait de la versification, de la rime, aux dépens du sens : format d'une œuvre / proportions d'un mur, jeux de symétrie des formes, mise en écho des couleurs. Il arrive que des stratégies narratives et décoratives s'affrontent et que le récit d'histoire de l'art soit infléchi ici ou là par l'irrésistible séduction d'un jeu de signes visuels<sup>61</sup> ». C'est en cela justement que l'exposition est un compromis habile. Mais en général, les commissaires sont peu enclins à expliquer ce qui guide leurs conduites scientifiques dans le difficile arrimage de l'intention et du désir, des œuvres et de l'espace qu'implique toute mise en exposition.

Le fait de commencer, depuis quelques années, à réfléchir à la distance théorique qui sépare l'œuvre exposée de l'œuvre s'exposant, dans le contexte d'une pratique de l'exposition qui se veut à la fois un relais et un reflet de l'art, conduit peu à peu à sortir du cadre strict de l'art contemporain pour englober des ensembles plus vastes et variés. Selon les différentes manières de la montrer, l'œuvre expose la complexité de ses mécanismes, s'expose à des jeux de perception non moins complexes mais surtout, nous expose à son inépuisable polysémie, en fonction des voisinages, des contextes, des époques et des regards. Il ne s'agit pas uniquement d'exposer l'œuvre à la lumière pour qu'elle s'avance vers le sujet percevant. Il faut savoir, selon Rémy Zaugg, « poser le sujet hors de lui-même, afin qu'il aille lui aussi vers l'expression de l'œuvre et à la rencontre de son impression<sup>62</sup> ».

Quelques commissaires essaient de le faire vaillamment, comme commis à l'art, comme lorsque l'on se commet<sup>63</sup>, avec l'idée de risquer quelque chose qui résiste à être nommé. Il faut d'abord avoir compris que l'œuvre unique, lorsqu'elle est présentée au regard, et en dépit de sa solitude, s'expose déjà. Il faut avoir déclaré à Daniel Buren, à Toronto en 1990, que l'on rêve de faire la plus petite exposition qui soit, avec une seule œuvre qui ne soit d'ailleurs pas si imposante de taille, mais qui soit offerte là, unique et volontaire, capable d'être à elle seule une exposition tout entière<sup>64</sup>. Vouloir le faire bravement. Ou plus exactement franchement. Il faut aussi avoir réfléchi au fait que côtoyant d'autres œuvres, au cœur d'un ensemble, au cœur d'un chœur, l'œuvre s'expose autrement. Et même si cela relève de la plus grande évidence, dans un cas comme dans l'autre, il n'est pas si simple de la laisser s'avancer vers nous.

Ainsi, à quelque distance seulement de la notion de l'œuvre exposée telle qu'elle

61 *Ibid.*, p. 199.

62 Rémy Zaugg, « Construire un lieu public de l'œuvre d'art », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, vol. 17-18, 1986, p. 47.

63 Leroy, Charles, « La signature de l'accrochage », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (Paris), 1986, n° 17-18, p. 178.

64 Nous discutons de la surenchère des méga-expositions lors de sa participation à 14 attitudes au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1990.

fut abondamment développée par Jean-Marc Poinso<sup>65</sup> ces dernières années, il y a, comme nous le suggérions plus tôt, celle de l'œuvre *s'exposant*. La première veut que l'on aborde l'œuvre contemporaine comme étroitement liée à ses conditions d'énonciation et d'exposition, en particulier lors du réglage de sa première mise en vue, et que l'on tienne compte de ses récits autorisés pour en assurer l'inscription dans l'espace, dans le discours et dans l'histoire. La seconde, une idée en développement à partir d'une réflexion muséologique associée à une pratique de l'exposition, s'attache à dégager l'œuvre de ses discours au profit d'une assumption de ses silences et en faveur de ses conditions d'«abandon», parce que sont dessaisies toutes les retenues et brisées toutes les résistances et parce que de nouveaux fragments de récits peuvent alors être émis et captés. L'œuvre *s'exposant* encourt des situations inédites; elle se présente d'abord seule au regard. De fait, elle s'autoreprésente. Elle se prête à des résonances nouvelles lorsqu'elle voisine des objets artistiques qui lui sont étrangers, elle se commet, se compromet lorsqu'elle entre en contact avec des temps et des récepteurs divers. Elle agit comme objet transitionnel et, peut-être, parvient-elle à combler l'absence.

Et nous sommes à nouveau tentée de réitérer ici, après l'avoir fait dans *La parodie du monde de Myriam Laplante*<sup>66</sup>, la conviction que lorsque l'œuvre s'abandonne, peut-être est-ce bien à ce moment que «l'amour m'expose<sup>67</sup>», pour reprendre ce que d'aucuns estiment être le plus bel énoncé de la muséologie, offert en 1989 par Hubert Damisch<sup>68</sup>. Lorsqu'elle est là *s'exposant*, qu'elle a pu et pourrait être ailleurs *s'exposant autrement*, s'ouvrent des perspectives d'exposition qui rompent avec le petit train de la muséologie – concept, contenu et public cible, dont la «mise en phase» assurerait la médiation. Dans *La parodie du monde selon Myriam Laplante*, le projet était expérimenté en vertu des trois paradigmes suivants : pas de thème, pas de temps et pas de syntaxe. Rien de cela, pour laisser l'œuvre *s'exposant*. Dans *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, l'œuvre est dépouillée de ses indicateurs historiques, stylistiques et esthétiques. Elle s'abandonne au jeu de la conversation.

## II. L'EXPOSITION D'UN RÉCIT

### II.1 DIALOGUE AVEC MOI-MÊME. UNE HISTOIRE EN MORCEAUX

J'AIME LES RÉCITS Oui, mais je les aime en morceaux, faits de bribes, comme une poignée de fragments qui trouvent à se rencontrer sous l'effet d'un désir. Malmenner les contextes, confondre les pages du temps, défier le cours des généalogies, prendre soin des petites énergies, voilà comment, parfois, je m'y emploie.

65 Jean-Marc Poinso, «Quand l'œuvre a lieu», *op. cit.*, p. 42.

66 Louise Déry, *La parodie du monde selon Myriam Laplante*, *op. cit.*, 96 p.

67 Mentionné par Dominique Poulot, conférence prononcée à l'occasion du colloque *Richesse et diversité des musées*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 12 avril 2002.

68 Hubert Damisch, «L'amour m'expose», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n° 29, automne 1989, p. 81-90.

Je nomme Georges Didi-Huberman, qui s'y adonne aussi en travaillant à la réhabilitation de l'anachronisme, comme ressort permettant à l'histoire de l'art de se regarder à travers des temps moins linéaires et statiques<sup>69</sup>; je nomme aussi Pascal Quignard qui me prouve à peu près tous les jours, dans ses *Petits traités* qui accompagnent depuis près de dix ans les trajets de ma pensée, combien il est agréable de « reluquer<sup>70</sup> » le monde, *to look*, de regarder du coin de l'œil, de reconsidérer le regard, de revoir, de voir. Lorsque j'étais au Musée du Québec, j'ai proposé, en 1990, une exposition où se rencontreraient un tableau monochrome vert de Louis Comtois et un paysage aux grands ormes de Marc-Aurèle Fortin, deux paysages se faisant face, se mesurant, se reluquant. J'étais convaincue qu'à la suite de cette expérience, on ne pourrait plus regarder ni l'un ni l'autre de la même manière. Il y avait d'autres vis-à-vis dans ce projet que j'avais intitulé *Re-Connaissance*, mais la rencontre ne s'est pas faite. Avec *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, je m'offre le plaisir de ce jeu et la liberté de ce risque.

**J'AIME LES RENCONTRES** L'année suivante, en 1991, j'ai eu l'occasion fort belle de réunir dans l'exposition *Un archipel de désirs*, une œuvre de Raymond Gervais intégrant neuf métronomes, dans le sillage des formidables gravures d'Yves Gaucher, *Hommage à Webern*, en face de neuf *Pages-miroir* de Rober Racine. Dans les mois qui suivirent, j'ai poursuivi le projet en invitant ce dernier à écrire la musique des pages-miroir exposées, histoire de produire un écho de cette rencontre si particulière. Un écho, deux voix. Nous évoquions un jour, Rober et moi, l'idée que les œuvres, dans certains accrochages, pensent et se parlent entre elles, se réjouissant de l'arrivée d'un visiteur attentif, se désespérant de côtoyer la même voisine depuis trop longtemps, craignant de retourner dans les réserves, ou inquiétées par la perspective de séjourner dans le laboratoire de restauration. Bien au-delà de nos fictions improvisées dans le jeu de la conversation et de l'invention, nous étions convaincus que les œuvres offertes au regard du visiteur s'exposent aussi l'une à l'autre, se rencontrent et se saluent, se plaisent à voir entre elles des liens formels, chromatiques, thématiques ou poétiques, ou, plus cruellement, se détestent ou s'indiffèrent... La vie, quoi !

**J'AIME LES CONVERSATIONS** Avec Sarkis, la conversation porte le plus souvent sur la question de l'interprétation. Nous parlons de Glenn Gould, d'Andrei Tarkovski et de Joseph Beuys qui semblent être les phares de son œuvre et qui lui permettent de transporter son butin. Lorsqu'il est venu à Montréal pour la première fois – c'était en janvier 1994 –, il faisait froid. Vraiment froid. Sarkis découvrait le froid qui brûle. Aujourd'hui, il me confie qu'il cherche, là où il va, à ouvrir l'espace, à ouvrir le temps, pour s'y glisser, pour que ses idées et par conséquent les objets qu'il crée trouvent à s'y installer, à s'y glisser aussi. Comme une friction

69 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 2000, 286 p.

70 Pascal Quignard, *Les petits traités*, tome 1, Paris, Gallimard, 1990, p. 63.

qui donne de la chaleur. Comme des pierres que l'on frotte ensemble. J'aime l'idée que Sarkis, lorsqu'il voit des œuvres de Beuys exposées dans les musées, les touche discrètement, les déplace secrètement, imperceptiblement. Voilà sans doute aussi pourquoi il me dit qu'il souhaite inviter telle ou telle œuvre dans notre projet d'exposition, comme s'il s'agissait d'une personne vivante, d'une amie chère qui se serait faite rare ces derniers temps.

**J'AIME LES ESSAIS** Ici, l'exposition est une proposition, une sorte d'essai, un laboratoire, qui suggère que les œuvres s'abandonnent à des contextes toujours changeants. C'est autant la possibilité des retrouvailles, des rencontres, des amitiés nouvelles que celle de l'apostrophe, de l'interpellation et de « l'adresse<sup>71</sup> », comme dit Thierry De Duve, qui se trouvent proposées. On peut se prêter au jeu, croire que l'œuvre nous parle; il faut alors tenter de reconnaître ce qu'elle cherche à dire, s'incliner devant ce qu'elle préfère taire. Dans une très célèbre scène de *Taxi Driver* de Martin Scorsese, Robert De Niro s'observe dans un miroir et répète : « you're talking to me? you're talking to me? you're talking to me? » Son image se répercute dans le miroir, insistante, tout autant que la question répétée. J'ai revisionné le film après avoir découvert *Through a Looking Glass*, une œuvre de Douglas Gordon présentée à la Biennale de Venise de 1999. L'artiste y reprend cette scène, la *réfléchit* dans une sorte de face à face projeté. Le spectateur est situé entre les deux plans; il se retrouve impliqué, interpellé, questionné lui aussi. L'exposition *Are You Talking to Me? Conversation(s)* s'adresse à toi. Mais elle n'est ni historique ni thématique et, comme l'a dit Régis Michel, « on n'y apprendra rien sur les artistes, leur époque. Ou le moins possible<sup>72</sup> ». Elle irritera ceux qui croient que l'exposition comme démonstration, fidèle aux règles de l'orthodoxie, prévaut sur toute autre forme de médiation. Elle déplaira aux partisans d'une certaine pédagogie de l'art plus *historicisante* et plus linéaire. Mais elle devrait sourire à ceux qui aiment bien que soient déplacés les enjeux et rompues les habitudes du regard. Ceux-là pourront entrer plus aisément dans la conversation.

**J'AIME LES HISTOIRES** Une exposition, ça se raconte. Je l'ai déjà fait au profit d'un designer de musée qui, pour effectuer la mise en maquette des œuvres, m'en réclamait la liste, sans trop s'intéresser à la façon dont je les avais choisies et de quelle manière je les voyais s'assembler dans l'espace d'exposition. Je ne pouvais lui confier une telle liste sans avoir la possibilité de traduire les enchaînements d'idées qui m'avaient conduite d'une œuvre à l'autre, ou encore sans faire état de cette démarche toute conceptuelle qui fait que l'on arrive, avec l'expérience, à parcourir l'exposition dans sa tête, que l'on parvient à marcher la distance entre les œuvres, que leur place dans l'exposition est une chose pressentie et que cela joue un rôle dans la sélection de certaines d'entre elles. J'ai donc enregistré sur

71 Thierry De Duve, *op. cit.*, 318 p.

72 Régis Michel, *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*, *op. cit.*, p. 7.



cassette audio, pour le bénéfice de mon collègue, le récit de l'exposition, en lui racontant comment les œuvres s'étaient appelées l'une et l'autre, comment elles avaient trouvé leur espace et leur voisine, ou comment elles avaient, dans certains cas, résisté et semé le trouble dans ma tête. Il a ainsi pu travailler en maquette, coiffé d'un casque d'écoute, capable de respecter le trajet d'une pensée qui avait préalablement organisé la mise en intrigue du corpus exposé, qui avait installé la possibilité d'une conversation entre les œuvres et avec le public.

II. II MAIS QU'EST-CE QUE TU RACONTES ? Les intuitions de *Are You Talking to Me? Conversation(s)* se répercutent dans les nombreux miroirs qui, dès le début du projet, ont créé un écran de réverbération capable de produire l'écho des œuvres. Le premier plan miroir qui s'est imposé à l'esprit a d'abord réuni l'image de *Taxi Driver* (1976) décrite plus haut, l'œuvre culte de Michael Snow, *Authorisation* (1969), montrant l'artiste en train de se prendre en photo devant un miroir et *Picture for Women* (1979), un tableau photographique de Jeff Wall. Ces trois œuvres, l'une cinématographique et les deux autres photographiques, sont très connues et ne figurent pas dans l'exposition bien qu'elles aient servi de tremplin au concept. Elles ont plutôt créé une surface de résonance à partir de laquelle un premier trio s'est constitué : *Delicate Issue* (1979) de Kate Craig, une vidéo sonore qui interroge aussi bien le personnage filmé que le spectateur de l'œuvre et fait écho à la scène de *Taxi Driver*; un autoportrait photographique peu connu d'Ozias Leduc en tête-à-tête avec son appareil sur trépied (1899) et qui renvoie à l'œuvre de Jeff Wall; un ensemble de *Pages-miroir* (1987) de Rober Racine qui évoque les agencements de polaroids sur miroir de Michael Snow. À travers ce jeu de reflets et d'autoportraits, des relations se sont nouées petit à petit, d'œuvre en œuvre, une *pièce de conversation* s'est mise en place.

Avec à l'origine la notion de récits autorisés en tête, j'ai entrepris de laisser certaines œuvres qui me venaient spontanément à l'esprit s'imposer, s'agissant d'interroger leur discours et de favoriser le jeu de l'interpellation ou l'adresse. L'analyse et la validation de ces premières intuitions se sont faites avec la complicité de Didier Prioul et de Marie-Pierre Sirois qui ont réfléchi avec moi au bien-fondé de ces suggestions et ont proposé les leurs. Nous en avons débattu ensemble, avons regretté certaines absences dues aux impossibilités d'emprunt et avons



réglé de concert l'humeur et la muséographie de l'exposition. En parallèle, nous avons proposé à divers auteurs d'entrer dans la conversation sous la forme d'un texte /œuvre qui prendrait place au sein de l'exposition et du catalogue, comme une autre forme d'écho au titre de l'exposition et aux œuvres visuelles.

Au bout du compte, une évidence s'est raffermit : *Are You Talking to Me? Conversation(s)* tente l'expérience d'une rencontre polyphonique entre les œuvres visuelles et textuelles. C'est ensemble qu'elles produisent cette caractéristique affirmée de l'art comme phénomène polysémique et de l'exposition comme moyen de transmission. Chaque *partita* prise en elle-même est déjà proposée, au départ, comme *pièce de conversation*. Plusieurs œuvres impliquent en effet une interaction scénarisée au sein même de la composition, comme c'est le cas, par exemple, du face à face de Erik Satie et Claude Debussy dans l'œuvre de Raymond Gervais et de Rober Racine, ou encore du carrousel de diapositives en relation avec le Colisée de Rome dans le tableau de Paul Béliveau. Par ailleurs, les œuvres entrent en relation très particulière avec leurs voisines dans le contexte de l'accrochage. Les métaphores du despotisme et de la censure dans *La république* de Dominique Blain et celles de la contrainte et de l'oppression dans *La Corriveau* d'Alfred Laliberté ont provoqué, notamment, leur proximité physique dans l'espace. Plusieurs œuvres de l'exposition attirent particulièrement l'attention du spectateur, comme par exemple Ozias Leduc qui se (me) regarde dans le miroir (dans les yeux) ou Kate Craig qui s'adresse à toi (moi). Même lorsqu'une des œuvres du corpus semble plus solitaire et sujette au silence, elle est exposée à un contact puisque toi, le visiteur, tu l'examines et que, juste retour des choses, elle est là qui te toise.

En réalité, toutes sortes de relations se créent ou s'imaginent entre la vingtaine d'œuvres et la dizaine de textes qui se côtoient dans l'exposition. Parole, voix, musique s'y font présentes et suggèrent un premier groupe d'interactions réelles et /ou fictionnelles; duo, trio, quatuor, chœur s'y installent et proposent les modalités spatiales ou symboliques d'un second îlot d'affinités. Et puis, autre type de regroupement, il n'y a pas que la vue et l'ouïe qui participent à cette conversation, avec la représentation de machines à voir et à entendre – le projecteur de diapositives chez Paul Béliveau et l'appareil photo chez Ozias Leduc dans le premier cas, les microphones de l'orateur chez Dominique Blain ou le casque d'écoute chez Kate Craig dans le second. En effet, le goût, l'odorat et le toucher y occupent également une place : *la parfumeuse* en sucre remplie d'essence de durian de Chantal Durand, l'invitation directe à toucher chez Kate Craig ou l'attrait des *Nuages gris* de Pierre Dorion, par leur caractère très tactile, en constituent quelques exemples. Finalement, le choix de plusieurs œuvres et leur accrochage appelle des considérations typologiques qui touchent les genres, les techniques

artistiques ainsi que les conventions propres à la mise en exposition. Tant certains rapports étroits entre la peinture et la photographie et leur influence réciproque, que la rencontre de portraits, de paysages, de ready-made, voire de *ready-made peints* sont manifestement signalés; tant le rôle des socles, des encadrements et des cimaises que le travail de l'éclairage et le réglage spatial de l'exposition proposent des montages narratifs variés qui entrecroisent l'histoire des œuvres, donc de l'art, avec celle de la muséologie. La statue d'un moine bouddhiste sur la cheminée, un tableau sur un chevalet, un appareil photographique sur un trépied, des microphones sur leur piédestal, une sculpture de bronze sur son socle, une parfumeuse sur le chiffonnier, une roue de bicyclette sur un tabouret, des dispositifs variés, représentés ou réels, s'exposent parmi l'ensemble des œuvres.

*Nuages gris* (1999-2002) de Pierre Dorion, d'abord isolé visuellement, ouvre l'espace d'exposition. Les 33 petits tableaux de formats irréguliers qui composent l'œuvre, en raison de leur luminosité toute atmosphérique et de la distribution des tons en camaïeu de gris et de bleu, ont l'aspect d'un miroir éclaté qui cherche à se recomposer sous l'effet du regard. On croirait même qu'ils concentrent, sur le mur d'entrée de l'exposition, le reflet de toutes les œuvres déployées dans l'espace qui s'ouvre devant. Créés presque essentiellement avec des résidus de pigments ayant servi à ses grandes peintures, ils sont comme des pochades qui surviennent en aval plutôt qu'en amont du travail du peintre. Paysage de l'après, ces *Nuages gris* tiennent leur titre d'une œuvre de Franz Liszt<sup>73</sup> et leur harmonique, avec ses formes, ses mesures et ses alignements, se laisse voir et entendre comme s'il s'agissait d'une feuille de musique rehaussée de soupirs en relief, à l'instar des petits rectangles noirs embossés dans les gravures de Gaucher qui, plus loin, ferment l'exposition.

Devant, un jeu de socles se forme pour éprouver, dirions-nous, les effets d'une problématique de présentation de l'art moderne sur le point d'être court-circuitée par de nouvelles normes : le premier supporte un bronze de Laliberté; à proximité, on aperçoit un piédestal surmonté de microphones pour *La république* de Dominique Blain, ainsi qu'un chiffonnier servant de support à l'atomiseur de parfum de Chantal Durand; un téléviseur sur sa base, requis pour la présentation de la vidéo de Kate Craig, se trouve en retrait; et finalement, au mur, une peinture de Greg Curnoe illustre le plus célèbre des ready-made de Marcel Duchamp. On aperçoit d'abord *La Corriveau* (1928-1932), d'Alfred Laliberté, qui tourne le dos aux petits tableaux atmosphériques de Dorion. La légende populaire inspirée d'un fait historique veut que Marie-Josephte Corriveau, condamnée à mort pour le meurtre de son mari, ait été pendue à une potence dans une cage de chaînes et de cerceaux de fer pendant plus de quarante jours. Si Philippe

73 D'après une conversation avec l'artiste le 25 novembre 2002.

Aubert de Gaspé la fait revivre, dans *Les anciens canadiens*<sup>74</sup>, comme une sorcière sournoise, Laliberté a choisi d'accentuer la représentation de sa lente agonie en soulignant l'oppression de cette femme livrée à une mort certaine. Échevelée mais enchaînée, contenue dans le silence du bronze mais hissée courageusement sur le socle, *La Corriveau* incarnerait peut-être le sort de la sculpture moderne, retranchée sur son présentoir mais appelée à se déprendre de ses principes et qui espère, non, qui attend, médusée, sa libération.

La question des dogmes du modernisme est affrontée plus radicalement et plus ironiquement avec *Sanouillet n° 2* (1980), de Greg Curnoe, lequel affirme ici sa position de peintre en dépit des offensives de Marcel Duchamp contre la peinture et en faveur du ready-made. Il relie l'œuvre à l'avant-garde moderniste, car son titre renvoie à son ami Michel Sanouillet, l'auteur et le spécialiste incontesté du dadaïsme depuis 1965. Curnoe associe son mentor à l'œuvre fétiche de Duchamp, *Roue de bicyclette*, créée en 1913 et se permet, de la façon la plus irrévérencieuse qui soit, de la peindre. L'arroseur arrosé? Par ailleurs, cette œuvre n'est ni plus ni moins qu'un autoportrait de l'artiste qui opte certes pour une stratégie autre que l'usage du miroir mais qui développe néanmoins la dimension autobiographique de l'œuvre en documentant sa carrière parallèle de cycliste.

À proximité de ce *ready-made peint* se trouve le ready-made par excellence du vingtième siècle, le téléviseur. Appendice nécessaire du visionnement des bandes magnétoscopiques, l'appareil diffuse la seule œuvre sonore de l'exposition, *Delicate Issue* (1979) de Kate Craig, que l'on a convenu de présenter ici avec des casques d'écoute. Assis et orienté face aux autres œuvres, le spectateur est d'abord à même d'apercevoir une petite aquarelle du Britannique Alexander Cavalie Mercer, reconnu pour ses études de nuages et de phénomènes atmosphériques à la manière de Constable et de Turner. Dans cette œuvre qui offre une variante de la vue panoramique, des chaises vides se substituent aux traditionnels spectateurs qui marquent habituellement le premier plan des paysages aquarellés du dix-neuvième siècle. *L'île Sainte-Hélène, en face de Montréal* (1829), réalisée par Mercer alors qu'il se trouvait en garnison au Canada, provoque une impression de solitude. Remarquable par sa sensibilité et sa délicatesse, elle semble traduire une recherche de suspension du temps.

Ce retrait temporaire du spectateur de l'exposition dans un contexte d'intimité sonore implique d'ailleurs d'accorder le temps requis pour visionner *Delicate Issue* et pour écouter la trame sonore qui juxtapose, sur le rythme martelé d'un cœur qui bat, plusieurs questions relatives à la juste distance pour regarder le corps d'une femme nue. Le balayage de l'épiderme par la caméra produit une image charnelle, tactile, intime. Cet univers féminin et privé est aussi évoqué à

74 Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens canadiens*, texte intégral conforme à l'édition de 1864, Montréal, Fides, 1988, p. 59-69.

proximité par une œuvre datée 2001-2002 de Chantal Durand composée d'un chiffonnier en bois, d'études botaniques disposées dans chacun des tiroirs et d'un atomiseur en sucre et en cheveux rempli d'essence de durian. Ici, le propos de l'artiste comporte des éléments et des matériaux pour la plupart organiques et intègre à la fois le dessin, la sculpture et le dispositif de présentation. Chantal Durand déporte le modèle du cabinet scientifique, elle le féminise et l'exhibe, elle en révèle les secrets intimes.

Dans le même champ de vision, le *O'Canada* (1970) de Joyce Wieland nous surprend par son motif répété de lèvres colorées en rouge qui s'alignent, toutes différentes, en rangs horizontaux. Cet échantillonnage de bouches contractées tourne le dos à l'univers de Chantal Durand car il ne participe pas d'une préoccupation pour l'univers féminin, comme on serait porté à le croire au premier regard. Il s'inscrit plutôt dans une série d'œuvres sur le thème du nationalisme canadien exploré par Joyce Wieland pendant les années soixante, alors qu'elle séjournait à New York en compagnie de Michael Snow. Elle réalise, dans *Arctic Passion Cake*, *Sweet Beaver Perfume*, *Maple Leaf Forever*, *O'Canada* et plusieurs autres œuvres, des allégories surprenantes de la culture et du patriotisme canadiens. Sur l'air de l'hymne national qu'entonnent dans la langue de la majorité toutes ces lèvres patriotiques, l'œuvre de Joyce Wieland ouvre l'espace à *La république* (1990) de Blain qui s'attache plutôt à signaler les conséquences des dictatures et du pouvoir sur les libertés individuelles. Privées de leur capacité de s'exprimer, les foules soumises aux despotes en tout genre sont endoctrinées et écrasées sous le poids des discours. *La république* investit une ancienne pièce de mobilier d'église, transformée en tribune de prédicateur menaçant. Malgré que l'emplacement des microphones donne un axe de lecture à l'œuvre, le spectateur a le libre choix d'occuper la position qu'il souhaite, devant ou derrière le socle. Il peut prendre la parole ou décider de se taire.

Le silence est par ailleurs évoqué dans les *Pages-miroir* (1987) de Rober Racine, bien que les miroirs placés derrière la dizaine de feuilles du dictionnaire, rehaussées de signes graphiques, de notations musicales et de couleurs, en produisent l'écho. Celles-ci ont été libérées de leur vedette – ces mots de tête qui figurent en haut de chaque page –, contrairement à la plupart des 2 300 pages du dictionnaire Robert que l'artiste a enluminées depuis le début des années quatre-vingt.



Elles produisent une situation de conversation différente, parce que quelque chose s'est tu dans l'œuvre pour faire place à d'autres enjeux. Elles laissent cependant place à la pleine possibilité de se voir et de se lire dans les fragments de miroir, à travers la définition des mots de la langue française, permettant que s'actualise sans cesse l'autoportrait du visiteur.

L'autoportrait constitue le point de jonction d'un groupe d'œuvres qui avoisine les *Pages-miroir. Salve* (1991), une seconde œuvre de Pierre Dorion dans cette exposition, fait partie d'une série d'autoportraits qu'il a réalisés vers les années soixante-dix où le peintre, souvent de dos, pose dans l'espace illusionniste de la peinture. La source lumineuse du tableau, sphérique, est à la fois un halo, une lentille et un viseur. Elle produit un paradoxe actif car tant le sujet représenté que le spectateur sont tournés vers le point de fuite, comme si le disque de lumière agissait tel un miroir dans lequel se perdre pour mieux trouver la clé de l'énigme. Or cette énigme pourrait bien être reliée aux compétences de Dorion à l'égard des mécanismes de la photo tout aussi bien que de la peinture, ce qu'évoque aussi à deux pas de là un autoportrait photographique du peintre des peintres, Ozias Leduc. Il se présente à nous, en 1895, se regardant dans le miroir, flanqué de son appareil photo muni d'un déclencheur qu'il tient dans la main. Le négatif original sur plaque de verre, bien qu'il soit endommagé en bordure, nous permet tout de même de distinguer les détails de la scène, entre autres la forme ovale qui sert de décor de fond mais qui pourrait tout aussi bien suggérer la présence d'un miroir. Ce jeu de reflets nous renvoie à un dialogue entre la peinture et la photographie et suggère que si Leduc appréciait l'utilisation de la photographie comme aide-mémoire pour la réalisation des portraits peints, il nous la présente ici comme égale à la peinture et se montre lucide quant au rôle croissant que cette technique semble appelée à jouer.

Au revers du mur, une impressionnante image composite du photographe William Notman, contemporain de Leduc, représente la première assemblée de l'Église presbytérienne du Canada en 1875. Passé maître dans l'art du portrait, Notman compose ici une fresque complexe, un chœur, qui défie les règles de la perspective et dévoile certains subterfuges de la photographie. Trompeuse, la photographie montre une réalité recomposée, recadrée, manipulée; elle est appelée à transformer le regard du peintre sur le monde en modifiant son expression picturale du seul fait d'*observer* la réalité à travers des lentilles.

Autre cas, ce tableau d'Eugène Hamel, neveu du maître Théophile Hamel, qui se représente, en 1869, dans une *Vue de l'atelier à l'Autoportrait*, entouré de références relatives à son activité de peintre, dans une attitude empruntée aux portraits photographiques de l'époque. Réalisée, semble-t-il, à Rome ou à Florence

un an avant son retour d'Europe où il complétait sa formation<sup>75</sup>, cette œuvre d'un artiste en début de carrière déploie plusieurs attributs de son métier, du carton de dessins sous le bras à la palette accrochée sur le chevalet, jusqu'aux sculptures et tableaux qui constituent, avec un fauteuil au coussin à carreaux et un petit chien, les principaux éléments du décor. Cet autoportrait dans une scène d'intérieur, qui aurait pu tout aussi bien être photographique, constitue sans doute l'un des éléments les plus originaux de l'œuvre.

Dans le même champ visuel, un tableau de Paul Béliveau de la série des *Chroniques* établit une double jonction entre les grandes traditions picturales – les références à Rome comme haut lieu d'apprentissage et celles d'une banque d'images des grands chefs d'œuvre de l'histoire de l'art –, et les conséquences de la photographie sur les développements artistiques. Béliveau cite directement les outils conceptuels et techniques de sa pratique. Il s'emploie, dans *Chronique X* (2001), à représenter et à associer des images qui constituent non seulement des stratégies de citation mais qui s'attachent à démontrer l'usage qu'il fait, dans l'élaboration de sa peinture, d'une machine visuelle telle que le projecteur de diapositives. On entendrait presque le cliquetis de l'appareil lorsque tourne le carrousel et que la lumière extirpe du silence et de l'ombre ces images chargées de représenter les symboles de l'histoire de l'art.

Des œuvres de Rober Racine et Raymond Gervais et de Yves Gaucher s'allient pour clore l'exposition. *Érik Satie chez Claude Debussy, avenue du Bois de Boulogne* (1998), œuvre photographique qui opère comme une image composite, provient d'une photographie d'archives prise par Igor Stravinski chez Debussy en 1910. Gervais et Racine en ont fait un objet intense de conversation en décidant, conjointement, d'en révéler et d'en exacerber le contenu par diverses transformations de l'image. Entre les personnages représentés et l'objectif du photographe célèbre mais reclus dans le hors-champ, entre le reflet du miroir au fond de la scène et celui de l'appareil photographique, les nombreux jeux de regard, croisés et actifs, engendrent un possible quatuor. Malgré certains silences énigmatiques de l'image, le bruissement constant de la musique y est présent. Il faut dire que Gervais et Racine élaborent une œuvre visuelle dont le champ sonore constitue souvent l'assise. « Pour ces deux artistes l'œil et le regard semblent voir en fonction de leur déploiement dans le sonore, lui donnent écho », écrit Michèle Thériault, et « donner à voir ne peut se faire qu'en présence de l'Autre (sonore bien sûr, mais aussi l'Autre de l'écriture, du toucher, de l'invisible, de la matière ou de l'Histoire), un autre qui se constitue non pas comme force étrangère, mais comme interface<sup>76</sup> ». À partir de cette installation photographique qui se décline en plusieurs fragments répartis dans le lieu d'exposition, les possibilités de conversation se

75 L'information relative à ce tableau inédit qui vient d'être acquis par le Musée du Québec nous a aimablement été fournie par monsieur Mario Béland, conservateur de l'art ancien au Musée du Québec.

76 Michèle Thériault, *L'œil acoustique. The Acoustic Gaze*, Oakville, Oakville Galleries, 1998, p. 17.

multiplient entre ses propres composantes et avec les autres œuvres qui l'entourent. En particulier avec celles de Gaucher.

C'est à Paris que Gaucher a découvert en 1962, bouleversé, la musique d'Anton Webern lors d'un concert présenté pendant la Semaine musicale contemporaine que dirigeait Pierre Boulez<sup>77</sup>. Il parlera des cinq *Mouvements* de 1909 et des six *Bagatelles pour quatuor à cordes* de 1913 comme de pièces d'une grande clarté, « des cellules de sons projetées dans l'espace<sup>78</sup> ». À son retour, il réalise non seulement la suite *Webern*, trois célèbres images gravées que j'ai d'ailleurs exposées au Musée du Québec en 1991 auprès d'œuvres de Racine et Gervais et qui furent ensuite acquises par ce musée, mais également *Fugue jaune* de 1963, *Pli selon pli* et *Espace activé* de 1964 et *Point-Contrepoint* de l'année suivante. Moins connues, ces œuvres schématiques structurent les principaux éléments de la rythmique que développe alors Gaucher dans ses compositions gravées. Dans *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, elles permettent de renouer avec l'artiste et de supposer que leur présence ne constitue pas la fin de la conversation mais au contraire la relancent.

II.III ŒUVRES, TEXTES / ŒUVRES, MUSIQUE La muséographie de *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, par la présence des œuvres, des textes / œuvres qui entrent dans le jeu et de la musique qui, tout au long du parcours, y est évoquée comme des guillemets dans l'espace, ne cherche pas à reconduire linéairement des principes de cohérence artistique. Les pouvoirs de la subjectivité, même si trois commissaires interviennent plutôt qu'un seul, y sont privilégiés et pleinement assumés, ce que signale une certaine inflexion de la pensée qui inspire l'exposition comme une mise en écho, comme un récit appelé à connaître ou subir les aléas fort variés et changeants de la réception.

La question de l'interface serait une autre manière de parler des mécanismes de la conversation qui se déroule entre les œuvres de cette exposition. Cette interface est favorisée par les artistes entre eux, soit parce qu'ils se connaissent et collaborent à divers projets comme Rober Racine et Raymond Gervais, soit parce que des affinités les associent dans le temps, comme c'est le cas entre Paul Béliveau et Ozias Leduc, ou que les propos renvoient les uns aux autres avec évidence comme par exemple la question de la démocratie dans *La république* de Dominique Blain et celle de Platon vue par Georges Leroux.

Dans *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, les œuvres sont en quelque sorte *déprises* de l'histoire de l'art sous l'effet d'une approche transhistorique ou d'une lecture transversale qui cherche à produire une rumeur non pas familière mais plutôt insolite. Depuis la plus ancienne jusqu'à la plus récente, de l'œuvre de Mercer réalisée en 1829 à celle Durand terminée en 2002, l'exposition fabrique un portrait peu

77 Voir à sujet Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe 1945-1990*, Québec, Musée du Québec, 1996, p. 93-95.

78 *Ibid.*, p. 94.



reconnaissable de ce que serait un panorama, même raccourci, de l'art canadien. Qui plus est, ce qui est montré ou suggéré pourrait bien ne pas être ce qui est vu et reçu. Car l'exposition s'attache à la possibilité de variation du regard que l'on peut porter sur les œuvres selon divers contextes et points de vue. Certains de ces contextes se définissent sous l'action directe de l'artiste qui formule parfois ses intentions et qui produit quelquefois des récits pouvant guider la présentation muséale de ses œuvres; d'autres contextes assurent et légitiment l'inscription d'une œuvre au sein de l'histoire de l'art, sachant que toute réalisation artistique, même passée, continue d'exister dans le présent du spectateur et résiste ainsi à l'histoire; d'autres encore relèvent du musée qui fixe les conditions de présentation et de lecture des œuvres et travaille, de ce fait, à l'actualisation permanente de la réception plutôt qu'à la mise en histoire des œuvres; finalement, le point de vue du spectateur est à considérer, qui voit son seuil de compréhension déplacé, ébranlé ou excité selon qu'il cherche à percer les secrets de l'œuvre ou à s'offrir comme écran de réception. Le projet *Are You Talking to Me? Conversation(s)* réveille manifestement la plupart des mythes de capture évoqués depuis toujours par la lecture de l'art : celui de la Gorgone Méduse, dont le regard pétrifie celui qui s'aventure à la fixer; celui de Pygmalion, qui concerne l'incarnation de l'œuvre devenue vivante et animée; celui de l'image engloutissant le spectateur comme Alice, s'engageant de l'autre côté des apparences; et à l'inverse, celui où c'est l'image qui est absorbée par le spectateur qui la dévore.

S'il fallait décider, par rapport à ce projet, d'une attitude plus marquée envers l'un au l'autre de ces mythes, il conviendrait de proposer l'idée de l'œuvre comme reflet d'une perspective intérieure où « ce que nous voyons » est, comme le dit Georges Didi-Huberman, « ce qui nous regarde<sup>79</sup> ». Ainsi formulée, parce qu'elle introduit le spectateur comme sujet et requiert non seulement sa présence mais sa réponse, l'exposition *Are You Talking to Me? Conversation(s)* serait un autoportrait de ses auteurs que de ses spectateurs. Mais ce serait un autoportrait inachevé.

79 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 208 p.

Automne 2002

# De l'œuvre à dire : n'en savoir mot

MARIE-PIERRE SIROIS

Une seule œuvre parle à voix haute dans *Are You Talking to Me? : Delicate Issue* de Kate Craig. Pourtant, avec son titre en apostrophe, son dispositif d'accrochage et son échappée littéraire, l'exposition est imprégnée de paroles, sinon d'images ou d'idées de paroles. Elle est situation de conversation fictive et espace de rencontre réel entre des œuvres et des individus qui ne se sont jamais entrevus dans de telles circonstances, et nous donne l'occasion de nous demander pourquoi, parfois, nous sommes tentés de prendre le relais imaginatif des œuvres qui intriguent notre regard. Lorsque cet étrange commerce a lieu – il ne se fait pas toujours en toute connaissance de cause –, la parole et ses revers de silence sont davantage instigateurs d'univers de fiction que modes de communication. L'acte de conversation, tel qu'il peut être conçu en l'absence de toute réciprocité effective, devient le moteur et le motif de fictions individuelles ; il favorise une pratique imaginative de l'esthétique qui, si elle reste une expérience éminemment personnelle donc non partageable à l'état brut, ne fait l'économie ni d'un sens critique ni d'un souci éthique. Non seulement cette pratique met-elle à l'honneur l'activité représentationnelle pour ce qu'elle a de valable en soi, mais elle devient propice à l'apparition d'autres œuvres ou avancées théoriques, qui prennent à leur tour la forme d'articulations autonomes.

Dans le cadre de la présente exposition, un certain nombre d'auteurs provenant d'horizons variés ont été invités à écrire et à exposer un court texte qui propose une modalité de cette conversation fictive entre les œuvres et celui qui les regarde (ici, l'artiste, l'écrivain, le commissaire). En relation avec une ou plusieurs œuvres, ces écrits prennent la forme d'un souvenir, d'une idée, d'une question, d'une saynète, d'une rêverie. Nous tenterons ici de mettre en relief le lieu que ces écrits habitent par le détour de la fiction : l'interface entre l'acte de perception, primordial dans tout rapport à l'œuvre, et celui de la représentation, primordial dans tout rapport au monde. Ce lieu ne s'observe pas et ne se dit pas. Pourtant il se raconte, et de mille façons.

## 1. DES YEUX À LA BOUCHE

Que vois-tu ? Et si tu le vois, comment l'exprimer en paroles ? L'univers pénètre en nous par les yeux mais nous n'y comprenons rien tant qu'il n'est pas descendu dans notre bouche.<sup>1</sup>

Dans le roman *Moon Palace* de Paul Auster, Thomas Effing, un homme âgé qui se dit aveugle (un doute plane sur son handicap) demande à son acolyte, M.S. Fogg, de lui décrire de manière imagée et imageante ce qu'il voit autour de lui alors qu'ils se promènent tous deux dans les rues de New York. Après quelques hésitations, Fogg décide d'entrevoir cette requête comme une sorte d'entraînement personnel. Il se laisse prendre au jeu et se met à décrire ce qu'il perçoit, à inventer ce qu'il décrit, à percevoir ce qu'il imagine être en mouvement incessant sous la surface visible des objets. Les mots s'accumulent, insinuent, embrouillent. D'après le récit que Fogg fait lui-même de cette expérience, ce n'est qu'à partir du moment où il parvient à laisser un peu « plus d'air autour des choses » que celles-ci font soudainement image. Cependant, le lecteur n'a jamais directement accès à ses perceptions verbalisées.

Les mots, les phrases n'ouvrent pas comme tels la voie de la compréhension. La parole égare aussi souvent qu'elle éclaire. Depuis un siècle, la rumeur court même qu'elle est pure méprise et qu'il y a bel et bien eu « rupture de l'alliance entre mot et monde », pour reprendre l'expression de George Steiner<sup>2</sup>. Pourtant, à l'horizon même de ce vaste champ d'imposture potentielle qu'est celui du langage, Paul Auster signale l'importance – pour l'écrivain de façon plus pressante, mais aussi pour tous – de faire siennes certaines perceptions, de se les mettre en tête et parfois en bouche, et, ce faisant, d'y répondre et d'en répondre<sup>3</sup>. Alors, l'exercice de compréhension, en empruntant le détour obligé de la libre interprétation, est bien effectif par sa méthode même s'il risque d'être erroné par sa proposition. Cette propension de l'individu à prendre le relais imaginaire de ce qu'il regarde par le biais de projections imageantes s'apparente fort à ce que Martin Steel nomme « l'imagination esthétique ». Bien qu'elle engage une attitude de perception qui excède la sphère de l'art – Steel l'adopte devant le lac de Constance et Fogg, dans les rues de New York (mais ce dernier est lui-même un être de papier...) –, elle ne peut être conçue que grâce à l'art :

La perception imaginative est impensable selon un rapport explicite à l'art. Le concept d'imagination esthétique libre présuppose un concept d'art qui comprend les œuvres comme des *présentations* imaginatives. Selon cette définition, les œuvres d'art ont pour fonction d'articuler

1 Paul Auster, *Moon Palace*, Livre de poche, 1990, p. 131.

2 George Steiner, *Réelles présences : les arts du sens*, Paris, Gallimard (Folio), 1991, p. 121.

3 Il semble qu'Auster, dans cet extrait de *Moon Palace*, envisage cette réponse au double sens où l'entend George Steiner, lorsqu'il définit la « réponse responsable » comme une forte envie, de la part du lecteur, de répondre à, c'est-à-dire de proposer une interprétation de l'œuvre (traduction, critique, œuvre apprise par cœur, etc.), et de répondre de, donc de se porter responsable de l'œuvre en considérant sa compréhension comme un acte moral ; Steiner, *op. cit.*, p. 27 et 118.

4 Martin Steel, « Le langage de l'art est muet », dans *L'art sans compas : redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf (Procope), 1992, p. 129. Steel propose trois façons de percevoir le lac de Constance : « Dans l'attitude contemplative, la cohérence significative du monde vécu disparaît ; dans l'attitude correspondante, cette cohérence prend une forme concrète ; dans l'attitude imaginative, elle est transcendée vers l'intuition de situations virtuelles » (p. 130).

de manière inventive des modes de voir ou d'expérimenter  
formateurs de visions du monde.<sup>4</sup>

Puisque la réalité peut être perçue et l'imagination, activée à partir des modèles de l'art, puisque la réalité est même difficilement abordable sans ce biais tant les références et les images affluent à la moindre évocation d'un lieu, d'un nom, d'un geste, d'un ton, il est fort probable que la fréquentation assidue des œuvres trahisse une saine envie<sup>5</sup>, pour chacun, de vivifier ses propres récits en les faisant s'entrelacer, rebondir ou s'étrangler par le relais de perceptions qui, du point de vue du langage, demeurent hors de saisie. Cette singulière envie d'accoler momentanément des mots et des bribes d'histoires aux œuvres (pour éventuellement accoler à la réalité des fragments de regards et d'œuvres) se rassasie par petits à-coups d'immersion passagère en territoire de fiction : là où la logique et les lois habituelles sont pour un temps suspendues, mais où le principe de cohérence, lui, subsiste ; là où les prises de position douteuses, les postulats hasardeux et les perceptions jugées d'emblée fautives, voire ignorantes, trouvent l'occasion d'une possible expérimentation en dehors des catégories du vrai et du faux. Le dérèglement et l'égarément ont certainement leurs vertus. L'erreur est parfois une promesse.

Se leurrer soi-même (ou leurrer son voisin) n'est pas le but ici poursuivi, quoique la tentation puisse surgir. Il s'agit plutôt d'adopter une attitude mentale particulière qui donne accès à des mondes de fiction, billets de retour inclus. La fiction se définit essentiellement d'un point de vue pragmatique, explique Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* Envisagée comme une « feintise ludique partagée »<sup>6</sup>, elle n'opère pas à l'insu de celui qui y adhère et n'intervient pas directement dans ses croyances. Elle est un espace d'accès libre et intentionnel dont les modèles activent le fonctionnement interne, opaque et non langagier des représentations mentales<sup>7</sup>. La capacité d'entrer dans cet espace est à la source de notre faculté de modélisation.

Bien que la nature des processus mentaux soit semblable, qu'il s'agisse d'imaginer à partir d'une photographie de Jeff Wall ou à partir du remous de la rivière Mingan, il semble que, sous un autre angle, imaginer à partir d'une œuvre reste une activité à part. Les œuvres sont des configurations autonomes qui instituent leur logique et leur forme propres (même les œuvres les plus ouvertes à

5 Qui n'exclut pas l'existence d'autres intentions concomitantes, par exemple la recherche ou le pur divertissement.

6 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (Poétique), 1999. Au sujet du cadre pragmatique, voir p. 200.

7 En s'appuyant sur les écrits de Jean-Pierre Changeux, de Jerry Fodor et de Fernande Saint-Martin, Nycole Paquin propose l'hypothèse de l'existence d'un langage sans pensée, « abstrait sans ancrage prédéterminé », associé à la mémoire à long terme et à l'origine de la conceptualisation métaphorique. Ce serait cependant le langage de la pensée, créateur d'espaces symboliques, qui permettrait de « faire le pont avec la réalité objective ». Voir *Le corps juge : sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal, XYZ (Documents), 1997, p. 53.

■ daprèslédépeupleur, 2001



l'intervention du spectateur dictent la voie à emprunter, le programme à suivre, l'attitude à adopter). Elles commandent, en toute intransigeance, les points d'ancrage de fictions possibles et leur donnent leur coup d'envoi. Par la façon qu'elles ont de se déployer dans l'espace réel et de simuler des espaces fictifs, les œuvres imposent au spectateur un lieu d'où les appréhender. Elles fixent l'emplacement de son regard.

C'est lorsqu'il y a adhésion momentanée au « régime » spatial de l'œuvre, à son intransigeance posturale, que l'immersion perceptive<sup>8</sup> s'actualise, tout à la fois brouillage et refonte des repères sensoriels et symboliques – le moment idéal pour un entretien particulier libre de toute complaisance, pourrait-on croire, à la lecture de ce poème de Martin-Pierre Tremblay :

Le pire avec Giacometti  
C'est d'être assis  
En face d'une femme debout  
Qui vous tutoie  
De toute sa maigreur<sup>9</sup>

De l'immersion perceptive à l'immersion fictionnelle, qui trouve un ancrage premier dans les effets de ce face à face avec l'œuvre, il n'y a qu'un pas. Il n'y a qu'un pas entre deux temps, le temps extensible de la vision auquel se greffe celui non moins extensible de la fiction : l'occasion d'une fréquentation de l'œuvre dont l'assise est perceptive mais qui s'autorise, par l'intervention active du spectateur<sup>10</sup>, toutes les dérives. Une tension s'exerce entre, d'un côté, l'intransigeance de l'œuvre et, de l'autre, l'infinie souplesse des errances imaginaires de celui qui la regarde.

—»—

Devant *La République* de Dominique Blain, mais tôt ou tard derrière, je me dois d'être acteur – une tribune à ma mesure m'attend : se profilent les figures de l'orateur sans visage – impossible réparation assumée des crimes contre l'humanité – et de l'orateur sans mots : le détenteur d'un projet à venir. À la vue de ces paroles mort-nées tapissant le socle idéologique de la culture occidentale, un embarras, aussi, à dévisager la dénonciation paradoxale de ce qui hors de tout doute est condamnable.

—»—

Devant *L'île Sainte-Hélène en face de Montréal*, il me faut avancer tout près pour bien attester que je suis le témoin d'une absence : une absence de regard sur une île plate. Des chaises vides, en attente, mais en attente de quelqu'un qui n'est pas moi-même, d'une figure hors pair, illusoire, un être de fiction va sans dire. Reste un paysage en mal de contemplation.

—»—

8 Dans *Pourquoi la fiction ?* Jean-Marie Schaeffer aborde la question de l'immersion fictionnelle, qui « active un processus de modélisation mimétique » chez l'individu lorsqu'il adhère à l'illusion proposée par une œuvre (*op. cit.*, p. 199). Pour les œuvres visuelles, il emploie surtout le terme « immersion perceptive » puisque ces œuvres ne s'appuient généralement pas sur un récit ou un scénario, mais sur des éléments d'ordre perceptif; *op. cit.*, p. 284-297.

9 Martin-Pierre Tremblay, *Où que vous soyez*, Montréal, l'Hexagone (Poésie), 2000, p. 77.

10 Et non par le biais de l'œuvre, comme c'est le cas à la lecture d'un roman, d'une pièce de théâtre et lors du visionnement d'un film.

11 Adaptation libre d'un raisonnement de J.B. Pontalis, dans «L'étrangeté du transfert» (*La Force d'attraction*, Paris, Seuil, 1990, p. 63-64), lorsqu'il aborde le paradoxe du transfert où l'analyste est à la fois le transitaire et le destinataire : «Tout se passe – ici et maintenant – comme si là et ailleurs...» est un «artifice» auquel il est possible, bien que risqué, selon lui, d'avoir recours. Les situations de l'analyse et de l'immersion fictionnelle ne se comparent pas comme telles, mais la nature de la relation à la relation qu'elles instaurent peuvent s'apparenter sur ce point.

12 Thierry de Duve, «Fonction critique de l'art ? Examen d'une question», dans *L'art sans compas : redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf (Procope), 1992, p. 20.

13 Cette idée de l'œuvre envisagée comme une pseudo-personne fait partie des lieux communs de la pensée sur l'art. C'est cependant Mikel Dufrenne qui a employé pour la première fois le terme «pseudo-sujet» dans *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vol., Paris, PUF, 1953, tome 2, p. 306. Voir à ce sujet le bref commentaire de René Passeron dans *La naissance d'Icare : éléments de poétique générale*, Saint-Germain-en-Laye : ae2cg Éditions et Presses universitaires de Valenciennes, 1996, p. 29.

2. COMME SI «COMME SI» Croire qu'une œuvre s'adresse à soi tient du délire, mais propre personne n'étant jamais la destination de l'œuvre. Croire qu'une œuvre ne s'adresse pas à soi ressemble à une esquive : ce qui dans l'œuvre ne me concerne pas directement ne reste pas pour autant hors de mon champ. Mais décider de croire qu'une œuvre abordée ici, dans ce contexte réel de l'exposition, peut être rencontrée comme si je la rencontrais là-bas, dans cet autre lieu où se forment mes représentations, semble à mille lieues du délire ou de l'esquive<sup>11</sup>. Cela relève davantage de la double feinte. Dans *L'art sans compas*, lorsque Thierry de Duve définit la fonction critique de l'art – celle de «veiller sur l'exigence d'universalité» –, il insiste sur la nature réflexive et analogique des rapports entre esthétique et éthique : «il faut agir comme si tout un chacun agissait comme si tous agissaient en hommes libres, égaux et frères»<sup>12</sup>. Peut-être faut-il aussi engager conversation avec une œuvre comme si tout un chacun conversait avec les œuvres comme si tous pouvaient converser avec elles réellement. Lorsqu'il y a confusion provisoire entre l'œuvre et le point de vue qu'elle représente, lorsque celle-ci prend l'allure d'un pseudo-sujet<sup>13</sup>, le jeu de la fiction opère sans pour autant abdiquer sa part de lucidité, de distanciation. Cet état d'esprit du «faire comme si» témoigne d'une participation consciente et consentante du sujet à cette activité de l'imaginaire. Il implique également la nécessité d'une autre feinte, celle de la représentation d'un certain consensus social sur la nature et la valeur même d'une telle feintise qui, si elle ne s'expérimente que de soi à soi, n'en demeure pas moins une expérience commune.

*Are You Talking to Me?* est traversée par la question de la perméabilité et de l'étalement des frontières entre lieux réels et lieux imaginaires, aussi n'est-il pas étonnant que la photographie ait joué un rôle significatif dans la genèse de cette exposition qui met en relief les effets de miroir, de réverbération, de fragmentation et de montage. Quelques œuvres exposées présentent d'ailleurs des sujets conscients de se montrer à la fois là où ils sont – Ozias Leduc générant d'un seul clic son portrait photographique, Eugène Hamel figurant sur le tableau de son tableau – et là où ils pourraient être – Ozias Leduc est-il bien le peintre qui utilise la photographie comme un outil ? Eugène Hamel, dont les lignes du corps sont prolongées par les lignes intérieures des pattes du chevalet, prend-il pied dans l'espace flou de son atelier, échappant ainsi aux contours bien définis de sa propre figure ?

Retour en 1875. Durant les jours qui précèdent la première assemblée générale de l'Église presbytérienne, les Studios Notman invitent les membres de cette Église à venir se faire photographier en petits groupes, en vue de constituer la photographie officielle de l'événement : *La première assemblée générale de l'Église presbytérienne au Canada, Montréal, le 15 juin 1875*. L'événement a lieu à la patinoire

Victoria mais, dans cette photographie composite, l'arrière-plan est un décor fictif, celui de la deuxième chapelle du collège de Yale, légèrement modifiée<sup>14</sup>. Le photomontage construit la mémoire de l'événement réel, fixe l'image (non le moment ou le lieu) de ce rassemblement. La multitude de clichés des Studios Notman fortifie les stéréotypes et l'étanchéité entre les classes sociales, affirme la force tranquille et sûre d'elle-même de la bourgeoisie montréalaise de l'époque. Mais dans ce montage ambitieux sur le plan technique, où chaque figurant est visible et identifiable, le procédé actualise si bien l'intention qu'il la trahit par sa démesure. Les petites têtes et paires d'yeux qui saturent l'espace architectural, lui-même incohérent et déroutant, font sourire, à l'image d'un pouvoir rendu inoffensif, inopérant, qui garde néanmoins le souci de son apparence. Les individualités sont dissoutes, l'effet de monumentalité, résorbé. L'assemblée officielle n'a plus lieu (ils sont pourtant tous là). Place aux rencontres fictives... Mais ni le spectateur actuel, ni la fantaisiste assemblée d'époque ne semblent en mesure d'accorder à quelque interlocuteur que ce soit une once de crédibilité.

En relation avec *La République*, qui offre aussi sans l'offrir vraiment la tribune au spectateur (mais sans passeport d'impunité), cette photographie d'époque exacerbe son potentiel absurde; en relation, aussi, avec les lèvres qui entonnent le *O'Canada* de Joyce Wieland, ironisant sur l'idée du consensus, et avec les autoportraits d'Ozias Leduc et de Pierre Dorion, où des pratiques picturales s'affichent en toute conscience. Mais ce ne sont pas seulement les effets de la rencontre de ces œuvres – les parallélismes flagrants, les écarts de temps, de procédés, de postures – qui permettent de les entrevoir sous un jour différent, c'est aussi et surtout les heurts qui adviennent au moment des regards portés sur chacune d'entre elles lorsque chacune s'expose, dans ce contexte, à plusieurs modalités et temporalités : les siennes propres. « Le choc des temps dans l'image délivre toutes les modalités du temps lui-même »<sup>15</sup>, relève Georges Didi-Huberman, dans *Devant le temps*, lorsqu'il explore la notion d'image en tant que « dialectique à l'arrêt » développée par Walter Benjamin. Il insiste également sur l'importance que Benjamin, fortement marqué par les romantiques allemands, accorde à l'imagination, véritable instrument de la pensée qui ne s'encombre pas des contingences de la chronologie :

*L'imagination*, à ses yeux, désigne bien autre chose que la simple fantaisie subjective : « L'imagination n'est pas la fantaisie... L'imagination est une faculté [...] qui perçoit les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies ». L'imagination, la *monteuse* par

14 Voir Stanley G. Triggs, *Les photographies composites de William Notman*, Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1994, p. 94.

15 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 118.

excellence, ne démonte la continuité des choses que pour y mieux faire surgir de structurales « affinités électives ».<sup>16</sup>

L'imagination permet d'élaborer des modèles à partir de ceux qui existent, dans l'ordre de la fiction ou du réel, pour figurer ce qui pourrait être. Dans cette situation de conversation imaginaire que met en place l'exposition, les mots sont matière à expérimentation et à modélisation : ce sont des fomentateurs de troubles, d'idées, d'images. Les romantiques sont sans doute parmi ceux qui ont affirmé avec le plus de ferveur la valeur de l'imagination et la légitimité des œuvres de fiction. Dans son essai *De l'Allemagne*, Madame de Staël se porte à la défense du genre romanesque en insistant sur sa dimension cognitive (mais non didactique), et en décelant la force opératoire de l'immersion fictionnelle. Selon elle, les romans ne s'imposent pas grâce à leur « éloquence passionnée » ou aux « réflexions morales » qu'ils proposent, mais plutôt grâce à « l'intérêt des situations » qu'ils mettent en place. Ces œuvres doivent d'abord et avant tout inspirer une « curiosité vive » au lecteur – c'est dans cet attrait que réside leur force. Mais si l'imagination est une faculté, elle peut aussi être une maladie, comme en font état *Les souffrances du jeune Werther*, lorsque l'individu ressent « une sorte d'étourdissement semblable à celui qu'on prend sur le bord de l'abîme », avec l'envie de « s'y précipiter »<sup>17</sup>.

Dans la pensée romantique, la fiction demeure souvent associée à une quête de l'idéal dans un ailleurs, soutenue par l'expérience d'une réalité sans éclat et insatisfaisante. Elle est un lieu d'évasion, un refuge pour l'âme et pour l'esprit. L'intérêt et l'attrait de la fiction nous semblent au contraire tenir au rapport de contiguïté qu'elle entretient avec le réel, à ce seuil qu'il faut sans cesse franchir entre ces deux mondes rapprochés pour être à même de reconnaître l'un et l'autre ainsi que la valeur du passage de l'un à l'autre. La distinction des frontières entre fiction et réalité est une expérience fondatrice pour le sujet, explique Schaeffer. À la source de l'apprentissage par interiorisation mimétique, elle se manifeste d'abord par l'usage d'objets transitionnels et par l'apprentissage du jeu, lors duquel, pour un temps, les règles de la réalité sont mises en suspens pour faire place à d'autres règles qui détiennent leur logique propre<sup>18</sup>. Ainsi, cette faculté qu'acquiert l'individu de s'autoriser d'incessants passages entre mondes fictifs et monde réel est-elle garante d'un rapport à peu près sain aux autres et au monde,

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>17</sup> Madame de Staël, « Des romans », dans *De l'Allemagne*, tome 2, Paris, Garnier Frères, p. 48.

<sup>18</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 122. Au sujet de l'apparition de la compétence fictionnelle chez l'enfant, voir pages 175 à 178.

■ daprèsledépeupleur, 2001





mais aussi d'une capacité de discernement critique qui passe et repasse par une adhésion partagée et momentanée aux fictions d'autrui.

3. MOTEUR, MOTIF, MOTUS : ACTES DE CONVERSATION De nature intransitive, l'œuvre d'art opère par analogie, par association, par réflexivité. Elle ne communique rien. Du moins, elle ne communique rien directement, son mode d'articulation se situant hors du langage même s'il inclut parfois des mots et des « effets de communication »<sup>19</sup>. La conversation est bel et bien un acte de langage, mais elle ressemble aussi, dans la plupart de ses acceptions et modèles, à un échange de mots qui n'en est pas tout à fait un. Dans *La comédie du langage*<sup>20</sup>, Jean Tardieu a mis en scène de façon performative l'écart qui se creuse parfois entre ce trop vide de sens et ce trop plein de mots. Dans un tout autre contexte artistique et social, bien des années avant, Madame de Staël s'était intéressée au phénomène en s'interrogeant sur cet étrange « besoin de causer » des Français : « la parole n'y est pas seulement comme ailleurs, un moyen de se communiquer ses idées, ses sentiments et ses affaires, mais c'est un instrument dont on aime à jouer, et qui ranime les esprits, comme la musique chez quelques peuples, et les liqueurs fortes chez quelques autres. »<sup>21</sup> La conversation agit plus qu'elle ne dit. Elle est d'abord un comportement, une conduite. Se tourner vers. Se sentir concerné par. Sa signification pourrait se résumer à cette présence obligée de la préposition : la marque d'un rapport, d'un type de liaison, que celui-ci soit à sens unique ou pleinement réciproque.

Libres définitions (potentiellement disruptives). Avoir de la conversation, c'est maîtriser les contextes d'énonciation, mettre en pratique un savoir-faire rhétorique, faire bon usage de la convention : porter le bon vêtement, le bon sexe, le bon parler, la bonne croyance, la bonne ethnie, le bon nœud papillon en toute occasion, à l'image des membres de la première assemblée de l'Église presbytérienne qui figurent sur la photographie de Notman.

Pourtant, leur mode d'être ensemble, lui, détonne : l'ajustement improbable des petits groupes de figures a tôt fait d'excéder la norme, de la mettre hors d'elle-même. *A contrario*, *La Corriveau* de Laliberté, d'emblée hors norme, fait corps avec sa cage ; c'est aussi, quand on en possède l'art, se plaire aux entretiens savants, se saturer mutuellement de culture en s'appropriant des parcelles de savoirs pour les retourner sur elles-mêmes, les valider ou leur porter atteinte. La photographie de Satie discutant avec Debussy, dans un réseau complexe d'objets et d'êtres réfléchis, entremêle les formes de la musique, du mot et du lieu tandis que d'un mouvement contraire, dans l'œuvre de Raymond Gervais et Rober Racine, le fragment isole, délie, note, ponctue. Lorsque tout porte à croire que la vie imite l'art, il est parfois préférable de mettre à jour les dispositifs de l'un et de l'autre. Le carrousel à diapositives imite le temple gréco-romain, dans *Chronique X* de Paul Béliveau.

19 Voir Martin Steel, *op. cit.*, p. 129.

20 Jean Tardieu, *La comédie du langage*, Paris, Gallimard, 1966.

21 Madame de Staël, « De l'esprit de conversation », *De l'Allemagne*, tome 1, Paris, Garnier Frères, p. 58.

Aucun danger de confondre les registres ni les catégories. *Jamais une erreur les mots ne mentent pas.*

Être en conversation,

dans la sphère privée, c'est entretenir un lien qu'on ne veut pas rompre, maintenir une complicité qui s'installe dans le temps parlé pour en faire du temps vécu, rechercher une intimité toujours fuyante. *At what distance does the subject read? How close do I want to be? Delicate Issue*, de Kate Craig, en explorant les limites du rapprochement et du détachement par l'exposition de la surface intime du corps, montre le lieu de leur convergence lucide; avec soi-même, c'est instaurer un rituel sécurisant : « dialoguer » en toute liberté avec les propos des autres, les vivants comme les morts, s'embaumer de paroles rassurantes, suçoter des vérités fortes en glucides mais pour cela faut-il manipuler la poire de cheveux morts de la *Parfumeuse* de Chantal Durand ? Le rituel prend une tournure inquiétante lorsque les frontières entre soi et le monde deviennent incertaines, lorsque l'absence de balises conduit à l'absence d'extériorité : la collection imaginaire de petits êtres transparents et hors contexte qui constitue les *Études botaniques* (de Durand toujours) s'en porte témoin, peut-on croire, des êtres-organes ô combien inoffensifs et attachants, proches parents, sans aucun doute, de l'axolotl des *Armes secrètes* et d'Alberto Caeiro, gardeur de troupeaux et poète de la tautologie<sup>22</sup>. Le corps sans limite de *Delicate Issue* refait aussi surface.

La conversation n'est peut-être que l'adoption d'un rythme, d'une modulation. *Fugue jaune. Espace activé. Pli selon pli. Point contrepoint*. Le langage n'atteint jamais la clarté de la musique.

La parole est ici sollicitée pour sa faculté de réverbération. La conversation rythme le temps de la vision et met à l'œuvre son pouvoir de relance, ne serait-ce que pour offrir l'occasion à chacun de s'apercevoir dans le vide des mots, comme dans une *page-miroir* de Rober Racine. Quand, de surcroît, elle donne lieu à d'autres fictions qui s'inscrivent à leur tour dans le champ de l'art, elle atteint sa pleine capacité de résonance.

4. LE TEXTE S'EXPOSE À L'ŒUVRE : IMAGES DE CONVERSATION *Nuages gris* de Pierre Dorion porte la mémoire visuelle de tableaux figuratifs de l'artiste. L'œuvre concrétise les tableaux qu'elle rappelle – en les réduisant à leur couleur comme matériau – et, dans un même mouvement, offrent une représentation abstraite de leur souvenir – leur couleur est leur souvenir. Ainsi ces *nuages* prennent-ils l'allure de petites concrétions de mémoire qui représentent ce qui, dans ces tableaux figuratifs, résiste à faire image. Dans ce même esprit, les courts écrits de *Are You Talking to Me?* proposent des images littéraires de ce qui ne se prête ni à l'analyse, ni à la

<sup>22</sup> Julio Cortázar, « Axolotl », dans *Les armes secrètes*, Paris, Gallimard (Folio), 1963, p. 27-36; Fernando Pessoa [Alberto Caeiro], « Le Gardeur de troupeaux », dans *Œuvres poétiques*, Gallimard (La Pléiade), 2001, p. 3-42.

présentation : ils donnent figure aux élucubrations mentales qui agissent nos pensées en situation de conversation imaginaire. Ces écrits n'exposent pas des conversations comme telles, mais bien l'acte de conversation, sa forme condensée, son noyau; Walter Benjamin aurait écrit : sa prose<sup>23</sup>. Les textes-œuvres de l'exposition manifestent la situation de conversation – ils la déclenchent et la figurent tout à la fois – par l'entremise d'un travail concret sur le mot, la parole, le matériau et la relation à l'œuvre sans adopter nécessairement la mise en forme conventionnelle de ce mode d'échange : le dialogue. L'ensemble présente une figure non homogène, pour ne pas dire fuyante, de la conversation. Contrairement aux *Nuages gris* de Pierre Dorion, tous issus d'une même vision, d'une même pratique et recherche picturales, ces *conversations* composent une constellation de petites concrétions dont chacune gravite d'abord autour du travail de pensée et d'écriture de son auteur. Là est d'ailleurs leur véritable assise. Cela ne les empêche pas, le temps d'une exposition, d'habiter ensemble, librement, l'épaisseur fictionnelle générée par la croisée des regards et des œuvres dans un même espace. Après tout, les paroles, comme les images (et en tant qu'images), sont des itinérantes, elles n'occupent jamais un territoire de façon définitive<sup>24</sup>.

Il n'est pas rare de voir les mots et les œuvres se côtoyer de la sorte dans des espaces de fiction. Le plus souvent, c'est le lieu des mots, le livre, qui accueille l'image des œuvres. La collection *Des photographes* des éditions Dazibao intercale ainsi librement récits et photographies. Il faut dire que la photographie s'accommode si bien de ce support qu'il est devenu sien. Des expériences de publication plus isolées, par exemple le numéro « Installations fictions » de *La Nouvelle Barre du jour*<sup>25</sup>, ont produit des œuvres plutôt que de les reproduire. Auteurs et artistes jumelés proposent, dans cette édition particulière, des œuvres-pages. De ce point de vue, le livre d'artiste n'est plus très loin, le livre devenu œuvre, où les mots perdent parfois leur droit acquis de résidence. Lani Maestro en a conçu de remarquables. Il arrive aussi que les mots et les images de ces livres-œuvres participent d'une double fiction (du moins, d'un double récit) lorsqu'ils s'exposent, se déployant dans ou hors leurs livres, à la troisième dimension de l'espace muséal. La récente présentation de livres d'artistes des Éditions Roselin au Musée de Joliette en est un bel exemple<sup>26</sup>. Et cela, sans parler des artistes visuels qui utilisent la langue comme matériau et des écrivains qui spatialisent les mots. Sans parler non plus des autres lieux, publics et virtuels, que les textes et les œuvres investissent aussi. Ce serait ouvrir sur un trop vaste champ. En général, lorsque des textes littéraires occupent le lieu des œuvres, l'exposition, ils accompagnent l'une d'entre elles en s'écrivant dans sa proximité<sup>27</sup> ou ils participent d'un même scénario : le récit de l'exposition. Dans *Are You Talking to Me?* les *conversations*

23 Benjamin élabore son concept de prose dans les trois écrits suivants : *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (Paris, Flammarion, 1986), *Origine du drame baroque allemand* (Paris, Flammarion, 1985) et « "Les affinités électives" de Goethe » dans *Essais*, tome 1, Paris, Denoël, 1983.

24 Voir Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 114 : « C'est que l'image n'a pas de lieu assignable une fois pour toutes : son mouvement vise une déterritorialisation généralisée. L'image peut être à la fois matérielle et psychique, externe et interne, spatiale et langagière, morphologique et informe, plastique et discontinue... ».

25 Denise Desautels et Marcel Labine, *Installations, fictions*, Outremont, La Nouvelle Barre du jour (Première ligne), n° 189-190, 1986.

26 Les Éditions Roselin. *Intimités poétiques*, Musée d'art de Joliette, du 22 octobre 2000 au 21 janvier 2001; commissaire : Sylvie Alix.

forment un petit conglomérat de récits condensés ou en germes : c'est leur potentiel divergent, leur penchant à la dispersion qui prime, davantage que leur éventuel point de convergence ou leur articulation au sein d'un récit englobant.

Les auteurs invités à participer au projet évoluent d'ailleurs dans des domaines différents quoique connexes : la littérature, les arts visuels, la philosophie, le cinéma. Certains ont une pratique d'écriture éprouvée, que ce soit dans l'horizon de la fiction ou dans celui de la théorie, d'autres débutent. Par leur travail d'écriture ou de commissariat, nombre d'entre eux fréquentent les œuvres d'art sous différents rapports depuis plusieurs années, tandis que quelques-uns entrevoient par leur présence l'occasion d'une expérience inédite. Malgré ces écarts apparents, tous ont consenti à l'idée qu'il est parfois opportun de s'adonner à quelque entretien particulier avec ces choses de la pensée et de l'imagination que sont les œuvres, même si – ou parce que – parler à une œuvre et imaginer des œuvres qui parlent entre elles ne fait littéralement aucun sens. Tous ont accepté, aussi, d'écrire « à partir de », donc d'inscrire dans leur travail d'écriture la présence d'une ou de plusieurs œuvres, de même que l'idée de l'exposition dans ses balbutiements. C'est le propre du travail de l'essayiste de réfléchir et d'écrire à partir de constructions imaginatives déjà constituées, de répondre à d'autres œuvres ou idées en leur faisant subir de légers déplacements, en les insérant dans de nouvelles configurations d'images. Mais plusieurs artistes visuels, poètes, dramaturges et romanciers ont également une pratique qui s'appuie sur un attrait premier pour les faits de culture.

Réunis, ces écrits déclinent une petite *pièce de conversation* contemporaine librement adaptée, voire légèrement pervertie. Issues du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais, les *conversation pieces* appartiennent à un genre très normé dont on ne retrouve à peu près pas d'exemples au Canada, excepté le célèbre portrait de la famille Woolsey par Wilhelm Berczy. Ce type de tableau met en scène quelques individus, bourgeois ou aristocrates (qui ne sont pas l'incarnation de types mais bien des portraits) entretenant des rapports familiaux dans un espace caractéristique de leur milieu de vie – intérieur ou jardin. Il s'agit la plupart du temps de scènes de la vie familiale au quotidien, dans des milieux aisés où les relations interpersonnelles sont sous le signe de la réserve, ou même légèrement guindées, à l'image des tenues vestimentaires très soignées mais sans extravagance des portraiturés. La

27 Bien que les auteurs soient, dans ce contexte, souvent invités à écrire à partir d'une œuvre visuelle, il arrive parfois que la démarche soit à sens inverse, comme ce fut le cas de l'exposition *Des nouvelles de Tchekhov*, une production du Théâtre de l'Opsis et de Plein sud, présentée à Plein sud du 27 novembre au 23 décembre 2001; commissaire : Bernard Lamarche.

■ daprèsledépeupleur, 2001



représentation de ces échanges familiers laisse souvent transparaître l'expression d'un certain artifice de la communication : comme si la relation n'allait pas tout à fait de soi, comme si elle était malaisée ou traduisait un léger inconfort. *Are You Talking to Me?* reprend hors de toute contrainte générique cette représentation d'une conversation entre protagonistes dont l'identité est clairement marquée, tout en exploitant à l'extrême cet artifice de la communication et ses effets par la mise en scène d'un dialogue nécessairement ambigu, qui ne pourra jamais avoir lieu en toute familiarité et en toute réciprocité, jamais autrement que sous le mode du « comme si ».

Pendant des siècles, en Occident, les artistes ont dû accepter, tant bien que mal, la prééminence officiellement décrétée de la poésie (de ses thèmes et de ses récits) sur la peinture et, de façon plus ponctuelle, apprivoiser la subtilité rhétorique et diplomatique de la conversation, un art qui a atteint un haut degré de raffinement dans les salons français du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. Cette primauté du récit a souvent occulté plus qu'elle n'a révélé les dimensions matérielle et visuelle des œuvres, jusqu'à ce que, au XIX<sup>e</sup> siècle, le mouvement tende à se renverser à certains égards. Dans *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Isabelle Daunais montre de façon convaincante que le roman réaliste français de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle s'est libéré du modèle de l'oralité (de la narration traditionnelle et de la conversation) pour adopter celui de la visualité, en visant l'atteinte de « purs effets de langage » sous la forme de « purs effets d'images »<sup>29</sup> : « il ne s'agit plus pour le personnage, d'expérimenter le monde par l'action, mais de l'expérimenter par la perception, par la pensée, par le regard, ce qui n'est pas sans le rapprocher de l'artiste ».<sup>30</sup> Explorant ainsi ses limites, le roman réaliste s'est pris à son propre jeu<sup>31</sup>. De plus en plus « autonomes » par rapport à la narration et « conscients » de leur propre finitude, ses personnages ont eu tôt fait de se percevoir et de percevoir leur entourage à partir des images de l'art, particulièrement dans la prose de Flaubert où certaines « descriptions [...] ne sont pas imitatives du "réel" mais d'un référent imaginaire qui nous est donné en même temps que sa représentation, sans autre désignation, et surtout sans autre existence »<sup>32</sup>. C'est cette acuité de perception et de réflexion croissante octroyée aux personnages, devenus aptes à brouiller les diégèses de la fiction et de la réalité (la fiction de leur fiction et la réalité de leur fiction), qui a fait basculer le roman à la frontière de sa propre condition de possibilité : là où le tableau, parvenant à se libérer des contraintes du récit, a pris le relais, principalement en s'ouvrant à l'abstraction<sup>33</sup>. De tels mouvements d'influences mutuelles et de mises à distance successives témoignent de l'évolution des relations entre les arts visuels et la littérature depuis les deux derniers siècles : une évolution dont l'enjeu est très

28 Pour une histoire de la conversation en France, lire Marc Fumaroli, « La conversation », dans *Trois institutions littéraires*, Gallimard (Folio), 1994, p. 111-210.

29 Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Les Presses de l'Université de Montréal et Les Presses Universitaires de Vincennes (Espace littéraire), 2002, p. 40.

30 *Ibid.*, p. 38.

31 Daunais propose qu'il y a non seulement des œuvres réalistes, mais aussi une œuvre du roman réaliste, son œuvre dans le temps. *Ibid.*, p. 9.

32 *Ibid.*, p. 41.

33 *Ibid.*, p. 229. Le roman, de son côté, s'est tourné vers d'autres lieux d'exploration, ceux de la conscience et de la mémoire, entre autres.

souvent celui de réinventer – tantôt à rebours de l'autre discipline, tantôt dans son reflet – les modalités d'articulation et de contamination possibles entre les espaces du réel et ceux de l'imaginaire. Le geste d'exposer ensemble aujourd'hui une toile et un poème doit tenir compte de cet héritage complexe.

L'exposition *Are You Talking to Me?* n'aspire pas à associer des œuvres et des paroles de façon trop suggestive ou insistante, ni à proposer la fiction comme moyen d'évasion. Mais elle fonctionne, cela est sûr, à partir d'une alternance entre les modes de l'ironie et de la fantaisie<sup>34</sup>, et mise sur la force motrice de la parole et les effets déstabilisants de la perception (quoique la parole soit également déstabilisante et la perception, puissante) pour rendre effective la présence de rapports inattendus entre les œuvres. Elle tend à se maintenir en équilibre sur ce double seuil, où les *conversations* deviennent perceptibles. Toute exposition, qu'elle soit ou non proposée comme un espace de fiction, est un lieu propice à la conversation. Mais cette liberté de langage, de mouvement, de pensée et d'attitude que s'autorise à l'occasion le visiteur exige la présence d'un contexte d'énonciation clairement défini pour pouvoir s'actualiser, d'un cadre pragmatique qui ne porte pas à confusion. Et encore, engager conversation dans une telle conjoncture se fait toujours, jusqu'à un certain point, en toute méconnaissance de cause. C'est peut-être d'ailleurs dans cette difficulté de signaler les motifs exacts et l'issue probable de cette activité représentationnelle que réside la tentation première de ces entretiens fictifs. Quant à l'impact réel que pourraient avoir la fréquentation des œuvres sur le cours des pensées, et l'émission de paroles sur la compréhension des œuvres, qui en sait mot ?

34 Dans son acception vieillie, où elle désigne l'imagination.

8 décembre 2002

La promesse





# Musées d'art au présent : réseaux, promesses et (re)présentations

DIDIER PRIOUL

Que s'est-il passé au musée d'art durant la dernière décennie ? Question oiseuse puisque les réponses sont aussi différentes que le nombre de personnes interrogées. C'est le malaise où nous a laissé un colloque au titre prometteur, *L'avenir des musées*, tenu durant trois jours, en mars 2000, au Musée du Louvre qui est à l'origine des idées que nous mettons sur le papier. Henry Loyrette, dans son avant-propos à la publication des *Actes*<sup>1</sup>, tire une passerelle entre le colloque de 1993 consacré à la situation des musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre<sup>2</sup> et cette réflexion de l'année 2000. Il note la difficulté de réfléchir en l'absence de « [...] fait qu'il n'existe aucun spécialiste de l'avenir des musées » et de l'absence « [...] de débat aussi vigoureux qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou qu'au XIX<sup>e</sup> siècle (ou même qu'au cours de plusieurs périodes du XX<sup>e</sup> siècle) sur le sens du musée<sup>3</sup> ». On mettra sur le compte de la rhétorique administrative, liée à l'exercice d'une courte présentation, le constat pour le moins désenchanté qui s'ensuit : « [...] la « vogue » des musées, pendant les vingt-cinq dernières années, ne s'est pas accompagnée de l'excitation intellectuelle que d'autres temps ont connue<sup>4</sup> ». Le jugement est sévère !

Pierre Rosenberg avait voulu ce colloque. Il ne pouvait mieux choisir le thème de la réflexion car c'est bien là le centre d'une réflexion actuelle : quel avenir pour quels musées ? La question est restée pendante tout au long de ces trois jours. Le commentaire de Jean Galard, en clôture de séance, frappé par le « coup fatal » porté à un programme initial tourné vers le futur, en résume bien l'impression : « [...] Matthias Waschek et moi-même l'avions divisé en deux parties inégales : une première demi-journée consacrée à un bilan des vingt dernières années, puis les prévisions. J'ai été frappé de remarquer qu'il n'existe pas de véritable distinction entre la première demi-journée et la suite. On a été dans l'analyse du présent, du passé récent avec parfois des tentatives d'anticipation, mais personne ne s'est véritablement livré à l'exercice du bilan [...] ou aventuré à faire des prédictions.<sup>5</sup> »

1 Jean Galard (éd.), *L'avenir des musées* (actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel, 23-25 mars 2000), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, 539 p.

2 Édouard Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, Klincksieck, 1995, 649 p. (Le colloque, organisé par le Service culturel du musée du Louvre, a eu lieu du 3 au 5 juin 1993 pour commémorer le bicentenaire de l'ouverture du musée du Louvre).

3 Henri Loyrette, « Avant-propos » dans J. Galard, *op. cit.*, p. 9.

4 *Ibid.*

5 Jean Galard, *op. cit.*, p. 536.

Encadrant chronologiquement le colloque du Louvre et témoignant de l'actualité de la question, deux entreprises similaires ont eu lieu aux États-Unis et en Autriche. Le premier chantier de réflexion a été mené à l'été 1999 par la publication d'un numéro spécial de la revue *Daedalus* consacré aux musées américains<sup>6</sup>. Au-delà du bilan rétrospectif qui accompagnait la fin du siècle, les auteurs se sont interrogés sur les questions d'autorité et de pouvoir dans les musées, d'attrait populaire et de responsabilité sociale. C'est tout le concept de musée comme lieu passéiste et désuet qui est mis sous observation. Pensés comme centres de recherche et de transmission de connaissances mais vécus comme lieux coopératifs partagés entre commerce et attraction populaire, les musées sont écartelés entre des identités paradoxales. Deux ans plus tard, entre les mois de mars et mai 2001, Peter Noever, directeur artistique du MAK à Vienne fermait son espace d'exposition pour deux mois. En lieu et place, dans la salle vide, il a tenu un symposium sur le thème du musée discursif (*The discursive museum*) réunissant artistes, historiens de l'art, philosophes et théoriciens pour débattre sur le musée comme espace de réflexion<sup>7</sup>. C'est la parole qui occupait l'espace, avec tout ce qui forme à la fois son autorité et sa contradiction : expérience personnelle, travail du sens, opinions transversales. Contrairement au colloque du Louvre, nous y avons trouvé un présent bruyant et sous tension.

Cette impossibilité de se détacher du présent afin de penser le futur comme défi justifie l'enquête. Elle témoigne à la fois de la capacité à poser des questions essentielles et de l'extrême difficulté à composer avec les réponses qu'elles engagent, notamment en ce qui concerne la « survie » du musée dans un contexte de changement rapide. Une telle contradiction ne peut être comprise comme un simple état passager, lié à l'incertitude du moment. Il faut au contraire en rechercher la spécificité et nous y rencontrons alors les éléments d'un débat sur le sens du musée d'art.

LE MUSÉE D'ART AU PRÉSENT Le musée d'art, modèle hérité du passé et organisation non lucrative, est entré en crise en même temps que d'importants changements économiques et culturels transformaient les sociétés occidentales. Se heurtant à un problème de légitimité, il a revu son engagement social en s'affirmant comme un lieu capable, sinon de changer la vie, tout au moins d'apaiser les contradictions<sup>8</sup>.

Ce n'est pas un hasard si nous le situons au présent. Le mot « présent » marque « ce qui est actuel, immédiat, et spécialement une personne qui agit immédiatement, se montre efficace, surtout un esprit maître de lui, ferme, intrépide.<sup>9</sup> » L'étymologie de *praesens* est latine et signifie littéralement « être en avant, être à la tête de ». C'est le couple immédiat / efficacité que nous retiendrons car il forme

6 *Daedalus*, vol. 18, n° 3, été 1999. Le numéro, préfacé par Stephen R. Graubard, était centré sur la problématique des musées aux États-Unis et intitulé « America's Museums ». Nous avons travaillé plus spécialement à partir des articles de Willard L. Boyd, Charles Correa, Neil Harris, Elaine Heumann Gurian et Stephen E. Weil.

7 Peter Noever (ed.), *The discursive museum*, MAK, Vienne et Hatje Cantz Publishers, Osfildern-Ruit, 2001, 177 p.

8 C'est ainsi que nous avons compris la lettre, adressée à l'automne 2001 par les directeurs de musées de la ville de New York, à l'ensemble de leurs membres, leur rappelant que le musée (d'art tout spécialement) reste, dans un monde en perdition, un rare espace de beauté, de paix et de recueillement. Le drame peut-il vraiment masquer la communication ironique, assurément involontaire, qui s'y trouve imbriquée ?

9 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998, p. 2919 (entrée « présent »).

le cadre de référence du musée, de ses ambitions et de ses réussites. Poser le problème ainsi, c'est indiquer qu'il y eut un moment d'émergence du présent au musée. Pour le dire autrement : est-il possible de situer dans le temps l'omniprésence du présent au musée ? On le reconnaîtra au moment où le musée d'art s'impose dans l'espace public comme un lieu où viennent s'inscrire des événements, effectifs ou potentiels. L'inscription de l'événement dans le musée d'art coïncide avec le début des gestes publics à haute teneur médiatique, à commencer par des acquisitions prestigieuses. Neil Harris a rappelé l'achat du tableau de Rembrandt, *Aristote contemplant le buste d'Homère*, par le Metropolitan Museum en 1961 comme un transfert au musée de méthodes publicitaires jusqu'alors réservées au domaine commercial<sup>10</sup>. Le début des années 1960 est bien un tournant dans le quotidien du musée, tournant qui sera confirmé quelques années plus tard par le déploiement d'expositions temporaires qui connaîtront un large succès populaire. Si le rapport du musée à l'événement et à l'économie est ancien, c'est la valorisation de la relation marchande qui place le musée en rupture avec son passé. En trente ans, le couple immédiat / efficacité, en affirmant l'énergie comme moyen d'action, a ouvert des mondes de possibilités qu'il est trop simple de comprendre comme l'entrée de Pandore au musée.

Une fois ce constat préalable établi, quelle problématique de travail faut-il mettre en place pour articuler les principaux éléments d'un musée qui se pense au présent ? Il faut tout d'abord isoler les « deux corps » du musée, l'acteur social et l'acteur culturel, pour les étudier séparément. Les musées d'art ne sont pas entrés spontanément et tout armés dans l'univers de l'économie. Évoluant en parallèle avec un capitalisme en complet renouvellement, une véritable mutation s'est effectuée au début des années 1990. Nous la résumons comme le passage du musée-acteur au musée-entrepreneur. Ce sont les questions de renom et d'influence des institutions, exprimées par la constitution de réseaux, qui nous serviront d'outils d'analyse. La notion d'authenticité y trouve un nouvel usage et celle de projet forme l'instrument essentiel de l'action au présent.

Le musée possède une longue expérience comme acteur culturel. Là aussi, cette expérience a subi une mutation avec le glissement du musée vers l'entreprise. La forme particulière de l'exposition comme projet marchandisable qui nous servira de guide pour ouvrir une discussion sur le sens du musée d'art est désormais inscrite dans un processus long et complexe. C'est hors du musée qu'il nous faut l'examiner en priorité. Les lieux où elle trouve à s'exprimer sont multiples et le moment de son inauguration n'est qu'un temps parmi d'autres. C'est plus qu'une bifurcation que nous proposons : il ne s'agit plus de réduire l'exposition à sa finalité – la disposition des œuvres en salle – mais de la penser comme processus. À travers l'étude du rapport entre la grandeur proclamée et la

<sup>10</sup> Neil Harris, *Cultural Excursions. Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, p. 78. Ce livre réunit des essais publiés sur une période de quinze ans. La référence au tableau de Rembrandt, et la relation établie entre le musée et la consommation, a été publiée pour la première fois en 1978, dans un essai intitulé «Museums, Merchandising and Popular Taste: The Struggle for Influence».

configuration achevée, c'est le musée comme personne morale qui nous intéresse. L'exposition est une communication à hauts risques, ce n'est pas l'art du possible.

C'est donc sous le terme général de pouvoir, pris dans son sens littéral de « être capable ou en mesure de réaliser quelque chose », que nous faisons converger les deux temps de l'exposition : le temps de la promesse et le temps de la (re)présentation. Dire et promettre, comment promettre et le conflit potentiel entre promesse et action sont les questions que nous invoquons en premier. Les obligations corrélatives de responsabilité, de fiabilité et de pacte de crédibilité en font étroitement partie. Toute exposition consiste à transférer dans un espace public ce qui, auparavant, était enclos dans la sphère privée du travail, individuel ou collectif. Cette opération de « faire monter à la surface » est ce qui constitue l'acte d'exposer et tout ce qui précède appartient au domaine des actes préparatoires. C'est à partir de ce dernier – l'acte d'exposer – que nous discuterons le temps de la (re)présentation. Dans le contexte où nous observons l'exposition comme projet marchandisable, le temps de la (re)présentation correspond à la réalisation de la promesse, au dévoilement de l'objet authentique et à la tension qui se joue entre les œuvres. La phénoménologie de la narrativité, élaborée par Wilhelm Schapp, nous permettra d'avancer une réflexion en marge de la seule question de la mise en récit des œuvres. Le concept d'usage de l'œuvre d'art, au centre de notre propos, sera repris à partir de deux notions : la chose-pour et l'individu empêtré dans des histoires. Nous terminerons en faisant retour sur le théâtre, enjeu d'importance pour l'exposition comme le dit bien Jean Davallon<sup>11</sup> et qui, dans la thèse que nous défendons, est un producteur de relations.



MOBILITÉ ET RÉSEAUX : DU MUSÉE-ACTEUR AU MUSÉE-ENTREPRENEUR Depuis le milieu des années 1980, les musées d'art ont vécu de plus en plus douloureusement les qualificatifs d'isolement qui leur étaient accolés. Les dernières décennies du vingtième siècle pourraient se résumer en une obsession de dissoudre les métaphores de l'entrepôt, du temple, de la prison, de la morgue et du cimetière dans le succès public. C'est à un travail sur le seuil, comme porte d'entrée et comme concept métaphorique, que les musées se sont attelés. Ceux qui subissaient la contrainte d'une architecture marquée par un escalier monumental en façade ont contourné la difficulté en niant la fonction historique du bâtiment pour l'ouvrir ailleurs<sup>12</sup>. L'escalier, comme mise à distance de l'intérieur, doit désormais se faire discret. Si elles conservent leur fonction de moyen d'accès, les marches s'effacent au profit d'un jeu de gradins ou se transforment en plan incliné<sup>13</sup>. Cette

11 Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 13-14.

12 On pense notamment au Musée des beaux-arts de Boston ou, plus près de nous, au Musée du Québec. Le premier est revenu à l'entrée d'origine.

13 Les exemples sont nombreux : le Carré d'art à Nîmes ou le Centre Pompidou à Paris. On remarquera aussi que la symbolique de l'escalier, ou du plan incliné, fait désormais partie d'une expérience architecturale interne à l'édifice : le Musée des beaux-arts du Canada pour le thème de la rampe et le Musée des beaux-arts de Montréal, pour celui de l'escalier, plus maniéré que fonctionnel. Tous les architectes ne peuvent résoudre le problème à la manière de Robert Venturi pour la Sainsbury Wing de la National Gallery à Londres.

volonté de ramener le seuil au niveau du trottoir participe des nouvelles formes de représentation sociale que le musée veut s'octroyer, suivant en cela ce que les grands magasins avaient compris dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Elle s'accompagne d'une prise de conscience qui sera à l'origine de la rupture avec le passé : l'impossibilité de maintenir une position marginale au sein de la société, en périphérie de l'événement. La nouvelle dynamique qui va s'établir entre l'extériorité et l'intériorité du musée d'art est symptomatique d'un désir d'être désormais connecté avec le quotidien. Pour l'ensemble des musées d'art – ce point est essentiel – ce sera de plus en plus difficile, sinon impossible, d'exister sur une simple présence historique dans le tissu urbain.

LE TOURNANT DES ANNÉES 1960 : LE MUSÉE-ACTEUR Les actions entreprises ponctuellement, au milieu des années 1960, vont modifier progressivement les perceptions du musée dans l'opinion publique. N'oublions pas, cependant, qu'elles sont alors le fait de grandes institutions, bien insérées dans des centres urbains d'importance. Ce sera aux États-Unis, à New York en particulier, que la présentation temporaire d'expositions visant à créer l'événement trouvera une forme nouvelle d'expression.

L'organisation d'événements mobilisant les œuvres d'art n'est pas un phénomène nouveau. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, le Salon à Paris et les expositions annuelles de la Royal Academy à Londres peuvent être compris comme tels<sup>14</sup>. On fera une place à part à l'exposition de l'an V (1797), installée dans la galerie d'Apollon au Louvre<sup>15</sup>. Le commissariat en est confié à Léon Dufourny qui conçoit l'espace d'exposition comme une représentation symbolique du politique et du pédagogique, basée sur une éducation de l'œil visant la transmission de valeurs civiques. La présentation publique des collections du Roi est un événement inaugural à tous points de vue qui instaure, notamment, une norme moderne d'exposition muséologique pour les dessins. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les expositions d'art qui font l'événement se multiplient, à commencer par celles de maîtres anciens présentées dans les salles de la British Institution à Londres<sup>16</sup>. L'exposition de Manchester en 1857, *Art Treasures of the United Kingdom*, modifiera les standards, facilitant les comparaisons entre les œuvres<sup>17</sup>. De telles expositions, réalisées à des fins patriotiques, trouvèrent une nouvelle vocation avec la montée des nationalismes au XX<sup>e</sup> siècle. Francis Haskell a magistralement analysé l'ambition de Lady

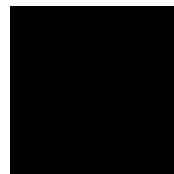
14 Pour la Grande-Bretagne, on consultera le catalogue de l'exposition présentée à la Dulwich Picture Gallery en 1992, *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790-1990* (Giles Waterfield éd.), Londres, Dulwich Picture Gallery, 1991, 188 p.

15 L'exposition a été magistralement analysée par Lina Propeck et a fait l'objet d'une exposition au Cabinet des dessins du Musée du Louvre à l'été 1988 et d'un catalogue : *L'an V. Dessins des grands maîtres*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, 125 p.

16 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 64.

17 *Ibid.*, p. 86.

■ daprèsledépeupleur, 2001



Chamberlain, épouse du ministre des Affaires étrangères de Grande-Bretagne, de réunir à Londres en 1929 un ensemble incomparable de peintures et d'objets d'art italiens<sup>18</sup>. Un comité scientifique où figuraient notamment Roger Fry et Kenneth Clark identifia les œuvres, sollicita et obtint les prêts. Dans des cas délicats, tels *La naissance de Venus* de Botticelli aux Offices ou *L'Amour sacré et l'Amour profane* de Titien au Pitti, des « interventions politiques » se réclamant de l'importance qu'accordait Mussolini à l'événement entraînent les convictions. L'exposition connut un succès de foule (en trois mois, elle reçut 540 000 visiteurs) et le catalogue, rédigé par Kenneth Clark, se vendit à plus de 151 000 exemplaires. Dans son autobiographie de 1974, ce dernier la nommera une « *infamous exhibition* », manifestation de la propagande fasciste, basée sur le concept d'*italianità*. Le *Times* de Londres, publiait dès le 3 janvier 1930, un article paru dans le *Corriere della Sera* quelques jours plus tôt dans lequel les chefs-d'œuvre de l'art italien sont présentés comme les ambassadeurs de la cause italienne : « ...*The exhibition at Burlington House is a portentous sign of the eternal vitality of the Italian race which enabled it to be always and everywhere in the vanguard, leaving to others the freedom only to imitate*<sup>19</sup> ».

Ce n'est pas un hasard si la Direction de l'Office international des Musées s'intéresse très tôt à la nécessité de réglementer les expositions internationales d'art. Dès 1935, on peut lire dans la revue *Mouseion* l'essentiel d'un rapport qu'elle commanda à William Deonna (professeur à l'université de Genève et directeur du Musée d'Art et d'Histoire de la ville)<sup>20</sup>. À travers ses conclusions on a l'impression de lire les difficultés, contraintes et critiques qui seront celles de la seconde moitié du vingtième siècle : « abus des expositions d'art, qu'elles soient internationales, nationales ou plus restreintes [...] antagonisme entre l'intérêt des musées et celui des expositions ; les premiers songent à la conservation des œuvres pour l'avenir, les autres à leur utilisation immédiate, sans préoccupation du futur. [...] Les organisateurs d'expositions doivent comprendre qu'un Musée n'est pas un magasin, prêt à leur fournir toute la documentation utile [...] Les organisateurs d'expositions devraient éviter de recourir aux pressions officielles pour parvenir à leurs fins ; se rappeler que les directeurs et conservateurs des Musées sont mieux à même de déterminer ce qui est préjudiciable aux œuvres dont ils ont la garde, que des personnalités officielles, mues par de tout autres mobiles<sup>21</sup> ».

Ce détour historique nous permet de nommer à la fois les continuités et les différences qui marqueront le tournant des années 1960 dans l'identité du musée. C'est à travers le mot-valise de *blockbuster* qu'elles sont les plus flagrantes et, à ce chapitre, l'arrivée de Thomas Hoving comme directeur du Metropolitan Museum à New York en 1967 nous livre un modèle d'analyse<sup>22</sup>. De septembre à

18 *Ibid.*, p. 107-127.

19 Nous citons d'après la transcription donnée par F. Haskell, *ibid.*, p. 126.

20 William Deonna, « Les expositions internationales d'art. Nécessité d'une réglementation » dans *Mouseion*, vol. 31-31, 1935, p. 131-132.

21 *Ibid.*, p. 140-141.

22 Nous résumons et interprétons l'événement selon les informations fournies par Thomas Hoving dans son autobiographie, *Making the Mummies Dance : Inside the Metropolitan Museum of Art*, New York, Simon & Schuster, 1993, p. 146-155.

novembre 1968, le MET présente *The Great Age of Fresco : Giotto to Pontormo*. Le projet, proposé par Millard Meiss, professeur à Princeton qui venait d'être nommé membre des *trustees* du MET, fait suite aux terribles inondations que Florence venait de subir. Les fresques avaient été descendues des édifices historiques, considérablement endommagés, et entreposées dans des endroits secs, en attente de restauration. Les premiers éléments pour bâtir l'événement – le drame, l'exception, l'ancienneté historique, le lieu (Florence), la rareté et la fragilité des œuvres – sont en place. Pour sa part, Meiss avait obtenu l'accord du Surintendant des biens culturels de Florence, Ugo Procacci, pour prêter les œuvres, s'appuyant notamment sur le fait que les États-Unis étaient intervenus financièrement pour sauver Florence lors des inondations. Pour solidifier cet « effet de dette » et se prémunir contre les opposants au projet – en raison de la fragilité supposée des œuvres –, le MET met sur pied un comité d'honneur composé de représentants américains et italiens. Aux espoirs initiaux de voir des grands noms de l'art italien – Uccello, Bramante, Masaccio, Piero della Francesca – figurer au programme, succèdent vite délais, complications et atermoiements de la part de l'Italie. Pendant que les négociations se font de plus en plus ardues pour inscrire des œuvres majeures à la liste des prêts, Thomas Hoving entreprend trois actions différentes et complémentaires. La première consiste à trouver un partenaire financier italien. Ce sera Olivetti-Underwood, dont la compagnie, puissante en Italie, cherchait à se donner une nouvelle image, alliant tradition et modernité. Elle donnera 600 000 \$<sup>23</sup>. La seconde consiste à créer l'attente en rendant l'événement public par le biais d'une conférence de presse à New York. C'est un débat sur les risques du projet qui s'amorce et un comité, composé de restaurateurs et de spécialistes de l'art italien, est mis en place aux États-Unis pour s'y opposer en raison de la fragilité du transport par bateau, des vibrations et des variations d'humidité, particulièrement rapides dans le cas de fresques transportées. Troisième ingrédient : Hoving entame des discussions avec des partenaires européens, en Grande-Bretagne et en Hollande, pour partager et reprendre l'exposition.

Lorsque la décision de prêt arrive officiellement d'Italie, toutes les œuvres importantes ont été retirées, transformant l'exposition spectaculaire en une sorte d'exposition dossier sur la fresque. Dans un retournement où la « persuasion » n'est pas totalement absente, Thomas Hoving – qui était le demandeur des œuvres – menace les Italiens de ne plus présenter l'exposition si des pièces importantes ne sont pas inscrites sur la liste. Non sans un certain cynisme, le Musée se dit alors tout à fait libre de reconsidérer l'exposition qui lui avait été offerte par l'Italie, en remerciement du soutien des États-Unis à la suite des

23 On ajoutera aussi le fait que l'année 1968 marquait le 100<sup>e</sup> anniversaire de naissance du fondateur de la compagnie.

inondations et qu'il avait acceptée avec une grande joie. Huit fresques de grande importance sont ajoutées à la liste, notamment au vu de l'implication d'Olivetti. Reste un dernier ingrédient pour façonner le *blockbuster* : la scénographie de l'exposition. Elle est confiée à Stuart Silver, alors assistant au département du design au MET, et celui-ci ne cache pas son ambition à Hoving comme il le mentionne dans ses mémoires : « *"You may think this is a bit crazy, but what I design may make this exhibition more memorable than the art."* I looked at him doubtfully, and he whispered, *"Believe me!"*<sup>24</sup> ». L'exposition, inaugurée lors d'un grand dîner de gala au début du mois de septembre 1968, fut un vrai succès et reçut une couverture de presse très louangeuse<sup>25</sup>.

Dès lors, l'événement possède ses propres règles de fonctionnement, associant une puissante centralité ville/musée à un ensemble d'œuvres dans lequel on peut reconnaître l'essence de l'art. De tout cela, le musée se fait acteur en élaborant une rhétorique à la fois persuasive et expressive. Ces deux opérateurs ne rejoignent pas les mêmes personnes : la persuasion de la parole efficace s'adresse aux propriétaires des œuvres et aux financiers ; l'expressivité de la parole enthousiaste se décline en outils de communication tournés vers le public. À l'action du musée doit répondre, par un effet miroir, la passion du visiteur.

Un fait notable cependant distingue les deux périodes, les années 1960 et 1990. À l'époque où le musée d'art se fait l'acteur d'un événement, le temps ponctuel de l'exposition temporaire est distinct des activités liées à la longue durée du musée. Il demeure une institution de conservation et de savoir, tout en poursuivant en parallèle un travail d'ouverture vers le public. Ce sont ces distinctions temporelles que les années 1980 et 1990 vont transformer.

Pour marquer le glissement vers les années 1990, il faut isoler deux conséquences latérales de l'intégration de l'événement au musée. La première est immédiate : ouvrir le champ de l'exposition qui fait l'événement exige sa répétition. En réduire les exigences aux seules considérations d'ordre économique et financier (la vieille spirale de la dépense qui appelle la dépense) est un peu court. Réaliser un événement, c'est faire preuve d'exception ; le répéter, c'est affirmer une institution. C'est d'envergure qu'il est question, résumée dans le renom du musée. Les années 1980 sont emblématiques de cette dynamique et, avec le recul, on lira avec beaucoup d'ironie les discours sur le catastrophisme financier. À partir du moment où le renom du musée reste intact, toutes les possibilités d'action dans le futur demeurent. Les ratés, comme une programmation inadaptée ou une ambition démesurée, ont simplement valeur de test. Exister au présent, c'est savoir que l'oubli des publics a pour conséquence de dissoudre les erreurs du passé. Répéter l'événement, c'est activer « l'être oublieux ».

24 T. Hoving, *op. cit.*, p. 147.

25 Présentée du 28 septembre au 15 novembre 1968, elle se déplaça ensuite au Rijksmuseum d'Amsterdam puis à la Hayward Gallery de Londres. Elle comprenait 70 fresques, couvrant une période du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, dont neuf fresques en camaïeu d'Andrea del Sarto, de la série consacrée à *La vie de saint Jean-Baptiste*, pour le cloître dello Scalzo à Florence. L'ouvrage qui accompagnait l'exposition, rédigé par Millard Meiss et publié sous le titre *The Great Age of Fresco, Discoveries, Recoveries and Survivals* sera traduit en français par Hachette (Jacques Chavy trad.) en 1970 sous le titre *Grandes époques de la fresque*.



La seconde conséquence est rarement prise en compte. Pourtant, c'est elle qui transformera radicalement le paysage muséal et facilitera la mutation des années 1990. L'événement, qui fut à l'origine le privilège de grandes institutions centrales, va progressivement être imité par les musées en périphérie. Cet essai-image d'un modèle inventé par le centre et pour le centre est une donnée essentielle pour comprendre la situation actuelle. La logique aurait voulu le contraire puisque la capacité d'emprunter des œuvres repose d'abord sur le fait de disposer soi-même d'une collection d'un statut honorable. C'est le très ancien principe de l'échange dans lequel le demandeur et le prêteur jouent chacun un rôle, espérant être gratifiés en retour. Mais, au lieu de marquer un clivage entre les musées, c'est le processus inverse qui va s'enclencher. On verra progressivement des musées historiquement marginalisés par leur collection – le Musée des beaux-arts de Montréal en est un exemple – devenir les maîtres d'œuvre d'événements de très grande envergure. C'est sur ce terreau fertile que la mutation des années 1990 va s'effectuer.

LES ANNÉES 1990 : LA MISE EN PLACE DU MUSÉE-ENTREPRENEUR Au cours des années 1980, il va devenir de plus en plus intenable pour le musée d'art d'exister sans s'agiter. La légitimité d'origine, ancrée dans la recherche et la mémoire identitaire des collections, est désormais insuffisante pour assurer la pérennité du musée. Les pressions pour le changement se multiplient, allant de compressions budgétaires à des remises en question radicales des institutions. Les conseils d'administration et les autorités politiques de tutelles se font pressants, hésitant de moins en moins à imposer des projets à des musées en dormance. À l'évidence, il n'est plus indispensable de disposer d'une collection pour réaliser des expositions. Tout, ou presque tout, est possible ; partout et en tout temps.

Il n'est pas indifférent de penser que cette mutation a pour but de retrouver une autonomie de décision qui se désagrège et une liberté amoindrie par la critique. Pour identifier les caractéristiques principales, il faut se tourner vers l'univers de l'économie, dans lequel baigne désormais le musée. On comprend bien que ce dernier n'effectue pas un « rattrapage » à cette époque mais qu'il se transforme en accord avec la société. Sa raison d'exister, comme acteur culturel, va servir à légitimer son nouveau rôle d'acteur social, ce dernier ayant souvent préséance sur le premier.

Dans un livre récent, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Luc Boltanski et Ève Chiapello nous fournissent les éléments pour penser ce déplacement du musée d'art, devenu entrepreneur de ses propres activités<sup>26</sup>. Ils ont tenté de comprendre comment un capitalisme en expansion et profondément réaménagé peut coexister avec une

<sup>26</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, 836 p.

situation économique et sociale largement dégradée. Leurs analyses et comparaisons sont basées sur les discours de management des années 1960 et 1990, tenus par les entreprises. Nous avons isolé trois données essentielles des années 1990 : la métaphore du réseau, la notion de projets et la recherche du produit authentique. C'est le concept de musée-entrepreneur qui s'y trouve formulé.

Le modèle de l'entreprise en réseau est à la fois externe et interne : « des entreprises *maigres* travaillant *en réseau* avec une multitude d'intervenants, une organisation du travail en équipe, ou *par projets*, orientés vers la satisfaction du client, et une mobilisation générale des travailleurs grâce aux *visions* de leurs leaders<sup>27</sup> ». L'entreprise maigre est une entreprise « ...“allégée”, “dégraissée”, [qui] a perdu la plupart de ses échelons hiérarchiques [...]. Elle s'est également séparée d'un grand nombre de fonctions et de tâches en sous-traitant tout ce qui ne faisait pas partie de son cœur de métier, parfois auprès d'anciens salariés qui ont monté leur propre entreprise (l'essaimage). Ses investissements, elle les fait de plus en plus en collaboration avec d'autres entreprises par le biais d'“alliances” et de “jointventures” si bien que l'image type de l'entreprise moderne est aujourd'hui un cœur svelte entouré d'une nébuleuse de fournisseurs, de sous-traitants, de prestataires de services, de personnels intérimaires permettant de variabiliser les effectifs selon l'activité, d'entreprises amies. On dira alors qu'elle travaille en réseau<sup>28</sup> ».

Considérant le musée d'art, les éléments sur lesquels les critiques s'attardent inutilement – restaurant, boutique, commercialisation des espaces – ne sont en fait que les effets immédiatement visibles d'un même modèle entrepreneurial. La métaphore du réseau est mobilisée dans la gestion interne pour élaborer de nouveaux modes d'organisation, notamment en créant de petites unités de travail autour de projets d'activités.

Le projet, concept clé de la littérature de management des années 1990, s'est aisément glissé au sein du musée pour le refaçonner. Par sa nature même, un projet est limité dans le temps. Il possède un début et une fin, de telle sorte que les projets se succèdent et se remplacent<sup>29</sup>. Il doit son existence à des personnes variées, formant un groupe de travail ponctuel, qui interagissent en réseau. L'efficacité du projet est jugée par l'acte posé et la personne est évaluée selon sa capacité à mener plusieurs projets à la fois. Le dernier élément est probablement le plus important et le plus surnois dans un milieu culturel : tout projet est dirigé par un acteur, un « chef de projet », dont la grandeur professionnelle est évaluée à sa capacité de tisser des liens et de mettre les personnes en communication. « Accoucheur d'esprits », apte à tisser des réseaux, c'est pour sa qualité de médiateur qu'il est recherché. Nettement supérieur à l'expert, jugé trop fermé

27 *Ibid.*, p. 115-116.

28 *Ibid.*, p. 116-117.

29 Les caractéristiques principales du projet ont été résumées à partir du chapitre « La formation de la cité par projets » dans L. Boltanski et E. Chiapello, *ibid.*, p. 154-238.

sur sa problématique, il sait « [...] faire le tri entre les connexions riches de potentialités nouvelles et celles qui ramènent vers la routine des liens déjà frayés »<sup>30</sup>.

C'est désormais la grande peur du musée-entrepreneur : vivre au neutre et demeurer isolé. Pour éviter ce travers, il va redécouvrir la puissance symbolique de l'un de ses atouts les plus anciens : la notion d'authenticité. Le capitalisme qui s'est construit sur la multiplication et la standardisation des biens marchands s'est trouvé confronté, à la fin des années 1960, à un refus de plus en plus prononcé de massification et à un désir affirmé de différenciation. Sa réponse « [...] fut de l'endogénéiser » et « cette récupération prit la forme d'une marchandisation, c'est-à-dire de la transformation en "produits", affectés d'un prix et susceptibles par là d'être échangés sur un marché, de biens et de pratiques qui – en un autre état – demeuraient auparavant en dehors de la sphère marchande [...] (raison pour laquelle, précisément, ils étaient jugés authentiques) : le capitalisme pénétra des domaines (tourisme, activités culturelles, services à la personne, loisirs, etc.) jusque-là restés relativement à l'écart de la grande circulation marchande<sup>31</sup> ». C'est précisément ce phénomène qui s'infiltré dans le musée pour aller jusqu'à former le centre de ses activités. D'acteur, réel ou rêvé, il se fait entrepreneur.

Pourtant, la notion de produit authentique est difficilement compatible avec la sphère de la marchandise puisque son existence est validée en autant qu'elle demeure étrangère au produit marchand. L'œuvre d'art à valeur patrimoniale est une pure contradiction : collectionnée par le musée et isolée de la spéculation du marché, sa valeur marchande est inexistante. Elle demeure néanmoins l'incarnation même de l'authenticité puisque sa valeur d'usage est décuplée par sa rareté. Cette compréhension – en apparence contradictoire – se met en place à la fin des années 1980 et prendra toute son importance durant la décennie suivante. On ne compte plus les musées d'art qui mettront à profit cette dynamique d'entrepreneur, à commencer par les musées français qui louèrent une partie de leur collection, sur le marché japonais notamment, pendant les travaux de rénovation de leurs bâtiments. Avec le recul, le purisme de certains responsables de collections en France fait sourire. L'œuvre d'art, comme bien unique et idéalement exceptionnel, acquiert une puissante valeur d'usage symbolique qui permet l'échange. L'exposition temporaire, comme réunion d'œuvres individuelles,

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 533-534.

■ daprèsledépeupleur,  
2001



possède quant à elle une valeur marchande bien réelle. Qu'est-ce que la tournée mondiale des œuvres de la Fondation Barnes sinon ce jumelage entre ces deux types de valeur, usage et marchandise, réunies dans une exposition comme projet marchandisable ? On se gardera d'en faire un cas d'exception puisque, à un moindre degré d'intérêt, des collections s'échangent sur ce même principe à travers le monde occidental.

À ce titre, le musée travaille bien avec un réseau d'entreprises partenaires qui, toutes, satisfont les attentes d'un capitalisme désireux de faire fructifier ces nouveaux « gisements d'authenticité<sup>32</sup> ». C'est toujours le concept de musée-entrepreneur que nous lisons chez Boltanski et Chiapello : « [...] la marchandisation de biens et de services authentiques présente, par rapport à la production en série d'objets standard destinés à une consommation de masse, un caractère paradoxal. D'une part, pour mériter le label « authentique », ces biens doivent être puisés à l'extérieur de la sphère de la marchandise dans ce qu'on pourrait appeler des « gisements d'authenticité ». La marchandisation de l'authentique suppose donc la référence à un original qui ne soit pas un bien marchand mais une pure valeur d'usage définie dans un rapport singulier à un utilisateur. Elle reconnaît par là, au moins tacitement, que les biens non marchands sont supérieurs « en valeur » aux biens marchands ou encore que la valeur d'usage dans ce qu'elle a de singulier est supérieure à la valeur d'échange dans ce qu'elle a de générique. [...] En ce sens, la marchandisation de l'authentique permet de relancer sur de nouvelles bases le processus de transformation du non-capital en capital, en quoi consiste l'un des principaux moteurs du capitalisme [...]»<sup>33</sup>.

L'exposition temporaire, devenue un produit marchand, sera louée à des musées partenaires qui s'en disputeront la priorité. Elle servira de moyen pour obtenir du financement de la part d'entreprises privées et de sociétés à buts non lucratifs, par le biais de location des espaces en jumelant une visite privée à un repas au restaurant du musée. Comme moteur de fonctionnement pour la boutique, elle activera la vente des produits dérivés. Espace de réception pour le politique, elle servira de caution pour solliciter une augmentation des subsides gouvernementaux.

Nous sommes loin du musée-acteur des années 1970, dont les ambitions étaient liées à la bonne volonté d'une compagnie en manque de visibilité. Tourné vers la communication, le musée-entrepreneur a inversé son modèle originel : c'est désormais la finalité des activités ponctuelles et le calendrier des programmations d'événements qui organisent son contrat social et culturel. L'alignement en suite des expositions temporaires structure le musée dans sa dimension identitaire et le pas est parfois bien mince entre mémoire nationale

<sup>32</sup> La formule, superbe, est de L. Boltanski et E. Chiapello, *ibid.*, p. 535.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 535-536.

et mémoire empruntée, lorsque l'authenticité de la collection d'héritage doit composer avec celle d'un art supérieur<sup>34</sup>. Cet effet pervers – rarement sinon jamais mentionné – touche directement les musées en périphérie dont ni la collection, ni le personnel, n'ont les moyens esthétiques et intellectuels d'en dégrader l'intensité au profit des œuvres dont ils ont la responsabilité première. Exclus d'emblée des cercles qui comptent, les musées-entrepreneur situés géographiquement à la périphérie scientifique des grands projets, vont se réfugier dans des ordres de grandeur différents. Des œuvres et des artistes jusqu'alors « inauthentiques » accèdent au devant de la scène et se voient qualifiés de précurseurs de la modernité, monopolisant toutes les énergies pour contrer les effets factices de l'entreprise. À ce point, il est probable que le musée d'art affronte sa propre justification comme modèle transmis du passé et démocratisé au présent.

LE REGARD TOURISTIQUE Qui dit communication, dit public. Aujourd'hui, c'est toute la question du visiteur qui accompagne le fonctionnement du musée. Ce n'est donc pas un hasard si les études de publics, commandées par les musées, sont avant tout d'ordre statistique et quantitatif. Le visiteur, chaînon essentiel, est devenu le client. Il est radiographié et disséqué, quantifié, qualifié et segmenté. Ce n'est plus faire preuve de cynisme que de reconnaître dans ces analyses le modèle rêvé des administrateurs, celui d'un accroissement de la clientèle.

Il n'en reste pas moins que le musée d'art vit difficilement cette tension avec le « tout public » qu'il s'efforce de transformer en visiteurs compétents. En fait, tout tourne autour d'une simple question : que veut dire pour ce nouveau client une « visite au musée » ? Si l'on sait bien ce que signifie l'expérience d'aller au cinéma ou d'assister à un match de football, il demeure plus difficile de nommer, spontanément et clairement, celle de la visite au musée. De récentes études, tournées vers l'interaction sociale des groupes pendant la visite au musée, ont ouvert des perspectives de compréhension jusqu'alors ignorées<sup>35</sup>. Auparavant, on employait aisément des formulations froides telles « l'avancée des barbares » et son corollaire, celui « des masses », pour marquer la distance et pratiquer l'exclusion, entre le visiteur cultivé ayant droit de cité, et le visiteur de passage. On comprenait alors que le travail muséal était dirigé vers les premiers, les seconds

34 Nous n'avons pas la place pour aborder ici cette question difficile. Elle est pourtant essentielle pour une société et une culture comme celles du Québec. Disons simplement que l'on ne peut que constater l'écart d'intérêt qui se creuse entre l'art du Québec et un art européen, parfois de maigre intérêt, présenté en rafale sous la forme d'expositions temporaires. L'initiative de permettre un accès public et gratuit aux collections permanentes, tout en haussant le tarif des expositions temporaires, risque de produire l'effet inverse à celui escompté. Le public est devenu un visiteur-événement, dont la sensibilité esthétique est de plus en plus formée à partir de modèles extérieurs à sa culture. Si l'on veut lui permettre d'exercer ses références identitaires, à partir du champ artistique québécois, il faudra réinventer le fonctionnement autrement qu'en offrant libre accès à des salles d'exposition.

35 Voir notamment les travaux de Manon Niquette et David L. Uzzell. La revue *Publics et Musées* a consacré un numéro spécial à cette question de « L'interaction sociale au musée », n° 5 (janvier-juin 1994).

■ daprèsledépeupleur, 2001



s'accommodant de la confrontation. En se faisant entrepreneur et en s'identifiant comme l'un des pôles d'attraction du tourisme culturel, le musée d'art a dû intégrer dans ses modes de pensée et d'action un mot laissé longtemps aux oubliettes : celui des attentes des visiteurs.

Le musée parle désormais de tourisme culturel, sans vraiment mesurer la signification du « regard touristique ». Des études pionnières sur la question, développées surtout par les chercheurs anglo-saxons<sup>36</sup>, nous ont appris que, dans ce domaine également, le tourisme ne rime pas avec un absolu de la vision. C'est un regard qui possède des spécificités différentes selon les sociétés et les groupes sociaux ; il varie dans le temps et peut être modelé. Gardons en mémoire, pour la discussion à venir, qu'il sera construit à travers une série de signes, où figurent au premier rang les qualificatifs d'authentique et de typique. Il est dépendant de l'activité touristique qui le qualifie, lié à un loisir, hors de la sphère habituelle du travail. Exercer son « regard touristique », c'est participer à un déplacement dans l'espace et marquer un contraste par rapport à ses actions journalières. Les lieux choisis, anticipés longtemps à l'avance, sont potentiellement aptes à procurer un plaisir, souhaité comme intense<sup>37</sup>.

Il est facile d'oublier que nous sommes tous des touristes, à un moment ou à un autre. La recherche du touriste culturel met en présence des interlocuteurs qui ne sont pas du même monde. Dès lors, dénigrer le regard touristique, c'est faire durer une vieille hostilité entre le voyageur supérieur et le consommateur de cartes postales : « *Tourists can always find someone more touristy than themselves to sneer at : the hitchhiker arriving in Paris with a knapsack for an undetermined stay feels superior to a compatriot who flies in a jumbo jet to spend a week. The tourist whose package tour includes only air travel and a hotel feels superior, as he sits in a cafe, to the tour groups that pass by in buses [...] Tourism thus brings out what may prove to be crucial feature of modern capitalist culture : a cultural consensus that creates hostility rather than community among individuals. Tourism is a system of values uniting large segments of the world population from the richer countries. Groups with different national interests are brought together by a systematical knowledge of the world, a shared sense of what is significant, and a set of moral imperatives: they all know what one "ought to see" in Paris, that you "really must" visit Rome, that it "would be a crime" never to see San Francisco and ride in a cable car.*<sup>38</sup> »

Il y a beaucoup d'ironie dans le fait de constater que, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un tel phénomène était déjà en place dans un tableau commandé à Londres, par la reine Charlotte, épouse de George III. Le peintre, Johan Zoffany, né en Allemagne mais installé en Grande-Bretagne depuis l'âge de vingt-six ans, reçut en 1772 la commande de représenter l'intérieur de la *Tribuna* des Offices à

36 Nous pensons plus particulièrement aux études de Rob Shields, *Places on the Margin. Alternative Geographies of Modernity*, Londres, Routledge, 1991, 334 p. (voir notamment le chapitre 3 « Niagara Falls : Honeymoon capital of the worlds »); Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988, 237 p. (le chapitre 9, intitulé « The Semiotics of Tourism » nous a été particulièrement utile); Scott Lash et John Urry, *Economies of Signs and Space*, Londres, Sage Publications, 1994, 360 p. et, surtout, l'ouvrage essentiel de John Urry, *Consuming Places*, Londres, Routledge, 1995, 257 p.

37 John Urry, *Consuming Places*, op. cit., p. 2-3

38 Jonathan Culler, *Framing the Sign*, op. cit., p. 157-158.

Florence<sup>39</sup>. Fort de cette demande royale, il obtint l'autorisation exceptionnelle de travailler à l'intérieur de la *Tribuna*, reproduisant le décor avec précision. Le résultat est emblématique de la fascination que le lieu et la collection du Grand Duc de Toscane exerçaient sur les voyageurs du Grand Tour. À l'intérieur de la salle octogonale, « dipingere dal vero », Zoffany a dressé un petit théâtre de la hiérarchie touristique de son époque. Trois groupes figurés, socialement distincts, se partagent les angles et le devant de la scène. Ils ne communiquent pas entre eux. C'est de regards dont il est question ! Sir Thomas Mann compare les mérites de la *Vénus* du Titien avec son ami Thomas Patch, peintre britannique installé à Florence. Celui-ci, peintre de scènes de genre pour touristes, se plaisait à les ridiculiser dans leurs habitudes de visites. Plus à droite et en retrait, un groupe de jeunes Anglais, le regard ébahi et les joues rouges, dévorent des yeux la ligne du dos, nu, de la *Vénus Médicis*. Zoffany s'y est même représenté, discrètement et à l'extrême gauche, avançant la *Vierge à l'Enfant* de Raphaël pour faciliter son examen par un groupe de connaisseurs. Parmi eux se trouve Lord Cowper qui a bâti sa fortune sur la construction de navires avant de monter une collection de peintures florentines en suivant les conseils de Zoffany. Ce dernier témoigne ainsi de son rôle de marchand pendant son séjour à Florence. Cowper, espérant des titres de noblesse plus avantageux, procédera à l'échange d'œuvres de sa collection avec George III.

Zoffany pose un regard moderne sur ces voyageurs du Grand Tour. Tout est là : la reconnaissance de l'authenticité, l'émotion sensuelle et esthétique, le bien paraître et le calcul, les divisions sociales et les hiérarchies culturelles, le savoir et le pouvoir du savoir. C'est aussi notre propos que nous trouvons dans ce tableau, à travers le double regard, touristique et culturel. Transposé au présent, nous ne sommes pas loin de penser que le musée d'art a su adapter dernièrement un tel phénomène pour se réinventer. Nous irons même plus loin en posant comme hypothèse de discussion que ce regard touristique fait désormais système pour permettre au musée de s'affirmer comme acteur culturel et entrepreneur.



LE MUSÉE ET LE TEMPS DE LA PROMESSE Posons en premier que le musée d'art s'octroie la qualité d'entreprise pour provoquer le changement et l'actualiser en programme muséologique. Les expositions temporaires sont le moteur du système et l'ensemble des activités s'ajustent à leur rythme. C'est la dynamique de l'attraction publique qui nous intéresse ici et, en ce sens, nous rejoignons

39 Le tableau a fait l'objet d'une étude monographique par Oliver Millar, *Zoffany and His Tribuna*, Londres, The Paul Mellon Foundation for British Art et Routledge & Kegan Paul, 1967, 48 p. Millar reproduit plusieurs détails de l'œuvre et transcrit une série de documents d'archives reliés à sa réalisation. Voir aussi William L. Pressly, « Genius Unveiled: The Self-Portraits of Johan Zoffany » dans *The Art Bulletin*, vol. 69, mars 1987, p. 86-98 et la notice du tableau, rédigée par Hugh Belsey, pour le catalogue de l'exposition *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (Andrew Wilton et Ilaria Bignamini ed.), Londres, Tate Gallery Publishing, 1996, cat. 91.

Jonathan Culler pour dire que l'intégration du tourisme culturel au musée enrichit considérablement sa complexité symbolique<sup>40</sup>. Il faut tout d'abord réviser nos habitudes d'analyse des expositions, presque exclusivement centrées sur le moment de la présentation et l'étude des discours narratifs qui y sont énoncés. C'est oublier que la « scène de l'exposition » commence par la parole institutionnelle dans des lieux éclatés, où le projet va se jouer en premier. C'est ce que nous appelons « le temps de la promesse »<sup>41</sup>.

Tout repose sur une évidence capitale : celle de la capacité du musée. Nous entendons par là son aptitude à réaliser quelque chose. Comme phénomène herméneutique, il est possible de lui attribuer des notions, empruntées à Paul Ricœur « [...] apparentées à celle de pouvoir – pouvoir faire, pouvoir dire, pouvoir raconter, pouvoir s'imputer l'origine de ses propres actions<sup>42</sup> ». C'est sur le « pouvoir dire » et ses implications que nous nous arrêterons en premier, réservant le « pouvoir s'imputer » en dernière analyse.

Il n'y a pas de parole publique qui soit une parole banale. Pourtant, si tous les musées d'art pensent « pouvoir promettre », tous ne mesurent pas vraiment qu'ils ne possèdent pas la même capacité à « tenir promesse ». Cette faille dans le raisonnement muséal, valorisée parfois comme une « insécurité créatrice » (il s'agit en fait de l'un des nouveaux poncifs du capitalisme renaissant), est centrale dans notre discussion. La promesse est donc un phénomène complexe et inquiétant où se mêlent la parole qui engage et la parole qui séduit. On en placera les bases de départ avec John L. Austin et la théorie des actes de discours : qu'est-ce que dire ? qu'est-ce que promettre ? Puis, avec Claude Romano, nous discuterons de l'acte de promettre dans lequel interviennent l'attente et la surprise. Finalement, dire et promettre s'insèrent dans un pacte de crédibilité et génèrent un conflit potentiel entre la promesse et l'action. Cette tension, nous l'aborderons avec Paul Ricœur et Jean Greisch.

On aura compris, même si nous ne l'avons pas encore affirmé clairement, que c'est le musée comme sujet moral qui nous préoccupe. L'éthique muséale ne s'identifie pas avec une question d'ordre déontologique, formulée sous la forme de codes de procédures. Ces derniers prolifèrent et remplissent leur fonction – codes pour les conservateurs, les restaurateurs, les directeurs, les membres des conseils d'administration, etc. – au point de laisser entendre que déontologie et éthique s'équivalent. Discussion ambitieuse ? Peut-être, mais certainement pas inutile. Déterminé à l'action présente, le musée s'est placé sous l'examen de ce que Ricœur nomme le « bien faire »<sup>43</sup>. Comme institution faillible, il prend le risque d'être pris en flagrant délit de promesse.

40 Cette question a été développée par Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 165.

41 L'insertion de la promesse dans le processus d'analyse de l'exposition doit beaucoup à la philosophie herméneutique de Paul Ricœur et à la somme de Jean Greisch, *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*, Paris, Jérôme Millon, 2001, 445 p. Nous aurons l'occasion d'y faire référence à plusieurs reprises.

42 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 240.

43 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil (collection Points. Essai, n° 330), 1990, p. 207.



DIRE ET PROMETTRE Le musée qui veut faire l'événement (aujourd'hui, peu d'expositions échappent à cette dynamique) participe d'une bipolarité où s'associent paroles et actions. La première conséquence, trop souvent occultée, affirme d'abord l'exposition dans sa dimension virtuelle. Il s'écoule souvent des mois avant que le premier visiteur n'en franchisse la porte d'entrée, après en avoir entendu parler pour la première fois. Cette période consiste à socialiser le projet : communiqués de presse, conférences préparatoires, tournées des médias, annonces publicitaires, recherche de sponsors, prélocation des espaces, fabrication des produits dérivés, prévente de billets d'entrée. C'est le temps de l'entreprise muséale qui, dès que le musée a le moindre d'envergure, n'appartient pas aux acteurs directement concernés par la réalisation scientifique de l'exposition. Cet espace privilégié est le lieu où se fabrique son image dans l'esprit des futurs visiteurs, image qui prépare et conditionne très largement sa réception future. Nous l'appellerons un espace-temps d'imprégnation. Ses deux modes d'existence sont la parole et un type particulier d'icone, le marqueur de reconnaissance.

Imprégner, c'est « naître avant ». Au sens littéral de « féconder », il faut ajouter à notre discussion ceux, figurés, de « remplir quelqu'un d'un sentiment » et de « pénétrer, influencer profondément<sup>44</sup> ». Prendre la parole publique pour annoncer une exposition, c'est dire l'exposition. Mais, entre deux formulations au demeurant similaires, annoncées généralement en conférence de presse, comme : « L'année prochaine, nous présenterons simultanément les trois versions des *Tournesols* de Van Gogh en accord avec Tokyo, Philadelphie et Amsterdam » et « Pour l'année prochaine, nous travaillons actuellement à une exposition Rubens », toute une différence existe entre *énoncer* et *annoncer*. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une promesse séduisante mais la première est comprise comme une affirmation alors que la seconde est encore du domaine de l'acte prétendu.

Pour dénouer un peu ces nœuds que le musée d'art s'est donnés dans sa volonté d'entrepreneur, c'est vers la philosophie analytique anglaise et les travaux de John L. Austin sur le « langage ordinaire » qu'il faut se tourner. L'un de ses derniers livres, *How to do Things with Words*, réunit douze conférences prononcées en 1955 à l'université Harvard et traduit par Gilles Lane sous le titre de « Quand dire, c'est faire ». Nous y puiserons la question des énonciations performatives : « énonciations qui, abstraction faite de ce qu'elles sont vraies ou fausses font quelque chose (et ne se contentent pas de la dire). Ce qui est ainsi produit est effectué en disant cette même chose (l'énonciation est alors une illocution), ou par le fait de la dire (l'énonciation, dans ce cas, est une perlocution), ou des deux façons à la fois<sup>45</sup> ». Si nous reprenons nos deux exemples (Van Gogh et Rubens),

44 Alain Rey, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 1797 (entrée « imprégner »).

45 John L. Austin, *How to do Things with Words*, traduit en français par Gilles Lane sous le titre *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 (1962), p. 181.

ce sont donc deux énonciations performatives, ayant toutes deux un double aspect : illocutoire et perlocutoire. Expliquons-nous.

À partir d'un acte authentique de discours, l'acte de dire quelque chose à un auditoire (la locution), il faut distinguer entre ce qui est produit « en disant » (aspect illocutoire) et ce qui est produit « par le fait » de dire (aspect perlocutoire). Le premier repose sur la force des mots de ce qui est dit : autorité, démonstration, promesse... Le second est réalisé par l'effet sur l'auditoire qui les entend. Dans l'espace-temps qui nous intéresse ici, celui de l'imprégnation du projet d'exposition, l'aspect illocutoire est la réalisation de l'acte en le disant, même si l'acte n'existe pas encore concrètement. Dire « Tournesols de Van Gogh » et « Rubens », c'est les faire exister. Le musée produit ainsi des affirmations, par le sens des mots utilisés : la vérité des accords de prêts, le déplacement et la réunion des tableaux pour Van Gogh ; le nom de Rubens par sa seule mention. Mais, c'est surtout l'aspect perlocutoire, « par le fait » de dire l'un et l'autre, « Van Gogh » et « Rubens », que l'effet est produit dans l'auditoire. Austin donne en exemple l'énonciation « “Je t'avertis” [qui] est une perlocution si celui à qui je parle est effrayé – et non simplement averti – par mes paroles<sup>46</sup> » pour marquer la différence de l'acte. Ce point est bien évidemment important pour notre discussion car c'est reconnaître un rôle essentiel au contexte d'énonciation.

C'est l'opposition traditionnelle entre le sens de la phrase et son usage dans un contexte que la théorie des « *speech-acts* » (actes de discours) soumet à l'analyse critique : « La vérité ou fausseté d'une affirmation ne dépend pas de la seule signification des mots, mais de l'acte précis et des circonstances précises dans lesquels il est effectué<sup>47</sup> ». Dans la douzième et dernière conférence, Austin dresse une distinction et une classification des illocutions. La troisième classe, celle des promissifs (promettre, entreprendre, se proposer de, avoir l'intention, envisager de, garantir, se dire prêt à, donner sa parole, etc.) « est caractérisée par le fait que l'on promet, ou que l'on prend en charge quelque chose. [...] Le promissif ne vise qu'une chose : obliger celui qui parle à adopter une certaine conduite. [...] De même que nous faisons une distinction entre exhorter et ordonner, de même devons-nous distinguer entre avoir l'intention et promettre. Ces actes peuvent cependant être exprimés tous deux par le performatif primaire : “Je ferai” : ainsi usons-nous des locutions “ferai probablement”, “ferai de mon mieux pour”, “ferai sans doute” et “promets de faire probablement”<sup>48</sup> ».

Dire au musée, dans l'espace-temps que nous avons déterminé, c'est promettre et se commettre en prenant l'engagement d'accomplir une action. Annoncer une exposition comme projet à réaliser, c'est enclencher le phénomène que Lane a résumé sous le titre si déterminant qu'il a donné au livre d'Austin : « Quand

46 *Idem.*

47 *Ibid.*, p. 148.

48 *Ibid.*, p. 154 et 159.

dire, c'est faire». C'est toute la capacité de certification du musée, à travers son comportement prometteur, qui est mise à l'épreuve. En ayant emprunté un parcours différent, à travers l'acte de discours, on retrouve l'expérience de l'authenticité tant recherchée et valorisée par le tourisme culturel : « *To be truly satisfying the sight needs to be certified, marked as authentic. Without these markers, it could not be experienced as authentic*<sup>49</sup> ». Pour revenir une dernière fois à nos deux exemples, on notera dans ce contexte que le « cas Van Gogh » est plus authentique que le « cas Rubens », en regard des effets produits sur le destinataire. La promesse du premier a valeur d'engagement contractuel alors que le second reste une intention un peu maigre, à la mesure de sa force illocutoire. La règle du jeu au musée, dans un milieu désormais très compétitif, consiste à savoir promettre.

COMMENT PROMETTRE ? LE SENS DE LA SURPRISE ET LA QUESTION DU MARQUEUR Nous avons dit précédemment que le temps pendant lequel un projet s'imprégnait chez un auditoire comportait un fonctionnement double, associant la parole à des marqueurs de reconnaissance. Si nous avons progressé dans la compréhension de l'acte de discours, la question du marqueur est demeurée en suspens. Pour en interpréter la configuration, il faut tout d'abord discuter du mode sous lequel se présente un projet qui veut faire événement. La pierre d'angle, dans le contexte qui nous préoccupe, repose sur la distinction entre temps et temporalité. Claude Romano en a développé une analyse dans deux ouvrages qui forment un diptyque : *L'événement et le monde*, suivi de *L'événement et le temps*, définissant la temporalité comme « ...rien d'autre que le nom donné à la manière dont les événements adviennent pour nous en donnant lieu à une ex-pér-ience<sup>50</sup> ».

Si l'on accepte de déplacer la richesse des interprétations philosophiques de Romano vers la réduction de notre discussion muséologique, on poursuivra en y ajoutant deux explications complémentaires qui concernent « l'événement » et « l'advenant ». Pour Romano, « tout événement... possède un caractère adressé, destiné... Il n'y a jamais d'événements "sans plus", mais l'événement – telle est sa différence majeure avec le fait – survient toujours à quelqu'un. À toi ou à moi, sur un mode chaque fois incomparable<sup>51</sup> ». Quant à l'advenant « [il] est justement celui à qui quelque chose arrive ou peut arriver : déterminable uniquement à partir d'événementiaux<sup>52</sup> ». Nous retiendrons enfin le lien particulier qui les unit puisque : « l'advenant n'est donc pas descriptible ou interprétable en lui-même, abstraction faite des événements qui lui échoient et de l'histoire qui est la sienne : événements et advenant surgissent ici ensemble et apparaissent inextricables<sup>53</sup> ».

Plaçons-nous dans le contexte d'une conférence de presse dont le propos serait d'annoncer la tenue d'une exposition totalement inhabituelle pour le musée qui

49 Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 164.

50 Claude Romano, *L'événement et le temps*, Paris, PUF, 1999, p. 195. Le premier volet de sa réflexion, *L'événement et le monde*, a été publié chez le même éditeur en 1998, réédité en 1999.

51 *Ibid.*, p. 196.

52 *Idem.*

53 *Ibid.*, p. 197.

la présentera. C'est alors le surgissement, comme apparition d'un discours brusque et soudain, qui va former le contexte de référence d'où proviendra l'événement. Il va permettre à des images de se présenter à l'esprit de l'auditoire. Son mode d'existence repose sur un sentiment, celui de la surprise comme phénomène événementiel où, toujours en suivant Romano, «...elle n'a pas partie liée à l'attente mais à la sphère de l'anticipation et du projet, pour autant que ces derniers manifestent une prise possible sur le possible, la portée d'un pouvoir selon lequel le réel se soumet à la compréhension<sup>54</sup>».

Tous les musées d'art ont, à un titre ou à un autre, la capacité de créer la surprise. Ce qu'il importe de retenir, à partir du moment où nous avons dit que l'essentiel n'est pas de dire ou de faire l'événement mais de le répéter, c'est que tout est indissociable : événement, advenant, signifiant, contexte. La surprise est liée à la force du signifiant (le nom de l'artiste, les œuvres d'art annoncées) qui affectera directement l'advenant (l'auditoire), positivement ou négativement. Nous savons tous que le simple fait d'annoncer des projets d'expositions, de saisons en saisons, systématiquement vantés comme uniques, met l'auditoire en disponibilité. Cet auditoire a cependant toute liberté de recevoir ces «événements surprenants» selon plusieurs modes : acceptation et admiration, rejet et passivité. C'est là que l'unité thématique formulée par Romano – «...événements et advenant surgissent ici ensemble et apparaissent inextricables» – entraîne l'analyse du musée, sous sa forme d'entreprise, sur des voies particulièrement risquées.

Car, pour fonctionner, la surprise a besoin du concept d'écart. Il se traduira notamment, dans les commentaires journalistiques qui s'en feront les relais, par l'expression « contre toute attente ». Une telle surprise sera d'autant plus puissante que l'écart entre la sphère du musée (ce qu'il représente pour un auditoire habitué) et la sphère du projet sera plus grand. Comme la surprise « [...] possède une puissance propre de révélation : elle permet de mettre au jour, en effet, l'événementiel qui la sous-tend et dont elle est indissociable<sup>55</sup> ». Elle témoigne ainsi de l'influence du musée qui possède le pouvoir de créer une telle révélation. Elle se reconnaît aux marqueurs de reconnaissance qui sont avancés pour enraciner l'événement.

C'est là qu'il faut retourner à nos deux exemples, le « cas Van Gogh » et le « cas Rubens ». Dans le premier cas, les marqueurs sont nets : il s'agit de tableaux emblématiques de l'œuvre de Van Gogh, *Les Tournesols*. La reconnaissance est riche de possibilités car elle se fait à la fois à partir des œuvres elles-mêmes, démultipliées par la reproduction, et sur les sentiments connexes qu'elles suscitent, tels la Provence de Van Gogh, l'artiste souffrant, l'authenticité vraie et l'authenticité douteuse, la valeur marchande hors du commun, etc. De telles œuvres,

54 *Ibid.*, p. 224.

55 *Ibid.*, p. 225.

liées à l'effet de surprise par reconnaissance immédiate, affirment la capacité du musée à travailler en réseau en les faisant « se déplacer » de leur lieu d'origine vers leur lieu d'accueil. Elles n'ont pas besoin d'explications. Il en va tout autrement pour le « cas Rubens » car il est plus complexe de l'ancrer dans des marqueurs de reconnaissance spontanée. Ceux qui surgissent à l'esprit pour faire image ne sont pas de l'ordre du possible : le cycle de Marie de Médicis au Louvre ou le grand retable de la *Descente de croix* à la cathédrale d'Anvers. La surprise glisse alors vers l'auteur des œuvres (Rubens comme événement), laissant en sourdine ce qui constitue la raison d'être de l'exposition : les œuvres.

LE PACTE DE CRÉDIBILITÉ ET LE CONFLIT POTENTIEL ENTRE PROMETTRE ET AGIR Tout cela ne serait qu'une discussion byzantine si la promesse n'engageait pas. C'est ce qu'il s'agit d'observer maintenant, en deçà de toutes les variations que recouvre le verbe « promettre ». Depuis le début, nous avons associé l'action au musée. À cette première adéquation, l'action au présent, il faut en associer une seconde, l'action en toute responsabilité.

Paul Ricœur, réfléchissant à partir de la *Condition de l'homme moderne* d'Hannah Arendt dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* compare la symétrie entre pardon et promesse. Cette dernière « ...réplique à l'imprévisibilité résultant des intermittences du cœur et de la complexité des chaînes de conséquences de nos actes ; à cette double incertitude des affaires humaines, la promesse oppose la faculté de maîtriser l'avenir comme s'il s'agissait du présent. Et cette capacité trouve d'emblée son inscription politique dans la conclusion de pactes et de traités consistant en échange de promesses déclarées inviolables<sup>56</sup> ». Jean Greisch, à travers la *Généalogie de la morale* de Nietzsche, examine la notion de responsabilité comme imputabilité : « l'homme qui promet est aussi celui qui peut être tenu pour responsable, qui aura à tenir ses engagements, et au besoin à rendre compte de la parole donnée<sup>57</sup> ». C'est sous cette forme de promesse, celle qui dit maîtriser l'avenir, que se présente le pacte de crédibilité.

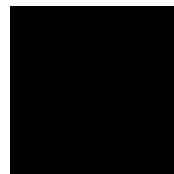
Poursuivons avec Jean Greisch, analysant le phénomène herméneutique de « l'homme capable » de Ricœur, lorsqu'il nous entraîne sur le « terrain de l'agir éthique<sup>58</sup> », qualificatif essentiel qui transforme le doublet « action au présent » en « action éthique au présent ». Faire surgir l'événement, c'est ouvrir un pacte

<sup>56</sup> Paul Ricœur, *La mémoire,...* *op. cit.*, p. 633.

<sup>57</sup> Jean Greisch, *op. cit.*, p. 351.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 368.

■ daprèsledépeupleur, 2001



éthique de crédibilité puisque « l'acte de promettre ... justifie le recours au concept de responsabilité, entendu au double sens du "compter sur", et du "être comptable de"<sup>59</sup> ».

Tous les éléments d'une tension sont ainsi réunis pour faciliter le franchissement de l'acte de promettre, magistralement résumé dans l'expression de Ricœur : « maîtriser l'avenir comme s'il s'agissait du présent ». C'est bien la dynamique qui oriente un musée comme entreprise culturelle, s'agitant au milieu d'une concurrence désormais féroce. Combien d'expositions, promises comme événement, se sont-elles dissoutes dans une attente déçue ? En voulant retrouver une liberté de promesse et d'action, afin d'exercer une souveraineté au présent, le musée d'art force de plus en plus sur le dire au détriment du faire. L'exposition des chefs-d'œuvre du Musée Marmottan, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal à l'hiver 1999, sous le titre ambitieux de *Monet à Giverny*, n'en est qu'un exemple parmi d'autres. L'enjeu est loin d'être négligeable, à partir du moment où l'on assiste à une réaction en chaîne d'expositions, oubliées du fait que la surprise n'est plus réductible aux seuls qualificatifs de « chefs-d'œuvre » ou de « trésors » pour provoquer le choc de retour qui fera l'événement.

La promesse est un pacte de crédibilité. Il croise le concept central de fiabilité qui structure le renom du musée. Fragiliser celle-là, c'est faire dévier celui-ci. On commence seulement à constater le rapport dissymétrique qui s'installe, résultat des dix dernières années de musée-entrepreneur, entre ceux qui occupent le centre et ceux qui existent à la périphérie. C'est dans ce rapport, particulièrement délicat, que va se jouer la « différence ». On commencera par la penser avec ironie en disant que les musées d'art se divisent de plus en plus en deux catégories : ceux qui réalisent effectivement le « Quand dire, c'est faire » et ceux qui le comprennent comme « Quand dire, c'est montrer ». Si les deux peuvent effectivement coexister dans un même musée, le second a pour travers d'accorder un effet de puissance à la scénographie, allant jusqu'à dévaloriser l'œuvre pour lui donner un surcroît de visibilité.

L'ironie devient une sombre situation lorsque la dissymétrie s'installe entre « ceux qui savent » et « ceux qui font », entre les producteurs de savoir au centre et les consommateurs d'œuvres à la périphérie. Les seconds, privés d'implication scientifique à la réalisation de projets, loués par catalogue ou réduits à la simple présentation de la collection d'un musée partenaire qui en assume la propriété intellectuelle, ne peuvent que « montrer ». C'est dans cet espace de tension où promettre et agir se transforment en « savoir montrer » que se soude ou s'érode le renom du musée. La nécessité de promettre beaucoup pour suturer les recettes peut-elle se répercuter dans l'acte d'exposer ? Ou, pour le dire autrement,

59 *Idem.*

le musée d'art comme bastion de l'histoire positiviste, est-il condamné à ne travailler que sur la mystique de l'œuvre et de l'auteur, sur la « célébration du nom propre », pour citer Régis Michel<sup>60</sup> ?



LE MUSÉE ET LE TEMPS DE LA (RE)PRÉSENTATION Il résulte de tout cela un premier aveu : nous avons délibérément ramené les rapports entre le centre et la périphérie à une lecture primaire. Rares sont les musées d'art, hors des grandes métropoles, qui ne participent pas aujourd'hui d'une réalité duale, en se faisant centre et périphérie à la fois. Cette dernière se reconstitue comme un centre pour satelliser d'autres périphéries, selon un étonnant phénomène de cultures gigognes. De tels rapports ne concernent pas seulement les institutions mais aussi – surtout – les personnes qui y circulent. Lorsque nous avons cité plus haut, sans l'épingler comme un fait important, que chaque touriste en trouve toujours un autre pour le faire sourire, c'est de cette culture en cascade dont nous voulions parler.

Le musée d'art participe, depuis toujours, à la mécanique de l'exclusion symbolique. C'est une évidence de le rappeler. Elle est moins nette cependant lorsque nous précisons qu'elle est autrement plus subtile que l'établissement de simples rapports entre le haut et le bas, entre une culture savante et une culture populaire. On pourrait la résumer dans une formule usuelle qui est aussi une norme sociale : « réservé à un public averti ». À la logique de l'exclusion qu'elle exprime, se trouve affirmé un désir d'appropriation. S'agissant du musée d'art comme ordonnateur des relations de pouvoir, produites dans ses espaces d'exposition, on inscrira cette expression lapidaire comme l'un des critères qui fondent ses hiérarchies. Pour sa part, installé dans sa dynamique d'entreprise qui doit le faire renaître dans un continuel présent, il se réclamera du contraire, convaincu désormais que billetterie rime avec démocratie.

Nous nous situons à la marge, en essayant de croiser les travaux de Rob Shields et de Michel Maffesoli. Le premier, dans *Places on the Margin. Alternative Geographies of Modernity*, ouvre une réflexion sur la spatialisation comme formation culturelle, appréhendée par le biais d'une articulation entre les mythes et les lieux qui font image<sup>61</sup>. Le second, avec *Le temps des tribus*, travaille sur la socialité et nous y retrouvons la problématique des réseaux et des nouvelles formes d'agrégation sociale<sup>62</sup>. La question qui en résulte est directe : un geste d'exposition peut-il prétendre à « expérimenter de nouvelles manières d'être<sup>63</sup> » ? Ce sera l'objet de cette discussion sur le temps de la (re)présentation. La diversité, comme centre des modes de pensée et d'action, y sera une notion efficace.

60 Régis Michel, « De la non-histoire de l'art. Plaidoyer pour la tolérance et le pluralisme dans une discipline hantée par la violence et l'exclusion » dans *David contre David* (Régis Michel dir.), Paris, La Documentation française, 1993, p. 37.

61 Rob Shields, *op. cit.*, p. 255-256.

62 Michel Maffesoli, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 176.

63 *Idem.*

Travaillant sur la problématique du musée face au concept de l'espace public de Jürgen Habermas, Paul Rasse a identifié l'exposition comme un « média froid ». Elle se différencie de la télévision, du cinéma, du théâtre et du roman qui sont des « médias chauds »<sup>64</sup>. L'opposition essentielle repose sur la notion d'un spectateur, enveloppé et entraîné par l'écoute, le spectacle ou la lecture : « leur savoir-faire consiste justement à s'emparer du public, à jouer avec lui, de sa sensibilité, de son émotivité, de ses capacités oniriques, en le surprenant, en le faisant rire et pleurer, en le manipulant, en le fascinant, bref, à le captiver en ne lui offrant aucun répit, aucune respiration, du début jusqu'à la fin, au rythme tantôt lent, tantôt rapide, avec des plans de vision rapprochés ou éloignés, agrandis ou rapetissés<sup>65</sup> ». Nous lui concédons que la marge est grande entre ces deux ordres de médias. Pourtant, comme visiteur d'exposition, nous avons tous fait l'expérience de l'une ou l'autre de ces qualités. À l'inverse, leur réunion participe plutôt de l'expérience inhabituelle dans le cas des médias chauds. L'exposition d'art, comme « média froid » qui « ...s'offre naturellement à la distanciation »<sup>66</sup>, serait alors inadaptée pour penser le pluriculturalisme et le pluriethnisme des sociétés contemporaines. Actuellement, il est facile d'en convenir.

Nous tenterons pourtant d'y répondre en posant comme préalable la réalité de l'exposition comme produit du savoir historique. La seconde *Considération inactuelle* de Nietzsche nous permettra de mettre à plat quelques mécanismes premiers, pour situer la dimension monumentale du sens de l'histoire. L'exposition s'offre alors comme une synthèse homogène. Avancer son antonyme dans la discussion, l'hétérogène, c'est déjà la ramener à son identité fragmentaire. Pousser un peu plus loin et remplacer le mot « histoire » par « histoires » revient à marquer une rupture quasi inaugurale. C'est pourtant ce que Wilhelm Schapp nous permet d'avancer. Le premier ouvrage de sa trilogie consacrée aux phénomènes narratifs, *In Geschichten verstrickt* – traduit en français par Jean Greisch sous le titre de *Empêtrés dans des histoires* –, nous sera essentiel pour progresser<sup>67</sup>. Schapp n'établit pas, comme point de départ de sa réflexion, le rapport d'indépendance habituellement reconnu entre le monde et les histoires. Il inverse le processus et accorde la préséance aux histoires (récits), allant jusqu'à y subordonner l'histoire universelle. L'être humain est donc d'emblée, et avant tout, impliqué, imbriqué, empêtré dans des histoires où figurent des êtres et des choses, animées et inanimées, naturelles ou surnaturelles. Sa notion capitale de chose-pour (*Wozuding*) dépasse la simple utilité pour lui reconnaître aussi une histoire (la chaise a été conçue par telle personne, à tel endroit, avec tel matériau, etc.). Les choses-pour fournissent les connexions « entre les histoires et le monde externe »<sup>68</sup>.

64 Paul Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 211-212.

65 *Ibid.*, p. 211.

66 *Ibid.*, p. 213.

67 Wilhelm Schapp, *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose* (traduction de l'allemand et postface par Jean Greisch), Paris, Éditions du Cerf, 1992, 280 p. Nous suivons la traduction proposée par Jean Greisch du terme « verstrickt » (empêtrés) dans le titre « In Geschichten verstrickt », alors que Ricœur préfère le mot « enchevêtré » (voir *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983 (coll. Points. Essai n° 227), p. 142-143).

68 *Ibid.*, p. 17.



L'expression sur laquelle nous concluerons, le théâtre de l'image, n'a pas de coloration cynique. Mieux, elle se contente de répondre à la question posée par Bernard Deloche, en tête de son chapitre intitulé « Supprimer l'institution ? » : « quelle solution préconiser pour rendre enfin le musée à sa fonction de présentation ? »<sup>69</sup>. Elle y croise le « handicap bourdieusien », formulé par Régis Michel en introduction aux *Actes du colloque David*, expédiant au rang d'une « triste chimère » le concept kantien de sentiment du beau, universellement partagé : « Bourdieu rappelle avec force que les catégories esthétiques sont des catégories *historiques*. Le plaisir de l'art n'a rien d'éthéré : la perception des œuvres est toujours le produit de conditions sociales »<sup>70</sup>. L'exposition devrait engager l'œil du visiteur en le configurant dans des histoires, lui épargnant la soumission du monologue.

L'EXPOSITION COMME PRODUIT D'UN SAVOIR HISTORIQUE Invité à prononcer la conférence d'ouverture de la réunion annuelle des membres de l'Association des musées américains, Nelson Goodman se fit volontairement provocateur<sup>71</sup>. C'était au début des années 1980 et, placer sa prise de parole sous l'intitulé de *La fin du musée*, avait alors le pouvoir de choquer. En raisonnant à partir des contraintes historiques du musée, soit les conditions défavorables donnant accès aux œuvres, Goodman a dirigé sa conférence vers un point central : « Le musée doit fonctionner comme une institution destinée à prévenir et à soigner la cécité, afin de permettre aux œuvres de fonctionner. Faire fonctionner les œuvres est la principale mission du musée. »<sup>72</sup>

Goodman a nommé les principaux obstacles qui empêchent l'attention d'être retenue, depuis les barrières physiques – escaliers, vitrines, éclairage – jusqu'à l'œuvre elle-même « ...physiquement inerte, alors que l'être humain est vivant et en mouvement »<sup>73</sup>. Il semblerait, une vingtaine d'années plus tard, que la question a trouvé ses réponses. Car, après tout, que font les services pédagogiques des musées, sinon de pratiquer avec assiduité le fonctionnement de l'œuvre ? Et le travail des muséographes n'agit-il pas comme un puissant transformateur d'inertie pour activer la vigueur d'attention du visiteur ? Le problème posé par Goodman a bien l'air d'être dépassé.

La première manière d'attirer l'attention du « spectateur inconstant » a été de mailler les œuvres, déroulant le travail d'un artiste au rythme de sa vie et de ses déplacements. De telles expositions biographiques, arrimées au concept de progrès artistique, appliquent et poursuivent l'esprit des *Vies* de Vasari. Savoir historique et histoire linéaire sont vite devenus des mots d'ordre pour faire fonctionner les œuvres dans des espaces de présentation. Le moteur d'action est d'ordre positiviste et repose sur le besoin continu de classer et de créer des typologies.

69 Bernard Deloche, *Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*, Paris, PUF, 2001, p. 107.

70 Régis Michel, *op. cit.*, p. XLII. Dans un esprit plus radical encore, on lira la préface qu'il rédigea pour accompagner l'ouvrage collectif consacré à Géricault, « L'histoire de l'art est bien finie. Court traité d'eschatologie militante à l'usage des post-historiens d'art », *Géricault* (Régis Michel dir.), Paris, La Documentation française, 1996, tome 1, p. xv-xxxv.

71 Publié dans Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action* (traduction partielle de *Of Mind and Other Matters*, 1984), Paris, Éditions de l'Éclat, 1996, p. 98-116.

72 *Ibid.*, p. 104.

73 *Ibid.*, p. 108.

Tout cela étant bien connu, nous n'insisterons pas. Ce que nous voudrions plutôt discuter est la nécessité pour le musée-entrepreneur d'exister sur ce mode quasi exclusif d'une histoire de l'art monumentale.

Nous commencerons notre investigation à partir de la célèbre triade de Friedrich Nietzsche : histoire monumentale, traditionaliste et critique. Jeune philosophe dionysiaque, il rédige sa seconde *Considération inactuelle* en quelques semaines, de novembre 1873 à janvier 1874<sup>74</sup>. Le réquisitoire, intitulé « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », dirigé contre ses contemporains « ...rongés de fièvre historique »<sup>75</sup>, n'est pas une condamnation définitive de toute histoire. C'est « l'excès de connaissances historiques [qui] nuit à l'être vivant »<sup>76</sup> dont il est question, l'excès d'histoire.

Pour suivre la lecture qu'en propose Paul Ricœur, l'épithète de « monumentale » qualifiant l'histoire, s'appuie sur la notion d'utilité<sup>77</sup>. Les monuments, comme modèles à imiter et ce qui « fait de l'effet »<sup>78</sup> provoquent l'admiration grandissante à travers laquelle s'infiltrer l'insignifiance, par excès d'utilité. L'exemple de la grandeur admirée, si elle a le pouvoir de susciter l'action individuelle, possède aussi le travers de manipuler l'individu, par ses mises en scène. Les historiens de l'art y reconnaîtront leur discipline : « l'histoire monumentale trompe par des analogies ... par de séduisantes ressemblances »<sup>79</sup>. En fait, elle nuit tout autant au passé qu'au présent car, lorsque « la conception monumentale du passé commande les autres conceptions, je veux dire l'histoire traditionaliste et l'histoire critique, c'est le passé lui-même qui en souffre »<sup>80</sup>. Ricœur a qualifié la seconde *Considération inactuelle* de brûlot. Il faut citer le passage de l'histoire traditionaliste – en gardant en mémoire notre problème présent du musée-entrepreneur – pour en comprendre toute la portée : « ...lorsque l'histoire sert la vie passée de telle sorte qu'elle empêche la vie présente de se poursuivre et de se développer, lorsque le sens historien ne conserve plus mais momifie la vie... Alors la piété se dessèche, et il ne reste plus que le pédantisme routinier qui tourne avec un égoïsme complaisant autour de son propre centre »<sup>81</sup>.

L'histoire traditionaliste n'est donc pas moins ambiguë. « Bric-à-brac ancestral », elle « ...intéresse ...celui qui a le goût de la conservation et de la vénération »<sup>82</sup>. C'est toujours d'utilité dont il est fait mention mais, cette fois-ci, par l'effet pesant des racines et de la tradition vénérable, elle rend toute capacité d'engendrement impossible. Avec le troisième élément du parcours ternaire, l'histoire critique, Nietzsche propose de soumettre le passé à « un sévère interrogatoire ». Il faut alors porter le « fer à ses racines » et passer « cruellement outre à toutes les piétés »<sup>83</sup>. Jean Greisch a bien précisé que ce n'est pas de critique qu'il est question, au sens historien de raison critique. Il en rappelle l'étymologie première, *krisis* et *krinein* étant plus

74 Friedrich Nietzsche, « Considérations inactuelles II. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), tome 1, 2000, p. 498-575. Le texte traduit par Pierre Rusch est accompagné d'une présentation et de notes par Marc Crépon. La chronologie de sa rédaction est indiquée à la p. 1067.

75 *Ibid.*, p. 500.

76 *Ibid.*, p. 509.

77 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 380.

78 Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 514.

79 *Ibid.*, p. 513.

80 *Idem.*

81 *Ibid.*, p. 518-519.

82 *Ibid.*, p. 515.

83 *Ibid.*, p. 519.

proches de la notion de crise<sup>84</sup>. Dans une telle perspective, pour Nietzsche, « déchirer le voile » est à la fois une entreprise engageante et un processus dangereux, « dangereux pour la vie elle-même »<sup>85</sup>. Pratiquer l'histoire révisionniste dans un contexte muséal est effectivement un acte qui engage. Les commissaires de l'exposition *The West as America : Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, présentée en 1991 au National Museum of American Art à Washington, en ont douloureusement vécu les conséquences<sup>86</sup>.

Selon notre propre compréhension de la liberté, on dira que les muséologues ont raison ou tort de ne pas pratiquer Nietzsche. Dans un article d'esprit nietzschéen, Werner Hofmann a identifié une question essentielle dès 1989, en réfléchissant sur une typologie de l'exposition dont les deux faces ne se regardent pas : exposition-monument et exposition-chantier<sup>87</sup>. La première, basée sur le fétichisme de l'œuvre d'art et sa glorification comme chef-d'œuvre s'oppose à la seconde, visant à provoquer la réflexion. Bien des typologies alternatives ont été élaborées depuis, la plus instructive ayant été proposée par Raymond Montpetit dans un essai mettant en relation les logiques muséographiques avec la notion « d'interprétation personnalisée »<sup>88</sup>. Mais la marge est encore grande entre le fait de comprendre et d'analyser le fonctionnement de l'exposition après coup, comme observateur externe, et le fait de faire fonctionner l'œuvre, comme acteur interne et ordonnateur de l'acte d'exposer.

Devant cette fracture, l'usage de l'œuvre d'art se fait donc, toujours et obstinément, selon un rapport monumental et traditionaliste. Le savoir historique qui supporte sa présentation est un savoir scolastique qui oscille entre discours savant et érudition oiseuse. Sans une telle pratique de l'histoire de l'art, qui ne connaît pas le doute, ou si peu, il n'y aurait pas de musée-entrepreneur possible. Il n'y aurait surtout pas de telles entreprises en périphérie puisque cette forme d'exposition de l'art permet, en s'appuyant sur un principe d'imitation normé et bien rodé, d'exister comme faux-semblant du centre, sans en posséder véritablement les compétences scientifiques. Hofmann a visé juste en amenant la métaphore du religieux : « ...l'art devient un substitut à la religion et ouvre la porte à tous les efforts qui visent à sa monumentalisation. La génuflexion appartient à un spectateur qui ne pose pas de question, même lorsqu'elle a lieu au musée et non à l'église, c'est le tribut légitime qu'exigent les chefs-d'œuvre. »<sup>89</sup>

84 Jean Greisch, *Paul Ricœur...*, op. cit., p. 235.

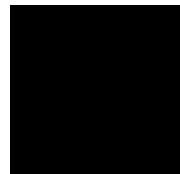
85 Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 519.

86 L'exposition et sa réception ont été analysées par Alan Wallach dans *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998, p. 105-117 et Steven C. Dubin, *Displays of Power. Memory and Amnesia in the American Museum*, New York, New York University Press, 1999, p. 152-185.

87 Le texte de Werner Hofmann, « Exposition : monument ou chantier d'idées ? » a été publié dans le numéro d'automne 1989 (n° 29) des *Cahiers du Musée national d'art moderne*, intitulé « En revenant de l'expo » et placé sous la direction d'Yves Michaud, p. 7-15.

88 Raymond Montpetit, « Les formes d'interprétation personnalisée et la mise en exposition : les contextes de sociabilité de l'appropriation » dans Jean-Marc Blais (dir.), *Les langages de l'interprétation personnalisée. L'animation dans les musées*, Hull, Musée des civilisations (collection Mercure, n° 9), 1997, p. 61-79.

89 Werner Hofmann, op. cit., p. 13.



Mais, qu'en est-il lorsque la génuflexion est souhaitée en l'absence du chef-d'œuvre ? Ou, plus incommode encore, lorsque le musée fabrique le chef-d'œuvre ? C'est dans ces failles, glissements discrets, que le musée-entrepreneur joue son existence, face à un visiteur qu'il a lui-même poussé à devenir compétent et qui exerce son esprit critique en retour.

HISTOIRE ET HISTOIRES Il serait pourtant possible de penser autrement, à moindres frais. Nous devons à la lecture du livre de Jean Greisch d'avoir découvert la phénoménologie narrative de Wilhelm Schapp. Il nous permet de penser différemment la relation qui s'établit entre l'être et la chose, au moment de leur rencontre. Nous y reviendrons un peu plus tard.

Disons tout d'abord que le vocabulaire muséologique se fait de plus en plus spécifique, dans une volonté qui se veut éclairante, et dont la visée scientifique n'est pas exclue. André Desvallées en a rédigé un glossaire à partir de termes qu'il manipule depuis plusieurs années<sup>90</sup>. À côté de mots d'usage habituel (artefact, cadre, cimaise, etc.), on y retrouve toute une batterie de termes pour qualifier spécifiquement l'exposition : expographie, expôt, discours expographique, expologie, isolat, muséalie. La finalité d'un tel guide est de permettre de parler mieux et plus clairement.

C'est en cherchant où se situait l'œuvre d'art que nous avons trouvé la chose et sa définition, à partir de Duncan Cameron : « Chose (vraie) : en langage muséal les vraies choses (*real things*) sont "des choses que nous présentons telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre. Ce sont, quels (sic) que soient leur nature et leurs dimensions, les œuvres d'art et les objets de fabrication humaine (artefacts) des musées d'anthropologie, d'art ou d'histoire" »<sup>91</sup>. Cette conception de la chose est l'une des chevilles du glossaire. Elle centralise les propriétés de l'œuvre d'art – authentique, original – par un renvoi de termes. Elle libère un second terme d'égale importance, le substitut, qui sert à « remplacer de vraies choses » : une copie romaine d'une sculpture grecque originale disparue est un substitut concret ; le plan d'une ville est un substitut analogique. La vraie chose devient une muséalie (objet de musée) lorsque « prélevée de son milieu d'origine, qu'il soit naturel ou culturel, [elle est] conservée en un lieu approprié à fonction muséale »<sup>92</sup>. Finalement, lors de la mise en exposition (l'expographie), c'est à titre d'expôt – unité élémentaire – qu'elle sera regardée. Tout cela se veut d'usage pratique et c'est d'ailleurs le propre d'un manuel de viser la simplicité.

Alors, pourquoi avons-nous le sentiment que cette belle mécanique, dans sa posture avantageuse, roule du sable qui fait grincer ? C'est avant tout parce qu'elle

90 André Desvallées, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition » dans Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguiet/Option Culture, 1998, p. 205-251.

91 *Ibid.*, p. 208.

92 *Ibid.*, p. 236.

signale l'exclusion et l'ostracisme. André Desvallées, muséologue et anthropologue, a beaucoup fait pour diminuer les prérogatives du musée d'art. Dans sa passion de vouloir donner une existence à la nouvelle muséologie, il a oublié le musée d'art dans les entrées de son glossaire. On ne le trouve pas à la rubrique musée (musée de site, musée de synthèse, musée du temps) et l'art contemporain n'y paraît que sous les rubriques de l'installation et du *situ*, compris comme un synonyme d'installation. En voulant, avec raison, diminuer l'importance du phénomène de fétichisation, c'est l'œuvre d'art dans l'absolu de sa complexité que Desvallées a dissoute. Sa terminologie fonctionnelle, insidieuse et appuyée sur un nivellement lexical, réduit l'œuvre à un simple objet de communication. C'est là que la marche est un peu trop haute et que nous ne pouvons pas « coincer la bulle », en accord avec la profession de foi qu'implique un tel manuel. L'homologie des deux termes de sa formule, « l'art d'exposer », n'est simplement pas acceptable. Assimiler la muséographie à un art, c'est asservir l'œuvre à une entreprise qui ne la concerne pas.

Empêtré dans notre propre histoire terminologique, nous ne pouvions qu'être réceptif au sous-titre du volume de Wilhelm Schapp: *Zum Sein von Mensch und Ding* (L'être de l'homme et de la chose)<sup>93</sup>. C'est toute la question de l'être-empêtré dans des histoires que Schapp nous apportait. Son approche phénoménologique nous a permis de repenser l'activité artistique, annoncée comme « façonnement du sensible » par Bernard Deloche<sup>94</sup>. Si nous sommes bien d'accord avec le fait et la phrase connue que « le tableau est quelque chose qui se donne à voir »<sup>95</sup>, il ne suffit pas d'en accepter la formule pour la pratiquer, c'est-à-dire accrocher l'œuvre sur un mur pour s'en déclarer satisfait. Deloche n'est bien évidemment pas aussi simpliste.

Schapp est un philosophe qui fait apparaître les personnages des contes pour mieux expliquer la complexité de ses analyses. C'est ainsi que la rencontre du loup avec le Chaperon Rouge<sup>96</sup> sert à réfléchir sur les questions d'arrière-plan et d'avant-plan, ainsi que sur le rapport entre pré-histoire et histoire. Le mot de pré-histoire se confond avec la notion d'horizon temporel de l'histoire. Ce qui se déroule à l'avant-plan de l'histoire (le mouvement de l'histoire) se place dans une épaisseur (l'arrière-plan), « ... la caractéristique de l'arrière-plan est le repos et la permanence, mais de manière à ce que tout puisse jaillir de lui »<sup>97</sup>. Le loup et la grand-mère dans l'histoire du Chaperon Rouge sont à l'avant-plan, mais la différence d'âge entre la petite-fille et la grand-mère sont des éléments de l'arrière-plan. Tout en n'étant pas sur le devant, ils demeurent décisifs pour l'intelligence de l'histoire. Jean Greisch, dans son analyse du texte de Schapp, a bien précisé qu'il ne s'agit nullement de l'opposition entre structures profondes et

93 Voir *supra*, note 67.

94 *op. cit.*, p. 85.

95 *Idem*.

96 Wilhelm Schapp, *op. cit.*, p. 112-116.

97 *Ibid.*, p. 114.

effets de surfaces, utilisés en narratologie, mais plutôt du «...jeu de l'implicite et de l'explicite qui résulte de l'interaction des deux plans»<sup>98</sup>.

Ces personnages (mère, grand-mère, Chaperon, loup) existent dans des histoires. Ils y sont empêtrés car « on ne peut pas séparer l'être empêtré dans des histoires, de la connaissance des histoires »<sup>99</sup>. C'est le cas aussi de la forêt, des galettes, du bonnet rouge du Chaperon. En tant que choses-pour, elles participent à l'empêtrement et surgissent dans l'histoire puisque « surgir et être empêtré, c'est tout un »<sup>100</sup>. Le constat est loin d'être anodin : chaque histoire existe dans une densité, une profondeur d'histoires individuelles. Nous retiendrons cette question pour notre discussion sur le théâtre de l'image car elle nous permet de placer en perspective critique la notion de linéarité et du discours qui se tient à la surface.

Quant à la question du rapport dialogique entre surgir et empêtré, comme moyen de créer la surprise, on devinera l'efficacité de l'analyse de Schapp pour l'exposition. Ce sont les expressions de *voir* et de *percevoir* qu'il soumet à l'épreuve, à partir d'un exemple simple : celui d'un arbre qui surgit devant nous, avec son passé et son avenir<sup>101</sup>. Son passé, c'est toute l'histoire de l'arbre avec sa croissance, ses bourgeons et ses feuilles ; son futur, c'est la maladie, la foudre ou le bûcheron qui peuvent l'abattre. Ce qui surgit à l'avant-plan ce sont à la fois ses attributs et son destin. Schapp utilise le terme de « configuration de l'arbre » pour dire qu'il «...se tient ici déjà devant nous en tant qu'empêtré dans des histoires»<sup>102</sup>. La chose-pour surgit ainsi, avec ses déterminations, dans des configurations formées par les histoires. La notion de configuration (*Gebilde*) est fondamentale pour Schapp : elle correspond à la structure générale de l'histoire et « détermine l'être de l'homme et de la chose »<sup>103</sup>.

S'il faut contester à l'œuvre d'art sa capacité à exister sous son vocable historique, afin d'éviter sa sacralisation abusive, on lui refusera d'autant plus les termes de chose vraie et d'expôt. Un vocabulaire fonctionnel possède le travers de verrouiller la différence et de faciliter ce que l'on cherche précisément à fuir : la célébration. En lui appliquant la notion d'une chose-pour, empêtrée dans des histoires, on complique singulièrement la forme narrative de l'exposition qui conduit le récit au fétichisme de la valorisation d'une seule histoire.

LE THÉÂTRE DE L'IMAGE L'exposition comme projet marchandisable, acheminée vers le dévoilement de sa promesse, se joue-t-elle uniquement en surface, à l'avant-plan ? Tout concourt à le penser : positionnement des marqueurs de reconnaissance, rédaction de textes courts qui prescrivent, discours d'un savoir d'autorité. Si l'œuvre d'art surgit au milieu de toutes ces histoires – la sienne mais

98 Paul Ricœur..., *op. cit.*, p. 156.

99 Wilhelm Schapp, *op. cit.*, p. 179.

100 *Idem.*

101 *Ibid.*, p. 158.

102 *Ibid.*, p. 159.

103 Jean Greisch, *op. cit.*, p. 155.

aussi celles de son auteur, du commissaire, de l'institution et des visiteurs –, l'acte d'exposer semble avoir pour fonction première de réduire le problème de l'empêchement. Il faut reconnaître qu'il y réussit et le seul terme de « parcours d'exposition » en témoigne. L'auditour, centré sur les marqueurs de l'exposition qui divisent le parcours en stations, est la forme la plus directe de la transmission d'un sens prescrit aux visiteurs. Les visites d'accompagnement avec guides en sont une autre, probablement plus libre, si elles permettent le dialogue.

On sait pourtant que le visiteur, comme acteur de la visite, fabrique son propre récit en se déplaçant de manière aléatoire dans l'espace. Ce récit, composé d'éléments projetés à partir de son vécu, et associé à un bricolage hétérogène où interviennent les dimensions historique et esthétique, doit-il être exclu d'emblée pour qualifier le visiteur comme compétent ? Schapp nous répondrait probablement que la question est sans intérêt. Dans son chapitre consacré à la narration, il fait intervenir des histoires que l'on raconte à un avocat, non pas « ...pour l'en informer, mais pour le faire intervenir activement dans l'histoire »<sup>104</sup>. Les prétentions du musée à la validité de « sa seule histoire » y sont mises à mal. Impliquer l'interlocuteur revient à propulser l'histoire en avant et à lui transférer la responsabilité d'en « écrire la suite »<sup>105</sup>. Voilà qui rejoint l'histoire critique de Nietzsche et qui est absent du parcours de l'exposition.

Assumer une position d'institution démocratique impose de réfléchir sur la manière dont on raconte l'histoire. Le musée-entrepreneur s'en fait actuellement le propriétaire et il s'affirme comme le seul acteur crédible sur le devant de la scène. Pour convaincre, il projette les réussites de ses entrées – parfois ajustées – en les traduisant en retombées financières pour la communauté. Tout en se positionnant comme une entreprise capitaliste, il reçoit de plein fouet la question posée par Hans Belting au symposium de Vienne : « *such considerations raise a question: what are the aims of people who work with the concept of the museum without accepting its traditional formulation?* »<sup>106</sup>. Essayer d'y répondre, en composant avec la validité morale que le musée s'attribue, est particulièrement difficile.

Il faut tout d'abord commencer avec une évidence paradoxale : l'exposition se présente à la fois comme surface et comme profondeur. Pourtant, les événements qui s'y jouent ne sont pas du même ordre. Exposer, c'est mettre des œuvres sous tension et inscrire leur trop plein de visibilité – ou leur total anonymat – dans une configuration longuement réfléchie. Dans ce processus d'extériorisation, qui implique le dessaisissement d'un rapport intime et personnel avec son sujet, il est impossible de maîtriser le maillage des œuvres, si l'on ne fait pas soi-même acte de présence, au moment d'exposer. Une telle dynamique conduit doublement à penser son récit et à se soumettre à l'échec de son propre récit, sous la pression

104 Wilhelm Schapp, *op. cit.*, p. 131.

105 *Ibid.*, p. 132.

106 Hans Belting, « Place of reflection or place of sensation ? » dans Peter Noever (dir.), *The Discursive museum*, *op. cit.*, p. 72.

exercée par la surface de présentation. Cela n'implique pas que le récit soit impossible, mais il sera autre que celui qui a été pensé. Il deviendra une configuration de celui qui aura été mis en place à l'avant-plan, parfois rapidement et spontanément. Toute la difficulté consiste alors à manipuler l'empêchement. C'est dans ce contexte que nous ferons intervenir, en lieu et place du récit, le concept de « tableau ».

Exposer revient à composer avec le regard oblique, au sens propre et figuré. C'est la célèbre photographie de Doisneau, *Le regard oblique*, qui nous y fait penser<sup>107</sup>. Elle montre un couple arrêté sur le trottoir, devant la vitrine d'un marchand d'art : une femme au visage lourd ; un homme à chapeau, encaissant son âge. Le photographe (Doisneau) est à l'intérieur de la boutique, photographiant ceux qui regardent. La femme est absorbée par un tableau présenté en front de vitrine (nous ne voyons que son revers) alors que l'homme, tout en répondant distraitement au commentaire de sa femme, glisse un regard oblique vers l'œuvre accrochée, à droite, sur un mur de refend : une femme y est montrée nue, de dos<sup>108</sup>. Le phénomène du regard oblique s'observe chez tout un chacun, indépendamment des nationalités et des cultures. C'est, de plus, une incitation puissante qui met à l'épreuve la sacro-sainte « vérité de l'exposition » et il faut être bien naïf pour l'oublier. Il éprouve la communication proclamée, le chef-d'œuvre annoncé et la promesse de partage. Le regard oblique est l'intelligence du visiteur qui met à mal une idéologie qui annexe les œuvres pour imposer un système de valeurs.

C'est ce que nous lisons à travers l'analyse proposée par Mieke Bal du mur d'angle consacré aux deux tableaux du Caravage à la Gemäldegalerie de Berlin<sup>109</sup>. *L'incrédulité de saint Thomas* est accroché au centre, flanqué de *l'Amor vincit* à sa gauche et du tableau de Giovanni Baglione, *L'Amour divin vainqueur de l'Amour terrestre* à sa droite, sur le second mur. Bal lit le mur, insistant sur le « détail chirurgical » de la plaie du Christ qui y dirige, avec complaisance, l'index de Thomas. Si l'on se ramène à l'origine grecque de chirurgie (*kheirurgia*), on y trouve un « travail de la main », compliquant d'autant la lecture du détail, projeté à l'avant-plan du tableau. C'est le jeu de l'explicite et de l'implicite qui s'y exprime, nous empêtrant non seulement dans l'histoire du Christ et de Thomas mais aussi dans tout le « travail de la peinture » comme fente. Cette ouverture vers l'intérieur du corps (corps du Christ, corps de l'œuvre peint) creuse littéralement la surface murale, allant bien au-delà des images exposées<sup>110</sup>.

Ce que Mieke Bal comprend devant ces trois œuvres, magistralement et avec raison, comme un processus narratif, nous l'approchons comme un « tableau ». Avant d'entamer la discussion, on donnera un dernier commentaire de l'acte

107 La photographie est reproduite en pleine page dans Peter Hamilton, Robert Doisneau. *La vie d'un photographe*, Paris, Éditions Hoëbeke, 1995, p. 187.

108 La description que nous venons de donner est celle d'un spectateur naïf. Cette photographie a été prise en 1948 dans le magasin d'antiquités de Romi Giraud, 15, rue de Seine à Paris (6<sup>e</sup>). Giraud et Doisneau étaient amis et travaillaient ensemble à l'occasion. À cette époque, Doisneau fournissait des photographies à des éditeurs de photoromans, publications basées sur la mise en séquence d'images montrant la vie quotidienne, de préférence anecdotique. « Le regard oblique » est l'une de ces séquences, publiée dans la revue *Point de vue*. Doisneau, installé à l'affût dans le magasin de Romi Giraud et profitant du contre-jour, a réalisé en l'espace de quelques heures cette extraordinaire séquence du « regard oblique ». Peter Hamilton, *op. cit.*, reproduit la série de photographies oubliées dans *Point de vue*, p. 188-189.

109 Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Londres, Routledge, 1996, p. 117-128. Dans un recueil récent de ses textes, rassemblés sous la direction de Norman Bryson, Mieke Bal a consacré un chapitre à cette question du Caravage,



d'exposer : exposer, c'est produire un cadre de référence dans lequel des choses-pour y seront configurées afin de (re)présenter des histoires dans lesquelles chacun sera empêtré. Le fait de devoir refouler sa propre subjectivité n'est donc pas une condition obligée de l'acte d'exposer. Dans cette définition partielle, c'est la question du « cadre de référence » que nous voudrions aborder. Il s'agit d'un espace-temps qui s'identifie à un « espace-protocole », expression que nous empruntons à Pierre Frantz et qui trouve son explication au théâtre : « ...espace qui appartient au théâtre et qui s'impose du poids de l'architecture. Il est régi par la structure générale de la salle de théâtre et par les échanges scène / salle qu'elle organise... c'est lui qui manifeste le principe, la règle constitutive de la représentation »<sup>111</sup>.

Au musée, cet « espace-protocole » est aussi régi par des codes, explicites ou implicites, dont le premier et le plus puissant est celui de la distance. Il est lié, nous l'avons mentionné précédemment, au rapport extériorité/intériorité et à tous les seuils que le visiteur doit traverser avant d'accéder à l'espace d'exposition comme tel. Il fonctionne comme un lien dialogique entre l'ouverture et la fermeture, l'élitisme et le populisme, la mise à portée et la mise en retrait. Les doublets pourraient être multipliés. Mais la distance est probablement le paradoxe le plus étonnant du musée d'art comme entrepreneur car, tout en étant niée officiellement – le vieux truc de la réconciliation de l'art et de la vie au musée –, elle y est savamment entretenue. En fait, en y regardant d'un peu plus près, on s'aperçoit vite que la mise à distance fait partie des règles attendues de la part des visiteurs. C'est elle qui vient confirmer l'authenticité de l'expérience de la visite et valider la promesse. Lorsque l'exposition se transforme réellement en événement, comme c'était le cas à l'été 2002 avec *Matisse-Picasso* à la Tate Modern de Londres, demeurée ouverte trente-six heures de suite avant sa clôture finale, faire la file plusieurs heures pour la visiter de nuit fait partie intégrante de cette expérience de la distance<sup>112</sup>. La mise à distance a pour fonction d'attirer l'attention du visiteur, pas de l'exclure.

C'est donc bien tout l'espace qui est signifiant et le visiteur se déplace d'espaces signifiés en espaces signifiés, depuis le tout premier espace du premier temps de l'exposition, alors qu'elle n'était que virtuelle et promesse. Voilà pour-quoi tout paraît souvent si plat, lorsque l'on franchit concrètement l'entrée de la

« On Grouping: The Caravaggio Corner », dans *Looking in, the Art of Viewing*, G+B Arts International, 2001, p. 161-190.

110 En disant cela, nous faisons particulièrement référence au travail de Jeannette Christensen à partir de ce détail du Caravage analysé par Mieke Bal dans *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 27-38.

111 Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 197.

112 Voir l'article d'Agnès-Catherine Poirier, « Une nuit avec Matisse, la même avec Picasso » publié dans *Libération*, 19 août 2002, p. 24-25.

■ daprèsledépeupleur, 2001



salle d'exposition dans laquelle le commissaire et le muséographe ont tenté de la penser comme une totalité narrative. Le principe d'incertitude, lié à l'acte d'exposer, s'y cache avec plus ou moins de bonheur lorsqu'il frappe une discontinuité dans l'idéal du récit. Nous répétons donc la question posée plus haut avec Bernard Deloche : « quelle solution préconiser pour rendre enfin le musée à sa fonction de présentation ? »<sup>113</sup>. La première étape serait de préconiser un acte d'exposer « par noyaux » de présentation, plutôt qu'en déroulant un long ruban linéaire. Cela revient à oublier l'exposition comme une narration continue, cadrée par un début et une fin. Par analogie avec le noyau, nous attribuons la dynamique du nucléaire à ce phénomène de mise en espace des œuvres, qui est à la fois un « noyau dur » et de l'énergie.

Aussi curieux que cela puisse paraître, c'est le XVIII<sup>e</sup> siècle et Diderot qui nous permettent de proposer des réponses à Deloche et de définir une approche nucléaire de la mise en exposition. Commençons par l'énergie. Pour Diderot, l'énergie est une contradiction faite d'ambivalence et de flottement ou, comme le résume Michel Delon, « à travers ses divers emplois, l'énergie désigne tout ce qui, par le mouvement ou la force expressive, échappe au statisme et à la clarté analytique de la représentation classique »<sup>114</sup>. C'est bien l'énergie du sensible que Mieke Bal a fait fonctionner en regardant le mur des Caravage à Berlin. Ce coin d'angle, sans chorégraphie visuelle, est aussi un nucléaire, tel que nous l'entendons. Il n'a rien à voir avec les termes d'« îlot » ou de « micro-récit », employés en technique muséographique pour segmenter une exposition, conçue dans sa linéarité. Si le nucléaire peut être pensé et envisagé grâce à une maquette de travail, son mode d'activation ne peut pas être programmé. Pour se produire, il exige le passage à l'acte et la disposition des œuvres en salle. Un musée-entrepreneur, qui resterait engoncé dans son corset planificateur, a toutes les chances de passer à côté, comme en témoignent les expositions rapidement jetées sur les murs ou carrément chorégraphiées dans l'espace, ce qui revient au même.

En suivant Schapp, le nucléaire permet aussi de remplacer l'histoire par des histoires. Il résout également l'alternative ternaire de Nietzsche en réunissant les trois termes dans un « espace-protocole », l'exposition elle-même. Il libère enfin l'histoire critique. Nous appuyons son fonctionnement sur la notion de tableau, théorisée par Diderot pour le théâtre. Il s'agit, d'un « ensemble synchrone qui se manifeste dans la diachronie nécessaire de la représentation »<sup>115</sup>. Le tableau est un « variateur d'intensité »<sup>116</sup>, selon l'expression de Pierre Frantz, et Diderot en usera de différentes façons. Il y a d'une part un « jeu muet » qui sert de cadre à l'action, à la mise en place générale et à la création d'une atmosphère. D'autre part, le tableau sert également à concentrer des moments d'intensité.

113 Voir *supra*, note 69.

114 Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, p. 114.

115 Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 157.

116 *Ibid.*, p. 167.

117 *Ibid.*, p. 157-182.

118 *Ibid.*, p. 157.

119 Jean Davallon,  
*op. cit.* (note 11), p. 13-14.

120 La question n'est pas neuve et a déjà fait l'objet d'un nombre important de publications, livres et articles. Susan Danly et Cheryl Leibold ont récemment dressé un bilan de la question des rapports entre Eakins et la photographie dans *Eakins and the Photograph. Works by Thomas Eakins and his circle in the collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Philadelphie, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1994, 235 p. Le catalogue qui accompagnait l'exposition du Amon Carter Museum en 1996, consacrée au thème de la baignade, *Thomas Eakins and the Swimming Picture* (Doreen Bolger et Sarah Cash éd.), Fort Worth, Amon Carter Museum, 1996, 151 p., a permis de proposer de nouvelles pistes de réflexion. C'est de tout cela que les commissaires de l'exposition actuelle, inaugurée à Philadelphie en 2001, sont redevables. Le catalogue – une somme remarquable d'érudition scientifique – en témoigne. On ne peut que regretter que les responsables de la mise en exposition au MET n'aient pas su prendre leurs distances et « inventer » l'artiste pour le bénéfice du visiteur.

121 Nous le comprenons dans le sens de la « part

Frantz nommera le premier un « tableau-stase » et le second un « tableau-comble »<sup>117</sup>. Leur différence « ...relève de leur insertion syntagmatique, de la qualité, de la quantité d'énergie que leur confère leur place dans la pièce »<sup>118</sup>.

Comprenons bien que nous ne réduisons pas les œuvres à des personnages pour les faire figurer dans les tableaux. Ce serait buter sur le même obstacle soulevé par Davallon<sup>119</sup>, ce qui lui permet de rejeter le théâtre comme principe d'analyse de l'exposition. Dans notre optique, les personnages sont absents. C'est le principe dialogique et énergétique du tableau que nous retenons : espace de compréhension et espace de tension. Les tableaux sont alors des instruments qui nous permettent d'y configurer les œuvres. Le « tableau-stase » est le nucléaire pour situer une problématique d'ensemble – un thème, un moment de vie, un développement stylistique, etc. –, ce sera alors le lieu de l'histoire monumentale et traditionaliste. Le « tableau-comble », quant à lui, mettra le tableau-stase sous tension, en privilégiant une unité critique. Dès lors, tout est vraiment possible puisqu'un tel mode de présentation permet de sortir de la seule histoire de l'art positiviste pour ouvrir des *nucleus* de crise.

Nous prendrons un exemple récent pour en expliquer le fonctionnement : la présentation à l'été 2002 de l'exposition *Thomas Eakins* au Metropolitan Museum à New York. Les commissaires ont voulu faire profiter le visiteur de recherches récentes sur les rapports entre son œuvre peinte et la photographie<sup>120</sup> ; Eakins y trouva notamment un substitut au long et laborieux travail du dessin pour composer ses tableaux. Ce qui peut rapidement se comprendre comme un exercice de mise sous tension de l'œuvre peinte, en démontant la mécanique de sa conception, n'est en fait qu'un nivellement du tableau, présenté à égalité avec les photographies de travail. Le visiteur, en suivant la linéarité de la surface murale où voisinent tableaux et photographies, est contraint d'exercer son regard comparatif : la photographie avec sa transposition et son agencement sur la surface picturale. Rien ne permet d'accéder à des questions plus essentielles, telle la finalité de l'œuvre peinte, à partir des moyens mis en place pour la composer. En fait, nous avons eu la désagréable impression de participer à une histoire de l'art positiviste qui aurait un peu honte d'elle-même : dérouler l'œuvre de manière chronologique et traditionnelle, tout en la truffant de photographies de travail qui, au demeurant, ne peuvent prétendre au titre de photographie esthétique. C'est la démonstration qu'une narration continue n'est pas adaptée pour répondre à ce qui, de toute façon, ne peut pas être pensé comme un équilibre (le rapport photographie et tableau). Il faut travailler sur les limites entre les deux afin d'y réveiller l'anachronisme<sup>121</sup> et mettre l'œuvre en crise. Car, c'est bien de cela qu'il est question, pour un peintre réaliste et dessinateur méticuleux

comme Eakins, qui se voit aux prises avec un moyen technique qui lui fournit une véracité quasi instantanée.



Un musée-entrepreneur, fonctionnant par projets, est théoriquement bien préparé pour adopter une telle manière d'activer le sensible, afin d'y retrouver la « fonction de présentation ». Il lui faut toutefois accepter, moralement, que l'exposition définisse des normes et des valeurs pour la communauté à laquelle elle s'adresse, allant bien au-delà d'un simple exercice de contemplation. Au même titre que Jürgen Habermas considère la communication<sup>122</sup>, l'exposition est constitutive du lien social. Dans cette optique, rien n'est jamais fortuit et si les acteurs ne mesurent pas la justesse de leurs actes, c'est que le doute a disparu. Affirmer que tout projet « mérite d'être reconnu » importe peu, tant qu'il n'a pas créé les conditions morales de sa propre existence. C'est probablement le problème essentiel auquel se heurte le musée-entrepreneur aujourd'hui. Tout se résume à la phrase d'Habermas, sèche et décisive : « toute activité est intentionnelle ; on peut comprendre une action comme l'exécution de l'intention d'un acteur prenant sa décision, en fonction de son libre arbitre »<sup>123</sup>. En récupérant son autonomie, le musée-entrepreneur exerce effectivement son libre arbitre. Il lui suffit maintenant de ne pas oublier qu'il évolue au cœur même du doute. Il lui reste toutefois à exposer les discordances, qui ne sont pas celles avec lesquelles il joue sous une forme ludique et que Nathalie Heinich a résumées par l'expression de « paradoxe permissif »<sup>124</sup>. Cependant, l'alternative entre le juste et le faux, entre le clair et le pas clair, restera toujours sa prérogative.

maudite de l'historien», si finement analysée par Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, 286 p.

122 Sans vouloir remonter à sa *Théorie de l'agir communicationnel*, nous nous référons plus directement à *Vérité et justification* (traduit par Rainer Rochlitz), Paris, Gallimard, 1999, 348 p.

123 *Vérité et justification*, *op. cit.*, p. 49.

124 Nathalie Heinich, « Avant-gardisme et progressisme en art : la fin d'un paradigme » dans *L'art inquiet. Motifs d'engagement* (Louise Déry dir.), Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998, p. 100-105.

Une première ébauche de la section du texte consacrée au musée-entrepreneur a été lue sous la forme d'une conférence à l'Université Laval, en novembre 2000, à la demande de l'Association étudiante des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> cycles du Département d'histoire *Artefact* sous le titre « L'histoire de l'art dans le musée : le cas du Québec ». L'année suivante, en novembre 2001, une table ronde organisée par cette même Association sur le thème « Histoire et fiction », nous a permis d'en clarifier certains éléments dans une conférence intitulée « Le mentir-vrai de l'exposition ». Nous remercions également les étudiants(es) de notre cours *L'art et le musée. Approches historiques et situations contemporaines* (HAR-16517), donné à l'hiver 2002, de nous avoir permis de mettre à l'épreuve certaines des idées qui y sont énoncées.