

ETC



Le musée forme, informe et déforme

Louis Couturier

Number 19, Summer 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35937ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Couturier, L. (1992). Le musée forme, informe et déforme. *ETC*, (19), 35–39.

LE MUSÉE FORME, INFORME ET DÉFORME



Photo : Richard Mac Teubny

Vue de l'installation, Salles d'art contemporain, Musée des beaux-arts de Montréal.

Comme je suis un artiste, vous vous attendiez peut-être à ce que je vous parle de mon travail. J'ai préféré m'attarder à la présentation de l'art telle que pratiquée couramment dans les institutions muséales. Ceci afin de souligner que l'expression artistique se résume bien vite, grâce aux musées, à l'exposition sacralisée d'œuvres – on leur accorde une attention, un prix hors de toute commune mesure – transformées en autant de reliques, en autant d'objets fétiches, offerts indistinctement à l'admiration collective. L'art contemporain récent n'échappe pas à cette réalité.

Les musées forment des expositions et informent le public sur la production des artistes. Malheureusement, ils déforment aussi la nature de l'expression artistique en la subordonnant à un produit culturel, l'exposition. Ce produit est voulu séducteur et attrayant, cohérent et pertinent. Le propre de l'art étant la divergence, le musée gomme le particularisme des œuvres derrière un masque de fausse cohérence. David Alexander Colville partageant avec Gerhard Richter

une même salle du Musée des beaux-arts de Montréal (sous prétexte que tous les deux ont traité le paysage sur des toiles de petites dimensions dans les années 1980) me paraît bien refléter un type de fausses cohérences strictement temporelles et formelles que certains musées semblent affectionner.

La déformation de l'expression artistique se fait de plusieurs manières. Je n'aborderai que quelques-unes d'entre elles. Ces manières de faire sont diverses et s'additionnent parfois dans une même exposition. Il s'agit de la standardisation : on présente tout sous un même « éclairage » ou un même thème ; de la juxtaposition séductrice dont la cohérence est surtout formelle ; d'une surprotection niant au regardeur son droit ultime, celui de voir et de comprendre ; ou encore d'un amalgame d'œuvres isolées qui ne sont pas initialement prévues pour être vues dans ces conditions. Il en résulte une déformation et une désinformation directe sur la nature des objets présentés.

Quatre expositions serviront à illustrer mon propos. Les deux premières présentaient des collections,

les deux autres des rétrospectives. La première collection mise en cause est celle d'un musée prestigieux, le Guggenheim. L'exposition, présentée avec fort battage publicitaire au Musée des beaux-arts de Montréal, était intitulée péremptoirement *Les Chefs-d'œuvre du Musée du Guggenheim*. L'autre collection abordée est beaucoup plus discrète, c'est la collection permanente d'art contemporain du Musée des beaux-arts de Montréal. Présenter une collection est un exercice délicat. Il consiste, dans les deux cas étudiés ici, à réunir de manière « cohérente » ce qui fut souvent acquis sans cohérence particulière.

L'autre forme d'exposition, la rétrospective, devrait poser moins de problèmes puisqu'elle regroupe les œuvres d'un seul artiste. Mais là aussi les modes de présentation choisis donnent naissance à des ajouts de sens inutiles. Celle d'Alberto Giacometti au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, puis dans une moindre mesure celle de Marcel Broodthaers à la galerie nationale du Jeu de Paume présentaient des exemples flagrants de modes de présentation qui nuisaient à une juste appréciation des œuvres.

Les Chefs-d'œuvre du Musée du Guggenheim

L'exposition *les Chefs-d'œuvre du Musée du Guggenheim*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, éliminait les éléments discordants de la collection permanente du Guggenheim pour obtenir une présentation homogène et évolutive qui opérât une compression de l'histoire de l'art au service d'une idéologie politique et marchande. L'art américain y était présenté comme étant le résultat naturel d'une évolution purement formaliste. On assistait à une standardisation de la lecture par le biais de l'encadrement (tous les « chefs-d'œuvre » étaient encadrés de manière identique). Le souci de promouvoir l'art américain était clair même si celui-ci était pour ainsi dire absent de l'exposition (une seule toile).

Je prends pour référence l'article de Reesa Greenberg, paru dans le n° 42 de la revue *Parachute*, *Le MoMA et le Modernisme : le cadre en jeu*. Elle y fait état de l'interprétation directiviste de l'histoire de l'art par le biais des types d'encadrement. Ce type de politique fut mis en application par William Rubin alors qu'il était directeur de la section peinture et sculpture du MoMA. William Rubin s'expliquait comme suit : « Si nous avons conservé les anciens

cadres ornés, il aurait été impossible pour les tableaux d'être, les uns vis-à-vis des autres, dans le bon rapport ». Le bon rapport, toujours selon l'article, étant bien sûr d'amener une mise en valeur visuelle subtile et uniforme en présentant tout sous une lumière moderniste.

Tout porte à croire que le Guggenheim est un adepte de cette méthode. Tous ses « Chefs-d'œuvre » étaient présentés de manière identique. Les cadres d'origine ont été retirés et remplacés par des boîtes-cadres blanches qui permettaient aux œuvres de « flotter », c'est-à-dire, de voir la surface entière du support. Une seule salle ne se pliait pas entièrement à la règle. Les boîtes-cadres y étaient de couleur vieil or. Pourquoi ? Tout simplement parce que ces œuvres, en tant que prémices de l'art moderne, sont considérées comme faisant partie de sa préhistoire. La dorure faussement vieillie était une manière de signifier visuellement ce que le panneau didactique nous confirmait textuellement.

Le cadre unique abolit l'histoire du cadre et fait oublier le cadre. Ce type d'aplatissement va à l'encontre du travail de nombreux artistes qui, au cours de ce siècle, ont insisté dans leur travail pour faire apparaître l'effet du cadre aux yeux de tous. La politique du Guggenheim ou celle du MoMA favorise un regard unifié et ignorant de l'histoire. On rature d'un trait les modes de présentation du passé pour mieux faire valoir, toujours selon Reesa Greenberg, la vision formaliste nationaliste et évolutionniste de Clement Greenberg.

La présentation chronologique appliquée dans l'exposition mettait en vedette les figures de proue de l'histoire de l'art : Picasso comme père du cubisme, Kandinsky comme inventeur mythique de l'abstraction et les surréalistes en bloc. Elle se terminait avec Pollock. Avec une seule toile, Pollock était tout de même présenté comme l'aboutissement logique de la démonstration historique défendue par l'exposition. Il était la vedette de la dernière salle. Celle-ci débutait par un panneau didactique au titre évocateur : *De Miro à Pollock*. Le dernier paragraphe, le quart du texte de ce panneau, était dédié à Pollock. Il y était présenté comme le successeur de Kandinsky et Picasso et tout comme eux : « il aurait ouvert la voie à plusieurs générations d'artistes ». Un simple regard sur l'histoire suffit pourtant à contredire pareille affirmation. Le public quitte l'exposition avec l'impression qu'une



Photo : Richard-Henri Tremblay, MBAM

Vue d'installation, Salles d'art contemporain, Musée des Beaux-Arts de Montréal.

page de l'histoire s'est fermée, l'euro péenne, et qu'une autre s'est ouverte, l'américaine.

Le Musée des beaux-arts de Montréal

Dans le n° 53 de la revue Parachute, Roland Poulin disait en parlant du Musée des Beaux-arts du Canada : « Pour le musée, ce qui était important c'était d'exposer de façon homogène l'ensemble des œuvres dans un espace, même si les œuvres ont peu en commun ». Plus loin dans l'interview, il avoue ne jamais retrouver ce qu'il nomme ses « objets » intacts quand il n'en contrôle pas la présentation. Il dit même les trouver méconnaissables. Je suis allé voir au Musée des beaux-arts de Montréal comment les œuvres de Roland Poulin y avait été traitées. Les sculptures de Poulin occupent une vaste salle carrée avec les œuvres de quatre autres artistes : Rebecca Horn, David Rabinowitch, Jan Groth et A. R. Penck. Le contenu de cette salle peut facilement être perçu comme une seule et unique installation dont le thème central pourrait bien être « la mort ou la mise à mort ». Comme nous le verrons pour la rétrospective de Marcel Broodthaers, seuls les cartels d'identification des œuvres permettent d'identifier qui a fait quoi ? Les responsables du

musée ont réuni toutes ces œuvres en se basant uniquement sur des similitudes de dimensions, de couleurs et de formes sans tenir compte de la pensée véhiculée par chacune d'entre elles. Elles peuvent difficilement être perçues autrement que comme les fragments (les signifiants) d'un tout : le spectacle muséal (le signifié).

Toutes les œuvres ont, je le répète, des points communs strictement visuels. Pas de couleur ou presque : le noir marque l'ensemble et le lie. Le jeu formel du dialogue des verticales qui sont présentes dans au moins cinq des œuvres renforce cette union. La plupart des œuvres possèdent au moins un élément d'une hauteur approximative de trois mètres et l'ensemble occupe harmonieusement l'espace de la salle. Le tout est éclairé de manière théâtrale.

Une grande installation de Rebecca Horn occupe la position centrale, elle fait le joint formel avec les autres. Elle est composée de plusieurs longues tiges de métal se terminant par des pointes. Certaines tiges lient le sol au plafond. Entre deux pointes de ces « javelots » se trouve un gros oeuf. Une des tiges est reliée à un moteur qui l'anime. Tous les javelots de Horn sont en position verticale et entrent en dialogue

visuel direct avec la grande toile néo-expressionniste, *Le début de la chasse au lion*, de A. R. Penck. Les chasseurs peints par Penck sont autant de personnages debouts, silhouettes noires, portant de grands javelots verticaux. Rappel visuel.

Autre rappel, l'œuvre de Jan Groth intitulée *sculpture 14*. Une tige métallique pliée appuyée contre le mur et placée immédiatement à la droite de la chasse. La hauteur de cette tige correspond à celle du rebord supérieur du tableau de A. R. Penck. À la suite, sur un autre mur, une grande esquisse de Poulin, représentant ses sculptures qui sont posées sur le sol. Il s'agit de deux formes noires rappelant vaguement des cercueils. Elles sont entourées de madriers verticaux. La verticalité des madriers est encore plus évidente sur l'esquisse au fusain. Cette esquisse fait écho avec deux dessins sur papier de David Rabinowitch (dont un fait directement face à l'esquisse sur le mur opposé). Ces grandes œuvres sur papier de Rabinowitch et de Poulin sont fixées à la même hauteur (leur sommet atteignant les fameux trois mètres). Le Musée les a encadrées de manière identique. Le dessin exécuté au fusain de Rabinowitch le plus près de la sculpture de Poulin est formé de rectangles verticaux rappelant vaguement les madriers. Le dessin placé face à l'esquisse mais à proximité de l'installation de Rebecca Horn représente sept petites formes rondes ou ovales de la dimension de l'oeuf. Rappel mnémorique. On voit ici le souci de cohérence esthétique apporté à l'ensemble. Je doute que cette fois encore Roland Poulin y ait reconnu son travail. Réunir des œuvres comportant des formes, des dimensions et des couleurs communes dans un même espace démontre un souci de les homogénéiser, de les encadrer sans en avoir l'air. N'est-ce pas là une façon d'offrir un produit bien lisse, d'une apparence cohérente comme lors de l'exposition offerte par le Guggenheim au M. B. A. de Montréal ? L'organisateur n'est-il pas, comme le clamait Daniel Buren, le seul artiste qui demeure ? Celui qui absorbe tous les autres ?

La rétrospective de Giacometti

La rétrospective d'Alberto Giacometti au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris présentait un cas flagrant de surprotection des œuvres qui favorise l'idolâtrie et le fétichisme. Le dispositif de mise à distance des œuvres, pour des raisons de sécurité, nous signifiait

que seul un être exceptionnel peut créer des objets qui nécessitent tant d'attention. Il s'agissait d'une vaste salle où étaient pratiqués des renforcements : cinq ou six espaces aménagés dans les murs comme autant d'immenses tableaux, larges d'au moins deux mètres et assez profonds. Chacun de ces abris surélevés offrait à la hauteur de notre regard, mais à bonne distance, une seule et unique statuette, haute de quelques centimètres seulement. Il était impossible d'en voir autre chose que la silhouette générale et le réflexe naturel de se pencher vers elle était vite réprimé, à chaque abris, par un panneau qui avertissait : ne pas s'appuyer, système d'alarme. Pour améliorer encore la visibilité, le musée avait cru bon de mettre ces statuettes sous un cube de verre à peine plus gros qu'elles et bien qu'elles aient été coulées d'une seule pièce avec un petit socle prévu par l'artiste, on avait ajouté un autre socle minuscule et blanc. Les visiteurs se plaignaient qu'ils n'y voyaient rien. Le dispositif de sécurité lui était bien visible et imposait un respect hors de toute commune mesure. Ce n'est pas une appréciation directe des sculptures de Giacometti qui était visée ici mais bien une appréciation qui serait plus près de la dévotion. On nous demandait de croire, c'est tout. Avec un tel dispositif, le musée nous disait : ces sculptures sont artistiquement inestimables, croyez nous sur parole. Le démesure du dispositif était là pour le prouver.

Marcel Broodthaers

La rétrospective de l'œuvre de Marcel Broodthaers, à la galerie nationale du Jeu de Paume, nous donne une bonne idée du traitement que les nouveaux musées (la galerie nationale du Jeu de Paume est née en 1991) réservent aux artistes qui à la fin des années 1960 et au début des années 1970, ont amorcé, en imposant une nouvelle conception de l'œuvre d'art, une nouvelle conception de la muséologie. Celle-ci permet, selon Jean-Louis Froment (directeur du Capc/Musée d'art contemporain de Bordeaux), d'enregistrer le présent au moment où il surgit. Selon le Musée d'art contemporain de Montréal, cette conception est de prendre part aux débats sur les valeurs et les enjeux de cette fin du millénaire.

Broodthaers était conscient de l'impossibilité pour l'artiste d'empêcher à long terme (et souvent à court terme) l'interprétation institutionnelle et la transformation de son travail en marchandise. Il ne voyait

d'autre possibilité pour y échapper que de faire de l'aliénation, que l'institution et le marché lui imposaient, le sujet même de son travail. Lui qui avait créé son propre musée, *Le musée d'art moderne département des aigles*, afin d'échapper au musée, se retrouve, une fois mort, absorbé par celui-ci. En télescopant les multiples interventions de l'artiste, en réunissant des travaux qui avaient été pensés séparément et présentés dans un contexte historique tout à fait différent, le musée ne peut faire autrement que de trahir l'artiste.

Heureusement, le catalogue, outil qui complète très bien l'exposition, rétablit les faits et permet également de replacer le travail dans son contexte historique. Mais j'aurais tendance à croire Pierre Bourdieu qui conclut dans son livre *L'amour de l'art*, qu'un catalogue « n'initie que les initiés ». Il y a fort à parier que la réflexion développée par Broodthaers restera encore longtemps hors de la portée du grand public.

Broodthaers utilisait dans son travail des procédés empruntés au musée : mise sous vitrine de documents, utilisation de barrières de protection, mise en espace d'aires de repos décorés de palmiers, présentation d'un socle signé et peint ne supportant aucune œuvre, panneaux d'information poétique, plan, carton d'invitation, asservissement de symbole ou de personnage historique à une présentation et à un thème identique. Son travail réinterprété au Jeu de Paume par des procédés muséaux similaires donnait naissance à une curieuse mise en abîme. Quand le socle signé et peint par Broodthaers se retrouvait au Jeu de Paume protégé par une enveloppe de verre qui le doublait, le visiteur était en droit de se demander : qui a fait quoi ? Ce type de désinformation obligeait, à la condition qu'on l'ai remarqué, à effectuer de constants réajustements, lesquels consistaient principalement à lire attentivement les cartels d'identification du titre des œuvres et des matériaux les constituant. Ces réajustements permettaient le plus souvent de faire le tri entre les ajouts du musée et ce qui était le fait de l'artiste.

Un autre exemple : des boîtes archéologiques à compartiments et remplies d'objets hétéroclites intitulées *Les fouilles restaniennes* (1967) étaient associées, par le Jeu de Paume, à des pièces initialement prévues pour être vues autrement. Peu importe, on les enfermait derrière une même barrière de protection. La question, qui a fait quoi ?, surgissait à nouveau.

On le voit, la muséographie du travail d'un artiste qui pastichait lui-même le musée n'est pas chose facile. Le dédoublement et les ajouts de sens peuvent se multiplier à l'infini. Le musée (comme entité générale) avec le temps aura probablement raison de l'œuvre de cet artiste. Il ne sera plus alors qu'une référence obligée, une valeur culturelle, un objet sacré et décoratif auquel on doit le respect.

Le Musée d'art contemporain de Montréal et l'art « qui se fait »

Le problème n'est-il pas que les artistes recherchent une attention exclusive alors que le musée prétend enregistrer la réalité de la création artistique dans son ensemble. Gommer le particularisme, promouvoir une position unique. N'est-ce pas ce que fait le Musée d'art contemporain de Montréal lorsqu'il réunit sous un thème commun, *Pour la suite du Monde*, des œuvres, « créées ou adaptées pour l'occasion », par plus de 29 artistes ? Qui a-t-il de commun entre un Hans Haack et des Gilbert & George, une Irene F. Whittome et un Chéri Samba ? Rien ou si peu.

L'art s'identifie maintenant au musée et réciproquement. En tant qu'artiste, il me semble essentiel d'en tenir compte et d'inclure cette réalité à l'intérieur de mes préoccupations afin de tenter, tout comme l'avait fait Broodthaers, de résister ne serait-ce qu'un temps à l'absorption. Absorption de l'individu par le mythe Art, et gommage des réalités historiques de l'expression artistique. Le Musée d'art contemporain de Montréal effectue ces deux actions en intitulant, lors de son ouverture, l'exposition d'une partie de sa collection, *La collection : tableau inaugural*. Une collection, un tableau, les 325 œuvres disparates (elles vont de Malévitch à Dorion en passant par Dubuffet et Lemoyne) de cette exposition étant absorbées dans un seul et unique tableau : le musée. Un hommage à Daniel Buren ? Peut-être.