

L'éthique de la poussière

Alessandra Mariani

Volume 4, Number 1, Fall 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033528ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033528ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

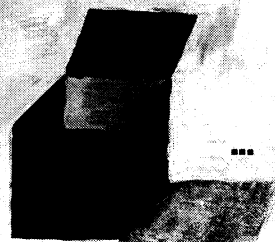
[Explore this journal](#)

Cite this document

Mariani, A. (2009). *L'éthique de la poussière*. *Muséologies*, 4(1), 6–11.
<https://doi.org/10.7202/1033528ar>

Mot de l'éditeur

L'éthique de la poussière^[1]



L'œuvre de Jorge Otero-Pailos aura suscité la curiosité de nombreux visiteurs lors de la 53^e Biennale de Venise *Fare Mondi / Making Worlds* qui s'est close hier. Il a dit au sujet de son installation *The Ethics of Dust*^[1]: *The Doge's Palace* qu'elle était le produit de l'isolation microscopique d'une couche de l'histoire, de notre histoire: celle de la pollution. Inspiré des pratiques des moulages en plâtre qui reproduisaient à fins pédagogiques monuments, bâtiments et sculptures à petite échelle, *Ethics of Dust* est une collecte (par l'application et ensuite le décolllement de la pellicule produite par le séchage d'un enduit au latex spécifiquement conçu), de l'accumulation des salissures, des poussières et des détritrus atmosphériques qui s'étaient fixés sur un mur du palais des Doges. En reconstituant le pan de mur nettoyé, l'exposition de toutes les pièces justificatives de ce processus évoquait la polémique de deux écoles de pensée: l'une établissant la valeur positive de la pollution déposée sur les objets qui *semblait* leur conférer la teinte du temps et l'autre qui ne voyait en la pollution qu'une souillure extrinsèque, mettant

à mal la patine, élément – lui – intrinsèque du vieillissement de la pierre. Cette deuxième position^[2], celle qui est encore aujourd'hui la plus communément utilisée, promeut la suppression des couches considérées insalubres.

[1]

Traduction libre de *The Ethics of Dust*.

[2]

The Ethics of Dust est le premier essai sur la mythologie de John Ruskin; Jorge Otero-Pailos a nommé son œuvre d'après cet ouvrage parce qu'il désirait instaurer un dialogue avec le travail de Ruskin (un des fondateurs « dix-neuviémiste » de la conservation historique), qui considérait essentiel de préserver les salissures, la poussière et la pollution cumulées sur les bâtiments parce qu'il croyait que cela leur conférait une valeur historique.

[3]

Camillo Boito, architecte et écrivain italien (1836-1914), a publié *Conserver ou Restaurer: les dilemmes du patrimoine* qui synthétise la différence des points de vue de John Ruskin et d'Eugène Viollet-le-Duc, les faisant presque converger vers un rapprochement par l'importance accordée à la modestie et à l'incertitude qui doivent être présents chez ceux qui font les interventions, afin qu'il soit possible de mieux juger de l'utilité des interventions à poser. La Charte d'Athènes pour la restauration des monuments historiques adoptée lors du premier congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques en 1931, sera fortement influencée par ses écrits.

Curieusement, la pellicule retirée par Jorge Otero-Pailos et exposée à l'Arsenale^[4] serait en réalité une antithèse, un paradoxe au statut ambigu parce qu'elle n'a pas, pour le moment du moins, de valeur d'œuvre pour le musée duquel elle a été retirée (les autres murs du palais ont été nettoyés et les résidus déversés dans la lagune). Sa valeur documentaire est, en revanche, tangible, authentique, réelle et... narrative. En s'exprimant au sujet de son œuvre, l'auteur s'est dit à la recherche d'une forme d'esthétisme créatif qui n'était pas appuyée d'une intentionnalité subjective. La pollution a par conséquent desservi son exploration, puisqu'elle lui a consenti la production d'une cohérence artistique qui n'était pas fondée sur sa propre intention. De plus, la négation, la stigmatisation de la pollution mise en évidence par ce processus en a indirectement révélé la dépendance sociale : notre subsistance en

dépend et elle est fondamentalement un dérivé de la modernité. Elle est donc *de facto*... un pan de notre histoire. Pour Jorge Otero-Pailos, éliminer complètement la pollution de l'histoire (ce qui se fait actuellement de façon véhémente sur un grand nombre de monuments et de bâtiments) équivaldrait à distordre celle-ci^[5].

La pollution comme patrimoine ? L'élargissement du concept sied-il plus effectivement aux problématiques de l'art, de sa conservation ou de la préservation des monuments ? Il est possible d'entrevoir qu'il puisse sans tomber dans le discours aporétique du « tout » patrimoine – enrichir la réflexion sur la collection muséale, la pratique curatoriale, la désignation des sites et mener à une révision des types d'intervention pratiqués dans ces milieux qui se voient être de plus en plus liés aux questions

[4]

Chantier naval, datant du XII^e siècle, où ont été construites de nombreuses flottes de bateaux qui ont fait de la république de Venise une des premières puissances économiques de cette période.

[5]

Voir l'entrevue réalisée par la Thyssen-Bornemisza Art Contemporary : <<http://www.youtube.com/watch?v=xLkTAJlqzTs>>.

environnementales. Si l'objectif d'une telle œuvre est de suggérer une nouvelle façon de concevoir histoire et architecture en soulignant le fait que les méthodes de conservation découlent encore des positions et des mécanismes d'interprétation adressés depuis le XIX^e siècle, il y aurait peut-être lieu de se pencher sur *l'éthique de la poussière* pour voir s'il ne serait pas possible d'y trouver de réelles pistes de solutions.

Les deux entrevues de ce numéro nous en apprennent un peu plus sur l'interprétation et la tangibilité des discours sur le patrimoine. M^{me} Christine St-Pierre, ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, nous a accordé un entretien où elle rappelle les orientations de l'État en matière de culture et de développement durable, qui sont notamment tournées vers la conscientisation de la population à l'importance de la sauvegarde du patrimoine collectif. M^{me} St-Pierre espère voir émerger un patrimoine québécois du XXI^e siècle grâce à la participation et à l'engagement d'une

société participative, qui inclut entre autres la réappropriation par les citoyens de tous milieux des institutions culturelles, dont les musées. Si des moyens incitatifs ont déjà été mis en place, M^{me} St-Pierre souhaite déposer un projet de modernisation de la Loi sur les biens culturels à l'Assemblée nationale du Québec en 2010 afin d'adapter le cadre législatif aux réalités actuelles.

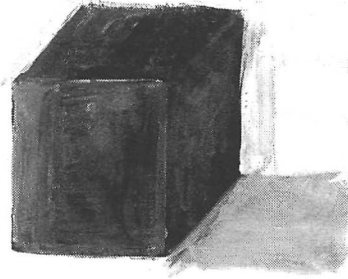
Jacques Des Rochers, conservateur de l'art canadien au Musée des beaux-arts de Montréal, présente le projet d'agrandissement du musée qui garantira la pérennité de l'église Erskin & American. Il fait état des décisions prises par le musée concernant la stratégie de conservation et de mise en valeur de ce lieu, comme la déconstruction partielle de l'église qui a permis l'édification de la nouvelle aile adjacente de cinq étages devant exposer une grande partie de la collection d'art canadien de l'institution. Le sens de l'investissement est manifeste chez Jacques Des Rochers : de la description qu'il livre sur l'acte de collectionner à la documentation des œuvres,

il relate son parcours quotidien, orienté vers la constitution d'un ensemble d'œuvres uniques et représentatives pour un espace spatial et temporel particulier.

Dans le premier article de ce numéro, Soumaya Gharsallah-Hizem, qui vient d'obtenir son doctorat en muséologie, médiation et patrimoine, présente une analyse du processus de la mise en exposition et du rôle de l'espace dans le musée. L'observation méthodique de trois expositions ayant eu lieu dans trois musées différents amène l'auteure à construire un protocole de découpage de l'espace qu'elle analyse par les processus relationnels liés à la production de sens dans l'exposition. Elle examine ensuite les significations de la mise en espace du dispositif expographique dans sa relation à la mise en exposition, grâce à un modèle sémiotique basé sur la théorie peircienne. Janick Daniel Aquilina nous fait remonter le courant de l'histoire afin de clarifier les origines et l'évolution des termes « muséologie » et « muséographie ». En s'appuyant sur

les analyses historiques et historiographiques d'auteurs qui sont une référence sur le sujet, il cherche à établir des faits dans le but de comprendre les origines des deux termes. Pour Janick Aquilina et pour plusieurs auteurs avant lui, la confusion omniprésente dans une grande partie de la littérature scientifique révèle que le signifié de ces expressions est loin de faire l'unanimité, et cela autant auprès des intervenants des institutions muséales que des muséologues eux-mêmes. Les différences de la langue, les nombreuses contradictions des interprétations font en sorte que la confusion demeure, même avec le cumul de plus de vingt ans de recherches sur le concept.

Justine Lebeau a consacré son mémoire de maîtrise en histoire de l'art à la réactualisation des collections fermées qui sont en fait des collections privées limitées par d'importantes interdictions testamentaires, où une quelconque modification à l'objet entraîne une perte du droit de propriété. De telles actions ont toutefois permis de démontrer que ces collections pouvaient



être remises à jour. En citant les cas de l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, du Kettle's Yard de Cambridge ainsi que de la New Art Gallery de Walsall, celle-ci fait la démonstration que les gestes posés dans ces situations sont principalement critiques, qu'ils ne contribuent pas à une mise en valeur ultérieure de la collection proprement dite et qu'ils génèrent en fin de compte un discours circonspect sur les transformations du milieu muséal. Il n'est plus difficile d'établir le rôle social que peuvent jouer les musées dans nos sociétés : pour la plupart de ceux-ci, la programmation fait désormais une très grande place aux thématiques liées aux enjeux sociaux. Le dernier article scientifique, écrit par Mélanie

Girard, démontre comment des stratégies de marketing social^[6] (et ce, sans nécessairement faire appel à une logique marchande) appliquées à la conception d'une exposition peuvent influencer le comportement des visiteurs. Pour conclure, dans la section carnet de ce numéro, Marie-Ève Courchesne nous présente le programme *Art Manie* qu'elle mène au Musée des beaux-arts de Mont-Saint-Hilaire. Ce programme offre aux élèves d'écoles de niveau secondaire la possibilité de vivre toutes les étapes de la création d'une œuvre, de la conception à l'exposition.

— ALESSANDRA MARIANI

23 NOVEMBRE 2009

[6]

Mélanie Girard utilise cette expression créée en 1971 par Philip Kotler et Gerald Zaltman qui définissent le marketing social comme : conception, application et contrôle de programmes destinés à influencer l'acceptation d'idées sociales. Ces activités incluent la planification de la production, les coûts, la communication, la distribution et la recherche vouée à la commercialisation. (KOTLER Philip et Gerard ZALTMAN, *Creating Social Change*, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1972, 672 p.)