

ETC



Parler de l'art sur plusieurs registres Entretien avec Madame Yolande Racine, conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal

Jocelyne Lupien

Numéro 11, printemps-été 1990

Parler de l'art

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36275ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lupien, J. (1990). Parler de l'art sur plusieurs registres : entretien avec Madame Yolande Racine, conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal. *ETC*, (11), 16–18.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Parler de l'art sur plusieurs registres

Entretien avec Madame Yolande Racine,
conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal

Jocelyne Lupien : *Yolande Racine, vous êtes conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal depuis maintenant 8 ans. Votre travail est en quelque sorte une « parole sur l'art » puisqu'il donne à voir des œuvres que vous choisissez et que vous mettez en scène selon la lecture personnelle que vous en avez faite.*

Yolande Racine : Oui, mon travail de conservatrice suppose en effet une grande part de choix et d'interprétation. Voici le cadre opérationnel dans lequel je fonctionne : chaque conservateur au Musée des beaux-arts de Montréal est responsable d'un secteur de la collection du musée; je suis responsable de l'art contemporain canadien et non canadien, de 1960 à nos jours. Mes deux mandats principaux consistent à concevoir et à organiser des expositions, ainsi qu'à constituer et interpréter une collection d'art contemporain. La programmation et la collection du musée se développent à partir des recommandations du directeur et des conservateurs dont l'un des rôles importants est de proposer aux différents comités internes et externes des choix pertinents d'expositions et d'acquisitions pour le musée.

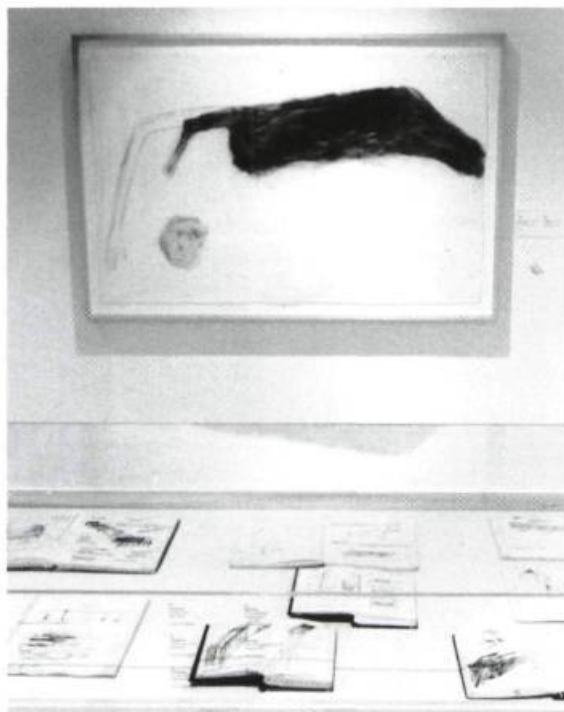
J. L. : *À cet effet, l'expertise du conservateur sera d'autant mise à profit que celui-ci ou celle-ci aura à son crédit de nombreuses années d'expérience dans le domaine de l'art contemporain. Depuis combien de temps faites-vous ce travail ?*

Y. R. : J'œuvre dans le contexte muséal depuis maintenant 15 ans : d'abord au Musée d'art contemporain de Montréal en 1973 et 1974, puis de 1978 au début de 1982, et au Musée des beaux-arts de Montréal depuis ce moment. Je vois, je lis, je rencontre, je discute avec des artistes, des historiens, des conservateurs, des enseignants, des directeurs de galeries, des critiques d'art et des collectionneurs, ces personnes ressources qui forment le milieu de l'art et avec lesquels je suis en constante relation. Je visite régulièrement des ateliers d'artistes, les expositions d'ici et d'ailleurs, de manière à avoir une vision globale des pratiques artistiques actuelles à travers le monde. À partir de ce bassin d'informations, des choix se dessinent à l'intérieur d'intérêts inévitablement personnels. D'expérience, je suis convaincue que le conservateur est sollicité par certaines œuvres avec lesquelles il aura des affinités qui sont de l'ordre de la subjectivité. Cet aspect est déterminant et tout à fait positif à mon sens, car il garantit l'implication et l'investissement total du conservateur face à l'œuvre qu'il se propose d'étudier et d'exposer. La subjectivité se manifeste dans toutes les formes d'activité humaine, c'est naturel, et ce phénomène est dynamique, à mon avis. Il contribue grandement à la réalisation d'expositions intéressantes, stimulantes et sensibles où la compréhension de l'œuvre est l'élément moteur du travail d'analyse et d'interpréta-

tion. Par ailleurs, au niveau de la programmation des expositions au musée, je crois qu'un sain équilibre doit s'établir entre les expositions consacrées aux artistes de différentes origines géographiques et à la diversité des pratiques artistiques. Sans être déterminé par des statistiques mensuelles, trimestrielles ou annuelles, cet aspect des préoccupations au musée est aussi sujet à l'actualité et aux opportunités qui se présentent dans le milieu culturel où nous nous inscrivons. Nous ne vivons pas en vase clos. Nous demeurons attentifs et disponibles à ce qui s'élabore dans le milieu.

J. L. : *De nombreuses étapes de travail précèdent la présentation d'une exposition au musée. En prenant comme exemple l'exposition Rebecca Horn, projet auquel vous travaillez depuis quelques années, décrivez-nous les jalons successifs menant à la réalisation d'une exposition.*

Y. R. : C'est en 1988 que j'ai proposé au musée la tenue de cette exposition portant sur l'ensemble du travail de Rebecca Horn, et qui sera présentée au printemps 1991. Ce choix s'est formulé au cours d'une longue période pendant laquelle je travaillais à l'exposition Betty Goodwin. J'observais l'œuvre de Rebecca Horn à distance, en reproductions dans les revues et les catalogues d'exposition. Je m'informais par des lectures. J'ai vu pour la première fois l'une de ses œuvres, *Peacock Machine*, en Allemagne, en 1982; elle n'avait guère encore été exposée en Amérique à ce moment. C'est alors, et sur le champ, que l'intérêt que j'avais développé pour son œuvre s'est confirmé. J'ai cherché par la suite des occasions de voir ses sculptures dans des expositions et j'ai commencé à recueillir l'information disponible. Donc, avant même que ce projet ne soit accepté par le musée, les démarches entreprises m'ont permis d'acquérir une solide connaissance de l'œuvre et des intentions qui s'y traduisent. Déjà, à l'étape de la soumission d'un projet, je dois « parler de l'art » en faisant valoir la richesse de son propos, la singularité de la démarche de l'artiste et l'intérêt particulier de présenter son œuvre à Montréal en 1991. À ce stade, le concept selon lequel l'œuvre sera présentée doit déjà être élaboré puisqu'il contribue à intéresser l'artiste et le musée. C'est, là encore, une façon de parler de l'art... ou de faire parler l'art. Il s'agit de faire valoir un concept d'exposition inédit répondant adéquatement à la nature de l'œuvre. Ce qui a intéressé Rebecca Horn, je crois, c'est la proposition d'une rétrospective de milieu de carrière, soit un retour sur son travail antérieur jusqu'à aujourd'hui, ce qui n'a encore jamais été réalisé et ce à quoi l'évolution de sa pratique d'artiste se prête admirablement bien puisque l'idée du mouvement, par exemple, est toujours présente tout en subissant de multiples métamorphoses. Cela peut être l'un des fils conducteurs. Par la suite, le travail consiste essentiellement à concrétiser le concept retenu par un



Installation de l'exposition Betty Goodwin, Musée des beaux-arts de Montréal du 11 février au 27 mars 1988. Photo : Brian Merrett

choix d'œuvres s'y rapportant et à justifier la présence de chacune des pièces selon celui-ci. C'est une manière non verbale de parler de l'art.

J. L. : *Il y a donc une grande part de recherche qui précède et accompagne tout projet d'exposition d'envergure.*

Y. R. : Oui. Et parfois cette recherche tient pratiquement de l'enquête policière parce qu'il arrive qu'il faille répertorier l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, localiser, établir la fortune critique de chacune des œuvres, retracer les lieux où elles ont été exposées, discutées, reproduites, noter les changements de titres et les différentes versions d'une même œuvre réalisées à ce jour par l'artiste, de manière à devenir très familier avec cette production. Ce travail suppose une grande curiosité, une méticulosité et un excellent sens de l'organisation qui n'ont de justification que par le degré de passion éprouvé pour l'œuvre et pour le résultat projeté : l'exposition. En somme, c'est une relecture complète de l'œuvre que le conservateur effectue, relecture des pièces, relecture des discours critiques qu'elles ont suscités dans le but d'édifier le concept de l'exposition sur des bases solides.

J. L. : *Dans quelle mesure le budget alloué à l'exposition va-t-il modifier votre concept initial, et par conséquent, la manière dont vous rendrez compte de la production de l'artiste ?*

Y. R. : Dès le moment où il est question d'organiser telle exposition, je sais comment je parlerai de l'œuvre de l'artiste; le « scénario » est déjà dessiné. Une exposition n'est pas une chose abstraite lorsqu'on a la tâche de la réaliser. Je dois lui donner forme et sens dans les limites d'un budget. Ainsi, pour l'exposition Rebecca Horn, j'ai l'intention d'inclure des projections vidéo montrant son activité de performance et ses films, des œuvres en provenance de différents pays, de formats et de poids variés. Le budget tient généralement compte de ces critères puisqu'il est établi en connaissant ces

données. S'il ne s'accorde pas aux frais inhérents, à la présentation de projections vidéo, par exemple, je dois trouver une alternative qui dénaturera le moins possible le projet : je peux, par exemple, remplacer la vidéo par des photographies. Cela modifie considérablement l'exposition, mais c'est une solution de rechange acceptable.

J. L. : *Chaque conservateur possède une manière propre de travailler. Qu'est-ce qui détermine chez vous le concept de l'exposition, est-ce une rencontre avec l'artiste, est-ce l'œuvre... ?*

Y. R. : En ce qui me concerne, c'est toujours l'œuvre qui me guide en premier lieu plutôt que le discours de ou sur l'artiste. L'œuvre me sert de modèle. Évidemment il y a souvent interaction entre l'œuvre et les propos de l'artiste sur son travail, mais en tout premier lieu c'est définitivement le caractère particulier de l'œuvre et la façon dont elle évolue dans le temps qui déterminera pour moi l'approche à adopter pour l'interpréter dans une exposition. Dans le cas de l'exposition Rebecca Horn, je tente de démontrer à travers la sélection des œuvres, qu'il y a eu déplacement de l'objet de la performance dont le véhicule était, durant les années 70, le corps même de l'artiste, pour faire place à la réalisation d'objets cynétiques au cours des années 80. C'est comme si l'idée de la performance s'était déplacée de l'artiste performeur à l'objet performant. Je souhaite donc que chacune des œuvres de l'exposition contribue à renforcer la narration de ce passage dans l'œuvre de Rebecca Horn; c'est ce que j'appelle le scénario de l'exposition, qui constitue aussi une forme de parole sur l'art. Ce n'est pas tellement la somme des lectures que j'aurai effectuées sur l'artiste et son œuvre qui m'amènera à définir la teneur de l'exposition, mais plutôt les trajets-déplacements que j'aurai moi-même effectués à l'intérieur de son œuvre qui détermineront le scénario de la présentation. La première fois que j'ai vu une œuvre de Rebecca Horn

à la Documenta de Kassel, en Allemagne, j'ai eu un véritable coup au cœur. L'implication du mouvement, le son, le rythme, la qualité des matériaux et l'aspect symbolique dans l'œuvre de Rebecca Horn m'ont vivement frappée et procuré une expérience sensorielle aiguë. J'aimerais réussir à transmettre une impression aussi saisissante dans l'exposition.

J. L. : *Lorsque vous montez une exposition d'une artiste comme Rebecca Horn, tentez-vous de mettre en scène ses œuvres et de « parler de ses œuvres », de manière totalement différente de tout ce qui s'est dit ou fait autour de cette œuvre jusqu'à ce jour ?*

Y. R. : Bien sûr, on essaie toujours d'éviter les redites, et là réside un défi de taille. Dans le cas de Rebecca Horn, il faut souligner que ses expositions individuelles dans des musées sont rares, son travail ayant surtout été présenté dans des expositions collectives. Certains musées européens lui ont toutefois consacré des expositions individuelles importantes, mais aucun musée nord-américain n'a encore exposé son œuvre en solo. Le Musée des beaux-arts de Montréal aura probablement la primeur. Par ailleurs, l'idée étant de faire avancer la connaissance que le milieu de l'art possède déjà au sujet de cette œuvre, mon intention n'est pas de redire ce qui a précédemment été formulé, ce qui ne serait d'aucune manière intéressant ni pour l'artiste ni pour le public dont je tiens beaucoup compte lors de l'élaboration du scénario de l'exposition. L'originalité de cette rétrospective, est de montrer au fil des salles du musée, les débuts de son travail, les performances, les sculptures corporelles, les sculptures et les installations cinétiques ainsi que les films, en établissant des liens entre ces différentes approches apparemment lointaines. Son œuvre n'a encore jamais été présentée sous cet angle et c'est ce qui a probablement incité Rebecca Horn à endosser un tel projet.

J. L. : *Est-ce que la présence et les interventions de l'artiste jouent un rôle déterminant dans l'évolution du projet d'exposition, ou est-ce que le conservateur fait avec l'œuvre sans avoir réellement besoin du concours de l'artiste ?*

Y. R. : Le rapport avec l'artiste est extrêmement important, essentiel, et au-delà de cela, enrichissant et profitable pour l'exposition (et pour moi) puisque l'artiste est la personne clé du projet. J'aime travailler avec les artistes, cela permet de concilier la vision intime de l'artiste sur son œuvre et celle, plus globale et synthétique, du conservateur, pour enrichir le discours. Je dois dire que je conçois mon rôle comme celui d'un orienteur, je discute beaucoup, je propose, j'encadre et je concrétise les choses plutôt que de les imposer unilatéralement à l'artiste. Dans le cas des expositions particulières à caractère rétrospectif, il est évident que le contact avec l'artiste est très étroit et que les points de vue doivent être partagés, alors que dans le cas des expositions de groupe ou thématiques, par exemple, le concept initial de l'exposition est générale-

ment plus directif et doit être endossé par les artistes, bien qu'il y ait aussi des expositions thématiques élaborées de concert avec des artistes, des expositions organisées par les artistes sur différents sujets parfois même sur la notion de musée. Les regards et les rôles se croisent.

J. L. : *L'exposition est montée, le catalogue publié. Quel rôle considérez-vous que ce texte doit jouer ?*

Y. R. : Voilà une autre manière de parler de l'art, celle-ci étant de l'ordre du verbal alors que beaucoup d'autres aspects de mon travail se jouent dans le registre du non verbal. J'aime bien, quant à moi, que le catalogue fasse écho fidèlement à l'exposition, qu'il se modèle sur elle. C'est la mémoire ponctuelle de l'événement et c'est tout ce qui en restera. Comme je cherche à ce que l'esprit de l'œuvre soit très manifeste dans l'exposition, je cherche aussi à ce que l'orientation de l'exposition soit clairement perceptible dans le catalogue. Celui-ci sert encore à montrer un aspect de l'œuvre impossible à faire valoir dans l'exposition. Ainsi, le catalogue n'est pas que verbalisation, mais aussi visualisation du travail de l'artiste. Pour le conservateur, l'écriture est un véhicule très important dans le cadre de son travail. Les articles de catalogues sont souvent les textes les plus élaborés produits par eux. Ils contiennent la somme de leur réflexion sur l'œuvre, témoignent de leur position face à l'œuvre, ils révèlent le résultat de leur recherche. Ils apportent souvent une information inédite et contribuent à faire comprendre, apprécier l'œuvre et à faire avancer les connaissances dans un domaine déterminé. Le texte demeure un médium privilégié pour développer les connaissances et la compréhension des différentes pratiques artistiques. C'est son rôle.

Partout et à tout moment, le conservateur doit produire des textes qui s'adressent à des interlocuteurs fort différents. Le document que liront les membres du comité de programmation sera orienté différemment de celui qui s'adresse au public ou qui servira à faire valoir la pertinence du projet auprès des instances gouvernementales qui subventionnent les expositions, et ce texte lui-même sera plus global que celui qui s'adressera au comité d'acquisition. L'approche du catalogue relève plus de l'histoire de l'art avec une visée éducative, didactique, alors que la demande de subvention sera plus technique, descriptive et tient aussi dans une certaine mesure du texte promotionnel... À ces documents écrits, s'ajoute le discours non verbal de l'exposition, une forme de discours plus publique, par opposition aux autres textualités, plus privées. Et pourtant tous ces textes parlent des mêmes œuvres.

Jocelyne Lupien
Critique d'art et professeure