



CeROArt

Numéro 1 (2007)

Objets d'art, œuvres d'art

Noémie Drouguet

Quand l'artiste contemporain joue au muséographe

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Noémie Drouguet, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe », *CeROArt* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 15 octobre 2007. URL : <http://ceroart.revues.org/index358.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : CeROArt asbl

<http://ceroart.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://ceroart.revues.org/index358.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009.

© Tous droits réservés

Noémie Drouguet

Quand l'artiste contemporain joue au muséographe

Introduction

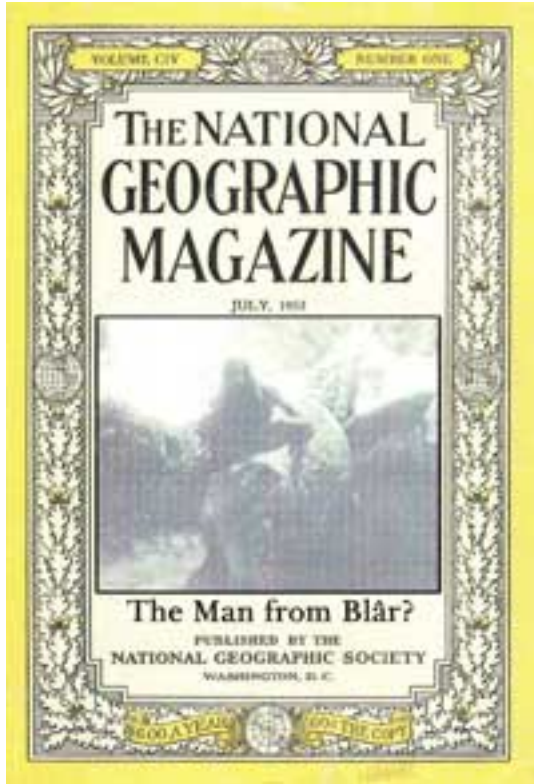
- 1 Métissage, dialogue, regards croisés,... Ces mots qui apparaissent dans de nombreux catalogues d'exposition sont autant d'invitations au partage d'expérience et au croisement des compétences qui inspirent les conservateurs et concepteurs d'exposition actuellement. Qui fait appel à un homme du théâtre¹, qui à un styliste², qui à un homme de lettres³. Les artistes plasticiens ne sont pas en reste et sont régulièrement sollicités pour ajouter une touche poétique, humoristique ou provocatrice dans une exposition montée par un conservateur-muséographe. Mais leur collaboration peut être plus étroite encore. A travers trois expositions temporaires visitées les dernières années, je voudrais proposer une réflexion sur les interventions plus profondes d'artistes contemporains, celles qui touchent directement à la conception et à la présentation de l'exposition, lorsque l'artiste se mue en muséographe.
- 2 Avant de décrire ces expositions, je voudrais préciser les termes employés, dans la mesure où ils portent parfois à confusion. Si la muséologie est la science qui *pense* le musée dans son sens le plus général, la muséographie quant à elle est tournée vers l'application pratique : description, analyse mais aussi conception, structuration et agencement de l'exposition. La scénographie, enfin, regroupe les aspects purement formels et matériels de l'exposition et contribue à créer une « ambiance »⁴. Muséographie et scénographie ne se confondent pas dans la mesure où la première définit le contenu, le fond et la forme tandis que la scénographie ne concerne que la forme, même si cette dernière concourt à la compréhension de l'ensemble.

1- *L'homme de Blar. Essai de reconstitution d'une vie l'anthropologue*

Musée d'Histoire naturelle de Luxembourg (13-28 juillet 2000)

- 3 Jean-Pierre Duchally, anthropologue luxembourgeois méprisé par ses pairs, aurait fait, en 1928, une découverte susceptible de révolutionner la science. Il aurait mis au jour en Ecosse les restes d'un hominidé qu'il a appelé l'Homme de Blar, sorte de chaînon manquant entre l'Homme de Neandertal et l'homme moderne. L'exposition retrace la vie de cet aventurier érudit et l'histoire de cette découverte, en présentant des documents, des photographies, quelques objets ayant appartenu au personnage, ses cahiers et croquis, ainsi que les ossements découverts et quelques pierres retouchées attestant sa trouvaille. La reconstitution présente toutes les étapes du travail minutieux du docteur Duchally censé prouver l'existence de cet homme préhistorique.
- 4 On hésite entre fiction et réalité en parcourant cette exposition, vision des artistes luxembourgeois Luc Ewen et Jean-Luc Koenig, qui s'amuse à jeter le trouble dans les esprits. Rien n'est vrai, bien sûr, dans cette enquête montée de toutes pièces : Duchally n'a jamais existé, pas plus que l'Homme de Blar, et tous les documents rassemblés sont fictifs eux-aussi (illustrations n°1 et n°2). Sorte de canular muséographique, décrit comme « un travail à la frontière du réel, plein d'humour, de mystère et d'originalité. Un poisson d'avril du troisième type »⁵, cette oeuvre d'art contemporain explore les ressources du langage muséal. En effet, elle ressemble à s'y méprendre à une « vraie » exposition par sa disposition, par l'utilisation du mobilier muséal classique (cimaises, vitrines) et par l'ajout de supports didactiques tels que des panneaux explicatifs et des cartels.

III. 1 : Revue scientifique factice dont la couverture montre la découverte de Duchally : une photographie de l'Homme de Blar, en chair et en os!



III. 2 : Photographie présentant des restes d'hominidé (un crâne) dans un contexte davantage romantique qu'archéologique.



- 5 Lorsque j'ai visité *L'Homme de Blar*, j'ai cru que cette exposition avait été produite par le musée lui-même, qui aurait eu recours à la collaboration des deux artistes pour la concevoir et la réaliser. En réalité, cette installation est une oeuvre d'art à part entière, créée en dehors du musée deux années auparavant - elle avait déjà été présentée dans une galerie. Ce n'est qu'ensuite que le musée a proposé aux artistes de l'exposer dans ses espaces. Cette idée est donc sortie de l'imagination de Koenig et Ewen ; il ne s'agit pas d'une commande. La présentation initiale a cependant été transformée pour être installée au Musée d'Histoire naturelle : les photographies ont été agrandies et on a ajouté des vitrines pour rendre l'exposition « plus spectaculaire ». Pour Simone Backes⁶, chef du service muséologique et technique du musée, « il s'agit bien d'une exposition et pas seulement d'une oeuvre d'art, car elle suit une certaine logique : introduction, présentation du spécimen, documentation ». Koenig, le principal créateur de l'oeuvre⁷, s'est intégré dans l'équipe du service muséologique et « dirigeait les manœuvres ».
- 6 Depuis plusieurs années, cette institution propose des expositions artistiques en été⁸, période durant laquelle le musée ne monte pas d'exposition scientifique car les animations du service pédagogique sont suspendues. Par ailleurs, le musée s'était déjà distingué en réalisant une exposition hors du commun en 1998, *Le Marsupilami – Une nouvelle espèce pour la science*, qui montrait que cet animal de bandes dessinées était bien plus que le produit de l'imagination d'un dessinateur de génie et qu'on pouvait s'amuser à le décrire comme un animal vivant. Ces expositions gardent toujours un lien avec les sciences naturelles. D'après Simone Backes, elles rencontrent un succès certain auprès d'un large public, notamment amateur de musées d'art⁹, qui se montre fidèle : « Les visiteurs sont curieux et nous, on fait des trucs curieux, on ne fait pas que des expositions pour les scientifiques ! ».

2- Double vie

Musée québécois de Culture populaire à Trois-Rivières (20 juin 2003 – 3 octobre 2004)

- 7 La seconde exposition que je vais décrire et analyser a eu lieu cette fois dans un musée « de culture populaire », nouveau nom du musée « d'arts et traditions populaires » de Trois-Rivières au Québec, qui a rouvert ses portes au public en juin 2003, après rénovation et refonte du concept¹⁰. Le thème de l'alimentation y était décliné en plusieurs expositions temporaires, au contenu, au ton et à la présentation très variés.
- 8 La réalisation de l'une d'entre elles, *Double vie*, a été confiée au collectif d'artistes contemporains « Farine orpheline cherche ailleurs meilleur ». Ce groupe de « créateurs pluridisciplinaires », dont la spécialité est « d'occuper des trous du tissu urbain pour y mettre en relief la vie avec une action artistique et sociale »¹¹ a déjà eu l'opportunité de collaborer avec des musées¹². Les artistes ont reçu carte blanche de la part de la direction du musée, avec pour seul impératif de respecter l'intégrité des objets de la collection. La personne la plus impliquée dans ce projet fut Pascale Galipeau, qui est ethnologue et muséologue de formation. Suivant leur méthode de travail habituelle, les artistes ont effectué une « résidence *in situ* » dans les réserves du musée afin de sélectionner les objets à exposer et de mûrir leur programme. L'installation qu'ils proposent explore le thème de la transformation des aliments hier, à travers les objets ethnographiques de la collection, et aujourd'hui, par le biais de séquences vidéo.
- 9 Dans une salle de type « boîte noire », c'est-à-dire un plateau dont les baies sont occultées et les murs noirs, le visiteur découvre une ménagerie beuglante, caquetante, bruyante. L'impression est saisissante. Les spots de la salle éclairent et semblent donner vie à des animaux et à des personnages délirants, dont le corps est fait de divers objets assemblés : moules à gâteaux, formes à beurre, couverts, casseroles, fouets, entonnoirs, passoires etc. (illustration n°3).

**III. 3 : Une vue générale de Double vie et sa ménagerie.
Le visiteur peut s'avancer au cœur du dispositif et s'asseoir sur le socle central.**



- 10 Ce bestiaire fantastique, composé de cochons, volailles, lapins, oiseaux, épouvantail et autres bonshommes, est disposé sur quelques longs socles assez bas, dans un désordre apparent. Des étiquettes plastifiées, qui se déploient comme des pétales autour d'une tige métallique (illustration n° 4), identifient tous les objets de collection individuellement ainsi que les « personnages » créés en donnant leurs noms. Pépère Sirop, par exemple, est composé de divers objets et outils qui servaient jadis à la récolte de l'eau d'érable et à la préparation du sirop. Les corps de certaines des figures intègrent des téléviseurs (illustration n°5) qui présentent des séquences d'art vidéo, tandis que d'autres sont disposés sur le socle et diffusent des documentaires sur les modes de production agricoles actuels et l'industrialisation alimentaire.

III. 4 : Un plat qui s'agrippe à un broyeur, un panier accroché à une manivelle, le tout en équilibre sur un saloir... Quel est cet étrange fétiche ? Son nom est indiqué sur un cartel, au même titre que les objets ethnographiques décrits un à un.



III. 5 : Des téléviseurs, anciens ou récents, font partie intégrante de certains personnages. Ils présentent des séquences vidéos produites par le collectif d'artistes contemporains.



- 11 On peut écouter le son ou le commentaire grâce à des casques, en s'asseyant sur un grand socle central, laissé libre à destination des visiteurs. Véritable installation d'art contemporain, *Double vie* montre de façon originale l'écart entre la production-transformation alimentaire autrefois, artisanale et dure, et celle d'aujourd'hui, industrielle, pas plus respectueuse de la nature et des petits exploitants que des consommateurs.

3- Déballage

Musée juif de Bruxelles, 5 mai 2004 – 3 octobre 2004

- 12 Installé depuis 1990 dans des locaux situés au-dessus d'une synagogue avenue de Stalingrad, le Musée juif de Bruxelles a déménagé en 2004 dans un bâtiment plus confortable situé rue des Minimes. L'équipe scientifique du musée planche toujours sur la future exposition permanente, mais pour inaugurer sans tarder ce nouvel espace, elle a proposé à Jacques Charlier, artiste liégeois, de déballer les caisses et de monter la première exposition

temporaire¹³. Celle-ci s'étend sur deux niveaux du musée¹⁴, dont les salles n'ont pas encore été réaménagées : les murs sont défraîchis, le sol abîmé, l'aménagement sommaire.

13 Voici le concept de l'exposition tel qu'il est présenté dans la petite brochure qui y est consacrée¹⁵ : « Entouré de l'équipe scientifique du musée, Jacques Charlier entasse des objets, compile des images et met en scène, dans l'apparent désordre des grands déménagements, une série de dispositifs thématiques évoquant les traditions juives ainsi que l'intégration des populations juives en Belgique ».

14 Le visuel de l'exposition (illustration n°6), qui montre Charlier en bleu de travail assis au milieu d'un fouillis de caisses, de meubles, d'œuvres d'art et autres, laisse lui aussi entrevoir une présentation chargée, désordonnée et chaotique.

III. 6 : Visuel de l'exposition Déballage, repris sur les affiches et les dépliants promotionnels.



15 L'exposition est en réalité beaucoup plus sage et utilise les ressorts muséographiques habituels : cimaises, vitrines, objets et photographies soigneusement alignés, couleurs sobres et agencement thématique (illustrations n° 7 et 8).

III. 7 : Vitrine intitulée « Le temps du sacré », présentant différents objets liés au culte ou à la piété individuelle.



III. 8 : Une vue de l'exposition Déballage. La structure thématique et le style sobre et classique de l'accrochage ne laissent pas deviner l'intervention d'un artiste contemporain.



- 16 Seul le premier espace est différent puisqu'il s'agit d'un décor de bureau aux étagères remplies de classeurs, qui évoque la shoah à travers les « registres de la haine ». Les autres thèmes que l'on rencontre sont la libération, les mouvements de jeunesse, les rites sacrés, les âges de la vie, quelques juifs célèbres etc. Charlier n'a pas voulu accompagner la présentation de textes explicatifs ni de cartels d'identification, souhaitant susciter le questionnement et « faciliter le dialogue entre les visiteurs et les scientifiques présents dans les salles »¹⁶. Néanmoins, par souci de clarté, les responsables du musée ont ajouté des titres pour les différents thèmes exposés. Ceux-ci sont de plus expliqués dans un feuillet distribué aux visiteurs, qui reprend le plan de l'exposition, proposant de la sorte un parcours. Enfin, le personnel du musée invite le public à commencer sa visite en regardant une cassette vidéo de 35 minutes qui explique

à nouveau le concept de *Déballage* et commente à l'avance les objets qui seront vus ensuite dans l'exposition proprement dite¹⁷.

4- Analyse des exemples proposés

- 17 Le premier cas d'étude décrit, *L'Homme de Blar*, se positionne selon moi comme un pastiche d'exposition anthropologique ou archéologique, un joyeux délire de deux artistes, à la fois humoristique et un peu moqueur. La présentation muséographique classique donne à l'histoire du Dr Duchally toutes les apparences de la vérité : on se perd un peu entre exposition scientifique et gag artistique. Cet exercice de style utilise en effet le langage muséal et ses codes : des objets, des documents, des photographies sont classés et disposés dans des vitrines et accrochés aux cimaises, créant un parcours rehaussé de textes, panneaux et cartels. On s'aperçoit que ce langage permet d'appuyer les faits décrits ; il sert à lui seul d'argument pour valider le contenu de l'exposition et dès lors semer le trouble dans l'esprit du visiteur. Si elle avait été présentée de façon plus libre, plus artistique peut-être, sans jouer avec cette contrainte de construction, l'exposition n'aurait pas produit le même effet de véracité.
- 18 Bien que le musée ait déjà produit auparavant une exposition mêlant humour, bandes dessinées et données scientifiques, témoignant d'une ouverture et d'une liberté rares pour ce type d'institution, je pense que les artistes peuvent se permettre d'aller encore plus loin dans la dérision. Par le fait qu'ils n'appartiennent pas à l'institution, leur marge de liberté est encore plus grande. C'est sans aucun doute une des raisons pour laquelle un conservateur fait appel à leur collaboration ou choisit de présenter leur installation. Cette indépendance peut se marquer par le ton adopté par l'artiste muséographe et par le recul qu'il prend par rapport au sujet, comme dans le cas de *L'Homme de Blar*.
- 19 La liberté de l'artiste peut aussi se manifester dans son rapport aux objets de la collection. Ceci ne concerne pas le premier exemple, qui ne contenait aucun original, mais caractérise par contre *Double vie*. Cette exposition est à la limite du sacrilège et doit donner de l'urticaire aux conservateurs « conservateurs ». En effet, arrachés à leur piédestal de collections muséales, les objets sont utilisés comme les pièces d'un jeu de construction pour créer les figures décrites précédemment. Comme pour certaines œuvres de *l'arte povera*, tels des résidus de réserve, ils ont été ramassés et assemblés pour accéder à une « double vie » à travers l'installation. Le collectif Farine orpheline s'est complètement affranchi du sentiment de respect exacerbé voire d'idolâtrie que certains conservateurs vouent à leurs collections. Le dispositif ne menace en aucun cas l'intégrité des objets qui sont simplement posés les uns sur les autres ou maintenus à l'aide de liens inoffensifs.
- 20 Des trois exemples proposés, la muséographie de *Double vie* est celle qui prend le plus de liberté par rapport au langage muséal classique. Pas tant au niveau du message que l'exposition fait passer, qui cadre tout à fait bien par rapport au thème général de l'alimentation, qu'au niveau de la structuration complètement éclatée du sujet « évolution de la transformation alimentaire ». Là où l'on aurait pu s'attendre, dans une présentation traditionnelle, à une structure chronologique (avec par exemple les étapes suivantes : du XVIII^e siècle à la mécanisation au XIX^e siècle, puis jusqu'à la deuxième guerre mondiale et enfin la période actuelle, sans oublier une section sur les peuples autochtones) voire typologique (la transformation des produits laitiers, l'élevage et la viande, céréales et cultures maraîchères, les boissons alcoolisées, le sucre et le sirop etc.), *Double vie* offre un tout autre programme. Celui-ci me semble guidé avant tout par des questions d'ordre esthétique mais il n'est pas pour autant dépourvu d'une certaine logique. Les objets assemblés pour créer un personnage ou un animal se réfèrent tous à la même activité, et la vidéo présentée dans le « ventre » de celui-ci est liée également à ce thème. L'ordre dans lequel le visiteur rencontre ces figures n'a quant à lui aucune importance, le parcours est complètement aléatoire. De plus, les artistes tiennent

- un discours engagé et invitent les visiteurs-consommateurs à réfléchir et à se faire leur propre avis sur la question des modes de production et de transformation alimentaires.
- 21 Les choix de Jacques Charlier pour l'exposition au Musée juif se situent à l'opposé de la démarche des Québécois : rien ne ressemble davantage à une exposition muséale traditionnelle que *Déballage* ! Au niveau de la structuration, l'artiste a soigneusement découpé la matière en une douzaine de thèmes, sans aucune surprise. Ceux-ci sont relativement fréquents dans les musées de société ou dans les musées « d'identité » : les aspects religieux, eux-mêmes divisés en plusieurs sections (le hassidisme, la Thora, la Terre Sainte), les âges de la vie ou rites de passage, les activités professionnelles, les personnalités célèbres, etc. Cette structuration est tellement nette que les responsables du musée ont pu aisément donner des titres à chacune des sections. Ceux-ci sont inscrits sur les bords des vitrines ou sur les murs et cloisons. On est loin de la confusion organisée de *Double vie* ou de l'ambiance désordonnée d'un déménagement. Celui-ci est seulement évoqué par quelques coffres métalliques empilés dans le couloir. L'aspect défraîchi des lieux contraste avec la finition de l'installation, ce qui ajoute finalement la touche « emménagement en cours », sans que cela soit nécessairement voulu.
- 22 L'artiste déclare que son but est de faire réfléchir les visiteurs : il refuse les « objets de contemplation », opte pour les « objets sujets de conversation » et veut créer un événement « qui va susciter une rumeur, ferment de discussions »¹⁸. Les objets sont selon lui des « prétextes à se parler, à se rapprocher, à jeter un pont entre juifs et non-juifs »¹⁹. Pour y parvenir, Charlier a choisi de ne donner aucune information au visiteur : pas de texte de salle, pas d'étiquette pour les objets, pas d'explication sur les thèmes abordés. Cela favorise, selon lui, d'une part le rapprochement entre les visiteurs, en particulier juifs et non-juifs, et d'autre part la discussion avec le guide-animateur qui se trouve dans la salle en permanence. Ce dernier objectif est sans doute atteint : le guide-animateur bondit sur les visiteurs et s'empresse de donner des explications avant même qu'on les lui demande. Lorsque j'ai fait la visite de l'exposition, le guide m'a suivie de vitrine en vitrine et m'a « tout » expliqué avant que j'ai eu le temps de me poser une seule question. A force de combler le manque d'informations de la présentation (guide, cassette vidéo, livret de visite), l'œuvre de Charlier est complètement dénaturée. En ce qui concerne le dialogue espéré entre Juifs et non-juifs, je doute que l'atmosphère austère et empesée de l'exposition soit vraiment appropriée pour l'engendrer.
- 23 Du même coup, si on en fait une autre lecture, elle en devient un peu grinçante : elle se moque, en toute sympathie, des anthropologues, des conservateurs de musées et même des visiteurs ! Elle jette le doute sur les compétences des premiers et sur leurs méthodes d'investigation : on dirait qu'ils finissent toujours par trouver ce qu'ils cherchent, peut-être qu'à force de faire travailler leur imagination, elle leur joue des tours. Duchally a tant rêvé de l'Homme de Blar qu'il l'a fait apparaître sur la pellicule ! Aurait-il vraiment réussi à photographier le chaînon manquant, comme le « prouvent » les clichés disposés dans l'exposition ? Si l'on poursuit ce raisonnement, on s'aperçoit que le conservateur est lui aussi raillé par le dispositif d'Ewen et Koenig : à moins de se montrer complice, ne doit-il pas exercer un contrôle sur les documents qu'il conserve et présente au public ? Cette lecture de l'œuvre le rend coupable d'utiliser la force de persuasion du langage muséal pour faire avaler des couleuvres au public²⁰. N'est-il pas honteux de céder aux sirènes du sensationnel pour attirer un public, peut-être naïf, dans son institution ? Ce public qui, octroyant une confiance aveugle à ce qu'il voit, prêt à croire à n'importe quelle supercherie, se laisse manipuler sans réfléchir, selon le syndrome cousin du « vu à la télé ». Personne n'est épargné par ce « troisième degré » de l'exposition, qui n'a bien sûr rien de l'attaque cynique ; c'est plutôt un clin d'œil complice et amusé de la part des deux artistes. La limite de cette interprétation, c'est que cette œuvre d'art n'a pas été initialement pensée pour le Musée d'Histoire naturelle. Néanmoins, cette localisation lui confère, il me semble, un maximum de signification.

- 24 Contrairement à l'exposition sur l'alimentation, les objets et documents sont presque traités avec dévotion, bien alignés dans les vitrines ou aux cimaises sur lesquelles les documents en deux dimensions sont protégés par des feuilles de plexiglas. Si des questions de conservation dictent les règles de sécurité, elles n'imposaient en aucun cas cette disposition austère²¹. Au niveau de la scénographie proprement dite, les recherches sont très minimales. Les socles et cloisons sont en MDF teinté en noir, les vitrines sont sans doute celles de l'ancien musée, l'éclairage naturel provenant des grandes baies vitrées et complété par deux lustres est très uniforme. On aurait pu s'attendre à plus d'audace de la part d'un artiste contemporain décrit comme insolent et ironique²², « connu beaucoup plus pour ses bric-à-brac ludiques que comme un « valorisateur » du patrimoine »²³, « coutumier des entassements d'objets »²⁴.
- 25 Par ailleurs, j'ai été déçue par le manque d'audace et de recul de l'artiste vis-à-vis de la communauté juive de Belgique²⁵. On dirait qu'il évite les sujets délicats, alors qu'il veut provoquer le débat. Les documents présentés, en particulier les photographies, datent de plusieurs décennies et contribuent à mon avis à figer les stéréotypes. Pourquoi ne pas évoquer la vie des Juifs de Belgique de façon plus actuelle ? D'autre part, aucune allusion n'est faite au conflit israélo-palestinien alors que ce problème grave parasite complètement l'image que les non-juifs peuvent avoir des Juifs. Pourquoi l'artiste n'a-t-il pas abordé ce sujet brûlant ? Peut-on parler de tout sauf de cela ?
- 26 Comment s'intègre l'art contemporain dans des musées d'histoire naturelle, d'histoire, art et société ou encore de culture populaire ? Le statut d'œuvre d'art est-il clair ? Quel est le rôle de l'artiste-muséographe et celui du conservateur qui l'invite ?

5- Le statut de l'œuvre d'art contemporain et l'apport de l'artiste à la muséographie

- 27 Dans *L'Homme de Blar*, la facture réaliste des documents et l'esthétique des photographies ajoutent une aura incontestable à cette exposition avant tout artistique. Il est inévitable que le doute s'installe dans l'esprit du visiteur au début de la visite ; cela fait partie du jeu des artistes-muséographes. Ils sont parvenus à créer une atmosphère très particulière, remplie d'un humour pince-sans-rire et totalement décalée par rapport au sérieux des expositions scientifiques traditionnelles. Le doute initial s'estompe rapidement à la vue des grandes photographies, dont le style n'est pas du tout conforme aux clichés (dans les deux sens du terme) des archéologues ou des anthropologues. Je pense qu'on ne peut confondre cette expérience artistique avec une exposition « normale » et, dans ce sens, le geste artistique est tout à fait perceptible. Bien que le Musée d'Histoire naturelle de Luxembourg soit très loin des stéréotypes poussiéreux, ennuyeux ou élitiste qui collent à ce type d'institution, une exposition dont le contenu et la forme sont confiées à des artistes ajoute une bouffée d'oxygène et de dérision, appréciée pour clore en beauté et en poésie la visite du musée.
- 28 En ce qui concerne *Double vie*, le discours muséographique, tant conceptuel que formel, s'éloigne tellement des configurations de référence que l'exposition s'impose directement comme un « corps étranger » à l'institution. Le geste artistique est évident. Exposition étrangère mais pas intrusive, étrange mais opportune : la greffe a bien pris. Cette installation d'art contemporain mêlant objets ethnographiques et art vidéo a le mérite de traiter de sujets graves et complexes sans lourdeur. Loin des travers nostalgiques, caractérisant nombre d'expositions ethnographiques, qui se complaisent dans des visions passéistes du temps où chacun savait « faire son beurre », elle explore le sujet de la transformation alimentaire et son évolution actuel sans pudeur. L'humour et la fantaisie sont bien présents et il se dégage de cette étonnante ménagerie une ambiance surréaliste. De plus, elle renouvelle complètement la façon de présenter des objets de collection et invite à la réflexion muséographique : ces objets mis en scène parlent-ils plus, parlent-ils moins que s'ils étaient alignés dans une vitrine ?

29 L'exposition *Déballage* quant à elle ne m'a pas laissé une impression aussi positive que les deux premières en ce qui concerne la muséographie. Je doute que Jacques Charlier ait atteint ses objectifs. La présentation, sans cartel ni balise sinon ceux ajoutés par l'équipe du musée, confère un côté énigmatique à l'exposition alors que l'objectif est de jeter un pont entre deux cultures qui se connaissent mal. Je pense que si l'artiste choisit de structurer la matière de façon thématique, c'est à dire conformément au schéma traditionnel d'un musée de société, il doit ajouter un minimum d'informations. Un objet historique ou ethnographique présenté comme tel, auquel on n'apporte aucune explication, peut évoquer chez le visiteur des interprétations complètement erronées et dès lors, dangereuses. Il me semble que le problème tient au fait que l'on n'identifie pas le geste artistique de Charlier comme tel. Si je n'avais pas su, avant de visiter *Déballage*, qu'il s'agissait en quelque sorte d'une installation d'art contemporain, je n'y aurais vu qu'une exposition classique. Charlier a réalisé une « citation²⁶ » de musée, en y appliquant un minimalisme extrêmement ambigu qui ne sert pas du tout le propos qu'il entend développer et risque au contraire d'induire le visiteur en erreur. Pour cette raison, et suite aux arguments développés dans l'analyse, je trouve que « muséographiquement » parlant, cette exposition n'est pas une réussite.

30 Il me reste à évoquer le rôle du conservateur. Que peut-il attendre de la collaboration d'artistes contemporains ? L'art contemporain est un « art qui explore des champs nouveaux de création, en prenant en compte les acquis de nos civilisations, ou qui renouvellent les formes d'expression artistiques existantes en poussant au-delà la réflexion »²⁷. Cette définition nous éclaire sur l'apport potentiel des artistes à l'institution muséale, tant au niveau esthétique que conceptuel. Ils peuvent renouveler le style des présentations, utiliser plus facilement l'humour, la dérision et le second degré, ajouter une touche de poésie, bousculer les habitudes des scientifiques, redynamiser l'institution et, pour toutes ces raisons, toucher un public plus diversifié. Au Centre d'histoire de Montréal, le directeur fait régulièrement appel à des artistes contemporains lorsqu'il veut « sortir des recettes toutes faites qui font que tout se ressemble »²⁸. En contrepartie, les conservateurs qui font appel à des artistes prennent certains risques. Il se peut que cela ne plaise pas aux visiteurs ou que ceux-ci ne parviennent pas à comprendre le sens de l'œuvre ou de l'installation, comme cela est fréquent dans les musées d'art contemporain. Ils s'exposent également aux critiques de leurs pairs moins audacieux et d'autres observateurs. Le rôle de conservateur n'est pas nécessairement le même d'une institution à l'autre et on ne s'improvise pas « spécialiste d'art contemporain²⁹ ». Néanmoins, confier la muséographie d'une exposition « de société » à un artiste contemporain reste une belle expérience, hybride et novatrice, à tenter.

Bibliographie

Publication de l'auteur

GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Deuxième édition, Paris, Armand Colin, (Collection U), 2006, 265 p.

DROUGUET, Noémie, « Questions méthodologiques autour de la conception des centres d'interprétation », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 98, mars-avril 2005, p.13-20.

DROUGUET, Noémie, « Succès et revers des expositions-spectacles », dans *Culture et Musées* n°4, juin 2005, p. 65-88.

DROUGUET, Noémie, « La mise en réseau des musées, l'exemple du Musée de Logbiermé », *Actes du colloque Des collections pour dialoguer ; Musée, identité, modernité*, Liège, 20 novembre 2001, Liège, 2002, p. 71-77.

DROUGUET, Noémie et GOB, André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à la mise en espace », *Culture et Musées*, n°2, 2003, p. 147-157.

DROUGUET, Noémie, « L'air du temps, un souffle d'oxygène pour des collections d'horlogerie », dans *Musées : on rénove !* ; *Art&Fact* n°22, 2003, p. 111-117.

DROUGUET, Noémie, « Le Musée québécois de Culture populaire à Trois-Rivières, Carnet de visite », dans *Musées : on rénove !* ; *Art&Fact* n° 22, 2003, p. 71-77.

DROUGUET, Noémie et GOB, André, « A Liège, deux siècles de collections universitaires », *Les nouvelles du patrimoine* n° 107, janvier-février-mars 2005, p. 25-27.

Notes

1 Les exemples sont nombreux, voir VIEL, Anette, « Théâtre et exposition. D'une scène à l'autre », dans *Médiamorphoses* n°9, novembre 2003, p.92-97. On peut citer *Infiniment Bleu*, montée au Musée de la Civilisation à Québec par Daniel Castongay (07/05/03-22/08/04) .

2 Par exemple, *GenovanversaevicerversA* au *Modemuseum* d'Anvers (du 09/09/03 au 28/03/2004), dans le cadre d'EuropaItalia, dont la scénographie a été confiée à 16 stylistes, belges et italiens.

3 *Vénus dévoilée*, exposition présentée au Palais de Beaux-Arts de Bruxelles (du 11/10/03 au 11/01/04), est basée et structurée sur une idée d'Umberto Eco.

4 GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Deuxième édition, Paris, 2006, p. 19.

5 Voir le site Internet du musée : http://www.mnhn.lu/naturmusee/et_blar.htm (dernière consultation le 10 octobre 2007).

6 Entretien le 12 mai 2004 au Musée d'Histoire naturelle de Luxembourg.

7 D'après Simone Backes, Koenig est l'artiste le plus impliqué dans cette exposition, Ewen n'aurait réalisé que la vidéo qui clôt le parcours du visiteur. Cela n'est pas spécifié dans les documents ou publications sur l'exposition.

8 La première eu lieu en 1997 : *Zoofolie – Le bestiaire imaginaire de Jean Fontaine*, dont l'idée était de confronter l'imaginaire d'un artiste à la zoologie connue.

9 Le Musée d'Histoire naturelle envoie des invitations aux personnes qui sont reprises dans les fichiers des musées d'art de la ville de Luxembourg (Musée d'Histoire et d'Art et Casino).

10 Pour avoir un aperçu des expositions présentées au musée, voir : DROUGUET, Noémie, « Le Musée québécois de culture populaire de Trois-Rivières, Carnet de visite », dans GOB, André (dir.), *Musées, on rénove !*, *Art&Fact* n° 22, 2003, p. 97-101 et <http://www.culturepop.qc.ca/> (dernière consultation le 10 octobre 2007).

11 Pour davantage d'information sur les projets passés, présents et à venir de ce collectif, voir leur site Internet : <http://www.farineorpheline.qc.ca/> (dernière consultation le 10 octobre 2007). Leur activité ne se limite pas à la « Belle Province » : ils ont produit une installation pour Lille 2004 (parcours urbain dans Wazemmes).

12 Le collectif a notamment participé à la scénographie de l'exposition permanente de l'Ecomusée du Fier Monde à Montréal et à une exposition temporaire *Partie profonde. Portrait plurimédia du quartier Centre-sud* (2003).

13 Plusieurs expositions se sont succédé depuis : *Un objet, deux cultures*, consacrée aux Juifs du Maroc en 2004, *175 ans de vie juive en Belgique* en 2005-2006 et *Trajectoires et espaces juifs* (2007). Le musée ne propose pas encore d'exposition permanente.

14 Une exposition d'estampes est également présentée au 3^{ème} étage mais elle n'est pas due à Charlier.

15 La présentation de l'exposition, de l'artiste Charlier et des motivations du musée à produire ce « geste emblématique » est également disponible sur le site Internet du musée: <http://www.mjb-jmb.org/fr/deballageintro.htm> (dernière consultation le 10 octobre 2007). Enfin, *Le musée juif de Belgique*, Bulletin spécial, vol. 15, n°2, avril-juin 2004 est entièrement consacré à *Déballage*.

16 *Le musée juif de Belgique*, op.cit., p.9.

17 Cette cassette vidéo est en vente à l'accueil du musée.

18 Cité dans LEGRAND, Dominique, op. cit.

19 *Musée juif de Belgique*, op. cit., p. 9.

20 Le visiteur accorde une grande confiance à l'insitution musée : il juge la « parole » institutionnelle fiable et fondée. LE MAREC, Joëlle, « Le public : ce qu'on sait et comment intégrer ces notions aux

scénarios d'exposition ? », communication présentée au séminaire de l'OCIM *Le scénario et l'analogie : deux regards sur l'exposition*, Dijon, novembre 2002.

21 Les règles élémentaires de conservation préventive ne sont du reste pas scrupuleusement suivies puisqu'un grand nombre de documents papier, notamment des journaux anciens, sont disposés juste au devant des grandes fenêtres, simplement couverts d'une feuille de verre. Quelques costumes sont présentés sur des cintres, sans protections spéciales.

22 LEGRAND, Dominique, « Avec l'émotion pour arme ; Jacques Charlier déballe les cartons du Musée juif installé au Sablon », *Le Soir* du 5 mai 2004, p. 28.

23 VAUTE, Paul, « Avant d'ouvrir, le Musée juif s'expose », *La Libre Belgique* du 3 mai 2004.

24 *Musée juif de Belgique*, op. cit., p. 4.

25 Cela peut éventuellement s'expliquer par le fait que Charlier est « non-juif avec un pied dans le monde juif » : son épouse est juive et leur fils également (cité dans LEGRAND, Dominique, op. cit.)

26 Charlier, qui connaît l'histoire de l'art sur le bout des doigts, est passé maître de l'art de la citation et de la référence, comme en témoigne ses œuvres antérieures. « Les registres de la Haine », au début de l'exposition *Déballage*, évoque selon moi les travaux sur le thème de la mémoire de Christian Boltanski.

27 MILLET, Catherine, *L'art contemporain*, Paris, 1997, p. 8.

28 Entretien avec Jean-François Leclercq, Montréal, le 28 juin 2003.

29 OCTOBRE, Sylvie, « Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain », dans *Publics et Musées* n° 14, juillet-décembre 1998, p. 89-109.

Pour citer cet article

Référence électronique

Noémie Drouguet, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe », *CeROArt* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 15 octobre 2007. URL : <http://ceroart.revues.org/index358.html>

Noémie Drouguet

Docteur en muséologie, Noémie Drouguet est assistante au Séminaire de Muséologie de l'Université de Liège où elle enseigne dans le cadre du Master en Histoire de l'art et Archéologie, finalité spécialisée en « Muséologie et interprétation du patrimoine ». Elle est également professeur à l'ESA Saint-Luc où elle dispense les cours de muséologie et conservation préventive. Ses recherches portent principalement sur les musées d'ethnographie régionale et de société ainsi que sur la conception des expositions.

Droits d'auteur

© Tous droits réservés

Résumé / Abstract

L'article présente trois expositions consacrées à des thèmes dits de société, dont la muséographie a été entièrement confiée à des artistes contemporains. Il propose une réflexion sur l'apport particulier de ces intervenants inhabituels sur la conception de l'exposition, tant sur le plan de la forme que du contenu. En effet, les artistes renouvèlent les modes de présentation – à moins qu'ils ne s'inspirent du langage traditionnel de l'exposition – et abordent les sujets avec distance, humour ou provocation.

Mots clés : art contemporain, muséographie, exposition, musée de société

This article deals with the intervention of contemporary artists in order to create themselves museography of exhibitions. Through the presentation of three study cases in society museums, the author shows what exhibitions language should get out of this artistic work, in both aspects of form and content - humorous, provocative or distant approach - even if the exhibition display could also be inspired by classical museal forms.