La muséographie au Canada : une pratique réputée, une formation en devenir

Line Ouellet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3297>

DOI : 10.4000/perspective.3297

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 513-526

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Line Ouellet, « La muséographie au Canada : une pratique réputée, une formation en devenir », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 12 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3297> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3297>

La muséographie au Canada : une pratique réputée, une formation en devenir

Line Ouellet

Les musées du Canada bénéficient d'une excellente réputation sur la scène internationale et deux de leurs secteurs d'activité sont souvent cités en exemple : la conservation et la muséographie. Ce n'est donc pas un hasard si la revue de l'Institut national d'histoire de l'art français s'intéresse à l'importance de la muséographie au Canada, à la fois dans l'enseignement universitaire et dans la pratique (musées, expositions). Paradoxalement, au Canada même, la littérature sur le sujet est très limitée, comme nous avons pu le constater en 2004 lors de la préparation d'un livre sur le design d'exposition au Musée national des beaux-arts du Québec¹. Louise Déry note à ce sujet : « 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 »². La muséographie, qui regroupe l'ensemble des techniques de mise en valeur des collections (objets, contenus), tient donc essentiellement de l'expérience et de la pratique au sein des musées. Nous proposons ici une première esquisse de cette pratique reconnue avant d'aborder la place qu'occupe cette discipline dans l'enseignement universitaire au Canada.

La muséographie : une jeune discipline

Puisque la muséographie est avant tout une pratique, c'est dans les musées qu'il faut en chercher les premières manifestations. En France, dès 1937, dans le cadre de l'exposition internationale *Art et techniques dans la vie moderne*, une section organisée sous la direction de René Huyghe, conservateur des peintures au Musée du Louvre, était consacrée à la muséographie alors naissante. Dans la préface du catalogue, Albert S. Henraux, président de la Société des Amis du Louvre, livre sa définition de la muséographie et l'objectif poursuivi par les organisateurs : « C'est en 1926 que l'Institut international de Coopération Intellectuelle entreprenait la publication de la revue *Mouseion*³ : elle répondait si bien à une mise au point nécessaire qu'en 1934 le Congrès de Madrid réunissait les principaux conservateurs du monde, venus de partout pour proposer des solutions et les discuter. C'est donc à cette date de 1926 que l'on peut faire remonter la naissance officielle de la Muséographie en tant que science, avec ses règles et ses lois. Aussi une exposition intitulée 'Art et Techniques' se devait de donner à cette science nouvelle la place sans cesse accrue qu'elle occupe dans la culture générale et dans la société moderne. [...] Il s'agissait de montrer au public que les musées ne sont pas de simples dépôts où sont exposées les œuvres d'art avec plus ou moins de goût, mais que, pour que ce public y soit attiré, éduqué et retenu, il faut trouver les moyens propres à fixer son attention et conserver et présenter les œuvres d'art suivant certaines règles. Ce sont là les buts que poursuit la Muséographie »⁴.

Une section du catalogue consacrée à la diffusion passe en revue l'ensemble des moyens – encore utilisés aujourd'hui – pouvant attirer, éduquer, retenir le visiteur : de l'affiche de cinéma au prospectus, en passant par le catalogue, la visite guidée, la société d'amis, les conférences et, bien sûr, la présentation d'expositions. Selon Louis Chéronnet, critique d'art et secrétaire général du Comité interministériel des Loisirs : « certaines expositions ou certaines collections sont aménagées de telle façon qu'elles 'parlent' au public par leur présentation même »⁵. Ainsi,

1. Québec, Université Laval, vue prise dans la cour intérieure, vers 1900.

2. Québec, Université Laval, Musée de peintures, vers 1890.

la muséographie, cet art de la présentation, est déjà considérée comme essentielle afin que le musée soit « un centre d'attraction perpétuellement actif qui attire constamment l'attention sur lui »⁶, une position toujours d'actualité soixante-dix ans plus tard.

Autre intérêt du catalogue de l'exposition de 1937, un tableau statistique compilé par François Boucher, conservateur au Musée Carnavalet, indique le rythme de croissance des musées dans les pays d'Europe et d'Amérique du Nord de 1751 à 1936. On y apprend qu'en 1936 la France compte 701 musées, tandis que les États-Unis en ont déjà 869 et le Canada seulement 121. Qu'en est-il de cette jeune discipline dans ce pays?

Survol de l'implantation des musées au Canada

La naissance des musées au Canada remonte au début du XIX^e siècle, époque où les prêtres-enseignants constituent des collections à caractère pédagogique (minéraux, instruments scientifiques, peintures religieuses). C'est d'ailleurs au Séminaire de Québec, à l'initiative de l'abbé Jérôme Demers (1774-1853), qu'est fondé le premier musée du pays, en 1806. Ce musée rassemble uniquement des collections scientifiques. En 1852, au moment de la fondation de l'Université Laval (fig. 1), toujours à Québec, la valeur scientifique des collections du Séminaire est reconnue. Dans la foulée, on crée huit musées distincts (physique, minéralogie et géologie, zoologie, botanique, numismatique, religion, ethnographie, médecine). Une galerie de peinture (fig. 2) ouvre ses portes en 1875, autour de deux grands ensembles: les tableaux européens entrés au pays entre 1817 et 1820 par l'entremise de l'abbé Desjardins⁷ et les tableaux de la collection du peintre Joseph Légaré⁸ achetés en 1874. L'ensemble de ces collections est intégré, au début des années 1990, au Musée de l'Amérique française, géré depuis 1995 par le Musée de la civilisation⁹.

3. Montréal, Musée des beaux-arts, Pavillon Michal et Renata Hornstein, rue Sherbrooke, côté Nord, Architectes: Edward et W.S. Maxwell, 1912.

4. Montréal, Musée des beaux-arts, nouveau musée de l'Art Association, rue Sherbrooke, salle d'exposition, premier étage (détail), Architectes: Wm. Notman & Son, vers 1913.

Au cours de la seconde moitié du ^{xix}^e siècle, de nombreux musées voient le jour au Canada, dont le Musée des beaux-arts de Montréal (1860), d'abord connu sous le nom d'Art Association of Montreal¹⁰ (fig. 3-4), et le Musée des beaux-arts du Canada (1880) à Ottawa, alors dépositaire des morceaux de réception donnés par les artistes à l'Académie royale des Arts du Canada, et qui constitue le noyau de la collection nationale naissante. Dans les années 1910, Eric Brown devient le premier directeur-conservateur à temps plein du Musée des beaux-arts du Canada. Il contribue à faire connaître l'art canadien, et en particulier les peintres du Groupe des Sept, grâce à des expositions présentées à Londres (*British Empire Exhibition, Canadian Section of Fine Arts*, Wembley Park, 1925) et à Paris (*Exposition d'art canadien*, Jeu de Paume, 1927). Dans un article du *Toronto Globe* (4 mai 1912), il déclare: « Comme il n'est possible d'approfondir sa connaissance et sa compréhension de l'art qu'en établissant des comparaisons entre diverses œuvres, le Musée des beaux-arts poursuit d'abord un mandat d'éducation. Outre nos propres tableaux canadiens, nous devons présenter les plus brillants exemples de la production artistique mondiale que nous puissions acquérir. C'est ainsi que nous pourrions évaluer notre mérite et la progression de nos efforts »¹¹. Dès le début du ^{xx}^e siècle, cette affirmation de l'importance du mandat d'éducation a infléchi de façon indiscutable la jeune histoire de la muséologie au Canada. Par ailleurs, l'observation suivante sur le « compromis américain » pourrait également s'appliquer aux musées canadiens: « Après 1835, dans les musées américains, les exigences en matière d'éducation du public, d'une part, et les nécessités professionnelles, d'autre part, étaient une source perpétuelle de conflit. Dès 1870, cependant, ces deux aspects contradictoires avaient été combinés de façon à peu près équilibrée. Cette synthèse – le 'compromis américain' – est demeurée à ce jour le modèle fondamental des musées aux États-Unis. Ainsi, dès 1870, le type du musée américain moderne, à la fois lieu d'éducation et centre de recherche, était pleinement défini »¹².

La première moitié du ^{xx}^e siècle voit naître de nombreux musées provinciaux. Fondé en 1900, l'Art Museum of Toronto devient en 1919 l'Art Gallery of Toronto puis, en 1966, l'Art Gallery of Ontario, ce qui confirme son statut non pas municipal mais provincial. Au Manitoba, en 1912, la Winnipeg Art Gallery est le premier établissement public créé dans l'Ouest canadien. En 1933, c'est au tour du Musée de la province de Québec (qui deviendra Musée du Québec puis Musée national des beaux-arts du Québec) d'ouvrir ses portes, sous la direction de Pierre-Georges Roy (fig. 5-6)¹³. Il abrite alors des collections de sciences naturelles, les Archives du Québec et un fonds lié aux beaux-arts.

5. Québec, Musée de la Province, Salle de peinture et de sculpture, 1933.

6. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, anciennement Musée de la Province.

C'est en 1947, à la faveur de la tenue à Québec du congrès de l'Association des musées américains, qu'est fondée l'Association des musées canadiens¹⁴. Ce n'est sans doute pas fortuit si ces deux événements ont lieu au moment où une grande exposition organisée par le Detroit Institute of Arts, *Les arts du Canada français, 1613-1870*, est présentée au Musée de la province de Québec, comme dernière étape d'une importante tournée¹⁵. En 1948, l'Association des musées canadiens publie son premier bulletin, le *Bulletin of the Canadian Museum Association*; elle n'aura de cesse depuis d'encourager la formation professionnelle et de défendre les intérêts des musées.

Après cette brève présentation de quelques-uns des premiers musées d'art au Canada – où l'on dénombre aujourd'hui plus de 2 000 musées, selon l'Association des musées canadiens –, on comprend que très peu d'établissements sont centenaires et que cette jeune histoire, dans un pays également très récent en tant que fédération (1867), a sans doute favorisé le développement d'une muséographie distinctive.

L'Exposition universelle de 1967 et Parcs Canada

Il est généralement admis que les Expositions universelles, dont la première a lieu à Londres en 1851, ont eu un effet décisif sur l'évolution des musées: «Elles ont présidé à la renaissance du musée moderne pour ce qui est de la dimension spectaculaire des expositions se rapportant à la vie sociale de la communauté»¹⁶. Au Canada, c'est l'exposition «Terre des hommes», tenue à Montréal en 1967, qui marquera un tournant. «Cinquante millions de visiteurs défilent cet été-là dans les divers pavillons et découvrent des expositions thématiques qui présentent des récits culturels, historiques ou scientifiques au moyen de muséographies qui intègrent des objets authentiques, des reproductions, des démonstrations, des textes et des moyens audiovisuels, afin de communiquer leurs messages. Par comparaison, l'aménagement de salles de plusieurs musées paraît alors daté»¹⁷.

Cette exceptionnelle démonstration de savoir-faire a un impact sur le public, mais aussi sur le personnel des musées qui, au cours de cette période, est plus que jamais sollicité pour les multiples projets de construction et d'agrandissement mis en œuvre à l'occasion du centenaire de la Confédération canadienne en 1967. Pareille effervescence occasionne un besoin accru de personnel qualifié, selon Donald Crowdis, membre fondateur de l'Association des musées canadiens: «des personnes ayant une certaine connaissance du secteur commercial ou une expérience dans la conception de vitrines de magasins ont été amenées à concevoir des expositions pour Expo 67 et ont, par la suite, travaillé dans les musées. L'arrivée de ces employés

a créé un changement de philosophie imprévu, et les objets ont été relégués au second plan, l'accent étant mis sur la présentation»¹⁸. Cette question mériterait d'être approfondie au sein même des musées, auprès de leur personnel et par une analyse des expositions alors produites. Il nous semble toutefois plausible que la «présentation» dans les musées canadiens ait fait l'objet de plus d'attention après l'Exposition universelle de 1967.

À l'exemple des États-Unis, le Canada inaugure en 1885 un réseau de territoires protégés et de lieux historiques avec la création du parc national de Banff. Le concept d'interprétation développé par l'Américain

7. La redoute Dauphine, Québec.

8. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, architecte: Moshe Safdie, 1988.

9. Gatineau, Musée canadien des civilisations, architecte Douglas Cardinal, 1989.

Freeman Tilden y trouve un écho puissant. Selon ce dernier, « [l']interprétation est une activité éducative qui veut dévoiler la signification des choses et leur relation par l'utilisation des objets d'origine, l'expérience personnelle et des exemples plutôt que par la seule communication de renseignements concrets »¹⁹. En 1972, un bureau régional de Parcs Canada est implanté à Québec. En l'espace de dix ans, cette équipe dynamique crée dans l'Est du pays de nombreux centres d'interprétation proposant une « expérience » de visite en accord avec « l'esprit des lieux »²⁰. Mentionnons, à titre d'exemple, la maison de sir George-Étienne Cartier à Montréal; la redoute Dauphine à Québec (fig. 7); le parc national Forillon en Gaspésie²¹. Sans influencer directement sur la muséographie dans les musées de beaux-arts, les pratiques de Parcs Canada sont répercutées et discutées et font partie du paysage muséologique de l'époque.

Nouveaux bâtiments, nouveaux musées

Les années 1980 coïncident avec une expansion remarquable qui bouleverse les pratiques muséographiques. En effet, deux grandes institutions canadiennes bénéficient d'un tout nouvel équipement muséologique: à Ottawa, le Musée des beaux-arts du Canada (architecte, Moshe Safdie, 1988; fig. 8), et à Hull (aujourd'hui Gatineau), le Musée canadien des civilisations (Douglas Cardinal, 1989; fig. 9). D'autres voient leur surface considérablement augmentée, comme le Musée du Québec (Dorval, Fortin, 1991), le Musée des beaux-arts de Montréal (Moshe Safdie, 1991) et le Musée d'art contemporain à Montréal, qui troque son emplacement à la Cité du Havre, un lieu excentré, contre un nouveau bâtiment situé au cœur de la ville (Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés, 1992; fig. 10). De même, de nouvelles institutions sont créées, par exemple, à Montréal, le Centre Canadien d'Architecture (Peter Rose, 1979), un musée privé fondé par Phyllis Lambert, et à Québec, le Musée de la civilisation (Moshe Safdie, 1988), premier « musée de société », selon un concept élaboré par Roland Arpin (fig. 11). Ce nouveau « genre » de musée provoquera une réflexion majeure sur les pratiques muséales.

L'approche thématique et multidisciplinaire adoptée par le Musée de la civilisation s'inscrit dans la lignée des pratiques innovantes d'Expo 67 et de

10. Montréal, Musée d'art contemporain, architectes: Jodoin, Lamarre, Pratte et associés, 1992.

11. Québec, Musée de la civilisation, architecte : Moshe Safdie, 1988.

12. Québec, Musée de la civilisation, exposition *Mémoires* (1988-2005).

13. Gatineau, Musée canadien des civilisations, Grande galerie, 1989.

Parcs Canada. Toutefois, sa définition comme « musée de société », c'est-à-dire un musée qui s'intéresse résolument aux réalités contemporaines et qui met le visiteur au centre de sa démarche, en fait un hybride : pas tout à fait musée d'anthropologie, pas tout à fait musée d'histoire. S'il provoque la polémique parmi les spécialistes (sur la place de l'objet, la place de l'histoire), il a assurément la faveur du grand public (762 100 visiteurs au cours de sa première année d'activité²²). Pour la conception des expositions, le Musée de la civilisation fait appel à des experts de diverses disciplines qui travaillent en équipe : chargé de projet (commissaire), chercheur, conservateur, designer, éducateur, spécialiste de l'informatique, de l'audiovisuel, éclairagiste, graphiste. Ce déploiement d'expertises, ainsi que les moyens exceptionnels mis au service des expositions (fig. 12), feront la réputation de ce musée dont les méthodes de travail influenceront les pratiques muséologiques non seulement au Québec mais aussi à l'étranger. En France, mentionnons le futur Musée des confluences, actuellement en construction à Lyon, dont le concept a été élaboré par Michel Côté, un important collaborateur de Roland Arpin. Son projet culturel se résume ainsi : « Musée de sciences et de sociétés, le Musée des confluences a pour

objectif de rendre compte des rapports entre les sciences et les sociétés en insistant sur la pluralité des uns et la diversité des autres »²³.

Dans l'ensemble, ces nouveaux bâtiments ou adjonctions dotent les musées d'espaces d'exposition considérables tant pour leurs propres collections, qui sont alors redéployées, que pour les expositions temporaires, auxquelles on alloue une place plus généreuse. Ces espaces présentent un minimum de contraintes et des équipements adaptés aux expositions, ce qui constitue un atout indiscutable pour la pratique d'une muséographie de qualité. L'un des espaces créés à l'époque, et toujours emblématique aujourd'hui, a été réalisé au Musée canadien des civilisations : la Grande Galerie (fig. 13), avec sa forêt de mâts totémiques et ses six maisons construites par des artisans autochtones de la côte Ouest²⁴. Dans le cas du Centre Canadien d'Architecture, dont les espaces d'exposition sont essentiellement temporaires, une volonté de présenter non seulement l'architecture historique mais aussi l'architecture contemporaine a donné lieu à plusieurs interventions muséographiques d'une grande originalité, confiées naturellement à des architectes (fig. 14).

Tout récemment, c'est Toronto, la métropole canadienne, qui a vu ses équipements muséologiques se renouveler avec l'ouverture du nouveau pavillon du Royal Ontario Museum (Daniel Libeskind, 2007, design d'exposition Haley Sharpe Design ; fig. 15) et l'agrandissement de l'Art Gallery of Ontario (Frank Gehry, 2008), deux des musées les plus importants au Canada.

Le retrait progressif de l'État

Au Canada, les trois ordres de gouvernement – fédéral, provincial, municipal – sont historiquement engagés dans la création et le financement des musées, tandis que les musées privés sont relégués au second plan, contrairement aux États-Unis. Toutefois, à compter des années 1980, la croissance de la dette à l'échelle nationale et provinciale a poussé l'État à réduire ses subventions. Les restrictions budgétaires se sont appliquées bien sûr aux institutions muséales et ont persisté dans la décennie suivante, avec une diminution de 38 % du Programme d'aide aux musées en 1995-1996²⁵. Un débat crucial s'est alors engagé au sein des musées qui cherchaient à diversifier leurs sources de financement et à adapter leurs pratiques à la nouvelle conjoncture. Roland Arpin résume une des postures largement adoptées par le milieu muséal pour faire face à la situation : « Ultiment, les musées sont confrontés à des réalités nouvelles qui les obligent à se préoccuper de questions considérées longtemps comme triviales et indignes de ces lieux de belle culture : la croissance des coûts, l'adaptation des 'produits' à l'intention des clientèles, la pratique du partenariat, la diversification des ressources, le service au public... »²⁶.

Cette approche du musée considéré comme une « entreprise » culturelle²⁷ a une incidence directe sur les pratiques muséographiques qui, plus que jamais, tiennent compte de l'accueil des visiteurs. En effet, si le monde télévisuel est réglé par l'audimat, le monde muséal doit peu à peu se soumettre à la logique de la fréquentation. La triade visibilité/retombées économiques/commanditaires est depuis plus d'une vingtaine d'années une donnée essentielle dans la planification des manifestations muséales au Canada. Dans ces conditions, la

14. Montréal, Centre canadien d'architecture, exposition *Herzog & de Meuron : Archéologie de l'imaginaire*, (2002-2003).

15a-b-c. Toronto, Royal Ontario Museum, vues extérieure et intérieure, architecte: Daniel Libeskind, 2007.

muséographie d'exposition est remise en question. En 1997, *La Lettre de l'OCIM et Musées*, la revue de la Société des musées québécois, publie conjointement un numéro titré « L'exposition: lieu de création? ». Les rédacteurs notent les points de convergence suivants: « Retenons un certain passage ou un certain glissement vers de nouveaux modes d'appréhension du média exposition, l'ouverture vers de nouveaux langages ou modes d'expression où souvent les artistes sont conviés à la conception. À ceci se greffe une tendance au traitement narratif de l'exposition, non dénué de poésie et d'émotion »²⁸. Cette recherche de nouveauté ne concerne pas que les musées d'histoire et de sciences, elle touche aussi les musées d'art, qui se font de plus en plus « créatifs » dans leurs mises en exposition.

Le contexte canadien

Parmi les autres hypothèses pouvant être avancées pour expliquer l'importance accordée à la muséographie au Canada et, plus généralement, aux divers publics, soulignons la tradition démocratique de la fédération canadienne²⁹ et, plus largement, du continent nord-américain, tradition dans laquelle s'inscrit parfaitement la vision du musée comme lieu d'éducation. La fonction éducative du musée ne s'oppose pas à la fonction de conservation, même si l'on continue de débattre le statut du musée comme producteur de savoir opposé au diffuseur de savoir.

Les collections conservées au Canada – loin des collections royales européennes et des chefs-d'œuvre reconnus mondialement – sont relativement « modestes », ce qui a probablement incité les muséologues/muséographes à faire montre de plus d'audace afin d'attirer un public qui n'est pas naturellement conquis. Ainsi, malgré plusieurs très belles collections beaux-arts et encyclopédiques, les musées canadiens n'en sont pas à gérer les foules comme c'est le cas, par exemple, au musée du Louvre, mais se trouvent plutôt dans la position d'attirer un public déjà fortement sollicité par la diversité de l'offre culturelle.

Mentionnons finalement la résonance dans les musées de l'important travail de réflexion du Canadien Marshall McLuhan dans la foulée de son fameux « *The medium is the message* ». Récemment, Bernard Deloche et François Mairesse ont édité un texte de McLuhan de 1967 traitant des musées. Les réflexions du philosophe McLuhan et de son collègue Harley Parker, livrées dans le cadre d'un séminaire organisé par le Museum of the City of New York

en octobre 1967, auraient été largement improvisées et ont à l'évidence mis à mal l'assemblée des conservateurs réunis pour l'occasion. Bernard Deloche résume ici les deux traits d'originalité qui caractérisent le musée, selon McLuhan et Parker: « d'une part, il est modulable et – à la différence du base-ball qui, selon eux, demeure un jeu figé – on peut, comme l'expliquent les auteurs, en changer les règles; d'autre part, il est de par sa nature propre un moyen d'accès à la perception sensible et intuitive des choses »³⁰. Suivent des propositions pour réformer le musée afin qu'il remplisse efficacement son rôle de « média ». Harley Parker, proche collaborateur de McLuhan, est diplômé du College of Art de l'Ontario (1939) et a été designer/architecte d'intérieur en chef du Royal Ontario Museum de 1958 à 1968³¹. Il serait certainement intéressant de voir son apport à la muséographie de cette institution, sachant qu'il « fustige l'absence de communications à l'intérieur du musée, la méconnaissance du public, le manque d'intérêt pour toute forme de recherche en vue de communiquer réellement des informations aux visiteurs »³². Ce constat sévère est émis quelques mois après l'Exposition universelle de 1967, laquelle contribue justement à remettre la communication avec le visiteur au centre des préoccupations des musées. Les musées de sciences et d'anthropologie ont certes été inspirés par cette idée d'exploiter pleinement la « sensorialité » du visiteur. Par ailleurs, la vision du musée comme moyen de communication a largement fait son chemin au Canada³³.

Dans l'esprit du musée comme média, mentionnons l'importance grandissante de l'exposition-événement (« *blockbuster* ») qui contribue à mettre à l'avant-plan la communication avec le visiteur. Au Canada, il semble que la première grande exposition de ce type ait été organisée par la Galerie nationale (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), en collaboration avec la République arabe unie (l'Égypte), autour des « trésors de Toutankhamon »³⁴. L'exposition, présentée entre 1964 et 1965 à la Galerie nationale à Ottawa, à l'Art Association à Montréal, au Royal Ontario Museum à Toronto, à la Winnipeg Art Gallery, à la Vancouver Art Gallery et au Musée du Québec, a enregistré un record d'affluence. À Québec, du 10 mars au 4 avril 1965, 104 798 personnes l'ont visitée³⁵. Une sélection des pièces de cette spectaculaire découverte archéologique avait circulé auparavant aux États-Unis et avait connu là aussi un succès sans précédent. Ce nouveau rapport à la foule, au succès, à la visibilité a certes concouru à transformer la vision du musée tant de l'intérieur que de l'extérieur. Toutefois, nous ne disposons d'aucune étude spécifique sur le sujet.

Services des expositions et de design dans les musées

L'un des indicateurs de l'importance qu'accordent les musées à la muséographie est certainement la présence d'un service de design et d'un service des expositions dans leur organisation. Peu d'informations sont accessibles sur les sites actuels des musées concernant leur organigramme. Parmi les musées d'art, le Musée des beaux-arts du Canada possède une direction des expositions et un service du design, tout comme le Musée national des beaux-arts du Québec. Dans le cas de ce dernier, la mise sur pied du service du design (1977) est antérieure à la création de la direction des expositions (1999). « Ici [au MNBAQ] comme ailleurs au Québec, on ne se contente plus, comme autrefois, de recevoir et de présenter des contenus déjà bien ficelés à l'étranger. Désormais, on crée, on organise, on colore, intervenant aussi bien en matière de contenu qu'en matière de scénographie »³⁶. L'Art Gallery of Ontario a aussi un service des expositions et le Musée des beaux-arts

de Montréal dispose d'un service de gestion des expositions et d'un service de la production des expositions, mais aucun de ces musées ne fait état de la présence d'un designer ou d'un service du design.

En dehors des quelques grands musées d'État bénéficiant d'une structure propre aux expositions et à la muséographie, nous pouvons croire que la « présentation » des expositions est confiée à des designers engagés pour l'occasion – comme c'est le cas dans la plupart des musées en France – ou qu'elle est le fruit d'un travail commun du commissaire et du « technicien en muséologie ». Ces deux pratiques cohabitent sans aucun doute, mais le cas du conservateur/« designer » s'avère plus fréquent en raison, entre autres, des faibles ressources d'un grand nombre de musées au Canada.

Soulignons par ailleurs, au Canada comme aux États-Unis, l'existence d'entreprises qui se consacrent exclusivement à la conception d'expositions. L'une des plus anciennes, GSM Design, a été créée en 1958 à Montréal et est toujours en activité dans le domaine des expositions permanentes et temporaires tout comme dans le multimédia, et ce à l'échelle internationale³⁷.

Le second indicateur de pratiques muséographiques établies concerne non pas l'aspect mise en valeur des œuvres mais plutôt celui de la communication des contenus. Au Canada, l'importance accordée au public se manifeste de façon très claire par la présence généralisée de services éducatifs ou d'agents d'éducation dans les musées, ce qui pourrait faire l'objet d'un article en soi.

La muséographie dans les universités

Voyons maintenant ce qu'il en est de la place de la muséographie dans l'enseignement universitaire, plus particulièrement au Québec. Au Canada, la muséologie – les *Museum Studies* en anglais – est enseignée dans les universités au niveau des masters et doctorats (deuxième et troisième cycles). Le programme le plus ancien,

16. Présentation du LAMIC (Université Laval à Québec) sur le site flickr.com.

mis en place à l'Université de Toronto, remonte à 1969. Au Québec, le premier programme de muséologie est créé en 1988, de façon conjointe, par l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et l'Université de Montréal. Depuis 2005, l'UQAM, conjointement avec l'Université d'Avignon, offre la première formation de doctorat en muséologie, médiation et patrimoine au Canada.

Il existe aussi au Québec plusieurs groupes de recherche touchant plus ou moins directement la muséographie. À l'Université de Montréal, au sein du Groupe de recherche sur les musées et l'éducation des adultes, soulignons entre autres les travaux de Colette Dufresne-Tassé³⁸. À l'UQAM, le Groupe de recherche sur l'éducation et les musées (GREM), dirigé par Michel Allard, a suscité de nombreuses publications³⁹. À l'Université Laval à Québec, à l'initiative de Philippe Dubé, fut inauguré en mai 2007 le nouveau Laboratoire de muséologie et d'ingénierie de la culture (LAMIC), dont « les travaux s'articulent autour des trois champs fondamentaux du musée : l'objet, l'espace

et le visiteur » (fig. 16)⁴⁰. Par ailleurs, Didier Prioul, toujours à l'Université Laval, livrera en 2009-2010 les résultats d'un chantier de recherche intitulé « Lire l'exposition : art et institutions muséales au Québec », qui analyse le discours institutionnel des musées sur « l'histoire de l'art visible au Québec à partir de l'archive des mises en exposition de l'œuvre »⁴¹.

On doit d'autre part à Raymond Montpetit, professeur à l'Université du Québec à Montréal, l'excellente synthèse intitulée *Musées et muséologie : un champ de recherche dynamique en émergence*⁴², dans laquelle sont identifiés trois principaux champs de recherche : l'histoire des musées et des collections ; les expositions : muséographie, typologie et signification ; interprétation, éducation et évaluation. Chacun de ces champs de recherche renvoie à certains aspects de la muséographie : dans le discours institutionnel des musées, dans la pratique et la théorie des expositions ou encore dans les publics visés et les moyens mis en œuvre pour communiquer. La muséographie est essentiellement analysée sous divers aspects plus larges – celui de l'institution, celui de l'exposition ou celui des publics – qui la remettent en contexte.

Les écoles d'architecture mais plus encore celles de design (design graphique, design industriel) offrent également des cours de muséographie. À l'Université de Montréal, l'École de design industriel est dirigée par Luc Courchesne, un artiste du multimédia qui fait de la recherche sur l'interactivité et le multimédia dans les musées et qui agit comme chercheur principal au Laboratoire Art&D sur les arts médiatiques. À l'UQAM, le « design d'événements » est une formation récente qui inclut le design d'exposition dans son enseignement. Représentant la variété des profils de formation, les musées engagent à titre de muséographes ou de designers d'exposition des scénographes (formés dans les écoles de théâtre), des designers industriels ou graphiques, ainsi que des architectes⁴³.

Ajoutons à ce trop bref aperçu de la muséographie dans l'enseignement universitaire – pour lequel nous nous sommes limités au Québec, étant donné l'ampleur du sujet – la tenue d'un séminaire international sur « Les muséologies d'art et les autres muséologies », dirigé par André Gob et Raymond Montpetit à partir de juin 2006, à l'Université de Liège et à l'Université du Québec à Montréal. Les discussions, centrées sur l'histoire et l'évolution comparées des muséographies des expositions d'art et sur celles des autres types de musées, se sont terminées en octobre 2007 à l'occasion d'un colloque international tenu à Liège et à Bruxelles, sous le thème « Exposer et communiquer : des œuvres, des artefacts et des idées » et qui a permis de comparer les traditions nord-américaines et européennes quant à la mise en exposition des œuvres et des autres types de collections.

Tout récemment, dans le cadre du congrès de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS) tenu à Québec en mai 2008, avait lieu le premier colloque exclusivement consacré à la scénographie, intitulé « La scénographie d'exposition aujourd'hui : crise et critique d'une fonction en mutation ». Le colloque a été organisé par des collègues français responsables d'un master en scénographie à l'Université Paul-Verlaine de Metz. L'organisatrice, Claire Lahuerta, en expose l'objectif : « Au confluent des arts plastiques, de l'architecture d'intérieur, du design comme des métiers de conservation, a ainsi émergé un nouvel acteur de la scène artistique : le scénographe d'exposition. Partant du constat que ce métissage produit autant d'expériences scénographiques qu'il existe de scénographes, ce colloque consiste à interroger la scénographie d'exposition comme objet en pleine mutation »⁴⁴. Louise Déry, directrice de la Galerie de l'UQAM – qui a une longue pratique de commissaire d'art contemporain réalisant elle-même ses mises en espace – y a fait un

17. Raphaëlle de Groot, performance de l'artiste présentée à la galerie de l'UQAM dans le cadre de l'exposition *En exercice*, 2006.

plaidoyer pour « l'exposition-chantier », « à l'écoute des bruissements les plus secrets de l'œuvre » (fig. 17)⁴⁵. De son côté, Georges Labrecque, designer au Centre de design de l'UQAM, a présenté la cimaise comme un élément de médiation entre l'architecture (du musée) et l'œuvre (fig. 18). Il a signalé également cette « obsession à vouloir toujours transformer l'espace [de la galerie] » à laquelle sont soumis les designers⁴⁶.

La muséologie, il y a quarante ans, ne figurait dans aucun programme d'enseignement universitaire au Canada. Cette discipline transversale, à la croisée de nombreux champs d'étude, n'y avait pas encore trouvé sa place. Elle est aujourd'hui non seulement un secteur de formation professionnelle mais aussi un

sujet de recherche fondamentale dans de nombreuses universités canadiennes.

Quant à la muséographie au Canada, malgré l'excellente réputation qu'on lui connaît à l'étranger, elle n'a pas encore totalement trouvé sa « niche » dans le monde universitaire. Comme la muséologie, elle se situe au confluent de nombreuses disciplines, tantôt associée à l'espace (l'architecture), tantôt à l'objet (le design industriel), tantôt à la performance (la scénographie théâtrale), tantôt aux moyens de communication (graphisme, audiovisuel, informatique...). Elle est par ailleurs invariablement partie prenante de la conception de l'exposition et, à ce titre, est enseignée dans les cours traitant de cet aspect de la muséologie. Elle est plus rarement abordée comme une composante du discours d'un musée, une composante qui, contrairement aux catalogues d'exposition, par exemple, est éphémère et historiquement peu documentée. Cet aspect passager de la muséographie ajoute à la difficulté de la considérer comme un objet d'étude en soi. Espérons que les musées tout autant que les universités collaboreront pour rendre plus accessible cette incroyable documentation visuelle qui pourra nous permettre de dresser un véritable portrait de la muséographie au Canada.

De la même manière que la muséologie s'est professionnalisée, on peut penser que ce sera le cas, à moyen terme, de la muséographie, qui pourrait faire l'objet d'un deuxième cycle universitaire, soit dans les départements d'histoire de l'art, soit au sein des disciplines axées sur la conception des espaces et des « objets » telles que l'architecture ou le design industriel.

18. Page web du centre design de l'UQAM, présentation de la salle d'exposition.

Nous sommes loin encore de pouvoir caractériser finement les pratiques muséographiques au Canada. Il semble que la communication avec le visiteur soit une préoccupation très largement partagée par les musées à travers le pays et qu'elle soit intégrée au processus de conception de l'exposition de façon générale. Mise en espace des œuvres et outils didactiques s'y marient pour améliorer le rapport entre les œuvres, le propos de l'exposition et le visiteur. Parcours, rythme, ambiance, évocation, perspectives, mise en tension, silences, vocabulaire plastique, échelles, coloration, ombre et lumière sont autant d'aspects discutés lors de la conception d'expositions et articulés différemment en fonction des espaces, du propos, des œuvres, des clientèles visées. Certaines pratiques d'évaluation, formatives et sommatives,

permettent aussi de savoir dans quelle mesure les objectifs initiaux et les contenus de l'exposition ont été communiqués et saisis par les visiteurs. Le travail de planification en amont, y compris les étapes nécessaires à la conception et à la réalisation de la mise en espace et des outils didactiques, fait partie de la gestion courante des projets d'expositions. La constitution d'équipes de travail regroupant des experts de divers domaines – conservateur, designer, éducateur, restaurateur, spécialiste des transports, installateur, etc. – est considérée positivement et généralement pratiquée dans les institutions de moyenne et de grande taille. La vision de l'exposition comme un mode de communication spécifique est largement partagée. Le média exposition a pris autant d'importance – parfois plus, en particulier dans les musées de sciences et de société – que le catalogue, historiquement considéré comme l'outil essentiel et durable de communication de l'exposition. Souvent, exposition et catalogue, chacun dans leur spécificité, l'une tridimensionnelle et éphémère, l'autre bidimensionnel et pérenne, contribuent au propos de l'exposition.

Souhaitons en terminant que l'étude de l'immense corpus des expositions réalisées dans les musées au Canada – ne serait-ce que dans les musées d'art – puisse intéresser un plus grand nombre de chercheurs et que la muséographie comme discipline puisse continuer de s'affirmer dans l'enseignement universitaire, mais aussi que les musées eux-mêmes⁴⁷ publient de façon régulière la réflexion entourant la création de leurs expositions⁴⁸.

1. Line Ouellet, Emmanuelle Viera, *Design d'exposition : dix mises en espace d'expositions au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, 2004.

2. Louise Déry, « La conversation: Are You Talking to Me? », dans Louise Déry éd., *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, Montréal, 2003, p. 26.

3. Cette publication trimestrielle de l'Institut international de coopération intellectuelle, fondée en 1926, connut 52 numéros entre 1927 et 1945, avec une interruption entre 1940 et 1945. En 1946, lorsque l'Institut international de coopération intellectuelle cède la place à l'ICOM pour le domaine des musées, *Museum* cesse de paraître et est remplacée par les *Nouvelles de l'Icom*.

4. Extrait du catalogue *Exposition internationale de 1937 – groupe I – classe II – Musées et expositions – section I – Muséographie*, édité par la revue *L'Amour de l'art*, 1937. Extrait accessible sur le site internet www.crdp.ac-creteil.fr/artecole/de-visu/vitry/vitry-museographie.htm.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. Laurier Lacroix, *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*, thèse de doctorat, Université Laval, 1998.

8. Dès le milieu du XIX^e siècle, cet artiste élabore un projet de musée national à Québec. Voir John R. Porter, « Un projet de musée national à Québec à l'époque du peintre Joseph Légaré (1833-1853) », dans *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 1977, 3/1, p. 75-82.

9. Yves Bergeron, « Les collections du Séminaire de Québec: un patrimoine pour l'histoire de l'Amérique française », dans *l'Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française* (www.ameriquefrancaise.org).

10. Georges-Hébert Germain, *Un musée dans la ville: une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, 2007.

11. « The purpose of the National Art Gallery is mainly educative as a knowledge and understanding of art is only to be gained by the comparison of one work of art with another. We must have, in addition to our own Canadian pictures, the best examples we can afford of the world's artistic achievements by which we may judge the merit and progress of our own efforts ».

12. Traduit de Joel J. Orosz, *Curators and Culture: The Museum Movement in America, 1740-1870*, Tuscaloosa/Londres, 1990, p. IX: « The conflicting demands for popular education on the one hand and professionalism on the other were a continuing source of tension in American museums after about 1835, but by 1870 the two claims had synthesized into a rough parity. This synthesis, the 'American Compromise', has remained the basic model of museums in America down to the present. Thus, by 1870, the form of the modern American museum as an institution which simultaneously provides popular education and promotes scholarly research was completely developed ».

13. La loi fondant le Musée de la province de Québec date de 1922. Dès 1930, c'est Charles-Joseph Simard qui assumera la direction du Musée. Voir la préface de John R. Porter dans Yves Lacasse, John R. Porter éd., *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, Québec, 2004, p. 7-20.

14. *L'Événement*, Québec, 30 mai 1947.

15. Outre Detroit, Cleveland, Ottawa et Montréal ont également accueilli l'exposition.

16. Traduit de T. R. Adams, *The Museum and Popular Culture*, New York, 1939, p. 10. Cité dans Kenneth

Hudson, *Museum for the 1980s: A Survey of World Trends*, Londres, 1977, p. 8: «They opened the way for the renaissance of the modern museum in terms of dramatic displays relevant to the social life of the community».

17. Raymond Montpetit, «Musées et muséologie: un champ de recherche dynamique en émergence», dans Denise Lemieux éd., *Traité de la culture*, Québec, 2002, p. 81.

18. Cité dans «L'histoire de l'AMC», site internet de l'Association des musées canadiens (www.museums.ca).

19. Freeman Tilden, «L'interprétation de notre patrimoine», dans André Desvallées éd., *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, I, Mâcon, 1992, p. 250-251.

20. Parmi les membres de cette équipe, mentionnons Annette Viel, aujourd'hui muséologue au Museum d'histoire naturelle de Paris et lauréate du prix d'excellence 2008 du rayonnement international d'ICOM Canada, René Rivard, maintenant responsable de Cultura, cabinet spécialisé dans l'interprétation du patrimoine, et Francine Lelièvre, directrice générale, Pointe-à-Calrière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal.

21. Sur la contribution de Parcs Canada, voir Yves Bergeron, Luc Dupont, «Essai sur les tendances dans les musées de société: le cas du Musée de la civilisation», dans Yves Bergeron éd., *Musées et muséologies. Nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Québec, 2005, p. 67-72.

22. *Rapport annuel 1989-1990*, Musée de la civilisation, p. 21.

23. www.museedesconfluences.fr/musee/musee-presentation/index.php.

24. Christy Vodden, Ian Dyck, *Un monde en soi. 150 ans d'histoire du Musée canadien des civilisations*, Gatineau, 2006.

25. Voir «L'histoire de l'AMC» sur le site internet de l'Association des musées canadiens (www.museums.ca).

26. Roland Arpin, *Des musées pour aujourd'hui*, Québec, 1997, p. 263.

27. Sur la question du «musée entrepreneur», voir Didier Prioul, «Musées d'art au présent: réseaux, promesses et (re)présentations», dans Louise Déry éd., *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, Montréal, 2003, p. 143-178.

28. *La Lettre de l'OCIM/Musées*, 1997, 50, p. 3.

29. Aspect souligné lors d'une entrevue réalisée le 7 juillet 2008 avec Raymond Montpetit, professeur associé au département d'histoire de l'art, UQAM.

30. Marshall McLuhan, Harley Parker, Jacques Barzun, *Le musée non linéaire: exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Lyon, 2008, p. 15.

31. *Ibid.*, p. 13.

32. *Ibid.*

33. Voir, dans cette perspective, Duncan Cameron,

«Un point de vue: le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux», dans André Desvallées éd., *Vagues*, cité n. 19, p. 259-270.

34. Gaston L'Heureux, «Les trésors de Toutankhamon seront exposés à Québec», coupure de presse non identifiée dans le dossier de l'exposition *Trésors de Toutankhamon*, 10 mars 1965-4 avril 1965, Québec, Service des archives, Musée national des beaux-arts du Québec.

35. Correspondance de Gérard Morisset à Son Excellence Ahmed Hassan El Feki, ambassadeur de la République arabe unie, 5 avril 1965, dossier de l'exposition *Trésors de Toutankhamon*, 10 mars 1965-4 avril 1965, Québec, Service des archives, Musée national des beaux-arts du Québec.

36. John R. Porter, «Patrimoines et musées: des horizons d'appropriation et de partage», texte d'une des deux conférences inaugurales (28 avril 2005) du programme international conjoint *Doctorat en muséologie, médiation, patrimoine* de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Sainte-Foy, 2005, p. 33-34.

37. Citons, en France, la phase I (2007) de l'exposition permanente du Musée historique de la Ville de Strasbourg. Mais surtout, à Québec au Musée de la civilisation, l'exposition permanente *Mémoires* (1988) qui fait date en muséographie.

38. Colette Dufresne-Tassé, André Lefebvre, *Psychologie du visiteur de musée: contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*, (Cahiers du Québec: Psychopédagogie), LaSalle, 1996.

39. Michel Allard, Bernard Lefebvre éd., *Le musée, un lieu éducatif*, Montréal, 1997.

40. Philippe Dubé, «La mise en laboratoire du musée», dans *La Lettre de l'OCIM*, juillet-août 2006, 106, p. 11-17.

41. Didier Prioul, *résumé, tapuscrit*, sans date.

42. Dans Denise Lemieux éd., *Traité de la culture*, Québec, 2002, p. 81-93.

43. Soulignons l'existence de deux programmes de formation au niveau collégial: «Techniques de muséologie» au Collège Montmorency, à Laval, et «Applied Museum Studies Program» à l'Algonquin College, à Ottawa.

44. Voir le programme de l'ACFAS (www.acfas.net/programme/c_321.html).

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. Christopher Wilk, Nick Humphrey éd., *Creating the British Galleries at the V&A: A Study in Museology*, Londres, 2004.

48. Nous tenons à remercier chaleureusement pour leur précieuse collaboration les personnes suivantes: Marie-Claude Boily, Denis Castonguay, Philippe Dubé, Yves Lacasse, Laurier Lacroix, Pierre B. Landry, Raymond Montpetit, John R. Porter et Didier Prioul.