

Qu'est-ce qu'une collection aujourd'hui ?

PROGRAMME

21 au 24 mars
2023

Colloque bimodal
en ligne et en présentiel

À l'Université de Montréal
de 9 h 30 à 13 h 30 ^{HAE}

À l'École du Louvre
de 14 h 30 à 18 h 30 ^{HNEC}

Qu'est-ce qu'une collection aujourd'hui ?

**21 au 24 mars
2023**

Colloque bimodal
en ligne et en présentiel

Lien zoom :

<https://umontreal.zoom.us>
ID : 815 3273 7485
Code : 533183

**À l'Université de Montréal
de 9 h 30 à 13 h 30 HAE**

Pavillon Lionel-Groulx
C-1017-2 (21 et 22 mars)
C-3061 (23 et 24 mars)
3150, rue Jean-Brillant,
Montréal (Québec) H3T 1N8

**À l'École du Louvre
de 14 h 30 à 18 h 30 HNEC**

Amphithéâtre Cézanne (21 et 23 mars)
Amphithéâtre Michel-Ange (22 et 24 mars)
Palais du Louvre
Porte Jaujard
75001 Paris

PROGRAMME

Université de Montréal
Pavillon Lionel-Groulx
C-1017-2 (21 et 22 mars)
C-3061 (23 et 24 mars)

École du Louvre
Amphithéâtre Cézanne
(21 et 23 mars)
Amphithéâtre Michel-Ange
(22 et 24 mars)

Mardi 21 mars	Montréal HAE	Paris HNEC	
Conférence d'introduction <i>Les grands chantiers de la collection en musées d'art</i>	Johanne Lamoureux , professeure, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en muséologie citoyenne, Université de Montréal	9 h 30	14 h 30
La collection exposée			
<i>Ouverture de la séance</i>	Marie Fraser , professeure, titulaire de la Chaire de recherche en études et pratiques curatoriales, Université du Québec à Montréal	10 h	15 h
<i>« Le Temps des Collections » au Musée des Beaux-Arts de Rouen : qu'est-ce qu'(exposer) une collection dédiée au cirque aujourd'hui ?</i>	Marie Tissot , étudiante au doctorat, Université du Québec à Montréal — Université Paul-Valéry Montpellier 3	10 h 15	15 h 15
<i>Collections in a Global Perspective? The "Museum Global" Program of the German Federal Cultural Foundation</i>	Franziska Kaun , étudiante au doctorat, Institute of European Art History, Heidelberg University	10 h 45	15 h 45
Discussion		11 h 15	16 h 15
Pause		11 h 45	16 h 45
<i>Les origines du futur de la collection. Étude de Tomorrow is a Different Day, collection 1980-now au Stedelijk Museum d'Amsterdam (2021)</i>	Lisa Bouraly , étudiante au doctorat, Université du Québec à Montréal — Paris 8	12 h	17 h
<i>De la propriété à la possession. Repenser les collections muséales</i>	Jérôme Glicenstein , professeur, Université Paris 8	12 h 30	17 h 30
Discussion		13 h	18 h

Mercredi 22 mars	Montréal HAE	Paris HNEC
La collection engagée		
<i>Ouverture de la séance</i>	Johanne Lamoureux , professeure, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en muséologie citoyenne, Université de Montréal	9 h 30 / 14 h 30
<i>L'atelier citoyen Prendre soin de nos histoires à Montréal/Tiohtiá:ke : étude de cas d'une collection engagée</i>	Clara Chouinard , chargée de projets, Action éducative, citoyenne et culturelle, Musée McCord Stewart, et Tahnee Duquette , gestionnaire culture et communauté, Je suis Montréal	9 h 45 / 14 h 45
<i>La collection nomade : pour un espace d'échange inclusif avec et autour de l'art</i>	Sarah Bélanger-Martel et Jeanne Couture , co-directrices générales, Musée ambulant	10 h 15 / 15 h 15
<i>Méthodologie quantitative et cas d'étude de l'analyse de la constitution du corpus d'œuvres d'artistes femmes conservées au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC)</i>	Valentine Desmorat , étudiante à la maîtrise, Université de Montréal	10 h 45 / 15 h 45
Discussion	11 h 15 / 16 h 15	
Pause	11 h 45 / 16 h 45	
<i>Quand les activistes réinterprètent une collection : le cas de Mining at the Museum au Musée royal de l'Ontario</i>	Camille-Mary Sharp , Faculty Fellow, Programme de muséologie, New York University	12 h / 17 h
<i>De la collection ouverte à la collection renversée : l'autochtonisation des musées d'art canadiens</i>	Jean-Philippe Uzel , professeur, Université du Québec à Montréal	12 h 30 / 17 h 30
Discussion	13 h / 18 h	

PROGRAMME

Université de Montréal
Pavillon Lionel-Groulx
C-1017-2 (21 et 22 mars)
C-3061 (23 et 24 mars)

École du Louvre
Amphithéâtre Cézanne
(21 et 23 mars)
Amphithéâtre Michel-Ange
(22 et 24 mars)

Jeudi 23 mars		Montréal HAE	Paris HNEC
La collection élargie			
<i>Ouverture de la séance</i>	Mélanie Boucher , professeure, chercheuse principale de l'Équipe Art et musée : entre recherche et création, Université du Québec en Outaouais	9 h 30	14 h 30
<i>Collection(s) mouvante(s) et éphémère(s). Réunir et exposer des trophées de chasse</i>	Antoine Jeanne , étudiant au doctorat, Université Paris Cité — École du Louvre	9 h 45	14 h 45
<i>Les enjeux de réitération en art contemporain et les solutions théoriques et pratiques des musées</i>	Eve-Lyne Beaudry , conservatrice de l'art contemporain, Musée national des beaux-arts du Québec, et Isabelle Lamothe , étudiante à la maîtrise, Université du Québec en Outaouais	10 h 15	15 h 15
<i>Les collections en partage. Considérations terminologiques autour des concepts d'acquisition conjointe et de garde partagée</i>	Jessica Minier , étudiante au doctorat, Université du Québec en Outaouais	10 h 45	15 h 45
Discussion		11 h 15	16 h 15
Pause		11 h 45	16 h 45
<i>Collectionner la performance : l'acquisition d'œuvres performatives</i>	Pierre Saurisse , professeur, Sotheby's Institute of Art	12 h	17 h
<i>Le musée d'artiste au XX^e siècle — une forme muséographique sans avenir?</i>	Pascal Griener , professeur, Université de Neuchâtel	12 h 30	17 h 30
Discussion		13 h	18 h

Vendredi 24 mars		Montréal HAE	Paris HNEC
<i>La collection partagée</i>			
<i>Ouverture de la séance</i>	Emmanuel Château-Dutier , professeur, Université de Montréal	9 h 30	14 h 30
<i>Documenter en ligne l'art contemporain : la fin de la collection muséale ?</i>	Stéphane Bellin , maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication, GRESEC, Université Grenoble Alpes	9 h 45	14 h 45
<i>Faire collection de l'art public ? De l'accessibilité à l'appropriation numérique de l'art public et du patrimoine au Québec</i>	Lena Krause , responsable de l'Ouvroir, laboratoire d'histoire de l'art et de muséologie numériques, Université de Montréal, fondatrice et directrice technique, Maison MONA, et Julie Graff , postdoctorante au Laboratoire international de recherche sur l'Imaginaire du Nord, de l'Hiver et de l'Arctique, Université du Québec à Montréal, directrice artistique, Maison MONA	10 h 15	15 h 15
Discussion		10 h 45	15 h 45
Pause		11 h 15	16 h 15
<i>HANDS-ON! Subvertir l'intouchabilité des musées par le numérique</i>	Lindsay Corbett , étudiante au doctorat, Université McGill, et Laura Vigo , conservatrice pour les Arts d'Asie, Musée des beaux-arts de Montréal	11 h 30	16 h 30
<i>Connecter les données, connecter les musées, connecter les personnes : quelques réflexions à partir du projet Digital Benin</i>	Felicity Bodenstein , maîtresse de conférence, Sorbonne Université	12 h	17 h
Discussion		12 h 30	17 h 30
Conférence de fermeture <i>Qu'est-ce qu'une collection aujourd'hui ?</i>	Cécilia Hurley Griener , enseignante-chercheuse, École du Louvre	13 h	18 h

Mardi 21 mars 2023

Johanne Lamoureux

professeure, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en
muséologie citoyenne, Université de Montréal

Les grands chantiers de la collection en musées d'art

Qu'est-ce qu'une collection aujourd'hui ? Il ne s'agira pas ici de conférer une nouvelle extension sémantique à la collection, mais au contraire, dans une perspective plus pragmatique qu'ontologique, d'interroger les usages des collections publiques, en nuanciant notamment la doxa que les objets de collection, sont « maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit des activités économiques » (Pomian 2003). Les enjeux contemporains de la collection exigent un retour réflexif sur certains traits déterminants de la notion et de nombreux musées commencent à tenir compte de cette exigence. L'observation des pratiques curatoriales et des initiatives de médiation conduites au sein des institutions muséales de même que le nombre d'ouvrages récemment parus autour des collections (Boltanski et Esquerre 2017 ; Boucher et al. 2023 ; Groys 2021 ; Wood 2017) imposent une nouvelle question : à quoi servent aujourd'hui les collections ? Poser cette question, c'est d'abord reconnaître qu'elles ont toujours servi et que ces usages sociaux-politiques sont impossibles à approfondir sans la reconnaissance des déterminants économiques qui en ont favorisé le déploiement. Les nouveaux usages qui ont cours désormais à toutes les étapes du processus de la vie de l'objet de collection au sein de l'institution muséale répondent à différents défis, dont celui de conserver aux collections leur pertinence à l'heure où le vecteur de la transmission culturelle paraît reposer de moins en moins sur la connaissance ou l'expérience d'un objet matériel.

C'est à l'exploration de ces nouveaux usages que se consacre depuis 2021, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), un grand Partenariat de recherche qui réunit une quinzaine d'établissements d'enseignement et de musées d'art et dont l'École du Louvre est un précieux partenaire. Le programme de cette recherche engage quatre grands chantiers qui articuleront la programmation quotidienne de ce premier colloque international du projet. 1) La collection exposée : l'histoire et la théorie des modèles ayant régi la mise à vue des collections muséales et l'impact de ces modèles sur la fabrication de nouveaux récits, souvent émancipés du seul référentiel de l'histoire de l'art. 2) La collection engagée : comment les collections peuvent-elles opérer comme levier de transformation sociale, de représentativité élargie, et faire l'objet d'un partage d'autorité (narrative,

organisationnelle et curatoriale). 3) La collection élargie : comment l'art contemporain et le travail des artistes renouvellent-ils, peu importe le corpus concerné, les processus de muséalisation de l'art ? 4) La collection partagée : comment le tournant numérique a-t-il inscrit les collections sous l'égide de l'open access en exacerbant de surcroît l'impératif éthique de la transparence ; comment évolue le statut patrimonial des collections numériques ?

Les musées (puis les muséologues) ont depuis une cinquantaine d'années modifié le paradigme dominant de l'institution en déplaçant le projecteur des objets (de la collection ou de l'exposition) vers les publics. Or, comment cette prise en compte et cette interpellation croissantes des publics impactent-elles la vie réelle des collections (tant dans leur mise en séries et en récits que dans la valorisation singularisée des objets qui les constituent) ?

Johanne Lamoureux est professeure au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal où elle est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en muséologie citoyenne. Auteure de nombreux essais et catalogues, coéditrice de trois anthologies, elle a été directrice du Département des études et de la recherche de l'INHA de 2014 à 2017 et pilote présentement le Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, 2021-2028).

Mardi 21 mars 2023

Marie Tissot

étudiante au doctorat, Université du Québec à Montréal — Université
Paul-Valéry Montpellier 3

« Le Temps des Collections » au Musée des Beaux- Arts de Rouen : qu'est- ce qu'(exposer) une collection dédiée au cirque aujourd'hui ?

En 2022, quatre institutions de la Réunion des Musées Métropolitains de Rouen (RMM Rouen) présentaient des expositions temporaires dédiées au cirque. Ces expositions s'intégraient à la 9^e édition du « Temps des Collections », un programme mis en œuvre depuis 2012 par le Musée des Beaux-Arts de Rouen visant à replacer les collections au cœur des musées. Si les précédentes éditions exposaient des œuvres issues des collections de la RMM Rouen et invitaient des personnalités à assurer le commissariat, l'édition dédiée au cirque s'est majoritairement appuyée sur la collection privée de Jeanne-Yvonne et Gérard Borg. Ce couple de médecins a entretenu d'étroites relations avec le milieu circassien et collectionne depuis une cinquantaine d'années des œuvres, objets et archives du cirque.

Le fonds Borg est composé de costumes de scène, d'accessoires, d'instruments de musique, de maquettes, d'affiches, d'estampes, de photographies, de peintures, de sculptures, etc. dédiés au cirque. Des affiches publicitaires mettant de l'avant les « phénomènes » et étrangetés du cirque aux costumes du Buffalo Bill's Wild West Show, spectacle de la « conquête de l'Ouest », en passant par des représentations romantiques du monde circassien et un corpus d'estampes témoignant du développement du « cirque » au Japon, les expositions présentées à Rouen révèlent la multiplicité des courants, croisements, renouvellements de ce secteur d'activités.

À travers l'étude de cas du déploiement de la collection Borg à Rouen, cette communication interrogera les usages d'un fonds privé dédié au cirque par un réseau de musées publics. Quelles stratégies se dégagent de la mise en exposition de cette collection privée ? Peut-on observer de « nouveaux usages » de la collection ? Déployée dans quatre expographies singulières, accompagnée d'une programmation scientifique et culturelle, la collection privée impulse alors de nombreuses collaborations, tout en renouant avec le modèle du partenariat entre les musées et les collectionneurs privés. Comment une collection privée dédiée au cirque est-elle prise en charge par un regroupement de musées publics ? Quelles collaborations se mettent en place entre les collectionneurs et les chargés d'expositions et de programmation (conservateurs, responsables de médiation, universitaires, etc.) ?

Alors qu'on observe au sein des institutions muséales un « retour aux collections » en opposition à la production annuelle d'expositions spectaculaires, ici le cas se situe dans un entre deux. Si le programme « Le Temps des Collections » vise également un « retour aux collections » (ici à des collections qui n'appartiennent pas aux musées), dans quelle mesure ce vaste programme dédié au cirque échappe-t-il au modèle de « l'exposition spectaculaire » ?

Marie Tissot est chargée de cours (UQO) et candidate au doctorat en Muséologie, médiation, patrimoine (UQAM) et Études théâtrales (UPV). Ses recherches portent sur la patrimonialisation du cirque. En 2018, elle a assuré la régie du Fonds Jacob-William à la TOHU Cité des Arts du Cirque et a coordonné l'exposition permanente *Tout un cirque! La grande aventure du cirque au Québec*. Depuis 2019, elle travaille pour le groupe de recherche « Le musée à l'épreuve du performatif », dirigé par Anne Bénichou. Ses travaux figurent dans un ouvrage collectif sur les pratiques performatives et les institutions qui les prennent en charge, à paraître en 2023.

Mardi 21 mars 2023

Franziska Kaun

étudiante au doctorat, Institute of European Art History, Heidelberg
University

Collections in a Global Perspective? The “Museum Global” Program of the German Federal Cultural Foundation

Where does the museum stand in times of globalization? For some time now, “globalization” and the “global” have become buzzwords. Many institutions, as well as academic disciplines, are discussing the implications of an increasingly interconnected and seemingly converging world for their own practices. The pressing demand for an orientation towards the global is also evident in cultural policy efforts and recommendations for art museums. But what exactly is meant by a global orientation or perspective? For the museums of the fine arts and the academic disciplines linked to them, it must be clarified what it means to follow the logic of the current concept of globalization, which is decisively shaped by the logic of the neoliberal economy, and whether there is not a need for a different theorization of the global that would do more justice to their own field of activity. How could such a new kind of understanding might look like regarding collecting and exhibition practice?

This presentation presents the program “Museum Global” of the German Federal Cultural Foundation as a case study from Germany. Initiated in 2015, the “Museum Global” program was conceived as a forward-looking experimental field for museum work: new presentations of the respective collections of modern art were to be developed, which would place them in a “global perspective”. The history of the museum’s own collection should also be reflected upon. Participation in “Museum Global” should offer the opportunity to work with one’s own collection in an innovative way and to explore “possibilities of connection with non-Western artistic production”. Large and renowned institutions with different histories and collection profiles were selected to participate in the program and receive funding: The Art Collection of the State of North Rhine-Westphalia in Düsseldorf, the collection of the National Gallery Staatliche Museen zu Berlin, the assembled collection for a Museum of Modern Art in Frankfurt (MMK), and the collection centered around a group of artists in the Lenbachhaus in Munich. The “Museum Global” program has brought forth four exhibition projects: *A Tale of Two Worlds* (MMK Frankfurt in cooperation with the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017-2018), *Hello World. Revising a Collection* (Hamburger Bahnhof, Staatliche Museen zu Berlin, 2018), *museum global – Ex-centric Modernity* (The Art Collection of the State of North Rhine- Westphalia, Düsseldorf, 2018-2019)

und Group Dynamics. Collectives of the Modernist Period (Lenbachhaus, München, 2021).

The participating institutions have in common that they possess collections of “classical modernism” and that the projects could thus also tie in with critical discourses within art history that call for a revision of the “common narrative(s) of modernism.” However, the exhibition concepts that emerged in this process differ greatly from one another.

This presentation will outline the concepts of the different exhibitions based on two guiding questions: which theoretical and practical peculiarities and differences can be identified in the concepts and exhibition strategies that are supposed to put the collection into a global perspective? What shifts in the understanding of museum collections can be identified and how are they thematized in the exhibitions?

Franziska Kaun fait ses études doctorales à l’Institute of European Art History de l’Université de Heidelberg University. Dans sa thèse, Franziska Kaun examine de manière critique la grande série d’expositions en quatre parties « Museum Global » un programme de recherche et de conservation à grande échelle financé par la Fondation culturelle fédérale allemande entre 2014 et 2022. Depuis 2020, elle travaille comme assistante au Heidelberg Centre for Transcultural Studies (HCTS), où elle fait partie de l’équipe Heidelberg du projet *Worlding Public Cultures: The Arts and Social Innovation*.

Mardi 21 mars 2023

Lisa Bouraly

étudiante au doctorat, Université du Québec à Montréal — Paris 8

Les origines du futur de la collection. Étude de *Tomorrow is a Different Day, collection 1980-now* au Stedelijk Museum d'Amsterdam (2021)

La collection ne peut-elle être que le fardeau et le trésor des musées d'art ? En 2021, le Stedelijk lance un programme de réexposition de ses collections en trois volets et à cette occasion Rein Wolfs, le directeur en poste depuis 2018, déclare : « *Tomorrow is a Different Day* teaches us to take a closer look at our society and is a chance for the Stedelijk to critically examine its own social position ». Le panneau à l'entrée de l'exposition annonce une réflexion sur le musée : « Here at the Stedelijk we are looking at our history, and starting to identify and examine our blind spots. We want to use art to tell multiple histories, sometimes through familiar works, but often through other less well-known ones. » Cette communication examine comment aujourd'hui la pratique curatoriale du redéploiement permet d'envisager une nouvelle définition de la collection. En effet, traditionnellement, cet ensemble d'objets sélectionnés et conservés avec soin pour leur valeur patrimoniale est présenté pour exposer un savoir validé par une communauté d'experts. La discursivité et la construction de hiérarchies structurent le parcours de l'exposition et cherchent à démontrer le développement d'une certaine histoire. Ainsi, le doute, l'incertitude et l'échec n'ont pas leur place parmi les paramètres de constitution de l'exposition de référence du musée. Or, face à l'accélération des redéploiements c'est-à-dire le réaménagement curatorial des espaces dédiés aux collections et la montée d'un commissariat critique qui invite le musée à se repositionner dans la société et le monde de l'art, l'histoire parfois sombre de la collection ne peut plus être ignorée ou déplacée par la délégation autoritaire, la carte blanche ou le laboratoire. Car, contrairement à l'exposition temporaire, le redéploiement des collections n'implique pas une tabula rasa. Le « re » indique faire de nouveau et oblige à prendre une position par rapport aux projets passés. À partir du « reflexive curating » identifié par des chercheurs tels que Paul O'Neill (2007) et Kate Fowle (2007), cette communication propose d'étudier comment les commissaires au Stedelijk, inspirés par la critique institutionnelle, exposent le musée et permettent de penser la collection au-delà du modèle de la transmission de connaissances. À partir de l'étude des textes curatoriaux, des cartels, et de la muséographie de *Tomorrow is a Different Day, collection 1980-now*, nous proposons l'hypothèse d'un tournant dans la conception de la collection exposée. Elle passerait du statut de dépôt de savoir, de références et de présentation de

chefs-d'œuvre à un outil réflexif critique, voire autoréflexif. Le redéploiement servirait d'outil pour permettre à la collection de se réinventer en déconstruisant les hiérarchies, en reconnaissant les biais des pratiques passées et en posant des gestes pour y répondre. Autrement dit, cette étude pose la question suivante : est-ce que le projet du Stedelijk permet d'imaginer une définition de la collection en dehors des cadres modernistes qui sont à son origine ?

Lisa Bouraly est étudiante au doctorat en muséologie dans le cadre d'une co-tutelle Université du Québec à Montréal et Paris 8. Elle est récipiendaire de la Bourse d'études supérieures du Canada – Joseph-Armand-Bombardier. Ses recherches portent sur les pratiques curatoriales et le redéploiement des collections dans les musées d'art. Elle est la coordinatrice scientifique de la Chaire de recherche de l'UQAM en études et pratiques curatoriales et est impliquée dans plusieurs groupes de recherches dont le Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art*. Lisa Bouraly est également commissaire indépendante.

Mardi 21 mars 2023

Jérôme Glicenstein
professeur, Université Paris 8

De la propriété à la possession. Repenser les collections muséales

Les collections muséales sont souvent vues sous l'angle de la propriété, au sens le plus classique du terme : l'institution exerce un pouvoir de droit sur les objets qu'elle collectionne et celui-ci est garanti par le droit du patrimoine et différentes dispositions légales. L'une d'entre elles, valable dans de nombreux pays, dont la France, pose le principe de l'inaliénabilité des œuvres et donc de la perpétuité de la relation entre celles-ci et l'institution qui les collectionne. Pourtant, ce principe pose problème. Dans bien des cas – et en premier lieu en France – l'idée d'inaliénabilité a par le passé contribué à légitimer des acquisitions d'objets prélevés de manière abusive : spoliation, pillage, nationalisation de biens du clergé, prélèvements ethnographiques ou extractions coloniales, etc., toutes opérations qui ont de fait été « naturalisées » par l'intégration des objets au sein des collections. Comment ne pas voir que les acquisitions réalisées aujourd'hui pourraient très bien être remises en cause dans le futur, pour toutes sortes de raisons, ce qui devrait favoriser une réflexion de fond sur la question de ce que peut être un objet de collection dans notre monde.

Une deuxième question qui mériterait des discussions concerne l'exploitation commerciale des objets des collections. Il semblerait, là aussi, que les grands principes mis en avant ne correspondent pas du tout à la réalité du fonctionnement des institutions muséales : les œuvres ne restent pas passivement dans les réserves ou les salles d'expositions ; elles sont constamment prêtées, échangées, reproduites, louées, voire vendues, ce qui ne leur nuit pas, bien au contraire. Les exemples ne manquent pas, en particulier au sein des pays émergents.

La troisième question touche à l'idée même de propriété dont, tant l'évolution de l'économie dans son ensemble que les pratiques artistiques émergentes, semblent contester les principes. Au moment où l'économie est de plus en plus dominée par les services et où les pratiques artistiques tendent à l'immatérialité (œuvres à protocoles, performances, recherche-crédation, œuvres participatives...), que devient la propriété physique des œuvres d'art ? Plutôt que de raisonner en termes de préservation d'un patrimoine matériel, immuable, orienté vers une hypothétique postérité, peut-être faudrait-il s'inspirer des réflexions de ces dernières décennies

sur la constitution des patrimoines immatériels et sur la circulation des idées, des images, des savoirs.

Le moment est sans doute venu de repenser les collections en abandonnant la notion de propriété au profit de l'idée plus fluide de possession.

Jérôme Glicenstein est professeur au département Arts plastiques de l'Université Paris 8, où il a créé en 2009 un master en Médiation de l'art contemporain et où il gère une galerie universitaire (depuis 1999). Ses recherches au sein de l'UR 4010 AIAC-EPHA portent principalement sur l'art contemporain et son exposition. Depuis 2003, il est responsable de la rédaction de la revue *Marges* (PUV). Parmi ses principales publications personnelles se trouvent *L'Art : une histoire d'expositions* (PUF, 2009), *L'Art contemporain entre les lignes* (PUF, 2013) et *L'Invention du curateur* (PUF, 2015). Il a également codirigé avec Bernadette Dufrêne l'ouvrage collectif *Histoire(s) d'exposition(s) / Exhibitions' Stories* (Hermann, 2016).

Mercredi 22 mars 2023

Clara Chouinard

chargée de projets, Action éducative, citoyenne et culturelle Musée

McCord Stewart

Tahnee Duquette

gestionnaire culture et communauté, Je suis Montréal

L'atelier citoyen *Prendre soin de nos histoires à Montréal/Tiohtiá:ke* : étude de cas d'une collection engagée

Le Musée McCord Stewart se consacre à l'histoire de la vie à Montréal, d'hier et d'aujourd'hui. Contemporain et interactif, il vise à proposer des expériences immersives. Il est un musée hors du musée : dans les rues, les établissements d'enseignement et des lieux inusités. Étant le gardien d'une importante collection Cultures autochtones, le Musée McCord Stewart considère qu'il est de son devoir de contribuer à une meilleure connaissance des cultures autochtones et de soutenir le maintien de leur vitalité. L'accès et l'usage des collections par tous et toutes font partie des objectifs premiers de sa mission citoyenne. Je suis Montréal est une plateforme qui vise à défier la compréhension dominante de l'identité montréalaise et québécoise afin de donner un sentiment d'appartenance à tous les QTBIPOC (Queer, Trans, Black, Indigenous, People of Color) indépendamment de leur couleur, langue, culture, orientation, genre et religion. Son objectif est de mettre en lumière ceux et celles qui ont été historiquement exclu·e·s et qui sont souvent oublié·e·s. Je suis Montréal croit que l'art peut être utilisé comme un « soft power » afin de changer le tissu culturel et social.

Financé par le ministère de l'Immigration, de la Francisation et de l'Intégration et par la Ville de Montréal (Programme Montréal interculturel), *Prendre soin de nos histoires à Montréal/Tiohtia:ké* s'inscrit parmi les projets du Musée qui engagent les communautés culturelles à s'approprier ses collections. Cocréé par l'organisme Je suis Montréal et le Musée McCord Stewart en 2021-2022, cet atelier de coconstruction citoyenne hors des murs du musée veut être un lieu de rencontres entre la collection Photographie du Musée, les histoires et les identités effacées des personnes BIPOC (Black, Indigenous, People of Color), les publics issus des communautés historiquement marginalisées et le grand public. Il s'agit d'ateliers invitant les participant·e·s à réfléchir à ce qui contribue à leur bien-être à Montréal/Tiohtia:ké. L'objectif de l'activité est de permettre aux communautés historiquement marginalisées de s'approprier ou de se réapproprier l'histoire de Montréal à travers la collection du Musée McCord Stewart.

Cette communication présentera d'abord la genèse du projet et se penchera ensuite sur l'étape de la conception de l'atelier, permettant ainsi d'aborder la question du métissage de deux

cultures organisationnelles comme retombée de la cocréation et les nouvelles perspectives qu'il permet d'opérer sur les collections, comme leur accessibilité, notamment. Enfin, la communication s'arrêtera à la réalisation du projet, et particulièrement au moment où les collections sortent du musée dans le cadre d'un atelier citoyen. Ce dernier volet de la présentation nous conduira à considérer les limites d'un tel projet et à nous demander qui sont les réels bénéficiaires d'un tel projet et quels en sont les réels impacts pour les publics de même que pour le musée et ses collections.

Clara Chouinard détient une maîtrise en histoire de l'art et une maîtrise en muséologie. Après un passage dans le réseau des bibliothèques publiques, elle a, au cours des cinq dernières années, travaillé à développer des programmes publics au sein de diverses institutions culturelles et muséales à Montréal et à Sherbrooke. Depuis 2020, elle occupe le poste de chargée de projets à l'Action éducative, citoyenne et culturelle du Musée McCord Stewart où elle est notamment responsable des activités destinées à la francisation et des activités citoyennes hors-les-murs. Elle a dans ce contexte initié et dirigé le projet *Prendre soin de nos histoires à Montréal/Tiohtia:ke*.

Tahnee Duquette est titulaire d'un baccalauréat en communication et politique et d'un baccalauréat en droit. Après avoir participé à divers projets communautaires et d'aide humanitaire, Tahnee a rejoint l'équipe de Je suis Montréal à titre de gestionnaire Culture et communauté. Elle y a travaillé sur les projets *Minorité (in)visible* et *Prendre soin de nos histoires à Montréal/Tiohtia:ke*, ainsi que sur l'exposition *Entre le passé et le présent*. Elle se consacre à mettre en lumière les voix de ceux et celles qui ont été historiquement exclu·e·s, en défiant la perception dominante de l'identité montréalaise et québécoise afin de promouvoir l'engagement et le sentiment d'appartenance au sein de ces communautés.

Mercredi 22 mars 2023

Sarah Bélanger-Martel
Jeanne Couture
co-directrices générales, Musée ambulant

La collection nomade : pour un espace d'échange inclusif avec et autour de l'art

Fondé en 2017, le Musée ambulant (MA) est un organisme à but non lucratif qui a pour mission d'amener l'art vers ses publics, là où ils se trouvent. Nomade, il sillonne les routes du Québec et du Canada afin de proposer des rencontres vivantes avec des œuvres d'art actuel à même les milieux de vie. S'adaptant aux publics et aux contextes de diffusion (écoles, garderies, résidences pour aîné·e·s, organismes communautaires, festivals, etc.), il s'appuie sur le dialogue et la création comme vecteurs d'une expérience riche et accessible. Son approche singulière, qui l'amène à présenter des œuvres hors des lieux de diffusion traditionnels et à accompagner toute diffusion de stratégies de médiation mettant de l'avant la compétence des publics, concourt également à redéfinir la notion de collection ainsi que ses usages. Constituée progressivement depuis la fondation de l'organisme, le MA détient une collection d'une centaine d'œuvres d'art qui circule sous différentes formes (événements et expositions, projets impliquant des envois postaux et de la visioconférence, etc.) à travers le pays, parfois au même moment (œuvres numériques ou tirages d'une même série). Constituée d'œuvres d'artistes québécois·e·s et canadien·ne·s professionnel·le·s dont le travail s'inscrit dans les champs de pratique des arts visuels et des métiers d'art, sa collection se développe en vue d'être inclusive et représentative de la diversité qui fait la richesse des communautés du Québec et du Canada. Les œuvres sont choisies collaborativement par l'équipe de direction artistique, éducative et technique du MA dans l'objectif de bien répondre à sa mission, mettant la médiation au cœur de son approche et favorisant la découverte des pratiques artistiques en groupe, en dehors des institutions muséales et des lieux de diffusion traditionnels. En effet, tel que l'articule sa récente politique d'acquisition, le développement de la collection du MA est guidé par diverses considérations : la manipulabilité des œuvres, en vue de développer des rencontres expérientielles et polysensorielles avec l'art ; le caractère nomade des activités du MA (œuvres légères, robustes, facilement transportables et accrochables) ; la valorisation des savoir-faire et de l'héritage, traçant un continuum entre les pratiques en art actuel et les pratiques artisanales et traditionnelles ; la diversité et la représentativité des pratiques artistiques et des médiums au sein de la collection, avec une attention particulière à ce qui est moins accessible en dehors des murs des institutions ; la série,

susceptible de favoriser des stratégies de médiation axées sur le dialogue de groupe et la co-construction.

Sarah Bélanger-Martel a complété une maîtrise en sciences de l'éducation portant sur la co-construction de l'expérience de l'art avec des enfants en rencontre avec des œuvres d'art actuel. À la codirection du Musée ambulant depuis 2019, elle a contribué au développement de l'approche de médiation de cet organisme à but non lucratif (OBNL) nomade qui vise la démocratisation de l'accès à l'art et à la création.

Ayant cofondé le Musée ambulant en 2017, dont elle assume la direction artistique depuis ses débuts, **Jeanne Couture** a une formation en histoire de l'art et en histoire. Elle possède également une pratique commissariale parallèle à son implication au Musée ambulant, signant dans les dernières années le commissariat de plusieurs expositions, notamment le volet jeune commissaire de la Manif d'art 8 et 9 (Québec). En art public, elle a travaillé comme adjointe à la coordination au bureau de l'intégration de l'art à l'architecture du ministère de la Culture et des Communications et a participé à plusieurs jurys de sélection. Co-fondatrice de la Foire en art actuel de Québec et d'Artéfact urbain, une entreprise de mise en valeur culturelle et patrimoniale, elle vit et travaille à St-Casimir.

Mercredi 22 mars 2023

Valentine Desmorat
étudiante à la maîtrise, Université de Montréal

Méthodologie quantitative et cas d'étude de l'analyse de la constitution du corpus d'œuvres d'artistes femmes conservées au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC)

Cette conférence présente, d'une part, les méthodes quantitatives choisies pour analyser les étapes de la constitution du corpus d'œuvres d'artistes femmes de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) et, d'autre part, les hypothèses orientant l'interprétation des données chiffrées. Dans son ensemble, cette réflexion a comme point de départ le fait que le pourcentage d'œuvres d'artistes-femmes dans les collections du MAC est important si on le compare à celui des collections européennes et nord-américaines. Selon le décompte de la conservatrice de la collection, Marie-Ève Beaupré, ce corpus représentait 33 % de la collection, et ce, dès 2016, soit avant même l'officialisation de « la sensibilité à la parité » annoncée dans la plus récente version de la politique d'acquisition (2017).

Dans un premier temps, il s'agira de déployer les facteurs qui déterminent l'augmentation ou la diminution du nombre d'œuvres d'artistes femmes acquises, données ou achetées, au cours de l'histoire du musée, de sa fondation en 1964 à nos jours : influence des directeurs, politique d'acquisition, rôle des comités, impact de la programmation, types d'acquisitions, etc. Dans un second temps, l'explicitation de la démarche quantitative et analytique impliquera la présentation des bases de données en tant que sources primaires, c'est-à-dire la banque MIMSY et le MACrépertoire et des méthodologies statistiques choisies ; en particulier les calculs de proportions des parts de dons et d'achats d'œuvres d'artistes femmes par année, ainsi que les analyses factorielles et de correspondances, également propres à la sociologie quantitative (Cibois 2014). Finalement, l'objectif sera de présenter trois aspects de la constitution du corpus d'œuvres de signature féminine du MAC : la part de dons d'œuvres par des artistes femmes, révélatrice de leur présence sur la scène contemporaine locale dès les années 1960 et de leur participation active aux prémices du collectionnement ; l'achat massif de la collection corporative Lavalin en 1992 où figurent 340 œuvres d'artistes-femmes : la prise en compte de la nature des médiums collectionnés et des disciplines artistiques dont relèvent les œuvres ainsi acquises. Enfin, on s'interrogera sur la possible concomitance entre l'augmentation significative du nombre d'expositions d'artistes femmes et l'évolution de la part d'acquisitions d'œuvres de signature féminine sous le mandat de Paulette Gagnon, de 2009 à 2013.

Valentine Desmorat est étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal et auxiliaire de recherche. Son mémoire, développé dans le cadre de la Chaire de recherche du Canada en muséologie citoyenne et du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art*, porte sur la constitution du corpus d'œuvres d'artistes femmes de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal depuis la fondation du musée en 1964. Ses recherches se trouvent à l'intersection des études féministes, de la muséologie ainsi que des méthodologies quantitatives et qualitatives propres aux sciences humaines et sociales.

Mercredi 22 mars 2023

Camille-Mary Sharp

Faculty Fellow, Programme de muséologie, New York University

Quand les activistes réinterprètent une collection : le cas de *Mining at the Museum* au Musée royal de l'Ontario

Le 15 juin 2022, un groupe de chercheurs du collectif universitaire-activiste Beyond Extraction a mené une visite non autorisée de la *Teck Suite of Galleries: Earth's Treasures*, l'exposition de minéraux du Musée royal de l'Ontario (ROM, Toronto, Canada). Cette « contre-visite » — faisant partie d'une tradition croissante de visites non conventionnelles et autres formes d'interventions activistes dans les musées — a été élaborée en réponse au congrès de l'Association canadienne des prospecteurs et entrepreneurs (PDAC), la plus grande conférence au monde du secteur minier, qui a lieu chaque année dans la capitale financière du Canada. En conséquence logique de son financement important par des compagnies minières, le ROM s'associe régulièrement à la PDAC, offrant aux participants du congrès des visites privées de sa galerie de minéraux. Constatant que l'implication du musée dans les intérêts économiques-extractifs s'étend jusqu'à la présentation peu critique des pierres précieuses et autres minéraux dans la Teck Suite, le collectif Beyond Extraction a choisi de réinterpréter la galerie pour le public parallèlement au rassemblement de juin de la PDAC.

Intitulée *Mining at the Museum*, la contre-visite a été développée comme un clin d'œil à l'installation *Mining the Museum* de Fred Wilson (1992), dans laquelle l'artiste a fouillé la collection de la Maryland Historical Society pour mettre au jour les histoires enfouies des Afro-américains de Baltimore. Cependant, contrairement à l'installation de Wilson, les objets exposés dans la Teck Suite avaient déjà été extraits — littéralement — de mines et de carrières du monde entier. Et tandis que d'autres collections au ROM ont été réinterprétées selon l'évolution de cadres muséologiques dont l'intervention de Wilson est un produit (par exemple, le musée emploie des « Indigenous Knowledge Resource Teachers » — enseignants de connaissances autochtones — pour interpréter de manière critique sa galerie des Premiers Peuples), les spécimens minéraux de la Teck Suite restent désengagés de leurs trajectoires coloniales et de leurs implications sociales, politiques et économiques. Reconnaisant que les objets possèdent des vies sociales culturellement réglementées (Appadurai 1986 ; Kopytoff 1986) et que les musées sont des endroits uniques pour l'avancement de la justice sociale (Janes & Sandell 2019 ; Silverman 2010), *Mining at the Museum* a cherché à exposer

l'interprétation hégémonique de la collection à travers une série de biographies critiques de six objets, dont une pièce de monnaie d'un million de dollars et un fragment de cuivre cristallisé.

Cette étude de cas explorera les manières dont *Mining at the Museum* a exposé, engagé et partagé la collection de minéraux du ROM à travers des recherches collectives, des outils pédagogiques numériques, et de l'activisme muséal. Ce faisant, cette présentation réaffirmera le besoin d'engager de manière critique les objets géologiques selon les mêmes paradigmes de décolonisation et bien-être social que les œuvres d'art et la culture matérielle. Rejetant l'idée que les collections scientifiques dans les musées sont moins politiques que leurs homologues artistiques ou ethnographiques, l'auteure rappelle le propos de Susan Pearce, qui soutient que les spécimens d'histoire naturelle sont « autant des constructions sociales que des lances ou machines à écrire, et aussi sensibles à l'analyse sociale » (1992, 6, citée dans Chalk 2011, 20).

Camille-Mary Sharp est Faculty Fellow au programme de muséologie à New York University, où elle étudie les liens entre les musées et l'extraction des ressources naturelles. Elle a écrit sa thèse à l'Université de Toronto sur le financement des musées canadiens par l'industrie pétrolière. Camille-Mary enseigne également au niveau supérieur sur l'histoire des musées et l'activisme muséal, et elle est fréquemment sollicitée comme conférencière sur le financement et l'écologie dans les musées. Elle fait partie du collectif universitaire-activiste Beyond Extraction et a co-dirigé le projet *Mining at the Museum: A Counter-Tour*.

Mercredi 22 mars 2023

Jean-Philippe Uzel
professeur, Université du Québec à Montréal

De la collection ouverte à la collection renversée : *l'autochtonisation* des musées d'art canadiens

L'intégration de l'art autochtone contemporain dans les collections des musées d'art canadiens à partir des années 1990 cherchait avant tout à combler les lacunes du passé et à offrir aux artistes des Premières Nations, Inuit et Métis une visibilité qui leur avait été longtemps refusée. La publication en 1992 du *Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations* qui prônait un « accès amélioré » aux collections des musées par les artistes contemporains autochtones et la tenue, la même année, de grandes expositions autochtones (*Indigena, Terre Esprit Pouvoir, Nouveaux territoires 350/500 ans après*), marquant l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, ont joué un rôle séminal dans cette politique d'ouverture des collections.

Trente ans plus tard, alors que ce travail d'inclusion des artistes autochtones dans les collections des musées d'art est toujours en cours, on assiste à un renversement de perspective inattendu. De plus en plus souvent, l'art autochtone oblige l'institution muséale à interroger sa définition de la collection et sa conception de l'objet collectionné. Un objet d'art peut-il être artistique et non artistique tout à la fois ? Un objet faisant partie d'une collection peut-il être utilisé en dehors du musée ? Est-il pertinent de classer des objets dans des collections construites selon une temporalité occidentale (art ancien, art moderne, art contemporain) ? Un objet d'art peut être considéré comme une entité vivante ? Chose étonnante, ces questionnements qui portent d'abord sur les œuvres et les objets autochtones eux-mêmes s'étendent désormais à l'ensemble des collections muséales. Aucune des missions liées au collectionnement muséal des objets (sélection, conservation, exposition, éducation) ne semble épargnée par cette *autochtonisation*. Cette lame de fond, qui saisit l'ensemble des musées canadiens, est souvent réduite à sa seule dimension politique : le musée se devrait de corriger les injustices du passé en restituant les objets à la provenance controversée, par exemple les objets confisqués lors des potlachs tenus « illégalement » entre 1884 et 1951. Mais l'autochtonisation, qui suppose d'adopter une vision et une compréhension du monde autochtone, se conjugue également en termes ontologiques et oblige à s'interroger sur le mode d'existence du musée en posant, entre autres, la question « qu'est-ce qu'une collection aujourd'hui ? ». En nous appuyant sur quelques cas récents, puisés dans

l'actualité canadienne, nous essaierons de mieux comprendre la façon dont l'art autochtone oblige la collection d'art à se réinventer. À l'instar de ce membre des Premières Nations qui, au XVII^e siècle, demandait aux Jésuites si ces derniers « pensaient venir à bout de renverser le pays » (*Relations des Jésuites*, 1636), on se demandera de notre côté si l'art autochtone est capable de renverser la collection.

Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'UQAM. Son champ d'expertise porte sur l'histoire et la théorie de l'art moderne et contemporain, et plus particulièrement sur les rapports entre art et politique. Il a fait paraître en 2018 une étude pour le compte du Conseil des arts de Montréal sur les *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal* et il a co-dirigé avec Nadia Myre un numéro hors-série de la revue *Spirale* sur le thème « Femmes et violences de masse ». Il a piloté la réalisation du MOOC (cours en ligne ouvert à tou-te-s) *Ohtehra', l'art autochtone aujourd'hui* centré sur les collections d'art autochtone du Musée des beaux-arts de Montréal. Jean-Philippe Uzel est membre du GRIAAC — Groupe de recherche interdisciplinaire sur les affirmations autochtones contemporaines et du ClÉRA — Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones. Il participe aux travaux de l'axe 2 — La collection engagée du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art*.

Jeudi 23 mars 2023

Antoine Jeanne
étudiant au doctorat, Université Paris Cité — École du Louvre

**Collection(s)
mouvante(s) et
éphémère(s). Réunir et
exposer des trophées de
chasse**

Longtemps, l'ethnologue a constitué des collections relatives à son terrain. Les objets ainsi collectés devaient lui permettre d'étudier la société qui les avait vu naître et utiliser. Toutefois la (re)qualification d'objet ethnographique est, sinon désuète, du moins problématique, car elle est subjective. Un objet n'a d'ethnographique que le regard d'un ethnologue. Ce n'est pas une fin en soi et ses frontières sont floues et poreuses. Cela n'a donc qu'un temps. Et pourtant les musées recèlent de collections dites ethnographiques. A contrario, d'autres musealia ne sont pas considérés comme tels et sont, de fait, largement ignorés de l'ethnologie. Par ailleurs, le rapport de l'ethnologue au terrain et aux artefacts des autres est désormais différent. L'ethnologie a fait son examen de conscience – herméneutique et méthodologique – et elle ne constitue plus aussi couramment des collections, a fortiori parce que la collection est devenue un objet d'étude. L'on ne peut défaire l'autre de ses collections, sans prendre le risque de porter atteinte précisément à ce que l'on étudie. En effet, si l'on suppose que le collectionneur entretient une relation d'intimité avec sa collection, il convient de la lui laisser afin de l'observer in vivo.

Dans le cadre de notre étude doctorale sur le trophée de chasse, jamais il ne nous est venu à l'esprit de quitter la demeure d'un chasseur, ou la réserve d'un musée, avec un massacre sous le bras. La collection fait sens dans son unité. Mais pas seulement. Car cette unité, à l'instar du qualificatif ethnographique, est fluctuante. La réunion d'objets collectés peut être artificielle et éphémère. Dans notre recherche anthropomuséologique du trophée de chasse, nous faisons l'hypothèse que l'expographie et le lieu de monstration d'un objet participent de sa définition et de sa genèse. Aussi nous proposons-nous de réfléchir à la notion de collection élargie à travers le prisme du trophée de chasse. Nous verrons dans quelle mesure la relation entre le musée et la maison est déterminante dans l'appréhension et la naissance d'un objet, et d'un modèle de collection. Outre l'influence muséale, nous verrons également comment l'art oriente le rapport au trophée. Enfin, nous verrons comment une collection peut se constituer de manière transitoire et éclectique. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur trois modèles expographiques différents : l'exposition de trophées de chasse, le musée cynégétique et l'exposition ethnographique.

Antoine Jeanne est doctorant en ethnologie à l'Université Paris Cité et élève en muséologie à l'École du Louvre – dont il est doublement lauréat d'une allocation de recherche de la Fondation Antoine De Galbert. Diplômé du Muséum national d'Histoire naturelle en muséologie et de l'Université de Paris en ethnologie, Antoine Jeanne mène une thèse intitulée *Un casse-noix en corne de biche ou l'art d'accommoder les restes cynégétiques ; Anthropomuséologie du trophée de chasse (XIX^e-XXI^e siècles)*. Par ailleurs, Antoine Jeanne est chargé de cours en anthropologie du patrimoine auprès d'élèves de premier cycle de l'École du Louvre. Il est également médiateur culturel au Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire, au Hangar à Bananes (Nantes).

Jeudi 23 mars 2023

Eve-Lyne Beaudry

conservatrice de l'art contemporain, Musée national des beaux-arts
du Québec

Isabelle Lamothe

étudiante à la maîtrise, Université du Québec en Outaouais

Les enjeux de réitération en art contemporain et les solutions théoriques et pratiques des musées

Le collectionnement d'œuvres d'art atypiques conduit aujourd'hui les musées à adopter de nouvelles approches et procédures facilitant le travail des professionnels de musée. La répétition d'œuvres d'art, et le lot de questions et de complications qu'elle entraîne, exige la création de protocoles afin de consigner les volontés d'un artiste et d'orienter la présentation de ses œuvres au sein de futures expositions. Cette présentation propose d'explorer les enjeux liés à la répétition de l'art contemporain et les outils développés par l'institution afin de répondre à ces enjeux. Elle s'y emploie à travers quatre cas d'étude de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) : 1) Edmund Alleyn – *Introscaphe* ; 2) Pierre Dorion – *Atelier blanc* ; 3) Jana Sterbak – *Chair apollinaire* ; et 4) Françoise Sullivan – *Portraits de personnes qui se ressemblent*. Cette sélection de cas nous permettra d'aborder les enjeux suivants : la création d'une copie en réponse à l'obsolescence et la dégradation d'une œuvre ; la répétition d'une œuvre d'installation in situ dans l'espace muséal ; la prise en compte de l'éthique et l'imputabilité sociale des institutions muséales ; et la reproduction matérielle d'œuvres conceptuelles.

Historienne de l'art et muséologue, **Eve-Lyne Beaudry** est conservatrice de l'art contemporain au Musée national des beaux-arts du Québec depuis 2010. Son champ de spécialisation est la muséologie de l'art contemporain appliquée aux pratiques artistiques québécoises des années 1960 à ce jour. Elle a réalisé une vingtaine d'expositions et de publications pour différentes institutions québécoises et a été conservatrice de l'art contemporain au Musée d'art de Joliette de 2006 à 2010.

Isabelle Lamothe est candidate à la maîtrise en muséologie et pratique des arts à l'Université du Québec en Outaouais. Elle s'intéresse aux nouvelles pratiques de muséalisation induites par des œuvres qui posent des défis singuliers à la présentation ainsi qu'aux solutions offertes par l'utilisation des réalités immersives lors de la répétition d'œuvres dans les musées d'art.

Jeudi 23 mars 2023

Jessica Minier

étudiante au doctorat, Université du Québec en Outaouais

Les collections en partage. Considérations terminologiques autour des concepts d'acquisition conjointe et de garde partagée

Depuis quelques années, de nouvelles modalités de muséalisation font leur apparition dans les musées d'art, dont certaines concernent l'acquisition d'œuvres d'art. On observe entre autres, depuis 2010, une accélération exponentielle des acquisitions conjointes bien qu'un des premiers cas repérés remonte à 1973. Cette pratique se veut un processus collaboratif par lequel une œuvre devient la propriété légale de deux ou de plusieurs musées et est intégrée simultanément dans leurs collections. Au-delà de ce type de collaboration interinstitutionnelle, on assiste à une collaboration entre musées et communautés marginalisées non pas nécessairement pour l'acquisition d'œuvres d'art, mais pour définir de nouvelles modalités d'intégration des œuvres aux collections muséales qui tiennent compte de conceptions extraoccidentales. On parle alors d'une garde partagée qui permet de fonder le processus de muséalisation sur le gardiennage et le prendre soin (*care*) des œuvres plutôt que sur la propriété. Si habituellement le musée est l'unique détenteur de ses collections et qu'il en assume l'entière responsabilité, l'acquisition conjointe et/ou la garde partagée sous-tendent une collaboration (entre musées ; entre musées et autres types d'institutions publiques, privées et/ou culturelles ; entre musées et communautés) de même qu'un partage des collections et des responsabilités quant à la conservation et au soin des œuvres.

La présente communication, qui s'ancre dans le troisième axe du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* (CRSH 2021-2028), propose d'envisager une définition élargie de la collection en considérant, sur le plan terminologique, les concepts de garde partagée et d'acquisition conjointe. Dans un premier temps, une recension des termes et expressions utilisés dans la littérature académique et dans la presse, mais aussi par les musées qui ont recours à l'acquisition conjointe ou à la garde partagée, sera effectuée en français et en anglais. Ensuite, pour chacun des concepts, il s'agira d'étudier plus en profondeur certains des termes utilisés par les musées dans leur politique d'acquisition ou dans des ententes spécifiques de même que les termes utilisés dans la littérature académique pour en faire ressortir des caractéristiques. Dans le cas précis de la garde partagée, un parallèle sera aussi établi avec le domaine des études familiales dans une approche comparative entre la garde partagée d'œuvres

d'art et la garde partagée d'un ou de plusieurs enfants lors de la séparation d'un couple. Cette communication a pour objectif d'établir la terminologie francophone employée et de poser les bases d'une définition de concept pour ces deux stratégies de muséalisation qui contribuent à revisiter les pratiques de collectionnement des musées.

Jessica Minier est candidate au doctorat en muséologie à l'UQO et récipiendaire de la Bourse d'études supérieures du Canada – Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH). Ses études doctorales portent sur la garde partagée et l'acquisition conjointe d'œuvres d'art comme nouvelles modalités de muséalisation. Son mémoire de maîtrise, financé par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et le CRSH, portait sur le commissariat participatif et s'est mérité le Prix Roland-Arpin, décerné par la Société des Musées du Québec et le Musée de la Civilisation du Québec.

Jeudi 23 mars 2023

Pierre Saurisse
professeur, Sotheby's Institute of Art

Collectionner la performance : l'acquisition d'œuvres performatives

Apparue sur la scène artistique comme une forme d'art anti-commerciale et anti-institutionnelle, la performance a longtemps été relativement négligée dans les programmes d'acquisition des musées. Des efforts notables sont cependant faits depuis une vingtaine d'années pour parer à son manque de représentation dans les collections d'art contemporain. Alors que la grande majorité des acquisitions liées à la performance consistent en des objets, notamment conçus à partir de documents, une pratique se développe en parallèle qui réside dans l'acquisition d'œuvres en tant qu'actions. Cette pratique confronte les institutions à des problèmes techniques inédits, et leur fait assumer de nouvelles responsabilités. Ce sont les questions posées par l'acquisition d'œuvres performatives que nous nous proposons d'étudier.

Le musée qui fait le pas d'augmenter sa collection d'une œuvre performative se voit engagé dans une procédure d'acquisition pour laquelle les protocoles établis, conçus pour des objets, s'avèrent en général insuffisants ou inadéquats. Une étape cruciale de cette procédure réside dans la description des éléments immatériels de l'œuvre. Il s'avère en effet indispensable de consigner ses paramètres intangibles, non seulement pour identifier ses traits distinctifs, mais aussi pour assurer sa pérennité lors de futures présentations. Ce travail consiste à décrire l'œuvre performative à travers une variété de notes, d'images et autres documents, une tâche qui peut se montrer des plus complexes. Il incombe au musée de créer un dossier d'acquisition suffisamment riche et solide pour garantir l'intégrité de l'œuvre à chacune de ses exécutions.

Au-delà du processus d'acquisition, nous examinerons la diversité des situations créées par l'acquisition d'œuvres performatives et des tâches assumées par les institutions. Les œuvres performatives qui entrent dans les collections muséales ont par exemple à peu près toutes en commun de nécessiter l'emploi de membres du public sélectionnés suivant des critères établis par les artistes. Par ailleurs, Tania Bruguera n'hésite pas à confier au musée le soin de faire des choix importants pour la présentation de ses œuvres, tandis que Tino Seghal refuse que toute trace matérielle soit produite dans le processus d'acquisition de ce qu'il nomme ses « situations ». Ces nouvelles responsabilités représentent des

enjeux essentiels d'une pratique d'acquisition en continuelle élaboration.

Pierre Saurisse enseigne l'histoire de l'art contemporain à Sotheby's Institute of Art à Londres. Ses écrits sur la performance comptent des articles sur Gilbert & George, publiés dans *Territoires Contemporains* et *Visual Culture in Britain*, ainsi que des essais parus dans *The Mediatization of the Artist* (2018) et *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory* (2022). Son livre *Performance in The Museum* sera publié par Lund Humphries en 2023.

Jeudi 23 mars 2023

Pascal Griener
professeur, Université de Neuchâtel

Le musée d'artiste au XX^e siècle — une forme muséographique sans avenir ?

La plupart des musées d'artistes sont nés au 19^e siècle, à une époque où des créateurs fameux désiraient pérenniser leur gloire en l'ancrant dans une institution pérenne : un musée à vocation biographique, souvent situé dans la demeure authentique hantée par l'artiste célébré. Aujourd'hui, beaucoup des artistes qui ont créé ces institutions sont beaucoup moins connus qu'autrefois. Plus généralement, le musée d'artiste doit se réinventer pour survivre, dans un monde où le musée biographique et célébratif ne fait plus toujours recette. L'exposé présentera les stratégies développées ces dernières années pour donner au musée d'artiste une toute nouvelle mission.

Pascal Griener est professeur émérite à l'Université de Neuchâtel (Suisse) et membre associé du Centre de Recherches, École du Louvre. Il a été professeur invité à l'École normale supérieure (ENS), en 2022-2023 et élu Slade Professor of the History of Art, University of Cambridge, 2023-2024. Parmi ses travaux récents, on recense *Pour une histoire du regard : l'expérience du musée au XIX^e siècle* (2017), « L'histoire des collections » dans *Revue de l'art* (2018), « Louée soit l'universalité ! Les Musées au XXI^e siècle » dans *Critique* (2014) et, en collaboration avec Cécilia Hurley Griener, plusieurs contributions au *Dictionnaire de muséologie* (2022).

Vendredi 24 mars 2023

Stéphane Bellin

maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication, GRESEC, Université Grenoble Alpes

Documenter en ligne l'art contemporain : la fin de la collection muséale ?

La réflexion proposée dans cette communication s'inscrit dans le domaine de l'art contemporain, défini comme un art légitimé (Heinich 2014). En effet, cette communication repose sur l'identification d'un nouvel acteur français dans l'art contemporain, Documents d'artistes Auvergne-Rhône-Alpes, faisant partie d'un réseau national. Depuis 2010, cette association constitue « une documentation approfondie et éditorialisée » pour « rendre compte de l'évolution des productions artistiques » sur le territoire régional de l'Auvergne-Rhône-Alpes. Cette documentation exclusivement numérique est accessible via son site web. Organisée par dossiers d'artistes, elle constitue une collection de reproductions d'œuvres auxquelles sont associées des informations complémentaires (légendes, textes, CV d'artistes, etc.). Chaque artiste présent dans cette collection documentaire a été sélectionné par un comité constitué de professionnels de l'art contemporain à la suite d'un appel à participation. Cette association est financée par les instances publiques subventionnant la culture en France (Ville de Lyon, Région Auvergne-Rhône-Alpes, Ministère de la culture et de la communication, etc.). À ce titre, il est possible de l'identifier comme un acteur institutionnel comme peut l'être le centre ou le musée d'art contemporain.

Cette communication analyse la collection documentaire constituée par Documents d'artistes Auvergne-Rhône-Alpes au regard de la collection muséale (Bergeron 2011), du processus de muséalisation (Mairesse 2011) et du système de légitimation de l'art contemporain (Heinich 1998 ; Moulin 2009 ; Moureau & Sagot-Duauroux 2010 ; Moureau & Zenou 2016). Ce système consiste à hiérarchiser les œuvres et les artistes afin d'attribuer une reconnaissance économique et institutionnelle à un petit groupe d'artistes consacrés. Le musée y participe (Rasse 2011), notamment à travers l'exclusivité, la caractéristique pérenne et les fonctions de la collection muséale. D'une part, il est attesté que « peu d'œuvres se retrouveront dans les collections des musées » malgré « le nombre important d'artistes qui produisent » (Bergeron 2011, 62), un nombre en forte expansion depuis les années 1990 (Patureau & Gouyon 2014). D'autre part, l'inaliénabilité de la collection muséale et ses fonctions de conservation, de documentation et d'étude (Bergeron 2011), contribuent à faire entrer les œuvres et les artistes dans l'histoire de l'art

(Moureau & Sagot-Duauroux 2010). Documents d'artistes vient concurrencer le musée dans ce système de légitimation de l'art contemporain dans le sens où sa collection se situe en amont de celle du musée et s'adresse aux professionnels de l'art contemporain pour qu'ils prennent connaissance de la production artistique régionale. Cette collection participe donc à la légitimation des artistes en communiquant le « capital social » des artistes référencés. Si elle n'est pas patrimoniale, elle comporte un processus de sélection, de thésaurisation et de présentation d'œuvres contemporaines (Mairesse 2011) et contribue ainsi à diffuser des connaissances et des informations sur l'art contemporain. L'originalité de cette collection se manifeste également par sa dimension numérique, sa nature documentaire et la forte contribution des artistes à son élaboration. La communication proposée est structurée en trois parties. La première est consacrée à l'identification des caractéristiques intrinsèques de la collection de Documents d'artistes et des processus qui entrent en jeu dans son élaboration. La deuxième situe ses intentions et ses usages info-communicationnels dans le système de légitimation de l'art contemporain. La troisième partie confronte ce modèle de collection à celui du musée, notamment ceux du territoire lyonnais, afin de déterminer si le modèle muséal est remis en question.

Stéphane Bellin est maître de conférences au département Information-Communication de l'IUT2 à l'Université Grenoble Alpes et membre du laboratoire GRESEC, Groupe de recherche sur les enjeux de la communication. Ses recherches concernent la documentation et les pratiques informationnelles dans les domaines artistiques et culturels.

Vendredi 24 mars 2023

Lena Krause

responsable de l'Ouvroir, Université de Montréal
fondatrice et directrice technique, Maison MONA

Julie Graff

postdoctorante au Laboratoire international de recherche sur l'Imaginaire du Nord, de l'Hiver et de l'Arctique, UQAM
directrice artistique, Maison MONA

Faire collection de l'art public ? De l'accessibilité à l'appropriation numérique de l'art public et du patrimoine au Québec

MONA est une application mobile gratuite qui propose de découvrir l'art public et le patrimoine au Québec sur le modèle de la chasse au trésor culturelle. Ce faisant, la Maison MONA, un organisme sans but lucratif affilié au groupe de recherche Art et site de l'Université de Montréal, propose aux usager·ère·s de faire collection de l'art public et du patrimoine qui les entoure. Sous la forme d'une application mobile, la médiation repose sur des formes artistiques et patrimoniales accessibles directement, dans l'immédiat et en continu, tout en prenant en compte les nouvelles habitudes d'appropriation numérique de la culture. En repensant ainsi (ce) qui constitue une collection publique aujourd'hui, nous avons néanmoins été confrontés à plusieurs défis portant sur l'accessibilité et sur la diffusion de l'art public et du patrimoine, tout comme à leur impact sur la rencontre entre public, œuvres et artistes. Notre intervention souhaite présenter certains de ces enjeux qui touchent aujourd'hui la diffusion numérique de l'art public et explorer leurs implications pratiques, théoriques et éthiques.

Nous aborderons tout d'abord la notion de collection d'art public et de patrimoine, dans le paysage institutionnel québécois et dans notre application. Effectivement, il n'existe pas une seule collection d'art public et patrimoniale au Québec, ou même à Montréal, mais un paysage complexe d'organismes et d'institutions responsables de la création artistique et de la préservation historique dans l'espace urbain. Or, notre application vise à les rassembler pour former une collection numérique. Par sa médiation dans l'application mobile, le public peut, à son tour, en constituer sa propre collection photographique. Nous explorons ainsi la possibilité, d'une part, pour chaque usager·ère de s'approprier numériquement l'acte de collectionner, en constituant, documentant et partageant sa propre collection. D'autre part, le développement de l'application a reposé sur l'identification et l'alignement de plusieurs jeux de données ouvertes sur l'art public et le patrimoine au Québec.

La complexité de ce paysage se reflète toutefois dans le manque de cohérence et de structuration des données disponibles sur l'art public, posant alors un défi de taille à sa diffusion numérique. Notre communication se concentrera sur ce défi dans un deuxième temps, et plus particulièrement sur le

problème des données ouvertes (rarement liées dans ce cas de figure) et de leur structuration à des fins de recherche et de diffusion. Nous présenterons alors quelques exemples concrets des limites imposées par le partage des données, touchant à la représentativité de la diversité, à la hiérarchisation des formes artistiques, à la reconnaissance de biens culturels divers ou encore au clivage art public/patrimoine.

Lena Krause est responsable de l'Ouvroir, laboratoire d'histoire de l'art et de muséologie numériques à l'Université de Montréal. De son baccalauréat en histoire de l'art et en informatique découlent ses intérêts de recherche, autour de la place du numérique en histoire de l'art. Lena Krause s'est spécialisée en cartographie et en visualisation interactive de données culturelles dans son mémoire intitulé « Créer un atlas numérique de l'architecture publique en France (1795-1840). Éditorialisation d'une base de données en histoire de l'art » (2021). En 2016, elle initie un projet collaboratif sur la médiation culturelle par le numérique, MONA (2020), puis elle fonde, en 2020, l'organisme à but non lucratif Maison MONA.

Julie Graff est postdoctorante au Laboratoire international de recherche sur l'Imaginaire du Nord, de l'Hiver et de l'Arctique. Ses recherches portent sur le développement de la muséologie inuit et la décolonisation des institutions muséales au Canada. Elle obtient en 2021 un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, et en anthropologie sociale et ethnologie de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Chargée de cours et autrice de plusieurs articles pour la revue *Vie des Arts*, elle co-organise en 2017 l'exposition et colloque *Je suis Île/I am Turtle* et travaille actuellement sur une publication tirée de ce projet. En 2021, elle rejoint la Maison MONA à titre de directrice artistique

Vendredi 24 mars 2023

Lindsay Corbett

étudiante au doctorat, Université McGill

Laura Vigo

conservatrice pour les Arts d'Asie, Musée des beaux-arts de Montréal

HANDS-ON! Subvertir l'intouchabilité des musées par le numérique

Le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), l'une des plus anciennes collections institutionnelles au Canada, détient plus de 44 000 œuvres d'art datant de l'époque néolithique à aujourd'hui, de tous les coins du monde. La collection des arts asiatiques a principalement été construite grâce à d'importants dons privés au cours de la première moitié du 20^e siècle. Elle reflète les goûts et les prérogatives d'un petit groupe de collectionneurs locaux. Ceux-ci regardaient l'Asie de loin, achetant principalement des objets exotiques, dont la petite taille et la valeur marchande relative permettaient une consommation facile et une circulation rapide, grâce à un réseau consolidé de revendeurs et de connaisseurs autodidactes. Pour ces premiers collectionneurs, l'art et la culture japonais se sont incarnés à travers de petits objets sculptés, appréciés pour leur texture, leur taille réduite et leur surface travaillée. Ces vestiges représentaient l'essence d'un Japon lointain qu'ils pouvaient désormais posséder dans leurs mains. Or l'expérience tactile de ce petit monde exotique est difficile à reproduire dans le contexte muséal où les objets ne sont jamais manipulés.

Par une initiative numérique récente, le MBAM cherche d'un côté à imiter le plaisir perdu de la tactilité, et de l'autre, à aborder les limites physiques entourant l'exposition d'objets de petite taille dans un musée. Il s'agit de subvertir la hiérarchie canonique des objets au musée en rendant visible ce qui est souvent invisible. Le développement d'une application Web progressive (WPA) intégrant des technologies réactives, telles que la photogrammétrie tridimensionnelle et la manipulation virtuelle, permet aux visiteurs d'entrer en relation avec des objets minuscules dans leurs petits détails et même de les « toucher ». Cette présentation examinera la première étape de ce projet, en se concentrant sur la collection de *netsuke* japonais, ces petites sculptures en ivoire utilisées à l'origine comme « bouchons de cordon » pendant la période Edo (1603-1867). Elle explorera comment l'utilisation d'interfaces réactives met en lumière les qualités importantes de *netsuke* comme leur tactilité, leur matérialité et leur fabrication.

Lindsay Corbett est étudiante au doctorat au département d'histoire de l'art et d'études de communications à l'Université McGill, où elle se spécialise dans l'art et l'architecture byzantins. Sa thèse étudie les nouvelles formes matérielles de l'icône à la fin de la période byzantine. Lindsay Corbett est également assistante de recherche au Musée des beaux-arts de Montréal. Ses projets de recherche et de professionnelle de musée ont été soutenus par le Fonds de recherche du Québec - société et culture (FRQSC), le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH, bourse Joseph-Armand Bombardier), le Medieval Academy of America, et la A. G. Leventis Foundation.

Conservatrice de l'art asiatique au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), **Laura Vigo** détient un doctorat en archéologie chinoise de la School of Oriental and African Studies de l'Université de Londres. Elle a publié plusieurs articles au sein de revues professionnelles et de publications du MBAM. Elle est régulièrement professeure invitée à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse aux différentes modalités de décolonisation qui ont cours à partir de l'histoire des collections.

Vendredi 24 mars 2023

Felicity Bodenstein
maîtresse de conférence, Sorbonne Université

Connecter les données, connecter les musées, connecter les personnes : quelques réflexions à partir du projet Digital Benin

Depuis 2020, le projet Digital Benin se donne pour objectif de rassembler le trésor royal de Benin City dispersé à la suite d'une campagne militaire britannique en 1897. Administré par le MARKK (Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt) à Hambourg et financé par la fondation Siemens, il associe des professionnels des musées avec des chercheurs en Europe, au Nigeria et aux États-Unis, ainsi que des historiens, historiens de l'art et des spécialistes des humanités numériques. Le projet a désormais connecté les données de 5 239 objets fournies par plus de 131 institutions et tente de reconnecter cet ensemble numérique inédit avec la culture historique et vivante de Benin City. Cette présentation évoquera les stratégies que nous avons essayé de trouver ensemble en tant qu'équipe pour donner corps à cet effort de « retour » et proposera aussi des observations sur les écueils de ce qui n'est pas une « restitution numérique ».

Felicity Bodenstein est historienne de l'art, spécialiste de l'histoire des musées et des collections. Depuis 2019, elle est maîtresse de conférence à Sorbonne Université en histoire de l'art contemporain et du patrimoine. Elle a soutenu sa thèse en 2015 à l'Université de Paris-Sorbonne sur l'histoire du Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale (1819-1924). Depuis 2015, elle travaille sur le cas d'un butin de guerre pris à Benin City (aujourd'hui au Nigeria) en 1897 et sur l'histoire de la dispersion de ces objets. Elle codirige le projet Digital Benin, basé au Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt (MARKK).

Vendredi 24 mars 2023

Cécilia Hurley Griener
enseignante-chercheure, École du Louvre

Qu'est-ce qu'une collection aujourd'hui ?

Bilan du colloque international *Qu'est-ce qu'une collection aujourd'hui ?*

Après des études de grec et latin à l'Université d'Oxford (Corpus Christi), **Cecilia Hurley** soutient sa thèse de doctorat en histoire à l'Université de Neuchâtel (*Monuments for the people*, 2013). Elle soutient sa thèse d'habilitation à l'Université de Lyon II en 2014 avec une étude sur les salles de chefs-d'œuvre. Depuis 2007, elle enseigne à l'École du Louvre où elle occupe un poste de chercheuse depuis 2014. Elle est également chargée de cours à l'Université de Neuchâtel et auteure de plusieurs publications touchant aux études antiques, à l'histoire de l'histoire de l'art, à la classification des connaissances et à la peinture en Suisse.