

ETC



Le Carnavalesque II. Découpes muséales

Manon Regimbald

Numéro 20, novembre 1992, février 1993

Le Carnavalesque II

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35981ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Regimbald, M. (1992). Le Carnavalesque II. Découpes muséales. *ETC*, (20), 8–10.

DÉCOUPES MUSÉALES



Corridart : mise en boîte de l'œuvre de J.-P. Séguin, *Intervention*, sous l'ordre des autorités municipales.

"I want to make several interrelated suggestions: that museums necessarily conjoin contradictory desires, including the mature (propertied) and the youthful (less so) and perhaps even the reactionary and the subversive; that classification and captioning have something potentially both ennobling and prurient about them; and that the nature of museumgoing enmeshes the seemingly serious and the apparently voyeurisque".¹

James A. Boon

I

Au départ, nous avons relevé en art actuel une sensibilité carnavalesque due à sa mise en scène parodique fondée sur une logique qui tend à inverser la représentation. De là découlent son ambiguïté et sa précarité. Sur la place publique, sa mise en scène tend à s'écarter des institutions ; insoumise aux valeurs esthétiques traditionnelles, elle récupère, recycle ; anarchiste, elle rend poreuse les limites disciplinaires. Grottesque, elle troque l'extraordinaire pour le familier. L'entreprise n'en est plus une de démolition historique. Paradoxal, le sens se réclame des dissonances qu'il soulève.

Aussi parce que, ironiquement, la représentation de la représentation occupe un des premiers plans dans la grammaire carnavalesque et que la répétition la redouble, la mise en abîme du musée dans le musée relance l'interrogation qui écartelée restera ici béante. À long terme le musée peut-il restituer l'inachèvement des œuvres sans altérer leur mobilité, leur fragilité ? Comment rapporter les processus de la collection, de la conservation, de l'archivage éminemment permanents à l'évanescence des œuvres actuelles ? L'inconsistance des œuvres peut-elle rénover leur autorité ?

Fragments épars

« ...le corps carnavalesque donne dans ses images les deux pôles du devenir, à la fois ce qui s'en va et ce qui s'en vient, ce qui meurt et ce qui naît ; il montre deux corps à l'intérieur d'un seul ».²

Mikhaïl Bakhtine

i

L'installation partielle du Musée des traces de Whitome dans le Musée des sciences naturelles de La



Louis Couturier, *Muséologie*, 1992. Installation vidéo, Musée d'art contemporain de Montréal.

Photo : Guy L'Heureux

Rochelle défie les classes muséales. Rapprochés les artefacts, les curiosités, les objets d'art se mêlent. Sous le choc de la contiguïté, cette occupation *in situ* bouscule l'ordre établi et défait ses catégories culturelles savamment instituées.

ii

Dans le but d'impressionner ses illustres visiteurs du Fond Monétaire International, Imelda Marcos crée en 1975 un musée d'art moderne spécialisé en art américain et européen qui répète les mêmes liens économiques et militaires des Philippines aux États-Unis. Sur la scène locale, on laisse croire à une donation américaine.³

iii

Dans le hall d'entrée du nouveau Musée d'art contem-

porain de Montréal, avec **Muséologie**, Louis Couturier multiplie la figure muséale. Diffractée, elle est décomposée, commentée, réfléchie, déversée par fragments spatio-temporels qui se bousculent sur les écrans vidéo qui poussent à bout l'image du musée dans le musée.

iv

Pour renforcer l'apparence de modernité dans son pays, le Shah d'Iran commande une musée d'art contemporain. Le musée de Téhéran est ouvert en 1977 quelque temps avant la chute du régime : constitué d'art américain et dirigé majoritairement par un personnel américain, il est vu par la famille royale comme un instrument parmi d'autres de propagande politique.⁴

v

La construction immobilise le développement culturel.

Legs politiques ? À Montréal, en 1992, 150 millions servent à (ré)ouvrir les portes de quatre musées.

vi

« Cette rotation déplaçait l'intérieur de la salle existante derrière une série d'intérieurs construits [...] En outre, elle définissait une série d'extérieurs dans l'espace de la salle réelle existante comme s'il n'y avait plus d'extérieur dehors accentuant encore davantage l'existence de la salle comme l'expression d'une institution sociale : répétition, mnémotechnie, restriction. »

Melvin Charney, 1979

En 1976, Melvin Charney érige des façades. C'est l'affaire Corridart. *Des maisons de la rue Sherbrooke* se dressent aux abords de la rue. Construction neuves ou en démolition ? en tous les cas, ces échafaudages vacillent entre l'émergence et l'effondrement de la représentation. Aujourd'hui au Musée d'art contemporain, Charney remet cet abîme en avant-scène avec *Ainsi, soit-il*. La parabole photographique trompe la logique ; le musée sur fond d'usine ou l'usine sur fond de musée inverse du même coup dans un contraste saisissant leur ouverture et leur fermeture.

vii

En France, des sites manufacturiers abandonnés sont récupérés et revivent provisoirement : entre la suspension de leurs activités et le moment de leur destruction, y sont aménagés des locaux d'expositions, ateliers et studios d'artistes.⁵

II

« Les événements qui l'affectent se déroulent toujours dans les limites de deux corps, pour ainsi dire à leur point d'intersection : l'un livre la mort, l'autre sa naissance, tout en étant fondus. »⁶

Mikhaïl Bakhtine

Art de l'excision et du détachement, le musée exerce notre façon de voir. Il n'y a pas d'exposition sans construction sans appropriation. Les points de vue se superposent. Le musée présente l'image de soi et des autres. Instrumental, il construit l'identité ; selon les sites elle sera plus ou moins inter-nationale, variant selon la mise en perspective impérialiste ou colonisée.

III

Alors que depuis les Lumières, l'Église et l'État sont séparés, il appert que la culture supposée sécularisée est traversée de situations rituelles. Emblématique, l'architecture impériale de ses chapelles muséales pave la voie au religieux et au politique. Contrastants, les objets d'art rabattus au plancher de ses temples s'étalent, hétérogènes, souvent pauvres et incongrus. La banalité et la familiarité des matériaux usagés et des sujets exposés se débattent ; leur reproductibilité effective ou virtuelle recouvre l'originalité. Pendant que l'art éprouve et provoque la vérité, le musée la représente voire l'autorise. Riegl avait bien montré qu'au monument comme à la ruine se rattachaient des valeurs révolutionnaires et réactionnaires aux prises avec les impératifs de conservation et le culte des valeurs d'ancienneté qui opèrent leur propre perte.⁷

IV

Fabrique et dépôt d'empreintes, le musée découpe le monde selon les points de vue de ses divers acteurs. *Inside the White Cube*, que reste-t-il des forces carnavalesques des objets d'art ? Au jeu provocant des remises en question qui récupère l'autre ? Dans ces transferts abyssaux qui trace ?

MANON REGIMBALD

NOTES

1. James A. Boon, "Why Museum Make Me Sad", *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 260.
2. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, NRF, 1970, p. 62.
3. Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", *Exhibiting Cultures*, ...op. cit., p. 88-9.
4. Idem.
5. Constituée en 1989, l'Association Usine Éphémère a pour principe d'aider les jeunes artistes. Avec l'aide du mécénat privé et d'état, elle met sur pied des ateliers, des studios, des expositions, etc. en récupérant des bâtiments voués à la démolition. Trois lieux, La Base, l'Usine de Méru, et l'Hôpital Éphémère sont actuellement mis à leur disposition.
6. Mikhaïl Bakhtine, op. cit., p. 320.
7. A. Riegl. *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984. Sur la ruine lire R. Mortier. *La poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974 ; ainsi que Diderot dans ses *Œuvres esthétiques*.