



HAL
open science

**Les collections muséales, entre histoire et
contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini
Stampalia**

Marie Fraser

► **To cite this version:**

Marie Fraser. Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia. Culture et Musées, 2016, 27, pp.23-41. 10.4000/culturemusees.935 . hal-03262113

HAL Id: hal-03262113

<https://hal.science/hal-03262113>

Submitted on 16 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

27 | 2016
L'artiste et le musée

Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia

Museum collections between history and contemporaneity. Mona Hatoum at the Foundation Querini Stampalia

Las colecciones museales, entre historia y contemporaneidad. Mona Hatoum en la Fundación Querini Stampalia

MARIE FRASER

p. 23-41
<https://doi.org/10.4000/culturemusees.935>

Résumés

Français English Español

À partir de l'exposition *Interior Landscape* de Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia, présentée en 2009 parallèlement à la 53^e Biennale de Venise, cet article analyse la réactualisation des collections historiques par des artistes contemporains. Plusieurs aspects sont étudiés sur le plan muséographique : confrontation, intrusion par mimétisme et camouflage, rupture avec les modèles de stabilité au profit d'une expérience plus complexe pour le visiteur – et sur le plan temporel – anachronisme, juxtaposition des temps, remise en question du modèle historiciste au profit d'une approche plus engagée envers le présent. La réactualisation est définie comme une double stratégie. Une première stratégie muséale, répondant à un impératif événementiel, vise à redynamiser les collections historiques pour les rendre plus attrayantes et les sortir de leur modèle de stabilité et de permanence. La pratique de réactualisation est aussi l'occasion d'une seconde stratégie, critique cette fois, qui nécessite une nouvelle prise de conscience des musées face à leurs collections et qui s'inscrit dans une réflexion plus large sur le concept d'histoire. Ce second aspect de la stratégie incite les institutions muséales à repenser leur propre rapport à l'histoire et à l'historicité de leurs collections.

Making as a reference Mona Hatoum's *Interior Landscape* exhibition presented at the Querini Stampalia Foundation in 2009 held at the same time as the 53rd Venice Biennale, this article seeks to analyze the how historical collections are revisited by contemporary artists. Several aspects are

explored at a museographical level: confrontation, intrusion through mimesis or camouflage, disruption of classical presentation patterns in favor of a more complex experience for the visitor – and also from a temporal point of view – anachronism, temporal juxtaposition, historicist model challenged in favor of a more contemporary approach. The revisiting process is defined here as a double strategy. First, the museum strategy meets the event-specific standards and aims at reviving the historical collections to make them more attractive and challenge their stability pattern and longstanding existence. The reviving practice also makes here for a second critical strategy that implies a new museum awareness regarding their collections and a more in-depth thought on the concept of history. This second aspect of the strategy drives museum institutions to reconsider their own relation both to history and historicity of their collections.

Partiendo de la exposición *Interior Landscape* de Mona Hatoum, en la Fundación Querini Stampalia, presentada en el año 2009 al mismo tiempo que la 53^o Bienal de Venecia, este artículo analiza la reactualización de colecciones históricas por artistas contemporáneos. Se estudian varios aspectos en el plano museográfico : confrontación, intrusión por mimetismo y camuflaje y ruptura con los modelos de estabilidad en beneficio de una experiencia más compleja para el visitante – y en el plano temporal – anacronismo, yuxtaposición de los tiempos y cuestionamiento del modelo historicista en beneficio de un enfoque comprometido hacia el presente. La reactualización se define aquí como una doble estrategia. La primera estrategia museal, que responde a un imperativo relacionado a los eventos, apunta a redinamizar las colecciones históricas para hacerlas más atractivas y sacarlas de su modelo de estabilidad y de permanencia. La segunda estrategia que comprende la reactualización, es primordial, puesto que necesita una nueva toma de consciencia de los museos con respecto a sus colecciones y engloba una reflexión más amplia del concepto de historia. Este segundo aspecto de la estrategia incita a las instituciones museales a volver a estudiar su propia relación a la historia y a la historicidad de sus colecciones.

Entrées d'index

Mots-clés : Hatoum (Mona), réactualisation des collections, impératif événementiel, concept d'histoire, contemporanéité

Keywords: Hatoum (Mona), collections revisited, event-driven imperative, history, contemporaneity

Palabras clave: Hatoum (Mona), reactualización de las colecciones, imperativo de eventos, historia, contemporaneidad

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le : 16 juin 2015

Version révisée reçue le : 6 janvier 2016

Article accepté pour publication le : 13 mars 2016

Texte intégral

- 1 Il n'y a pas si longtemps encore, les musées encyclopédiques, historiques et de société acceptaient rarement de prendre le risque d'exposer des artistes vivants et d'intégrer leurs œuvres à des collections. Cette résistance à exposer et à collectionner l'art contemporain était motivée par deux raisons, selon l'historien de l'art et muséologue américain Bruce Altshuler.
- 2 D'abord, les nouvelles formes d'art des avant-gardes entrent en conflit avec la notion traditionnelle de musée en tant qu'institution qui préserve des œuvres ayant passé l'épreuve du temps pour les situer dans une histoire narrative et chronologique dans laquelle la nouveauté ne peut avoir de place définitive. De plus, la création des musées dédiés à l'art moderne et contemporain, fondés sur la nouveauté, entre en conflit avec l'objectif du musée traditionnel consistant à préserver pour la postérité (Altshuler, 2005 : 7-8).
- 3 Au cours des dernières décennies, la tendance s'est inversée et les musées d'art contemporain ne sont plus les seuls à exposer et à collectionner les artistes vivants. De plus en plus de musées, que ce soit dans le domaine des beaux-arts, de l'histoire, de la science ou de l'ethnologie, présentent de l'art contemporain au sein de leur collection ou dans le cadre d'expositions temporaires thématiques. Mais c'est moins la nouveauté de

l'art qui les intéresse que la possibilité de s'ancrer dans le présent pour se rapprocher du monde dans lequel nous vivons et des enjeux actuels afin de tisser des liens plus étroits avec la société et les publics. Les musées semblent ainsi de moins en moins concernés par le passé et de plus en plus par le contemporain.

- 4 Cette ouverture sur le présent n'est pas sans conséquence. Car si le musée se met en phase avec son temps (Pomian, 1989), ce n'est pas sans soumettre ses collections à une réévaluation critique. Les artistes explorent des relations inédites qui transforment plusieurs principes muséologiques et modalités d'exposition : chronologiques, thématiques, disciplinaires, stylistiques ou formels. Doit-on comprendre ce phénomène comme une stratégie pour « faire événement » et rendre les collections historiques et patrimoniales plus attrayantes ou n'exprime-t-il pas plutôt une nouvelle approche visant à redynamiser et à réactualiser les collections et, dans un même élan, à proposer une réflexion sur l'histoire ? En ouvrant leurs collections à l'art contemporain, les musées mettraient-ils à la disposition des artistes les moyens de réinterpréter le passé, voire de le réécrire ?
- 5 Depuis la première invitation lancée à Andy Warhol en 1969 par les collectionneurs John et Dominique de Menil pour remettre en valeur les collections du Museum of Art du Rhode Island School of Design, la réactualisation des collections est devenue une stratégie pour répondre à l'impératif événementiel qui gagne les musées de façon générale et s'est accrue depuis les dernières décennies¹. Le regard inédit, créatif, des artistes génère de la nouveauté et offre ainsi la possibilité de renouveler la présentation des collections permanentes, sur une base ponctuelle ou régulière dans le cadre de séries ou de programmes. Même les grands musées emboîtent le pas, comme le Louvre avec *Contrepoint* – entre 2004 et 2013 – et le musée d'Orsay avec *Correspondances* – entre 2004 et 2008. La présence de l'art contemporain dans les collections historiques a un effet attractif démontré (Lemieux, 2014 : s. p.²). Elle permet d'attirer l'attention sur les salles permanentes beaucoup moins fréquentées par les publics qui préfèrent de loin les expositions temporaires, plus populaires et spectaculaires. Elle permet aussi à des musées de moindre envergure, qui n'ont pas nécessairement les fonds disponibles pour concevoir ou accueillir de grandes expositions, de renouveler la présentation de leur collection. Ce qui laisse penser que le modèle éphémère et événementiel des expositions temporaires aurait gagné les collections permanentes par l'entremise de l'art contemporain.
- 6 Soumettre les collections au regard d'artistes vivants n'est pas sans risque. On associe d'ailleurs le phénomène à la critique institutionnelle, peut-être à tort, mais il reste que plusieurs artistes ont sévèrement remis en question le pouvoir du musée dans la construction et la légitimation de l'histoire, comme c'est le cas de Fred Wilson avec *Mining the Museum*, en 1992, à la Maryland Historical Society de Baltimore qui, en sélectionnant des objets dans les réserves, en proposant un nouvel accrochage de certaines salles ou en réinterprétant des objets exposés, dénonce ouvertement l'héritage colonial et racial encore bien vivant de l'institution³. Joseph Kosuth réalise, en 1990, l'exposition *The Play of the Unmentionable* à partir des collections du Brooklyn Museum, qui fait état des politiques américaines contre la liberté d'expression. Ces cas sont loin d'être isolés. Les artistes qui travaillent dans des collections et à partir d'elles adoptent souvent une position critique et privilégient la confrontation entre les œuvres, les objets ou les artefacts du passé : soit en ayant recours à une modalité d'appropriation qui consiste à fouiller dans les réserves pour retravailler ou réinterpréter des œuvres, des objets ou des documents d'archives ; soit en procédant à une réorganisation ou à une recontextualisation des collections qui emprunte aux principes de la muséographie – posture généralement associée à celle de l'artiste-commissaire (Bawin, 2014) ou du conservateur – ; soit par intrusion en insérant leurs propres œuvres dans la collection pour créer un dialogue. Chacune de ces modalités mériterait une plus grande attention, mais cette courte énumération donne déjà une idée de la diversité des approches et de l'ampleur de ce qui est en train de devenir un véritable phénomène. Ces stratégies de réactualisation visent toutes, à des degrés différents, à proposer une lecture inédite ou critique des collections, à éveiller la conscience du visiteur

et à le sensibiliser aux discours que construit le musée autour de ses collections, qu'il a pour mandat non seulement de mettre en valeur, mais de conserver et d'interpréter.

7 Si l'on tente maintenant d'analyser cette réactualisation au-delà de sa dimension événementielle pour s'intéresser à sa muséographie et au regard inédit et critique qu'elle jette sur les collections, comment fonctionne-t-elle et quel est son impact sur les collections ? Si elle rompt avec le modèle historiciste auquel les musées ont pleinement participé depuis le XVIII^e siècle, propose-t-elle une nouvelle conscience de l'histoire ? La réactualisation est un terme de plus en plus utilisé pour décrire comment la présence de l'art contemporain peut réactiver des collections historiques dans la perspective du présent (Lebeau, 2010 ; Bawin, 2014 ; Lemieux, 2014). Aucune étude n'a cependant jusqu'ici cherché à l'approfondir afin d'analyser si elle est ou non le symptôme d'une nouvelle conscience de l'histoire, à laquelle le musée participerait en ouvrant à des artistes ce qu'il a de plus rigoureusement historique : ses collections. La question n'est pas seulement de savoir comment cette réactualisation offre une nouvelle lecture des collections à la lumière du présent, mais comment elle peut contribuer au renouvellement des savoirs parce qu'elle engage un nouveau rapport du musée à ses collections et à leur historicité. Autrement dit, quels sont le sens et la portée d'un tel geste muséal ? Quel est son impact sur l'organisation et la transmission des savoirs, dont le musée a le mandat ?

8 Au regard de cette problématique de la réactualisation des collections, cet article se consacre à l'analyse de l'exposition *Interior Landscape* de Mona Hatoum, présentée en 2009 à la fondation Querini Stampalia, située dans un palais vénitien. Cette artiste d'origine palestinienne intervient pour la première fois dans une collection muséale historique sur l'invitation de Chiara Bertoli, responsable du musée et des pratiques artistiques. M. Hatoum n'est pas d'entrée de jeu associée à la critique institutionnelle. Sa démarche est toutefois reconnue pour le regard critique et politique qu'elle porte sur le monde dans lequel nous vivons. *Interior Landscape* engage cependant une réflexion sur les collections puisque, comme nous le verrons, l'intrusion des œuvres de l'artiste entre en confrontation, subtilement et presque naturellement, avec le décor et l'atmosphère de cette demeure historique.

Interior landscape

9 La fondation Querini Stampalia a été établie en 1868 par le conte Giovanni, dernier descendant de la famille, dans un palais du XVII^e siècle. La collection comprend quelque quatre cents peintures de l'école vénitienne et flamande rassemblées au cours des XVI^e et XVII^e siècles, des meubles, des tapisseries, des sculptures, des porcelaines de Sèvres, des chandeliers en verre de Murano, des globes terrestres exposés dans les appartements luxueux jadis habités par la famille, et, dans la bibliothèque, des manuscrits, des livres, des cartes géographiques et des estampes. La fondation est dédiée à la préservation de la collection et de l'environnement domestique et elle offre la possibilité à des artistes contemporains de confronter leurs œuvres avec cette autre dimension historique⁴. Les espaces d'exposition sont divisés en deux. Au deuxième étage du bâtiment, les appartements de la demeure historique respectent le plus fidèlement possible les espaces de vie tels qu'ils étaient aux XVII^e et XVIII^e siècles, avec les nombreuses pièces de mobilier, la collection impressionnante de porcelaines, d'œuvres d'art et d'autres objets. Au troisième étage, des galeries contemporaines de type « cube blanc » ont été conçues pour des expositions temporaires.

10 *Interior Landscape* s'inscrit dans un programme instauré par C. Bertola, en 2004, sous le titre *Conservare il futuro (Préserver le futur)*, qui consiste à inviter des artistes à insérer leurs œuvres en dialogue avec les appartements autrefois habités par la famille Querini, et avec la collection de meubles, de porcelaines, d'objets et d'œuvres d'art. Cette exposition succède à celles d'Ilya & Emilia Kabakov, en 2003, et de Kiki Smith, en 2005, présentées parallèlement à la Biennale de Venise. La fondation favorise ainsi la découverte

et la redécouverte de ses collections par un programme d'expositions temporaires dans ses salles permanentes et profite de l'affluence de la Biennale ; un public de près de cinq cent mille visiteurs composé non seulement d'amateurs mais également de connaisseurs d'art contemporain. Il faut dire que les conservateurs de ce type d'institution ont très souvent recours à des artistes pour réactualiser leurs collections, parce qu'ils ont la responsabilité de conserver l'intégralité des lieux tout en subissant l'injonction d'attirer un plus grand public. Les demeures historiques disposent souvent de très peu de marge de manœuvre pour redynamiser leurs collections, car elles sont obligées de conserver l'authenticité des lieux d'origine et de respecter l'héritage laissé par la famille (Lebeau, 2010). La survie de plusieurs de ces musées dépend donc de stratégies événementielles qui prennent place à l'intérieur même des collections.

- 11 Le titre de la série *Conservare il futuro* est en même temps révélateur d'une volonté d'engager une réflexion sur les collections. En ouvrant les prémices d'un lieu chargé d'histoire à la vision et à l'apport d'artistes contemporains, C. Bertola cherche en effet à instaurer un dialogue entre le passé et le présent :

« À chaque fois qu'un artiste est invité à présenter une exposition à la fondation Querini Stampalia, je commence par lui demander de se promener dans les pièces du musée qui accueillent la riche collection d'art et de meubles de la famille Querini, de consulter la bibliothèque et ses documents et de visiter l'entrepôt extérieur, là où le reste du mobilier de la famille est conservé. Je fais cela parce que je crois que les artistes sont capables de percevoir un filon dans le legs culturel que nous héritons du passé qui nous relie au présent et à partir duquel ils proposent des idées et des visions nouvelles, ainsi que des œuvres inusitées. » (Bertola, 2009 : 19.)

- 12 Le choix d'inviter M. Hatoum n'est pas l'effet du hasard. Ses œuvres ont des affinités formelles et sémantiques évidentes avec la notion de demeure, les objets de la vie quotidienne et les cartes géographiques. Depuis ses débuts dans les années 1980 et 1990, elle lie ses œuvres à sa propre expérience, elle s'approprie et reproduit des objets du quotidien pour les détourner et leur conférer une dimension politique. L'espace domestique y est omniprésent, mais on y sent l'oppression, la menace, à l'opposé du sentiment de protection et de confort associé à la notion de demeure. La « permanence du lieu n'est pas possible dans le monde artistique de Mona Hatoum », écrit Edward Saïd, « l'univers domestique se peuple d'un ensemble d'objets fondamentalement inhospitaliers, menaçants » (Saïd, 2000/2014 : 83), irréconciliables avec toute idée de confort et de réconfort. « L'usage qu'elle fait des matériaux simples, familiers, et ordinaires [...] ébranle de manière provocatrice » les lieux et les objets « n'offrant ni repos, ni répit » (Saïd, 2000/2014 : 89 et 93). La migration, le territoire, l'identité et la mémoire sont aussi des aspects qu'elle met en tension avec des conflits actuels, la violence, l'exil et le confinement.

- 13 Les œuvres exposées dans les galeries contemporaines ont de nombreuses affinités avec la collection. Un immense globe terrestre métallique illuminé au tube néon de couleur rouge (*Hot Spot*, 2006) et des représentations cartographiques de lieux précaires et de zones de conflits, Kaboul, Bagdad et Beyrouth (*3-D Cities*, 2008-2009), font étrangement écho à la riche collection de cartes géographiques et de documents de voyage ainsi qu'à plusieurs œuvres dépeignant le rôle commercial de Venise et sa place stratégique dans les échanges économiques entre l'Occident, la Méditerranée et le Moyen-Orient. M. Hatoum modifie également l'échelle des objets : d'objets ordinaires, ils deviennent étranges et parfois effrayants, leur contenu s'imprégnant de significations sociales et d'une conscience politique. C'est le cas de *Worry Beads* (2009), où des billes du *misbaha* musulman⁵ sont magnifiées et présentées directement sur le sol comme des boulets de canon ou, encore, de *A Bigger Splash* (2009), une œuvre en verre de Murano spécialement créée pour l'exposition, qui pourrait représenter des couronnes de rubis, parfaitement harmonisées avec certains bijoux de la collection, autant que des gouttes de sang. Ce déplacement sémantique est accentué par le fait que ces cinq « couronnes de rubis » partagent l'espace avec *Impenetrable* (2009), un cube minimaliste fabriqué de fils de fer barbelés, suspendu

dans le vide. L'utilisation d'un tel matériau militaire montre bien ici la puissance et la violence qui entourent cette enceinte.

- 14 M. Hatoum s'est aussi inspirée d'une pièce maîtresse du service de porcelaine de Sèvres de la collection du xviii^e siècle, *Le Triomphe de la beauté* (1796), exposée dans la salle à dîner de la famille Querini, pour réaliser une miniature du groupe monumental de la place des Martyrs à Beyrouth. De styles Louis XV et Louis XVI, la porcelaine originale a été conçue par Louis-Simon Boizot (1743-1809) pour Marie-Antoinette en 1775-1776 et achetée par Maria Querini, la femme du dernier ambassadeur de Venise à Paris. Le « nouvel » objet, intitulé *Witness* (2009), est criblé des trous et des marques de destruction de la statue de bronze, trônant sur la place des Martyrs et non pas sur la table d'un aristocrate du xviii^e siècle. Cet objet attire particulièrement l'attention en raison de sa familiarité et de son étrangeté. M. Hatoum multiplie les contradictions et les tensions : entre deux échelles, l'une domestique et l'autre monumentale ; entre deux fonctions, l'une décorative et l'autre commémorative ; entre deux mondes, l'Occident et le Moyen-Orient, liés par un passé colonial trouble ; entre l'opulence de la Royauté du xviii^e siècle français et les témoins de la guerre ; entre « un tourbillon de beauté et un tourbillon de violence » (Zegher, 2012 : 17) ; entre la fragilité et le danger. Ces oppositions font résonner les mots du philosophe Walter Benjamin dans ses thèses « Sur le concept d'histoire » : il « n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie » (Benjamin, 1940/2000 : 433).

Intrusion par mimétisme et camouflage

- 15 M. Hatoum est intervenue dans les appartements de façon discrète et respectueuse. Elle a cherché à accentuer la familiarité de ses œuvres avec le décor luxueux plutôt qu'à contester son opulence et à dénoncer ouvertement le passé aristocratique dont il témoigne. Ses œuvres interpellent « le cadre domestique et le concept de demeure » (Bertola, 2009 : 21), en s'y introduisant comme un « corps étranger⁶ », comme un intrus⁷, dont la présence s'immisce subtilement dans la réalité du riche palais où l'on découvre la vie domestique d'une famille de notables vénitiens. Quelques insertions sont particulièrement révélatrices de ce mimétisme. Des fils de fer ornés de perles de verre reliant des chaises entre elles tissent une toile d'araignée (*Conversation Piece*, 2009). Un tapis persan, où se dessine en creux à travers les motifs une carte du monde (*Bukhara [Red to Pink]*, 2009), est déposé au sol devant un foyer à proximité d'un portrait d'Andrea Querini Stampalia, ancien gouverneur de Venise en Albanie et en Dalmatie. Un collier fabriqué de cheveux humains (*Hair Necklace*, 1995) est mis en valeur sur un présentoir comme un ornement mais résonne de manière ambiguë avec un papier peint à motif floral et des peintures religieuses. Dans une des chambres, un cabinet ornemental de style néoclassique (Giuseppe Jappelli, vers 1830) est rempli d'objets de verre de couleurs différentes fabriqués à Murano (*Natura morta*, 2009). En forme de grenades, ces pièces de verre affichent autant leur préciosité et leur fragilité que le pouvoir destructeur de l'objet qu'elles symbolisent. Exposées en relation avec deux scènes de guerre du xvii^e siècle, elles jettent un doute sur la glorification des conflits et de la violence. Selon le même mimétisme, *T42 (gold)*, de 1999, prend place dans l'étalage d'un cabinet de porcelaines délicates d'époques et de styles variés. Son titre suggère qu'il s'agit d'un set à thé pour deux, mais qui peut être utilisé seulement par une personne puisque les deux tasses sont jointes ensemble. Si *T42 (gold)* semble parfaitement à sa place aux côtés de tasses de thé similaires du xviii^e et du xix^e siècles, sa présence entre toutefois en relation dialectique avec la tradition classique, car son titre agit comme une puissante métaphore militaire. « T42 » est le nom d'un blindé développé par l'armée américaine après la Seconde Guerre mondiale et utilisé pendant la guerre du Vietnam. Ce mimétisme avec l'environnement a étrangement quelque chose de menaçant, à l'image des tactiques militaires (Levin, 2014 ;

Behrens, 1978). D'une part, les œuvres s'harmonisent finement avec la collection alors que, d'autre part, elles viennent inquiéter la tranquillité des lieux.

16 Camouflées dans les espaces domestiques, les œuvres sont dissimulées parmi le décor et les objets pour prendre le visiteur par surprise⁸. Il fallait littéralement chercher, se déplacer dans les appartements en étant attentif à la moindre différence, au moindre écart. Cette tactique d'intrusion favorise la découverte et provoque l'étonnement, au contraire d'une muséographie plus traditionnelle qui impose une position stable afin de favoriser la compréhension ou la contemplation. Elle est particulièrement efficace lorsque les écarts sont ténus, comme pour les grenades en verre placées dans le cabinet ou pour *T42 (gold)*. La perception des espaces domestiques et des objets historiques est perturbée par cette présence étrange et subtilement conflictuelle⁹. Les œuvres contemporaines ne s'agencent pas parmi les objets et dans la demeure d'une lignée d'aristocrates sans rompre l'équilibre et l'ordre des choses. Cette intrusion crée des heurts, des accidents, elle a l'effet d'un choc, d'un arrêt, d'une agression vis-à-vis de l'histoire (Morin, 1972 : 164).

17 Sur le plan muséographique, comme il s'agit d'une demeure-musée, le parcours s'organise à travers les appartements, reproduisant le plus fidèlement possible les espaces de vie de la famille et donnant l'impression d'un lieu stable et confortable. Le souci d'authenticité avec lequel les lieux sont conservés accentue le caractère historiciste de la collection : les objets sont présentés comme faisant irrémédiablement partie du passé et toute interprétation y est figée. M. Hatoum intervient de façon discrète en respectant le caractère authentique de la visite, mais en y inscrivant une instabilité, elle confronte cette authenticité à un regard contemporain. Ce principe de la confrontation interpelle différemment le visiteur, il favorise les comparaisons, stimule ses facultés associatives et ses capacités de jugement (Lemieux, 2014 : s. p¹⁰). Autrement dit, l'intrusion de l'art contemporain parmi des collections historiques transformerait jusqu'à la posture du visiteur : au lieu de chercher à comprendre l'œuvre ou l'objet pour l'inscrire dans une série et la replacer dans une histoire narrative, elle inciterait au contraire à comparer, à percevoir les différences et à s'interroger. Sur le plan temporel, la confrontation réactive les collections dans une nouvelle temporalité. Elle les soumet à des juxtapositions anachroniques qui les donnent à voir non plus uniquement dans leur dimension historique mais dans leur dimension actuelle. L'écart entre les œuvres contemporaines et historiques « incite le public à se positionner différemment par rapport aux collections » (Bernadac, 2010). S'il peut changer le regard et la façon de percevoir le temps des collections, c'est parce qu'il ne donne pas à voir le passé tel qu'il a été mais tel qu'il apparaît dans la perspective du présent. M. Hatoum ne cherche pas à rendre compte de l'objectivité de l'histoire ni à la mettre en doute. Son geste artistique est entièrement tributaire des espaces et des objets de la collection. Elle superpose ses œuvres au discours historique de la collection de telle sorte que passé et présent coexistent dans une même image. Cette superposition de temporalités confère à ce type d'intrusion une force critique, car elle énonce deux discours simultanément et l'un par rapport à l'autre : l'un de nature historique, l'autre contemporain.

18 Cette confrontation permet de jeter un regard actualisé sur des collections historiques, de mettre en valeur l'héritage du passé sans compromettre son authenticité et sans occulter sa dimension patrimoniale. Cela tient beaucoup à la différence de posture entre l'artiste et le conservateur. Le regard singulier de l'artiste n'est pas déterminé par des *a priori* scientifiques ou historiques, sa vision n'est pas motivée par la recherche d'une objectivité ni par la préservation d'une authenticité. Mais surtout, l'artiste peut librement proposer une lecture alternative de l'histoire parce qu'il aborde le passé dans la perspective du contemporain (Roelstraete, 2013 : 21), au contraire du conservateur qui parle au nom d'une institution et de la préservation d'un patrimoine. Il reste que l'invitation d'artistes contemporains dans des collections historiques est aussi un geste curatoriale, qui traduit une volonté de l'institution d'explorer des façons innovantes de réfléchir ses collections.

Entre histoire et contemporanéité

19 La présence de l'art contemporain « restitue » le passé dont témoigne la collection dans une nouvelle actualité. J'emprunte ici le terme « restitution » aux thèses de « Sur le concept d'histoire », texte de W. Benjamin qui est de plus en plus cité pour expliquer l'intérêt des artistes contemporains pour l'histoire, un intérêt qui ne se limite pas aux collections muséales¹¹ et qui dépasse largement le domaine de la muséologie¹². Fondée sur la nécessité d'interrompre le *continuum* temporel et de fracturer le temps, la pensée de W. Benjamin propose une véritable révolution dans la manière de comprendre l'histoire. Sa contribution la plus radicale est de remettre en question toute conception du temps continu et linéaire et de développer une approche dans laquelle le passé est compris à travers les yeux du présent (Benjamin, 1940/2000). Plusieurs aspects de sa réflexion invitent à comprendre le phénomène actuel des réactualisations de collections comme une critique de l'historicisme, d'une part, et comme un aspect anachronique du temps, d'autre part. Rares sont les conceptions de l'histoire qui permettent de développer des outils méthodologiques et théoriques pour réfléchir de façon adéquate aux usages anachroniques que les artistes font des collections historiques. « Sur le concept d'histoire » propose, en effet, plusieurs pistes pour mieux comprendre ces nouvelles pratiques muséales.

20 Pour W. Benjamin, l'historien se doit d'être sensible à la façon dont son époque – le présent – entre en relation avec le passé. Ce sont les événements dans leur actualisation qui réveillent ou éclairent le passé : la réalité ne devient un fait historique qu'« à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires ». Cette restitution instaure un dialogue, une dialectique entre passé et présent qui permet de « mieux comprendre son temps » (Benjamin, 1940/2000 : 442). Une des particularités de cette approche de l'histoire est de produire une « image » qui contient tous les temps et dont l'articulation n'est ni linéaire ni progressiste : cette image est celle de la constellation. Car, poursuit W. Benjamin, « l'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme “à-présent” » (Benjamin, 1940/2000 : 442-443). Cette image dialectique est le fondement d'une réflexion qui fait « voler en éclats » le cours de l'histoire au profit d'une vision politique et engagée dans son propre temps.

21 Cette conception de l'histoire va à l'encontre d'une image du passé qui serait éternelle. Elle cherche à définir non pas le passé tel qu'il a été, mais le présent dans lequel l'historien écrit l'histoire. Pour W. Benjamin, le présent n'est pas un passage, mais un « arrêt », un « blocage ». Le philosophe Giorgio Agamben retravaille cette conception en précisant que celui « qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme “inactuel” ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps » (Agamben, 2009 : 24). G. Agamben reprend également l'idée d'un « blocage », d'une « faille » qui devient « le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations ». Les deux philosophes font reposer cette conception non pas sur l'Histoire mais sur le travail de l'historien, dans le cas de W. Benjamin, et sur le contemporain, dans le cas de G. Agamben : « [...] le contemporain », écrit ce dernier, « est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la “citer” en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre. » (Agamben, 2009 : 36.)

22 Dans *Radical Museology*, Claire Bishop arrive à des conclusions similaires. Pour distinguer les pratiques muséologiques qu'elle qualifie de « radicales » des simples stratégies de présentisme qui transforment le musée en un temple populaire, spectaculaire, de loisirs et de divertissements, elle introduit l'idée d'une

« contemporanéité dialectique » (« *dialectical contemporaneity* »). Celle-ci s'oppose au concept de présentisme, c'est-à-dire à une exacerbation du présent qui absorbe et anéantit le passé et le futur au profit d'une immédiateté et d'une production événementielle. Cette « contemporanéité dialectique » est proche de l'image dialectique proposée par W. Benjamin – qui est essentiellement, rappelons-le, un outil critique et politique. C. Bishop écrit : « [...] Ce que j'appelle une contemporanéité dialectique tente de naviguer les temporalités multiples dans un horizon plus politique. Au lieu de prétendre simplement que plusieurs ou tous les temps sont présents dans chaque objet historique, nous avons besoin de questionner *pourquoi* certaines temporalités apparaissent dans des œuvres particulières à des moments historiques spécifiques. » (Bishop, 2014 : 23¹³.) Le contemporain ne se définit pas comme une période ou une catégorie historique mais comme une méthode ou une pratique qui pourrait s'appliquer à toutes les périodes historiques (Bishop, 2014 : 59). Car la « contemporanéité dialectique » est « une *action* anachronique qui cherche à réinitialiser le futur par l'apparition inattendue d'un passé signifiant » (Bishop, 2014 : 61¹⁴).

23 Avant de terminer, il m'apparaît important de souligner que, pour C. Bishop, ce sont les musées « possédant des collections historiques [qui] sont devenus le terrain d'essai le plus fructueux d'une contemporanéité non présentiste et multi-temporelle » (Bishop, 2014 : 23). Cette approche s'offrirait comme une alternative à l'impératif événementiel qui pousse les musées à délaisser leurs collections au profit d'expositions temporaires, une tendance qui s'inscrirait dans une forme généralisée de présentisme. Les collections seraient donc ainsi devenues le lieu d'une réflexion critique et d'un engagement renouvelé non seulement avec le passé, mais aussi avec le présent et le futur : « Bien entendu, pour plusieurs conservateurs, le poids historique d'une collection permanente est un boulet qui nuit à la création de nouveautés si essentielles pour attirer de nouveaux publics, depuis que l'on considère le roulement incessant des expositions temporaires comme plus excitant – et profitable – que la recherche de nouvelles façons d'exposer le canon. Aujourd'hui, cependant, alors que tant de musées sont forcés de retourner à leurs collections en raison des coupures de fonds infligées aux expositions temporaires par les mesures d'austérité, la collection permanente peut être le meilleur outil pour briser la stagnation du présentisme. Elle exige de penser simultanément dans plusieurs temps : le passé plus-que-parfait et le futur antérieur. Elle est une capsule temporelle composée de ce qui était considéré culturellement signifiant à des périodes historiques antérieures, alors que des acquisitions plus récentes anticipent le jugement de l'histoire à venir – dans le futur, ce qui aura été considéré important. Sans collection permanente, il est difficile pour un musée de revendiquer un quelconque engagement signifiant avec le passé – mais aussi, je pourrais dire, avec le futur. » (Bishop, 2014 : 24.)

24 Sans vouloir laisser entendre que le programme *Conservare il futuro* serait une forme radicale de muséologie au sens où le conçoit C. Bishop, on voit que la fondation Querini Stampalia invite des artistes contemporains à intervenir dans la demeure historique afin de tisser des liens inédits avec le passé et de réactiver ses collections dans une dialectique temporelle complexe, entre histoire et contemporanéité. Comme nous l'avons vu ici à propos de l'exposition *Interior Landscape*, en disséminant discrètement ses œuvres dans les appartements parmi les objets et le mobilier, M. Hatoum vient s'immiscer à l'intérieur d'une histoire officielle dominante en vigueur aux XVII^e et XIX^e siècles. Cette présence ne dénature pas la collection, elle la donne à voir comme une entité historiquement constituée et signifiante, comme un « système historique », pour reprendre les mots de W. Benjamin (Benjamin, 1993), et pose un regard critique sur notre propre contemporanéité. Autrement dit, elle ne nous confronte pas au passé, mais à son héritage brutal et encore vivant dans le présent.

Conclusion

- 25 En soumettant ses collections historiques à la vision anachronique d'artistes contemporains, le musée peut à la fois rendre compte de ce qui aura été signifiant à un moment de l'histoire et réinscrire ce passé dans la perspective du présent. L'oxymore du titre de la série « préserver le futur » montre clairement l'intention de l'institution d'engager une réflexion sur la temporalité de ses collections et de travailler dans la convergence des temps, passé, présent et futur. Une telle approche nécessite une nouvelle prise de conscience des musées face à leur collection. Mais il ne suffit pas de confronter des objets historiques à des œuvres contemporaines pour générer une telle réflexion et pouvoir prétendre rompre avec le modèle historiciste. Réactualiser un patrimoine n'implique pas simplement de le figer dans un nouveau discours, actuel et potentiellement tout aussi idéologique, mais de le garder vivant en cherchant à le réinscrire dans une mouvance perpétuelle.
- 26 Cette considération pour la réactualisation signale un important changement d'attitude des musées par rapport à leurs collections qui comporte deux grands enjeux. La réactualisation apparaît bien, d'un côté, comme une stratégie visant à redynamiser les collections muséales, à les sortir de leur modèle de stabilité et de permanence, mais elle risque aussi de les exposer à une production événementielle. Néanmoins, cette actualisation est aussi l'occasion d'une seconde stratégie, critique ou réflexive cette fois, incitant les institutions muséales à repenser leur propre rapport à l'histoire et à l'historicité de leurs collections.

Bibliographie

- Agamben (Giorgio). 2008. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Rivage.
- Agamben (Giorgio). 2009. « Qu'est-ce que le contemporain ? ». *Nudités*. Paris : Rivage.
- Althsuler (Bruce). « Collecting the new: A historical introduction », p. 1-13. *Museum and Contemporary Art: Collecting the New*. Princeton et Oxford: Princeton University Press.
- Arendt (Hannah). 1961/2003. *La Crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*. Paris : Gallimard.
- Bawin (Julie). 2014. *L'Artiste commissaire : Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des Archives contemporaines, coll. « Analyse et génétique de la création artistique ».
- Benjamin (Walter). 1940/2000. « Sur le concept d'histoire », p. 427-443 in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rush. Paris : Gallimard.
- Benjamin (Walter). 1993. « Le collectionneur », p. 220-229 in *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Paris: Cerf
- Behrens (Roy R.). Été 1978. « On visual art and camouflage », *Leonardo*, vol. 11, n° 3, p. 203-204.
DOI : 10.2307/1574143
- Bernadac (Marie-Laure). 2010. « L'art contemporain au musée du Louvre », lors du colloque *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*. Paris : Institut national du patrimoine, Centre de recherche du château de Versailles, 7 octobre 2010.
- Bertola (Chiara). 2009. *Mona Hatoum : Interior Landscape*. Milan : Éditions Charta.
- Bishop (Claire). 2013/revu en 2014. *Radical Museology: What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books.
- Bret (Guy). 2014. « Entre spectateur et artiste : Modes d'interaction », p. 38-53 in *Mona Hatoum / sous la dir. de Christine Van Assche*. Paris : Centre Pompidou.
- Didi-Huberman (Georges). 2010. *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronismes des images*. Paris : Minuit.
- Foster (Hal). 1996/2005. « Portrait de l'artiste en ethnographe », p. 213-247 in *Le Retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles : La Lettre volée.
- Foster (Hal). Automne 2004. « An Archival impulse », p. 3-22 in *October*, n° 110.
- Godfrey (Mark). Printemps 2007. « The Artist as historian », p. 140-172 in *October*, n° 120.
DOI : 10.1162/octo.2007.120.1.140
- Hartog (François). 2002. *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.

Koselleck (Reinhart). 1990. *Le Futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris : École des hautes études en sciences sociales.

Koselleck (Reinhart). 1997. *L'Expérience de l'histoire*. Paris : Gallimard/Seuil.

Lebeau (Justine). 2010. *La Réactualisation des collections fermées. Études de cas : Isabella Stewart Gardner Museum, Kettle's Yard Museum & Gallery et New Art Gallery Walsall*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Lemieux (Ariane). 2014. « Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain » in CeROArt. Publication en ligne: <http://ceroart.revues.org/3794>. Consulté le 30 décembre 2015.

Levin (Laura). 2014. *Performing Ground: Space, Camouflage, and the Art of Blending in*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

McClellan (Andrew). 1995. « Rapport entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII^e siècle » in Pommier (Édouard), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris : Klincksieck, p. 565-589.

Morin (Edgar). 1972. « Le retour de l'événement », p. 6-20 in *Communications*, n° 18.

Pomian (Krzysztof). 1989. « Le musée face à l'art de son temps », p. 5-10 in *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° hors-série « L'art contemporain et le musée ».

Roelstraete (Dieter). 2013. *The Way of the Shovel*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago et University of Chicago Press.

Said (Edward W.). 2000/2014. « L'art du déplacement ou la logique des irréconciliables de Mona Hatoum », p. 82-93 in *Mona Hatoum / sous la dir. de Christine Van Assche*. Paris: Centre Pompidou.

Zgher (Catherine). 2012, « Beyond the violence vortex into the beauty vortex » in *Mona Hatoum. Projeccio*, cat. expo. Barcelone : Fondacio Joan Miro.

Notes

1 Cette question s'inscrit dans les activités du groupe de recherche et de réflexion Ciéco : Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections, financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), dans le cadre de son programme de développement de partenariat, sous la direction de Johanne Lamoureux, professeure à l'Université de Montréal et directrice des études et de la recherche à l'Institut national d'histoire de l'art, INHA (Paris), dont je fais partie avec Mélanie Boucher, professeure à l'université du Québec en Outaouais.

2 Ariane Lemieux envisage l'exposition d'œuvres contemporaines dans des collections permanentes comme une stratégie de conquêtes des publics qui s'appuie sur un intérêt marqué pour l'art contemporain et pour les manifestations temporaires. Cette stratégie « révèle la nouvelle réalité des musées, celle de la fin du permanent au profit de l'événement, de l'affirmation des programmations culturelles et de la place du public ». En s'appuyant sur une enquête de l'Observatoire permanent des publics, A. Lemieux démontre que le plan d'action de cette stratégie vise deux types de développement de public : attirer un public nouveau et de plus en plus nombreux à s'intéresser à l'art contemporain et fidéliser un public qui a pris l'habitude de visiter les expositions temporaires.

3 Soulignons ici que l'exposition *Mining the Museum : An Installation by Fred Wilson (1992-1993)* a été initiée par The Contemporary (le musée d'Art contemporain de Baltimore) et la conservatrice Lisa Corrin, et non par la Maryland Historical Society de Baltimore.

4 La fondation présente des artistes contemporains depuis la fin des années 1990 : Joseph Kosuth intervient sur l'architecture extérieure, en 1997, dans le cadre d'une exposition collection, Lothar Baumgarten, en 2001, Giulio Paolini, en 2004, Candida Hofer, en 2006, Marisa Merz, en 2011.

5 Le « *misbaha* », dont l'appellation peut varier selon les régions, est le nom donné au chapelet musulman utilisé pour réciter le *dhikr* qui comprend la répétition des quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah ainsi que la glorification de Dieu après les prières.

6 L'expression « corps étranger » est ici empruntée au titre d'une œuvre de M. Hatoum réalisée en 1994 où, en proposant un parcours intime à l'intérieur de ses orifices grâce à une caméra endoscopique, elle montre son propre corps comme un espace étranger soumis au regard scientifique de la médecine.

7 J'emprunte ici le sens du terme « intrus » à une exposition présentée au musée national des Beaux-Arts du Québec en 2008. Intitulée *Intrus/ Intruders* et conçue par la commissaire Mélanie Boucher : cette exposition consistait en l'intrusion de vingt-cinq œuvres contemporaines à l'intérieur des sept salles des collections permanentes.

8 Dans le cas de *Interior Landscape*, cette intrusion emprunte ses effets mimétiques à la double origine du concept de camouflage. La première est biologique et se dit des animaux qui adoptent les aspects visuels de leur environnement en cas de danger ou aux fins de séduction, aux moyens de motifs, d'altérations visuelles complexes et contrôlées, et de changements de couleur qui les rendent invisibles ou attrayants. La seconde – informée par la première – est une stratégie militaire visant à mieux se dissimuler dans l'environnement pour faire face à l'ennemi afin de lui échapper ou de le prendre par surprise (Levin, 2014 ; Behrens, 1978).

9 Dans le catalogue de l'exposition récente de M. Hatoum au Centre

Pompidou, Guy Bret analyse les modes d'interaction des œuvres avec le spectateur. Il souligne que « Mona Hatoum lance un défi au public en lui assignant un rôle qui dépasse celui de l'observateur détaché » (Bret, 2014 : 39). Le dialogue qui s'engage avec le spectateur peut être « extrême et centré sur la confrontation [...] avec des objets physiques » et produire un « puissant paradoxe entre beauté et menace » (Bret, 2014 : 51). Une fois transposée dans la demeure historique, cette relation transforme les conditions de la vision en bouleversant les notions de distance et d'observation normalement privilégiées. L'expérience devient plus complexe. Elle mobilise l'attention du visiteur d'une façon plus engageante.

10 Ariane Lemieux insiste sur la dimension pédagogique de la confrontation en se référant à un article d'Andrew McClellan, « Rapport entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII^e siècle », paru en 1995. Cette forme d'accrochage s'inspirait des théories de Roger de Piles et avait été privilégiée pour présenter les collections afin de favoriser le développement des facultés de jugement des artistes et du grand public.

11 Cet intérêt pour l'histoire et le passé est un des enjeux importants de l'art contemporain. Plusieurs parlent d'un « tournant » temporel ou historiographique de l'art. On associe également l'artiste à différentes postures : celle de l'anthropologue, qui mène des enquêtes de terrain (Foster, 1996/2005), celle de l'historien, qui travaille à partir de représentations historiques (Godfrey, 2007), celle de l'archiviste, qui réutilise des documents ou des archives (Foster, 2004), celle de l'archéologue, qui procède à des excavations (Roelstraete, 2013). Dans le domaine de la muséologie, plusieurs caractéristiques de l'artiste-commissaire sont également à mettre en lien avec cette question historique (Bawin, 2014).

12 La remise en question de l'histoire est éminemment plus complexe que je ne peux l'aborder ici. Je renvoie notamment aux travaux fondateurs de Georges Didi-Huberman, qui sont aussi largement tributaires des écrits de W. Benjamin (Didi-Huberman, 2010).

13 Tous les passages cités de l'ouvrage de C. Bishop sont traduits par l'auteure de l'article.

14 Souligné par l'auteure de l'article.

Pour citer cet article

Référence papier

Marie Fraser, « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia », *Culture & Musées*, 27 | 2016, 23-41.

Référence électronique

Marie Fraser, « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia », *Culture & Musées* [En ligne], 27 | 2016, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 16 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/935> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.935>

Auteur

Marie Fraser

Marie Fraser est professeure en art contemporain et en muséologie au département d'histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal depuis 2007, et a été conservatrice en chef du musée d'Art contemporain de Montréal, de 2010 à 2013. Elle est membre de Figura (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire). Elle étudie actuellement les pratiques de réactualisation dans des œuvres contemporaines, des expositions et des collections muséales, et en analyse les effets sur la construction de l'histoire à laquelle participe le discours normatif du musée. Ses travaux alimentent le nouveau groupe de recherche et de réflexion Ciéco (Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections).

Courriel : fraser.marie@uqam.ca

Droits d'auteur

Culture & Musées