

L'accueil de *Qelemteleq* dans les collections du Musée des beaux-arts du Canada et l'apport autochtone au tournant performatif des musées

Mélanie Boucher, professeure agrégée

Université du Québec en Outaouais – Gatineau, Canada

Chaque soir, après les heures de fermeture, les employés du Musée des beaux-arts du Canada recouvrent d'un drap rouge le socle abritant *Qelemteleq*. Cette figure de pierre sculptée il y a entre 1500 et 5000 ans avant notre ère est présentée au tout début de l'exposition permanente *Art canadien et autochtone : des temps immémoriaux jusqu'en 1967*, dans laquelle ont été redéployées en 2018 les collections historiques d'art canadien et autochtone. Cette figure considérée être un ancêtre respecté des Premières Nations Katzie et Kwantlen de la vallée du Fraser, en Colombie-Britannique, est estimée être animée du vivant et la couverture l'aide ainsi à passer ses nuits (Beavis, 2018). En vue des objets autochtones qui y seraient intégrés, des cérémonies de purification ont également été célébrées dans les salles fraîchement rénovées pour l'exposition (Stauble, 2017), tandis que des cérémonies d'accueil pour les objets cérémoniaux se sont déroulées discrètement ou ont convoqué la collectivité au Musée (Koebel Morse, 2018).

Ces activités tenues par des membres des premières nations et par le musée même, via ses employés, s'inscrivent dans le tournant performatif qu'empruntent de nos jours les musées et qui touchent l'ensemble des activités liées à l'acquisition, à la diffusion et à la médiation. À l'origine, le visiteur était lui-même amené à initier l'acte performatif à sa façon de se reconnaître dans les œuvres, de se mouvoir dans les espaces (Casey, 2003) et de s'exposer aux autres (Bennet, 1995). Aujourd'hui, le musée s'approprierait de plus en plus cette responsabilité performative en initiant diverses situations convoquant l'apport de communautés variées ainsi qu'en ouvrant davantage sa programmation et ses collections aux arts vivants (performance, dance, concerts et autres) tout en amenant aussi le visiteur à performer, en se conformant aux activités qui lui sont proposées. Les volumes des musées spectaculaires dont François Mairesse a relevé le potentiel événementiel (Mairesse, 2003) et dont le Musée des beaux-arts du Canada demeure l'un des premiers exemples (Rybczynski, 1993) sont d'ailleurs plus flexibles et adaptés que ceux des musées traditionnels aux gestes performatifs, dont plusieurs sont de nature événementielle (Aubin & Mínguez, 2019). Tandis que le conservateur d'architecture du MoMA de New-York Pedro Gadanho parle à ce sujet de « *performativ turn* » et de « *return to the user* » en considérant le

rôle social et le design (2007), la chercheuse Margherita Parati interroge l'emploi nouveau et reconsidéré du langage performatif qui est fondé sur l'action et l'expérience physique dans les espaces discursifs et spatiaux (2014).

Le tournant performatif qui s'impose de nos jours dans bon nombre de musées serait conséquent de l'impératif évènementiel auquel ils sont soumis, comme le groupe de recherche et réflexion CIÉCO : collections et impératif évènementiel l'a récemment démontré (Lamoureux, Boucher & Fraser, 2015). La discipline de la performance, qui se développe dans les années 1960-1970, dont il est devenu pressant de préserver les activités et dont les transformations significatives des vingt dernières favorisent la muséalisation serait un deuxième facteur de ce tournant (Bishop, 2012 ; Boucher, 2015 ; Laurenson & Van Saaze, 2014 ; Wood, 2019). Un troisième facteur, sur lequel s'attarde cette communication, est la place nouvellement accordée par les musées aux perspectives des autochtones sur leur culture et ses objets ainsi que sur le traitement de ces derniers. À cet égard, l'idéation, la conception et la réalisation de l'exposition *Art canadien et autochtone : des temps immémoriaux jusqu'en 1967*, qui a suivi les recommandations de deux comités consultatifs autochtones, offre un cas exemplaire des nouveaux usages performatifs impulsés par l'apport de perspectives autochtones (Phillips, 2011).

Ainsi que le souligne l'axe d'analyse du 44^e symposium de l'ICOFOM qui porte sur le patrimoine culturel immatériel et dans lequel s'inscrit cette communication, le projet culturel, social et scientifique des musées qui consiste à témoigner de l'histoire matérielle et immatérielle a longtemps fait l'économie des perspectives autochtones. Le tournant performatif dans lequel s'inscrivent le soin apporté à *Qelemteleg* et la célébration de cérémonies contribue à combler ce manque, en exemplifiant d'importants enjeux entourant l'intégration et l'usage muséal des objets autochtones. Mais le traitement de ces objets en vient aussi à influencer celui des autres objets de collections. Nous commençons à peine, par exemple, à saisir quel peut être l'apport du savoir et des approches générés par la transmission orale et le rôle des aînés sur les pratiques de conservation de la chorégraphie (Lazarus Lane & Wdowin-McGregor, 2016). Ces savoirs et approches peuvent pourtant nous être utiles pour conserver une mémoire corporelle, qui se transmet de danseur à danseur. Ils aident globalement la refonte des pratiques de muséalisation, d'objets qui ne sont pas strictement fondés sur la production matérielle (Johnstone, 2019 ; Wharton, 2005).

Les collections que l'on dit *permanentes* sont toujours aujourd'hui rattachées à l'idée de la constance institutionnelle. Ce sont pourtant ces collections ainsi que les salles consacrées à leur mise en valeur qui semblent actuellement être les plus investies par le tournant performatif. Parce qu'elles sont sous la seule responsabilité des institutions qui les possèdent, ces collections sont plus propices aux essais des nouveaux usages que le sont les prêts réglementés. Les salles leur étant consacrées invitent aussi à être davantage investies par l'insertion de performatif que le sont les salles des expositions temporaires, dont le roulement de contenu est régulier. Toutefois, comme l'est l'apport des perspectives

autochtones, le rôle des collections dans le tournant performatif demeure en bonne partie à entreprendre. Le cas de l'*Art canadien et autochtone : des temps immémoriaux jusqu'en 1967* est donc exemplaire à plus d'un égard. À partir d'une analyse expographique et de l'étude de documents d'archives retraçant les étapes de production de cette exposition, cette communication a pour visée de contribuer à l'inscription de l'apport autochtone à titre de facteur déterminant dans le tournant performatif des musées, et de leurs collections.

Références :

Aubin, C. & Mínguez C. C. (Eds.). (2019). *Bodybuilding: Architecture and Performance*, New York, États-Unis : Performa.

Beavis, L. (2018). Canadian and Indigenous Art: From Time Immemorial to 1967; Canadian and Indigenous Art: 1968 to the Present, *Racar*, 43, 2. Page consultée le 16 mars 2020, <https://www.racar-racar.com/exhibitions--expositions.html>

Bennet, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, theory, politics*, London, UK, & New York, États-Unis : Routledge, 59-88.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hell: Participatory Art and the Politic of Spectatorship*, New York, États-Unis : CUNY Academic Works.

Boucher, M. (2016). L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant : les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, *Muséologie*, 8, 1, 73-89.

Gadanhó, P. (2007, février). Shrapnel Contemporary. *Pedro Gadanhó's Blog* [Blog Post]. Page consultée le 22 février 2019, shrapnelcontemporary.woodpress.com/

Casey, V. (2003). *The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-History Museum*, Page consultée le 31 juillet 2018, valcasey.com/thesis

Johnstone, L. (2019). La particularité du tableau vivant dans les situations construites de Tino Sehgal, Boucher, M., & Contogouris, E. (Eds.). *RACAR, Stay Still* : histoire, actualité et pratique du tableau vivant, 44, 2, 165-168.

Koebel Morse, J. (2018, 21 juin). Des aînés, des membres de la communauté et des experts autochtones guident le musée, *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*. Page consultée le 24 février 2020, <https://www.beaux-arts.ca/magazine/votre-collection/mbac/des-aines-des-membres-de-la-communaute-et-des-experts-autochtones#>

Lamoureux, J., Boucher, M., & Fraser, M. (2015). Présentation du projet. Groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections. Page consultée le 22 février 2020, <http://cieco.umontreal.ca/presentation-du-projet/>

Laurenson, P. & Van Saaze, V. (2014). Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives, Leino, M., MacCulloch, L., & Remes, O. (Eds.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactiv Encounters*, London, UK : Peter Lang, 27-41.

Lazarus Lane, R. & Wdowin-McGregor, J. (2016, septembre) This is so Contemporary? Mediums of Exchange and Conversation, *Studies in Conservation*, 61, 2, 104-108.

Mairesse, F. (2003). *Le musée, temple spectaculaire : une histoire du projet muséal*, Lyon, France : Presses universitaires de Lyon.

Parati, M. (2014). Performing in the Museum Space for a Wandering Society, Chambert, I., De Angelis, A., Celeste, I., Mariangela, O., & Quadraro, M. (Eds.). *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*, London, UK, & New York, États-Unis : Routledge.

Phillips, R. (2011). *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montréal, Canada : McGill-Queens Press.

Rybczynski, W. (1993). *Un lieu pour l'art : l'architecture du Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa, Canada : Musée des beaux-arts du Canada.

Stauble, K. (2017, 14 juin). Dix choses à savoir sur les nouvelles salles d'art canadien et autochtone, *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*. Page consultée le 24 février 2020, <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mbac/dix-choses-a-savoir-sur-les-nouvelles-salles-dart-canadien-et-autochtone#>

Wharton, G. (2005). *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, New York, États-Unis : Research scholar, conservation centre of The Institute of Fine Arts and Museum Studies.

Wood, C. (2019). *Performance in Contemporary Art*, London, UK : Tate.