

Stratégies de décolonisation dans les musées d'art : le collectionnement et l'exposition permanente de l'art contemporain autochtone au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2000

Daphnée Yiannaki

Université du Québec à Montréal - Montréal, Canada

Quelle place les musées d'art accordent-ils aux arts autochtones et de quelle manière engagent-ils un dialogue critique sur le passé ? Dans les musées d'histoire et de société, la collaboration avec les communautés autochtones apparaît comme un moyen privilégié de décolonisation des musées comme l'ont montré, entre autres, les études de Sleeper-Smith (2009), Phillips (2011) et Soulier (2013). Au contraire, les musées d'art semblent peu employer cette méthode. Ces derniers concentrent leurs efforts sur certains dispositifs internes, tout particulièrement le collectionnement, l'exposition permanente et l'autochtonisation du personnel. Ces trois éléments forment le cœur d'un processus d'intégration durable de l'art autochtone et de ses récits dans ces musées. Il s'agira de mettre en relief les éléments de ce processus participant à la décolonisation de ces institutions.

Si l'art contemporain autochtone bénéficie davantage de visibilité grâce à des expositions de groupes dans les années 1990¹, puis monographiques dans la décennie suivante², les années 2010 marquent une entrée plus solide dans les accrochages de collections³. C'est le cas au Musée des beaux-arts de Montréal en 2011 et 2019, à l'*Art Gallery of Nova Scotia* en 2013, au Musée des beaux-arts du Canada en 2017 et à l'*Art Gallery of Ontario* en 2018. Auparavant collec-

1. Dans son article *9 Group Exhibitions That Defined Contemporary Indigenous Art* (2016) Richard Hill offre un panorama des expositions les plus importantes.

2. Avec des expositions monographiques d'artistes telles qu'Alex Janvier au Musée des beaux-arts du Canada en 2016, Rebecca Belmore à l'*Art Gallery of Ontario* en 2018 ou encore Nadia Myre au Musée des beaux-arts de Montréal en 2018.

3. Un moment où émergent de grands rassemblements tels que la Biennale d'art contemporain autochtone et la quinquennale du Musée des beaux-arts du Canada, lancées respectivement en 2012 et 2013

tionné de manière assez irrégulière⁴, l'art contemporain autochtone apparaît maintenant comme l'un des piliers stratégiques de la diversification des collections. Son exposition sert également les tentatives de réflexions critiques dans les expositions permanentes. Finalement, ces changements sont soutenus par l'embauche de conservateurs autochtones.

Cette communication portera sur le collectionnement et l'exposition de l'art contemporain autochtone dans deux musées canadiens : le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) et le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). À travers une recherche documentaire incluant l'étude de leurs rapports annuels, justificatifs d'acquisition, magazines et revues scientifiques, il s'agit de mettre en évidence le type de collections développé depuis 2000 dans ces deux lieux. Si les institutions veulent changer en profondeur, il faut les reconfigurer à plusieurs niveaux, notamment celui de la collection, comme le remarque Marie-Laure Allain-Bonilla (2017). L'acquisition et la diversification des collections sont des stratégies essentielles pour faire émerger de nouvelles configurations.

Au MBAC, l'acquisition d'œuvres des artistes autochtones s'inscrit dans la politique d'acquisition, et l'art « indigène » canadien et international bénéficie d'une section particulière (MBAC, 2013)⁵. Sans surprise, l'embauche du kanyen'kehaka Greg Hill au poste de conservateur des arts autochtones en 2007, et conséquemment la création d'un département d'art autochtone en 2008, rend l'acquisition plus constante. Depuis 2010, l'art autochtone contemporain représente presque 50% des acquisitions en art canadien chaque année. Une « internationalisation » s'amorce en 2011 avec des œuvres d'artistes autochtones australiens, américains, japonais et finlandais, entre autres. La collection reflète également la diversité des techniques et des nations, où aucune technique n'est l'apanage d'une seule nation. Cette diversité correspond au mandat de « représenter plus complètement la production artistique du Canada » (MBAC, 2013, 2). Ces acquisitions et la documentation qui les accompagne révèlent aussi l'institutionnalisation de pratiques spécifiques telles que l'identification des artistes par leur nation. Cette pratique devient systématique à partir de 2006 dans les rapports annuels, bien que certaines restent vagues. En 2009, le musée introduit une catégorie « art indigène ». De manière générale, la catégorisation de l'art autochtone sert à reconnaître la spécificité des discours qu'ils portent, au contraire d'un esprit de ghettoïsation (De Lacroix, 2018). Cette identification suit l'artiste dans l'ensemble du musée, sur les justificatifs d'acquisition, dans le logiciel de gestion des collections Mymysy, les rapports annuels et les cartels dans les salles d'exposition. Des cartels qui sont traduits dans la langue de la nation de l'artiste, en plus des cartels en français et en anglais.

Au MBAM, la situation est différente et l'art autochtone contemporain représente souvent moins de 10% des acquisitions en art canadien entre 2000 et 2018.

4. Sauf à quelques exceptions telle que la Kamloop Art Gallery, en Colombie-Britannique.

5. Nous nous référons à la politique d'acquisition de 2013, bien qu'elle ait été mise à jour en 2018 car les passages pertinents ont été ajoutés à cette date et n'ont pas changé avec la mise à jour.

L'idée ici n'est pas de comparer injustement deux institutions qui n'ont pas les mêmes mandats, les mêmes orientations, ni les mêmes budgets d'acquisition. Il est particulièrement intéressant de voir l'impact des différences de mandats, d'orientation et de budgets d'acquisition sur le développement des collections. Ainsi, au MBAM, il faut souligner l'importance des dons, des acquisitions faites en amont ou après les expositions, et de l'importance de l'art inuit. En effet, le goût des collectionneurs marque profondément le développement de cette collection. Entre 2000 et 2018, les acquisitions du MBAM sont composées à 80% d'œuvres d'art inuit, 75% étant des dons. Cela n'est pas unique aux acquisitions d'art autochtone, le don étant le mode d'acquisition majoritaire dans ce musée. Cependant, une diversification, grâce à une majorité acquisition d'œuvres d'artistes des Premières Nations, s'est effectuée au cours des cinq dernières années (2013-2018).

Par ailleurs, notons que cela ne rend pas justice aux efforts du MBAM pour diversifier ses collections et ses approches. L'ouverture d'une nouvelle aile du Tout-Monde en 2019, la création d'un fonds pour la diversité (Fonds Marie-Solange Apollon, 2019) et la présentation d'expositions d'artistes dits de la diversité (Nadia Myre, des artistes afro-canadiens, etc.) montrent que le Musée s'attache à renouveler les récits artistiques. Le statut de l'art autochtone a également changé. En 2005, Rachel Dickenson remarquait que les débuts de la collection d'objets autochtones dans la première moitié du XX^e siècle du MBAM reflétaient un intérêt encyclopédique comprenant l'art autochtone en tant qu'artisanat (2005, 52-53), ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. À travers ces collections, les œuvres qui correspondent aux critères « beaux-arts » en opposition à des œuvres d'artisanat sont plus nombreuses. Cette remarque est aussi valable pour le MBAC. On recense assez peu d'œuvres textiles ou de vannerie, des pratiques ancestrales répandues dans de nombreuses nations autochtones. Si nous faisons ces remarques, ce n'est pas pour légitimer cette dichotomie, mais parce qu'elle aide à comprendre la définition de l'art autochtone que façonnent les musées.

Ces collections enrichies permettent de proposer de nouveaux récits au sein des expositions permanentes. Inauguré en juillet 2017, le nouvel accrochage de la collection d'art canadien et autochtone⁶ du MBAC fait le choix de proposer un récit unifié en soulignant plutôt une forme de réconciliation des histoires. Ainsi, les objets historiques autochtones arrivent en premier dans ces salles, accompagnés par des œuvres d'art contemporain autochtone, dans le but de respecter une temporalité autochtone et d'affirmer une continuité entre le présent et le passé. Ce choix est rendu explicite dans le panneau d'introduction de la salle. Les œuvres contemporaines referont leur apparition dans les dernières salles du parcours avec celles des artistes canadiens et euro-descendants. Toutefois, ces œuvres sont aussi exposées dans les salles d'art contemporain, également avec les artistes canadiens, sauf pour l'art inuit qui a sa propre salle.

6. Ces salles couvrent la période allant du contact jusqu'à 1967.

Au MBAM, où l'enjeu de l'autochtonisation n'est pas clairement inscrit dans une politique d'acquisition, la progression est plus aléatoire. D'abord intégrées lors du renouvellement de l'accrochage permanent en 2011, les œuvres d'artistes contemporains des Premières nations apparaissent au sein des salles d'art canadien et québécois ancien et contemporain, notamment avec des œuvres de Nadia Myre, de Brian Jungen et Kent Monkman. Comme l'a montré Rébecca Lemay-Perreault (2015), la présence des artistes contemporains dans les collections d'art ancien sert, entre autres, à réviser la collection. Ces œuvres, portant principalement sur l'identité, l'autochtonie et l'hybridation provoquée par la colonisation, introduisent une charge critique face à l'absence presque totale d'œuvres d'artistes autochtones datant de cette époque⁷. Une charge critique qu'on retrouve également dans la salle qui leur est consacrée au sein de l'aile du Tout-Monde. Dans celle-ci, le discours porté par les œuvres de David Garneau et Adrian Stimson sur les ravages liés à la relation coloniale semble à contre-courant de la pensée « bienveillante » sur la différence d'Edouard Glissant sur laquelle s'appuie le récit présenté dans cette aile. Dans les textes explicatifs, le contexte historique prime sur une quelconque histoire de l'art. L'histoire coloniale est présentée à travers les œuvres d'art et sur les panneaux, mais l'énonciation de la participation des musées à celle-ci reste assez discrète, voire inexistante. Appelée *truth telling*⁸, cette stratégie de décolonisation préconisée par Lonetree (2012) est déjà adoptée par certains musées (Museum of the Man à San Diego, Abbe Museum).

Sans entretenir le mythe d'une société homogène et malgré des efforts dans l'acquisition et l'exposition, la décolonisation des pratiques, particulièrement des récits, reste à compléter.

Références

Allain-Bonilla, M-L. (2017). Some Theoretical and Empirical Aspects on the Decolonization of Western Collections, *On Curating*, 35.

De Lacroix, P. (2018). Art contemporain autochtone. Une question d'auto-identification. *Capture*, 3(1), 1-7.

Dickenson, R. (2005). *The stories told: Indigenous art collections, museums, and national identities*. Mémoire de maîtrise. Montréal : McGill University.

Lemay-Perreault, R. (2015). Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ?, *Muséologies*, 7(2), 111-136.

Lonetree, A. (2012). *Decolonizing museums : Representing Native America in National and Tribal Museums*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.

7. Bien qu'on note la présence d'un portrait de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent.

8. Énonciation de la vérité.

Musée national des beaux-arts du Canada. (2013, septembre). *Politique d'acquisition*. Ottawa : Musée national des beaux-arts du Canada.

Phillips, R. (2011). *Museums pieces toward the indigenization of Canadian museums*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Sleeper-Smith, S. (2009). *Contesting Knowledge : Museums and Indigenous Perspectives*. Lincoln : University of Nebraska Press.

Hill, W., R. (2016). 9 Group Exhibitions That Defined Contemporary Indigenous Art, *Canadian Art*.