

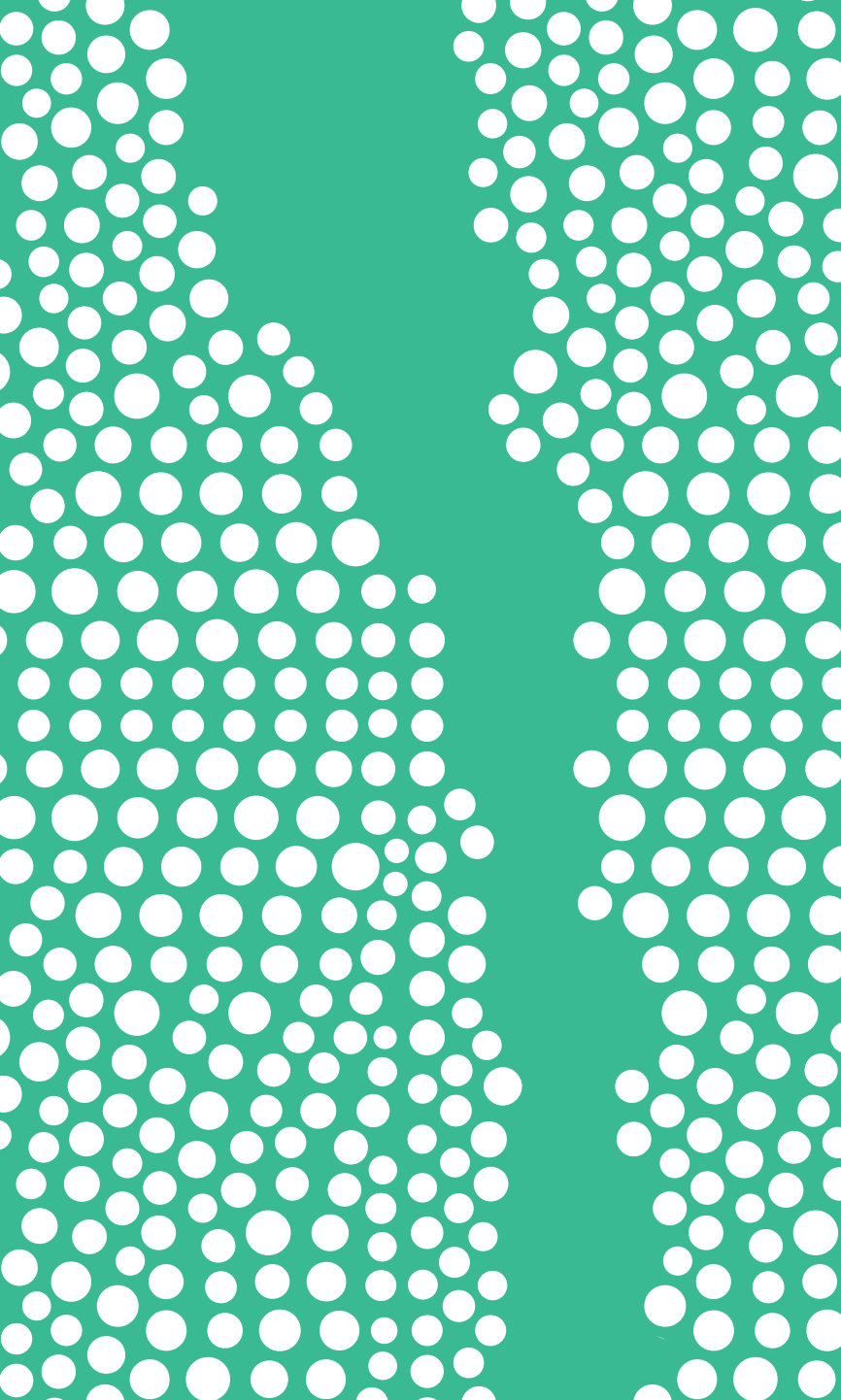
Critique de l'écoresponsabilité dans les pratiques artistiques et muséales

Direction

Geneviève Chevalier
Jessica Minier



actes de colloque



Critique de l'écoresponsabilité dans les pratiques artistiques et muséales

Direction

Geneviève Chevalier
Jessica Minier



actes de colloque

Critique de l'écoresponsabilité dans les pratiques artistiques et muséales

Direction

Geneviève Chevalier
Jessica Minier

galerie uqo

UQO

CIÉ
/CO

ART ET
MUSÉE
ÉQUIPE

UNIVERSITÉ
LAVAL



Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

CALQ
Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

GATINEAU

Fonds
de recherche
Québec

07 Avant-propos
Marie-Hélène Leblanc

11 Introduction
Geneviève Chevalier

Critique de l'écoresponsabilité

25 Pour une critique
du « développement durable »
Alain Deneault

39 Développement durable, transition écologique,
décarbonation, permaculture, robustesse...
État des lieux des paradigmes de transforma-
tion des institutions artistiques en France
Anaïs Roesch

51 Musées et écoresponsabilité :
entre instrumentalisme,
complexité et réinvention
Aude Porcedda

Les musées comme parties prenantes d'une transformation sociétale

67 Matières vivantes : transformation
des pratiques de conception d'exposition
Stéphanie Dumouchel

77 FLAP Canada : la sensibilisation aux collisions
d'oiseaux à travers l'art et les musées
Michael Measure

- 87 Modalités de vie
Emelie Chhangur
- 99 Les biens vivants dans les collections muséales :
récits de conservation-restauration au Musée
McCord Stewart
Caterina Florio

Les pratiques artistiques comme sites d'approches
écologiques expérimentales

- 111 Un art public pour des mondes
plus qu'humains
Richard Ibghy et Marilou Lemmens
- 125 Terrain critique :
l'intarissable lexique visuel
du jardin topographique
David Lafrance
- 135 La friche-jardin, lieu de rencontre
art-écologie en milieu urbain
Angela E. Marsh et Alison Munson
- 145 Conclusion
Jessica Minier

Avant-propos

Marie-Hélène Leblanc

La journée d'étude *Critique de l'écoresponsabilité dans les pratiques artistiques et muséales* s'est tenue sur les territoires ancestraux de la Nation algonquine anishinaabe. Les membres de l'équipe de la Galerie UQO sont reconnaissant·es aux peuples qui y vivent depuis des temps immémoriaux et qui nous y accueillent, en nous permettant d'y étudier, d'y travailler et d'y réfléchir.

La Galerie UQO, dans son *Plan d'action de la transition écologique*, choisit d'employer précisément le terme de « transition écologique », qu'elle puise au sein de l'article d'Alain Deneault « Le développement durable L'exploitation endurable. Une histoire sans mémoire », publié dans l'ouvrage de Geneviève Chevalier *Mirement/Towering* (éd. Galerie UQO, Dazibao et Galerie Foreman, 2023). Nous considérons que cette transition doit être juste, équitable et inclusive des liens entretenus les un·es avec les autres ainsi que des liens qui se créent avec le territoire occupé par la Galerie UQO. Pour ce faire, elle préconise l'engagement social et critique, en cohérence avec l'un de ses axes de recherche et de création, afin d'assurer une continuité des réflexions sur les défis climatiques. Nous collaborons avec les artistes, chercheur·ses et commissaires qui s'intéressent à ces enjeux afin de faire avancer la recherche, contribuer au développement des savoirs et encourager les approches critiques.

Afin de réfléchir à cette transition, les sociologues Bruno Latour et Nikolaj Schultz proposent, dans *Mémo sur la nouvelle classe écologique* (éd. Les empêcheurs de tourner en rond, 2022), d'envisager l'habitabilité du territoire plutôt que l'enjeu de la production. Cela visera alors à définir les limites des conditions matérielles de la planète afin de participer au maintien de ses conditions d'habitabilité. Ainsi, la Galerie UQO vise à s'engager activement dans la discussion sur ces enjeux avec ses communautés élargies et développer des actions durables dans les aspects plus matériels de ses activités et de ses productions. Enfin, conformément à son mandat, la Galerie UQO se dirige continuellement vers le développement de ressources produites pour l'accroissement d'une recherche juste, équitable, disponible et gratuite. L'organisation de cette journée d'étude s'inscrit résolument dans cette visée.

La Galerie UQO est reconnaissante de la richesse des interventions présentées lors de cette journée d'étude conçue en collaboration avec la professeure et chercheuse Geneviève Chevalier. Ses plus sincères remerciements vont aux intervenant·es qui ont souhaité prendre part à cette discussion afin d'approfondir les réflexions sur l'écoresponsabilité dans les pratiques artistiques et muséales : Alain Deneault, Anaïs Roesch, Aude Porcedda, Caterina Florio, Stéphanie Dumouchel, Marianne Lavoie, Michael Mesure, Emelie Chhangur, Angela Marsh, Alison Munson, Richard Ibghy, Marilou Lemmens et David Lafrance, ainsi que les médiateur·rices de la journée, Anne-Sophie Miclo et Louis-Pierre Marien-Trottier.

Détentrice d'un doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal (2024), Marie-Hélène Leblanc est directrice et commissaire de la Galerie UQO depuis 2015 et professeure associée à l'École des arts et cultures (UQO) depuis 2025. Sa pratique commissariale l'a amenée à produire une quarantaine de projets présentés dans diverses institutions au Québec, au Canada et en Europe. Elle est active au sein d'une chaire et d'une équipe de recherche et a siégé à de nombreux conseils d'administration, comités et commissions. Au cours des dernières années, elle a reçu, entre autres, le prix d'innovation en gestion de l'Université du Québec (2025) ainsi que le prix d'excellence (2025) et le prix Relève (2018) de la Société des musées du Québec. Considérant l'exposition comme médium, elle se définit comme commissaire-faiseuse d'expositions-autrice-praticienne-chercheuse.

Introduction

Geneviève Chevalier

C'est dans le contexte d'un projet de recherche en art, intitulé *Réunir à nouveau* (2024-2027), que la journée d'étude faisant l'objet de ce recueil a eu lieu. Dans son ensemble, ce projet examine, par le film et l'analyse de textes principalement, dans quelle mesure l'institution de l'art transforme ses pratiques pour mieux se rapprocher du vivant. Et ce, afin de dépasser l'ontologie naturaliste, proprement occidentale, qui considère l'humain comme étant transcendant à la Nature¹. Mais aussi pour mieux contrer la trajectoire de *bifurcation*, propre aux Modernes, identifiée et nommée ainsi par Arthur N. Whitehead², qui fait du monde une entité distincte de celles et ceux qui le perçoivent. Cette ontologie génère à elle seule les catégories arbitraires de *nature* et de *culture*, de *sujet* et d'*objet*. C'est dans cette perspective critique que les confrencier·ères ayant pris part à la journée d'étude ont été convié·es. Chacun·e travaillant à sa manière, de près ou de loin, dans un sens qui nous interpellait, mes collègues Marie-Hélène Leblanc, Jessica Minier et moi. La rigueur et la clairvoyance de leur approche respective (qu'elle soit artistique, muséologique, scientifique ou théorique) nous donnaient envie de les faire se rencontrer à la Galerie UQO, un espace où la pensée est cultivée à travers l'art.

1 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (Paris : Gallimard, 2005), 91-131.

2 Arthur North Whitehead, *Le concept de nature* (Paris : Vrin, 2006).

Par *institution de l'art*, nous entendons ce qui correspond à peu près à la définition employée par l'artiste étatsunienne Andrea Fraser en 2006 et qui comprend toutes les personnes qui y prennent part³. Le caractère de cette définition était déjà englobant par essence – ce qui valut par ailleurs de sévères critiques à l'autrice, à qui l'on reprochait principalement d'envisager l'art comme un espace dont nul ne pouvait s'échapper, les concepts d'exode et de fuite (destinés à subvertir les rapports capitalistes) se trouvant au cœur des arguments étayant cette même critique⁴. Plutôt que de nous opposer à la thèse de Fraser, nous souhaitons revisiter son caractère englobant, pour y inclure désormais l'ensemble du vivant. Nous souhaitons également nous référer à cette *institution de la critique* à laquelle l'essai de Fraser renvoyait, dans la mesure où notre quête vise à améliorer cette institution que nous aimons, en fonction de principes fondés sur le respect de la vie et du bien-être des personnes, peu importe l'espèce à laquelle elles appartiennent. Dans les balbutiements de ce qui a été nommé par la suite « critique institutionnelle », des artistes comme Hans Haacke travaillaient dans le sens d'une transition que l'on pourrait presque qualifier d'écologique, notamment par la création de formes se rattachant à l'esthétique des systèmes⁵. Ces artistes introduisaient dans les lieux d'exposition des

3 Andrea Fraser, « From the Critique of Institution to an Institution of Critique », dans *Institutional Critique and After*, J. C. Welchman (dir.), Southern California Consortium of Art Schools [SoCCAS] Symposia (Zurich : JPR|Ringier, 2006), 123-135.

4 Voir, à titre d'exemple, la critique de Brian Holmes, *Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions*, 2007, transversal.at/transversal/0106/holmes/en.

5 Jack Burnham et Hans Haacke, *Esthétique des systèmes* (Dijon : Les Presses du réel, 2015).

organismes vivants, révélant la nature rhizomique de leurs fonctionnements vitaux, tout en dévoilant, par leurs interventions et *gestes de galerie*⁶, les rouages camouflés du système de l'art. Leur travail faisait entrer le monde extérieur dans celui, clos, du moins en apparence, de l'art. Parce qu'au cœur de la critique institutionnelle se loge un malaise qui vient de cette propension – proprement moderne – du système de l'art à réduire et à séparer. Alors qu'au contraire, le monde se déploie dans un enchevêtrement complexe.

C'est donc en cherchant à réunir à nouveau (parce que nous n'avons jamais été véritablement modernes, comme l'a démontré Bruno Latour⁷) que cette journée d'étude s'est intéressée à la mise en place d'une réelle culture de l'*attention*. Une attention dont parlent, par exemple, Jan Masschelein⁸, à travers son expérience sensible de la marche, ou encore Estelle Zhong Mengual⁹, qui retrace le travail de femmes botanistes de l'époque victorienne et celui d'artistes qui ont représenté la singularité des espèces habitant le même monde. L'attention constitue une approche basée sur la connaissance de l'autre et l'ouverture à ses habitudes, et qui repose sur la *relation* pour habiter et vivre autrement.

6 Brian O'Doherty, *White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie* (Dijon : Les Presses du réel, 2008).

7 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes* (Paris : La Découverte, 1996).

8 Jan Masschelein, « E-ducating the Gaze: The Idea of a Poor Pedagogy », *Ethics and Education* 5, n° 1 (2010) : 43-53, doi.org/10.1080/17449641003590621.

9 Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir* (Arles : Actes Sud, 2021).

Cette sensibilité n'existe, dans les pratiques riches du vivant, que parce qu'elle est indissociablement tissée à la pensée, et aujourd'hui elle s'enrichit des savoirs des sciences du vivant non réductionnistes qui émergent partout. [...] L'enjeu est de tisser ces savoirs à la sensibilité la plus poétique, pour imaginer la poésie la mieux informée, la sensualité la plus attentive au grain exact de la peau d'un tremble, de l'écorce d'une rivière, du courant d'un nuage, du mouvement d'une forêt¹⁰.

Rosi Braidotti évoque quant à elle la reconnaissance par les milieux universitaires du nécessaire apport venant des forces de l'imagination des artistes, designers, ingénieurs, à la rigueur des méthodes scientifiques¹¹. D'où l'importance de faire se rencontrer ces personnes œuvrant dans des champs distincts, mais partageant le sens du caractère primordial du vivant.

Parmi les confrencier·ères rassemblé·es lors de la journée d'étude et participant à cet ouvrage, l'artiste David Lafrance s'attarde au jardin qu'il travaille et traduit en peinture. Ses œuvres picturales représentent non seulement des valeurs d'échelle évoquant tantôt la perspective d'un lapin et tantôt celle d'un oiseau, mais aussi la temporalité multiple qui caractérise la vie des espèces (d'une crucifère à un papillon). Tout est là, dans les œuvres : les collines montréalaises, les herbes folles, le monticule travaillé par le jardinier et la matérialité des pigments, orchestrés en un tableau vibrant sous nos yeux. Idem pour le projet

10 Baptiste Morizot, *Manières d'être vivants* (Arles : Actes Sud, 2020), 140-141.

11 Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge and the Critical Posthumanities* (Cambridge, Mass. : Harvard Design Press et Londres : Sternberg Press, 2024), 42.

d'intégration à l'architecture *Les maisons* (2024), que l'on trouve à Shefford, réalisé par les artistes Richard Ibghy et Marilou Lemmens. Cette œuvre résonne autant pour l'amateur·rice d'art, qui retrouve les accents d'un modernisme tardif dans les formes et motifs des sculptures, que pour les martinets ramoneurs, qui y reconnaîtront, nous l'espérons, les caractéristiques d'un bon dortoir – l'œuvre ayant été spécialement conçue pour les accueillir. Les recherches et la pratique en écologie de la restauration d'Alison Munson, professeure associée à l'Université Laval et spécialiste des sols, s'inscrivent dans une approche cocréative (avec les professionnel·les des villes) de l'aménagement des espaces verts. Grâce aux initiatives de l'organisme LIEU, qu'elle a cofondé, des projets d'aménagements et de réaménagements, pensés dans une perspective évolutive et pérenne, ont vu le jour dans les villes de Québec et Montréal. Composés de plantes sauvages indigènes et exotiques, ces espaces permettent d'établir de nouveaux rapports de cohabitation intéressées. Le *jardin-friche*¹² de l'artiste Angela Marsh a été développé aussi pour faire place au foisonnement du vivant : l'œuvre *C'est vraiment juste une histoire d'amour* (2021-2023), qu'elle a créée et soignée dans le parc des Champs-de-Bataille, à Québec, à deux pas du Musée national des beaux-arts du Québec, a permis à de nombreuses espèces de plantes d'enfin négocier entre elles un espace pour vivre. L'exotique monoculture gazonnée a eu, le temps des trois années d'existence de l'œuvre, à entrer en dialogue avec des espèces indigènes et endémiques.

12 Il s'agit du terme qu'utilise l'artiste. Voir Angela Marsh (dir.), *It's Really Just a Love Story* (Alma : Sagamie, 2024).

Tout cela au moment où le journal britannique indépendant *The Guardian* rapporte que des entomologistes documentent, à travers la planète, un nouveau phénomène : celui de l'absence d'insectes dans les forêts protégées de parcs et de réserves naturelles (des lieux que l'on imagine à l'abri¹³). Au Costa Rica, en Allemagne, aux États-Unis, un effondrement de la vie est en cours. Il ne s'agit que d'un exemple parmi les nombreuses tragédies auxquelles nous assistons. Le travail réalisé par l'organisme torontois FLAP Canada¹⁴, présenté par son directeur général et cofondateur Michael Mesure lors de la journée d'étude, vise à protéger les oiseaux qui entrent en collision avec les vitres de nos maisons et édifices. L'organisme estime à 25 millions le nombre d'oiseaux qui chaque année périssent au Canada par nos architectures. Bien qu'une réglementation canadienne existe désormais – en bonne partie grâce à FLAP –, les mesures destinées à empêcher ces collisions sont encore trop peu souvent appliquées. Par son projet *Agnes Reimagined*, la galerie AGNES de l'Université Queen's, que dirige Emelie Chhangur, a fait l'improbable pari de reconsidérer les usages du musée (qui, dans les faits, deviendra littéralement un milieu de vie pour les artistes autochtones en résidence dans le bâtiment), mais aussi son intégration au site qu'elle occupe, sur le campus de Kingston. La nouvelle enveloppe architecturale est claire, composée d'une configuration de panneaux d'argile provenant de l'ancienne façade, permettant non seulement d'isoler

13 Tess McClure, « "Half the Tree of Life": Ecologists' Horror as Nature Reserves are Emptied of Insects », *The Guardian*, 3 juin, 2025.
theguardian.com/environment/2025/jun/03/climate-species-collapse-ecology-insects-nature-reserves-aoe.

14 FLAP tient pour *Fatal Light Awareness Program*. flap.org/about.

partiellement le bâtiment de la chaleur du soleil, mais aussi de rendre ses vitres plus visibles aux oiseaux.

L'une des volontés qui animent *Réunir à nouveau* est d'imaginer des manières de faire autres que celles rattachées à certaines traditions artistiques et muséales – et qui reposent sur des pratiques qui, au pire, exacerbent la crise climatique et l'effondrement de la biodiversité, et au mieux, y restent indifférentes. Que l'on pense au phénomène des expositions *blockbusters* ; à l'impératif événementiel qu'avait justement exploré CIÉCO¹⁵, dans la première phase de son existence, entre 2014 et 2017 ; à l'accumulation théoriquement sans fin d'objets et d'œuvres dans des réserves aux atmosphères réglées selon des normes établies en fonction du climat tempéré de l'Europe de l'Ouest et de l'Amérique du Nord, et qui donc n'ont souvent aucun rapport avec l'emplacement géographique réel des musées¹⁶ ; ou encore, aux calendriers de production dont les rythmes effrénés épuisent. Parmi les confrencier·ères invité·es de la journée d'étude, la chercheuse-doctorante à Paris 1 Panthéon-Sorbonne Anaïs Roesch, l'une des instigatrices du Shift Project¹⁷, responsable de son volet arts visuels, a présenté le programme et les premières retombées des transformations écologiques amorcées par le milieu culturel français. La chercheuse en muséologie et professeure à l'UQTR Aude Porcedda

15 Le Groupe de recherche et de réflexion Collections et impératif événementiel (CIÉCO) étudie désormais les nouveaux usages des collections en partenariat avec des musées. cieco.co/fr.

16 En 1951, Harold Plenderleith et Garry Thomson recommandent une humidité relative stable à $50 \pm 5\%$ et une température à $20 \pm 2^\circ\text{C}$. Garry Thomson, *The Museum Environment* (Oxford : Butterworth-Heinemann, 1986).

17 « L'objectif [du Shift Project] : initier un travail de profondeur visant à éclairer le secteur culturel sur ses émissions de gaz à effet de serre (GES) et sa dépendance aux énergies fossiles. » theshiftproject.org.

a, quant à elle, évoqué les défis que représente la transition écologique pour des organismes comme les musées (considérant leur fonctionnement et leur vocation). Et Stéphanie Dumouchel, chercheuse en muséologie, accompagnée dans sa présentation par Marianne Lavoie, directrice du pôle écoconception chez Écoscéno¹⁸, a présenté des solutions concrètes susceptibles d'atténuer les impacts environnementaux des pratiques en scénographie d'exposition. La perspective d'un cadre plus *naturel* pour les collections, tel qu'il est mis en œuvre par la cheffe de la Restauration du Musée McCord Stewart à Montréal, Caterina Florio, est également abordée dans cet ouvrage, tout comme celle de la capacité d'agir des objets et des œuvres des collections.

Plusieurs penseur·ses associé·es au posthumanisme et au postanthropocentrisme dénoncent la biopiraterie, ainsi désignée par Vandana Shiva¹⁹, du capitalisme cognitif, qui érode ses propres fondations par ses activités et, ce faisant, ne se soucie pas de maintenir les conditions mêmes de sa propre existence. Un système se sabordant lui-même... « The problem is not that we have not done enough. The problem is using the rhetoric of the green transition as a smokescreen to hide a toxic developmentalism galloping in a stubbornly contrary direction as never before²⁰ ». Pour ouvrir notre journée d'étude, nous avons invité le philosophe

18 Écoscéno est un organisme montréalais qui accompagne le milieu culturel dans l'écoconception et le réemploi des matériaux. ecosceno.org/qui-sommes-nous.

19 Vandana Shiva, *Biopiracy: The Plunder of Nature and Knowledge* (Boston : South End Press, 1997).

20 Emanuele Braga, « For a Radically Ecological Art », dans *Museums at the Ecological Turn*, Jamie Allinson et al. (Bergame : AMACI et Rome : NERO, 2024).

Alain Deneault à nous présenter sa fine critique de la notion de développement durable, qui met en évidence certaines des contradictions les plus notables du système capitaliste. Alors que nous sommes à l'ère de l'*inouï* (qualifiée ainsi par Deneault pour désigner l'ampleur des bouleversements la caractérisant, comme les crises de la biodiversité et du climat), le développement durable contribue à légitimer et à perpétuer un extractivisme radical en proposant d'en négocier l'ampleur.

Par cette journée d'étude, nous avons souhaité exposer une culture de l'empathie envers les êtres qui composent le vivant, comme les oiseaux migrateurs et les plantes rudérales qui poussent autour des musées d'art ainsi que les humain·es de toute provenance et identification. Pour que soient considérées et cultivées toutes les *manières d'être* – et parce que plus de choses rapprochent les vivants qu'elles ne les séparent²¹, comme l'instinct de conservation de soi, la perception du monde par les sens, l'anticipation d'un futur immédiat semblable au présent, la création et le maintien de relations²². C'est pourquoi nous avons choisi d'examiner ce que mettent déjà en œuvre des artistes, des muséologues et des théoricien·nes. Nous espérons ainsi dépasser les vœux pieux charriés par l'idéologie extractiviste coloniale qui sous-tend le concept de développement durable, pour mieux découvrir ce qui existe déjà et qui mérite d'être mis en commun.

21 Morizot, *Manières d'être vivants*.

22 Arthur North Whitehead, cité dans Didier Debaïse, *L'appât des possibles : reprise de Whitehead* (Dijon : Les Presses du réel, 2018), 75-76.

Geneviève Chevalier est artiste et professeure agrégée à l'École d'art de l'Université Laval à Québec. Sous forme de projections vidéo, de courts-métrages, de photographies et de livres d'artistes, son travail cherche à interroger certains modèles épistémiques qui ont mené à l'invention du concept de nature et parlent de notre rapport au monde. Elle a contribué aux ouvrages collectifs *Lieux et milieux de l'art vivant. Performer l'institution* (2024) paru aux Presses du réel et *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel* (2023) paru aux PUQ. Une monographie de son travail a été publiée en 2023. En 2026, elle sera l'artiste du CALQ en résidence à la Cité internationale des arts à Paris, où elle travaillera avec le Muséum national d'Histoire naturelle et le Musée de la Chasse et de la Nature. Son travail sera présenté en 2026-2027 lors de l'exposition collective *Un monde en commun* à la Biosphère à Montréal.

Critique de l'éco- responsabilité

*On attend des artistes un sens épique frisant l'arrogance
et une audace sans pareille, pour raconter le monde à la
bande d'angoissé·es que nous devenons, orphelin·es de tout
discours et de toute perspective.*

Pour une critique du « développement durable »

Entretien avec Alain Deneault

Geneviève Chevalier : Bonjour Alain. Nous tenions à t'inviter à la journée d'étude *Critique de l'écoresponsabilité dans les pratiques artistiques et muséales* parce qu'il nous semblait nécessaire de considérer (et de transposer) tes réflexions sur la notion de développement durable dans le champ de l'art et des musées. En guise d'introduction, est-ce que tu pourrais évoquer ici la critique en trois temps que tu nous as présentée lors de ta conférence et qui identifiait notamment les origines du concept de développement durable et le contexte l'ayant vu naître ?

Alain Deneault : D'abord, j'ai eu la chance de participer au Québec à deux colloques coup sur coup, celui que vous avez organisé chez vous à Gatineau le 7 juin et un autre à Montréal le 9 juin. Dans les deux cas, on m'invitait spécifiquement à exposer ma critique du syntagme « développement durable ». Chez vous, la proposition provenait d'artistes du monde visuel et de l'installation qui doivent ferrailer avec l'expression. Les institutions muséales et les organisations subventionnaires la mobilisent parfois avec autorité. Puis, à Montréal, la proposition m'était faite par le Centre de recherche en éducation et formation relatives à l'environnement et à l'écocitoyenneté (Centr'ERE) de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ces spécialistes de l'éducation en environnement organisaient deux journées d'étude intitulées *Repenser les dimensions politiques de l'éducation relative à l'environnement dans le contexte socio-écologique contemporain*. Dans les deux communautés, celle des arts et celle de l'éducation, la notion de *développement durable* tend à s'imposer comme un passage en force ne prévoyant pas de traitement critique.

Du reste, c'était la cinquième fois en quatre ans que je me trouvais invité dans le cadre d'un exercice du genre pour mettre la table sur un mode critique quant à ce concept, les autres occasions ayant concerné le champ des relations internationales, celui des petites et moyennes entreprises et même le champ interdisciplinaire du « développement durable » comme tel. C'est symptomatique d'un profond malaise. Nous composons avec cette expression qu'on nous a mise dans les

pattes, mais personne vraiment ne l'a méditée ni même souhaitée.

En réalité, peu de choses en elle résistent à la critique. Lorsque j'expose envers cette expression mes profondes réserves – c'est un euphémisme –, peu de gens rétorquent quoi que ce soit de substantiel. La tournure est tellement creuse et son usage si disséminé en tout et son contraire, et elle relève si clairement d'une volonté idéologique de la part des pouvoirs établis qui le promeuvent, le subventionnent et l'imposent de haut, qu'on se découvre le plus souvent l'utiliser par dépit, sans même savoir à quelles fins. Même celles et ceux qui viennent de l'inscrire dans l'intitulé de leur communication et dans les planches de leur diaporama opinent du chef en assistant à une dénonciation sans concession à son propos. C'est même cathartique. Le terme circule à la manière d'une convention lourde et obligée.

Les rares qui voudraient le défendre s'enferment dans l'autorité du conformisme ou se braquent sur une définition particulière, souvent angélique, qui ne résiste pas à l'épreuve des faits. Cette défense et illustration, souvent intéressée, car bien des professionnels ont fait leur pain et leur beurre en y recourant, repose souvent sur une méconnaissance de la genèse de l'expression, de ses très et trop nombreux usages (contradictaires) et de son caractère tendancieux.

Le *développement durable* connaît le lot des sèmes subventionnés : les institutions de pouvoir, qui détiennent les capitaux ou le droit de décider, nous les enfoncent dans le gosier, créent artificiellement

un conformisme à leur propos et les imposent à la circulation sans que les organisations culturelles ou les éducateurs, dans les cas occurrents, aient le temps de se faire une idée quant à eux. Le tout est fatalement médiocre : on se plie à un usage par résignation plus que par action, nous en pâtissons plus que nous agissons. C'est là aussi le résultat d'une *stratégie du choc*, mais sur le plan de la sémantique. Voici que les corps des sujets se contorsionnent pour faire entrer dans leur esprit et leur pratique un vocable exogène absolument étranger à quelque réflexion propre.

GC Et cette critique, justement...

AD Si on essaie en peu de mots d'en résumer la critique, partons du fait que le « développement durable » est un insatisfaisant calque de l'anglais *sustainable development*, expression en elle-même problématique. Rappelons d'abord que le terme « développement » est historiquement chargé. Dans les années d'après-guerre en Occident, il a servi d'écran à des politiques de domination des pays du Sud sous la forme sophistiquée de co-opérations économiques. On promettait la magie du ruissellement, comme aux classes populaires des pays occidentaux, aux États qui acceptaient d'organiser leurs infrastructures permettant le déploiement chez eux de multinationales. On connaît le résultat : spoliation, détournements de fonds, évitement fiscal, corruption, guerres civiles pour le pouvoir, expropriations violentes, pollution massive, atteinte à la santé publique, abandon de

l'agriculture, développement de la prostitution et, globalement, beaucoup de pauvreté.

Les promesses du *développement* n'ont jamais été tenues. Mais le *développement* se veut la feuille de vigne du capitalisme ; il a servi de commode euphémisme en s'associant à une image pleine de promesses. Le *développement* n'est-il pas un terme qu'on retient pour décrire l'excitante progression d'un nouveau-né, ou d'un jeune ensemble, telle une forêt naissante ? Ce qui croît ainsi tend à nous émouvoir. La sémantique du capital l'a compris : *se développer* est une chose contre laquelle personne ne saurait s'opposer, tout comme on ne saurait s'inscrire en faux contre ce qui est *libre* et procède de l'*échange*... l'idéologie capitaliste se vautre dans ce genre d'expression.

Le développement étant devenu la figure de proue du régime de domination planétaire, il a fallu absolument le sauver, le revivifier, le relancer. Et pour ce faire, les sémanticiens du pouvoir l'ont adjectivé, à la manière des emballages de savon qu'on renouvelle tous les cinq ans. Le développement est alors devenu « social », « humain », puis « durable », non sans une touche d'humour noir en ce qui concerne cette dernière épithète. Car ce qui est « durable » ici, plus que toute chose, c'est littéralement le développement lui-même...

Or, ce « développement » est précisément ce sur quoi l'écologie politique a fait porter la critique historiquement. Le Club de Rome, responsable du fameux rapport *Les Limites à la croissance* au début des années 1970 (dit le Rapport Meadows), défendait l'idée d'une « société viable » (*sustainable*

society), et ce, explicitement à l'encontre de la notion même de développement. La dénonciation a gagné les esprits, notamment par des contributions dans le domaine littéraire de la science-fiction (voir la série d'émissions « Planète B » sur le site français *Blast*), au cinéma (rappelons-nous le film *Soylent Green*) et, bien sûr, en écologie politique comme champ théorique et pratique en soi.

Des gens d'affaires et les pouvoirs bourgeois ont vu venir la vague, et un stratège canadien du nom de Maurice Strong (PDG de Power Corporation et de Petro-Canada...), avec d'autres, se sont activés pour fusionner la critique du développement et le développement lui-même. Le « développement durable » est né de cette (con)fusion. Élaboré au tournant des années 1980, il s'est trouvé vigoureusement promu à la Commission mondiale sur l'environnement et le développement de l'ONU à la fin de la décennie, puis au Sommet de Rio de 1992. La notion elle-même relève d'un tour de passe-passe. En traitant de « développement durable », on y allait d'une prouesse idéologique par un simple déplacement grammatical. Par cette opération, le développement, soudainement, cessait d'apparaître comme l'objet de la critique écologique pour en devenir au contraire le sujet ! C'est par le développement qu'on allait réaliser le projet écologique (les multinationales ayant les capitaux et le savoir-faire technique pour réaliser de grands chantiers industriels auxquels elles allaient implicitement résumer le combat environnemental), et non en s'y opposant.

Les États ont embarqué dans la foulée des grandes entreprises, leurs fondations privées ainsi que leurs centres d'influence, subventionnant le terme et le disséminant activement, de sorte que trop d'universitaires, d'organisations dites non gouvernementales, mais financées par les gouvernements, et de fonctionnaires reprennent les antennes de ministères et de forums consacrés au capitalisme. Le « développement durable » est devenu un motif de la « gouvernance ».

Pendant ce temps, un nombre extraordinaire d'intellectuels critiques, à la différence des penseurs organiques soumis au pouvoir et *collaborant* avec lui, pourfendaient la notion dans leurs livres et discours, la voyant comme idéologique, creuse, instrumentale, dérisoire, tendancieuse, vaine, hypocrite et préjudiciable. La liste est infinie. Elle va d'Anna Bednick à Serge Latouche en passant par Wolfgang Sachs, Christophe Bonneuil et Hélène Tordjman. Il suffit de lire un ouvrage un peu sérieux pour voir cette scorie idéologique du développement durable être rejetée d'un las revers de main.

On ne reviendra pas sur le fait que l'expression « développement durable » est de plus, dans notre langue, le fait d'un anglicisme et d'une mauvaise traduction. En toute rigueur, on ne peut pas en français recourir au terme *développement* comme en anglais et, foi des usuels, il conviendrait mieux de traduire la notion de *sustainable development* par « exploitation endurable ».

GC Et revenons à notre sujet. Qu'en est-il de l'activité artistique à proprement parler ? J'aimerais, en terminant, revenir sur l'un des cas de figure ayant fait l'objet d'une discussion lors de la journée d'étude. Au Québec, les musées nationaux, comme le Musée des beaux-arts (MNBAQ) et le Musée d'art contemporain (MAC), sont assujettis à la Loi sur le développement durable. C'est ainsi qu'on requiert de ces institutions qu'elles produisent un plan de développement durable qui se décline en une série d'actions devant être mises en œuvre. Lors d'entretiens que j'ai réalisés avec des employé·es de ces différents musées – ainsi que du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), un organisme qui n'a pas (encore) à se conformer à cette loi –, j'ai compris que ces obligations ne venaient avec aucun accompagnement particulier ni aucune ressource supplémentaire. On demande donc à des musées d'art de dessiner eux-mêmes une stratégie pour transformer leurs manières de faire afin de rencontrer des objectifs qui demeurent ultimement plutôt vagues (pour des raisons que ta critique du concept de développement durable démontre clairement). Dans les faits, au-delà de mesures isolées, et portées par un personnel dévoué, rien de structurant n'apparaît, du moins jusqu'ici. Cette situation me semble constituer un exemple flagrant de ce que tu décris comme un échec lamentable qui vient du fait que l'on s'acharne à peaufiner l'apport de variables, plutôt qu'à repenser radicalement le portrait d'ensemble.

AD On place les artistes en position d'homme-sandwich de l'idéologie dominante en conditionnant le financement de leur travail à la promotion de termes qui le contredisent le plus souvent.

Les artistes sont pris dans une vaste structure reposant sur la dissonance cognitive. Ils doivent, avec les gestionnaires de petites entités, répondre à des impératifs du développement durable en étant laissés à eux-mêmes. C'est le propre du management contemporain : lancer des cibles, imposer des notions et regarder comment ceux qui y sont soumis vont se dépatouiller pour leur donner du sens. C'est une position de domination perverse qui permet en toutes circonstances le *vous auriez dû* (ou le *second guessing*)...

En cela, la culture managériale de l'époque frappe les artistes de plein fouet. Elle les trouble. On leur dit d'abord : attention ! vous gaspillez des biens de valeur en faisant votre travail – du bois, du métal, du matériel électronique, de la peinture... Ce n'est pas écologique. Faites preuve de retenue, atteignez vos cibles de développement durable. Il s'agit pour nous aussi de bien paraître.

Ensuite, on demande à ces mêmes artistes de laisser vendeurs de voitures, entreprises énergétiques et autres banques responsables du saccage environnemental subventionner leurs œuvres, leur travail, leurs institutions, car l'État ne peut pas tout payer. On sollicite donc des organisations qui ne sont écologiques que de manière publicitaire, pour financer des artistes qui, elles et eux, doivent trouver une façon de se contorsionner pour éviter le gaspillage, la pollution...

Enfin, on invite les créateurs à dénoncer tout ce qui précède, dans des œuvres qui sont censées faire réfléchir, faire preuve d'autonomie, alimenter la critique sociale, donner à voir autre chose...

C'est follement incohérent. Critiquer ce discours, c'est en comprendre l'ineptie intrinsèque, pour éviter de s'en trouver contaminé. Les pouvoirs disent à une artiste en exercice comme toi : 1) sois écologiste et évite le gaspillage ; 2) fais-toi commanditer par de grandes entreprises qui polluent et saccagent ; et 3) dénonce le tout, mais fais comme si tu ne te rendais pas compte de la situation contradictoire dans laquelle tu es placée.

GC Le capitalisme (et son *développement durable*) est alimenté par une exploitation sans mesure du vivant – ce qui, paradoxalement, mène à l'autodestruction du système lui-même, sachant que nous appartenons au vivant. Donna Haraway a proposé la notion de *parent* pour désigner la relation que l'on doit tisser avec le vivant, et Michel Serres parle de *contrat naturel* pour considérer plus justement ce dernier et le préserver. Nous avons déjà de nombreux concepts à notre disposition avec lesquels penser nos relations au monde (la biorégion, concept sur lequel tu travailles depuis quelques années, en est un autre). Lors de la journée d'étude, tu as souligné l'importance du rôle de l'ensemble des formes d'art dans l'invention d'autres manières de faire. Est-ce que tu pourrais nous en dire davantage sur cette foi en l'art qui semble t'animer ?

AD Tentons de dire les choses en peu de mots. Nous traversons une ère absolument singulière pour nos petits cerveaux, nos frêles psychés et nos tendres esprits. Ce qui se vit est la mise à mal de la vieille expression latine *ceteris paribus sic stantibus* (toutes choses étant égales par ailleurs) sur fond de laquelle nous avons pensé jusqu'à maintenant toute réalité. La réflexion a toujours pris appui sur un fond immuable sur la surface duquel des variables s'observaient. Ce fond s'appelait la nature ou la physique. Aujourd'hui, rien de ce qui paraissait jadis stable n'est durable. Le climat est perturbé comme jamais, les glaciers fondent, des régions entières se découvrent sérieusement inondables, les sécheresses s'aggravent, les incendies de forêt sont légion, le plastique et d'innombrables particules chimiques nous empoisonnent, les espèces disparaissent et les zoonoses de celles qui perdurent nous contaminent... L'événement que constitue le saccage écologique nous laisse sans voix, sinon celle des experts des sciences exactes. Nous sommes pris de stupeur par des agences comme le GIEC (Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat) ou l'IPBES (Plateforme intergouvernementale scientifique et politique sur la biodiversité et les services écosystémiques) qui nous prédisent pratiquement la fin du monde, ce que faisait déjà le Club de Rome alors qu'il était encore temps d'infléchir les cours. (C'était avant que les lubies autour du « développement durable » ne s'en mêlent.)

Dans un contexte comme celui-là, le désarroi des peuples s'explique par l'incapacité à se donner des concepts, des notions, des figures, des symboles, des desseins, des objets capables de traduire la gravité de ce qui s'annonce d'une manière qui porte à agir. Les petits gestes semblent dérisoires et la privation qu'ils représentent est absolument contraire au délirant récit publicitaire qui domine le socius. Il est d'autant plus difficile de penser l'époque qu'elle est sans pareille dans l'histoire. Quand a-t-on pu traverser des situations semblables, à qui s'en référer, quel texte de la tradition en fait état (outre celui de l'*Apocalypse*, plein d'écueils sur le plan de l'éthique) ?

C'est là que les artistes deviennent pertinents et indispensables. Par la fiction, par les formes, par les recherches qui leur sont propres, ils et elles arrivent à suppléer le manque de référence par le biais de la fiction et de la création. Un roman d'Antoinette Rychner, le *land art* d'Andy Goldsworthy ou ton propre travail sur la science et l'écologie génèrent ces références manquantes.

L'important pour nous est que les artistes comprennent la très grave et éminente mission historique qui est la leur désormais : dégager le plan de référence manquant pour envisager le désastre de manière à la fois lucide et joyeuse, à partir de récits, d'intrigues, de chants, de formes et d'objets adaptés. Pour ce faire, il importe de quitter le régime institutionnel de l'*industrie culturelle* dans laquelle les artistes se voient strictement comme des entrepreneurs et des PME, réalisant dans leur coin leur petite performance dans un rapport fonctionnel

au monde. On attend d'eux un sens épique frisant l'arrogance et une audace sans pareille, pour raconter le monde à la bande d'angoissé·es que nous devenons, orphelin·es de tout discours et de toute perspective.

Alain Deneault est professeur de philosophie au campus de Shippagan (Péninsule acadienne) de l'Université de Moncton. Ses essais portent sur la biorégion, la notion polysémique d'économie, l'idéologie managériale et la souveraineté des pouvoirs privés. Aux éditions Lux, il est l'auteur de *Faire que! L'engagement politique à l'ère de l'inouï*, *Bande de colons*, *Gouvernance*, *Politiques de l'extrême centre*, *Mœurs. De la gauche cannibale à la droite vandale* et *La Médiocratie*, ainsi que d'une série de titres sur le concept d'économie (*L'économie de la nature*, *L'économie de la foi*, *L'économie esthétique*, *L'économie psychique* et *L'économie de la pensée*). Il a aussi fait paraître plusieurs essais sur les multinationales (tels que *De quoi Total est-elle la somme?* et *Noir Canada*) de même que sur les paradis fiscaux (*Une escroquerie légalisée* et *Paradis fiscaux : la filière canadienne*) aux éditions Rue de l'échiquier/Écosociété.

Développement durable, transition écologique, décarbonation, permaculture, robustesse... État des lieux des paradigmes de transformation des institutions artistiques en France

Anaïs Roesch

Ces dix dernières années, nous avons pu observer en France un accroissement de la prise en compte des enjeux écologiques dans les institutions artistiques. COP21 à Paris en 2015, crise sanitaire en 2020, crise énergétique en 2021 ont été autant de catalyseurs de transformation, choisie ou subie, du secteur culturel. D'abord programmatique, la question écologique s'est étendue aux enjeux de production et de diffusion des œuvres et s'est vue formulée à travers une grande variété de concepts, qui se sont succédé ou qui cohabitent. Développement durable, transition écologique, décarbonation, permaculture, ou encore robustesse, ces paradigmes se différencient par leur degré de radicalité ou de réformisme, la gamme des enjeux considérés et leur hiérarchisation ainsi que leur méthode de conduite du changement. Dans ce cadre, cet article se propose de décrire les contextes d'émergence de ces paradigmes et leur mise en application, pour en analyser les effets transformateurs et les limites.

En finir avec le développement durable et la responsabilité sociétale des entreprises (RSE)

Le concept de développement durable a été introduit en 1987 par le rapport Brundtland *Notre avenir à tous*, puis adopté lors du Sommet de la Terre de Rio en juin 1992. Il a pour objectif d'aboutir à un état d'équilibre entre trois piliers : le développement économique, la protection de l'environnement et le développement social et humain. La culture est ajoutée en tant que quatrième pilier avec la création de l'Agenda 21 de la culture en 2002.

Or, force est de constater que depuis 1992, nous avons plutôt échoué en matière de réduction de nos émissions de gaz à effet de serre. Si l'approche holistique de ce concept est très pertinente, le souci majeur est que les objectifs de développement durable sont définis comme insécables et font une large place à la croissance économique, y compris dans les pays riches, sans envisager les éventuelles contradictions. Le secteur culturel n'est pas en reste, puisqu'il s'est lui aussi inscrit dans ce paradigme de la croissance : nous avons multiplié les festivals, augmenté leurs jauges, produit toujours plus de films, imprimé toujours plus de livres... Nous avons globalisé le monde de l'art : aujourd'hui, nous comptons 280 biennales par an et 365 foires d'art, soit une par jour. Nous pouvons en conclure que la conception même de la culture comme quatrième pilier du développement durable n'a pas fait place à l'exercice autocritique de responsabilité environnementale du secteur culturel. Enfin, lorsque les politiques culturelles se sont emparées de ce concept en France, elles ont mis la priorité sur les volets sociétal

et économique en laissant ostensiblement la question environnementale de côté.

La transition (sans fin ?) écologique

Se substituant petit à petit au développement durable, la transition écologique, devenue aujourd'hui le paradigme dominant, a le mérite de mettre l'écologie au centre des préoccupations. L'association de ces deux mots, « transition » et « écologie », a été opérée par l'enseignant en permaculture anglais Rob Hopkins à la fin des années 2000¹. La notion de « transition énergétique » est quant à elle un peu plus ancienne et reste au cœur de la conception de « transition ». Celle-ci remonte à la fin des années 1970, en remplacement du vocabulaire de « crise énergétique » qui a émané des chocs pétroliers. Ce changement s'est fait sous l'influence d'institutions gouvernementales et d'organisations internationales qui, à l'idée d'une rupture, ont voulu substituer l'idée d'un passage en douceur. Force est de constater une fois de plus que les courbes de consommation des ressources et d'émission de CO₂ n'ont jamais cessé de croître. En réalité, comme l'historien de l'énergie et du climat Jean-Baptiste Fressoz l'a bien montré, il n'y a jamais eu, dans l'histoire de l'humanité, de transition énergétique, mais plutôt des ruptures (effondrements, révolutions, guerres) et des additions énergétiques². Aujourd'hui, dans le mix énergétique mondial, la part des énergies fossiles est de 80 pour cent depuis trente ans.

1 Rob Hopkins a créé le premier collectif Villes en transition en 2006 à Totnes et publié *Manuel de la transition* en 2010.

2 Jean-Baptiste Fressoz, *Sans transition : une nouvelle histoire de l'énergie* (Paris : Seuil, 2024).

Finalement, qu'il s'agisse du développement durable ou de la transition écologique, nous avons affaire à deux paradigmes très conciliateurs qui peinent à infléchir le réel. Qu'en est-il alors de la décarbonation, notion qui s'est imposée dans le paysage culturel français à partir de 2021 ?

La décarbonation : rupture ou paradigme conciliateur ?

La « décarbonation » est un cadre de pensée qui resserre la question écologique spécifiquement autour des enjeux énergie et climat et que j'ai contribué à développer au sein du groupe de réflexion français The Shift Project³. Il s'agit d'une approche matérialiste qui s'intéresse aux flux et aux infrastructures et qui considère la culture avant tout comme une activité nécessitant de se déplacer, de s'alimenter (en nourriture, en énergie) et ayant besoin de lieux pour accueillir des œuvres, des artistes, des publics... Dit autrement, comme tout autre secteur d'activité humaine, la culture consomme des ressources énergétiques et émet du CO₂. Elle est donc concernée par la double contrainte carbone : la raréfaction des ressources énergétiques en pétrole, en charbon et en gaz naturel ; et l'augmentation des émissions de CO₂ qui entraînent le réchauffement du climat.

Cette double contrainte requiert une double approche de la décarbonation. La première est l'exemplarité : chaque secteur doit faire sa part et réduire de cinq pour cent ses émissions annuelles de GES pour rester dans la limite de 1,5°C de réchauffement climatique

3 Valérie Lallier-Bonnard *et al.*, « Décarbonons la culture ! », The Shift Project, 2021, theshiftproject.org/article/decarboner-culture-rapport-2021.

fixée par les Accords de Paris. Il s'agit d'un enjeu de cohérence important pour la culture, qui crée et diffuse par ailleurs de plus en plus d'œuvres sur les enjeux écologiques et doit donc prendre conscience de son empreinte matérielle. La seconde est l'approche par les risques. Il s'agit pour le secteur culturel de prendre la mesure de sa vulnérabilité face à la raréfaction des ressources énergétiques et au réchauffement climatique : risques énergétiques, risques sanitaires, risques géopolitiques et, *in fine*, risque pour la pérennité de ses activités.

La décarbonation est aussi un cadre d'action qui invite tout d'abord à quantifier ses dépendances énergétiques et leur conséquence par la réalisation d'un bilan carbone. Puis, il propose cinq grands axes pour guider la transformation profonde – et graduelle – des politiques culturelles, institutions et événements : la relocalisation des activités, le ralentissement, la réduction des échelles, l'écoconception et le renoncement.

Aidé par un contexte de crise sanitaire puis de crise énergétique qui ont joué un rôle catalyseur majeur, le paradigme de la décarbonation a certainement marqué une rupture dans le secteur culturel français, qui s'est emparé des enjeux écologiques comme jamais auparavant. À la pensée anthropologique et philosophique du tournant ontologique s'adressant principalement à une élite culturelle (curateur·rices, programmeur·rices, directeur·rices d'établissements culturels, etc.), la décarbonation a préféré un langage technique et concret cherchant à s'adresser à l'ensemble des métiers du secteur culturel, et notamment les métiers au cœur

des infrastructures et des flux, à savoir la régie, l'administration et les finances, la logistique, les politiques culturelles, etc.

En ce qu'elle part de l'existant pour proposer une transformation par étapes, la décarbonation présente un aspect réformiste et conciliateur. De plus, son cadre de pensée reste celui selon lequel nous sommes dans une situation écologique pilotable, dans laquelle il s'agit de réformer nos modes organisationnels et nos moyens (notamment technologiques) pour maintenir le secteur culturel. Néanmoins, la décarbonation de la culture telle que nous l'avons pensée au Shift Project est loin d'une approche techno-solutionniste qui mise tout sur l'efficacité énergétique sans penser les usages ni les effets rebond. En ce sens, elle marque une rupture claire avec les paradigmes précédents.

Dans cette même quête de paradigmes d'écologie politique critique, d'autres concepts ont émergé en France, inspirant le secteur culturel.

Redirection écologique : héritage et fermeture

Parmi ceux-ci se trouve celui de « redirection écologique », développé par Emmanuel Bonnet, Diego Landivar et Alexandre Monnin dans leur ouvrage *Héritage et fermeture*⁴. Pour rediriger les organisations, les auteurs proposent une attitude digestive face au capitalisme, c'est-à-dire à la fois « réaliste » sur le plan des modes de subsistance et sans concession sur le terrain cosmologique et politique. Ils invitent d'abord à prendre en considération et à examiner les

4 Emmanuel Bonnet, Diego Landivar et Alexandre Monnin, *Héritage et fermeture : une écologie du démantèlement* (Quimperlé : Divergences, 2021).

attachements économiques, techniques, organisationnels dont nous héritons, le plus souvent involontairement, et qu'ils nomment « communs négatifs⁵ ». Corollaire de cet « héritage », une « fermeture » de certaines infrastructures et activités sera alors nécessaire pour assurer l'habitabilité de la Terre. Il s'agit de déterminer ensemble celles qui devront être abandonnées, redéfinies, voire démantelées, et de se demander : à quoi sommes-nous prêt·es à renoncer pour « maintenir les choses précieuses à notre subsistance » ?

Ces auteurs s'inscrivent dans un courant de pensée techno-critique et se distinguent volontairement de la pensée du vivant. En effet, selon eux, le problème écologique est avant tout un problème de dépendances qui nous lie à la technosphère. La somme de toutes les infrastructures matérielles représenterait une masse cinq fois plus importante que la « biomasse » (la masse du « vivant » sur Terre). Faire atterrir le capitalisme et se reconnecter au vivant suppose donc une mise à plat, un démantèlement de cette matérialité.

Robustesse

Pensée développée par Olivier Hamant⁶, biologiste spécialiste des plantes, la robustesse est également un concept de plus en plus utilisé pour penser la transformation des institutions culturelles. La robustesse est l'antithèse de la performance, valeur phare de la

5 Les communs négatifs font référence à des « ressources », matérielles ou immatérielles, « négatives », qu'elles soient visibles, comme peuvent l'être les déchets, les centrales nucléaires, les sols pollués ou encore certains héritages culturels, ou moins visibles et plus ambiguës, comme peuvent l'être certains modèles économiques et managériaux, la chaîne logistique, le numérique, etc.

6 Olivier Hamant, *Antidote au culte de la performance : la robustesse du vivant*, Tracts n° 50 (Paris : Gallimard, août 2023).

modernité qui aujourd'hui menace la capacité de l'humanité à habiter la Terre. Hamant ne propose pas non plus une reconnexion au vivant, mais invite ici à s'inspirer du vivant, des connaissances scientifiques sur son fonctionnement, pour changer de paradigme de société, notamment au sein des organisations. Selon lui, la robustesse des réseaux du vivant s'est construite sur l'inefficacité, l'hétérogénéité, l'incertitude, la lenteur, la redondance, l'incohérence, l'inachèvement.

La robustesse est proche de la décarbonation telle que nous la concevons, puisque, dans les deux cas, il s'agit de faire le deuil de la performance. En revanche, elle s'en distingue largement en matière de planification, méthode clef de la décarbonation, car pour Hamant, dans un monde instable tel que celui dans lequel nous sommes entré-es, notre seule certitude, c'est le maintien et l'amplification de l'incertitude. Ainsi, dans un monde fluctuant, il ne s'agit plus de prévoir, mais de se préparer, ce qui demande une adaptabilité permanente.

Finalement, les postures critiques de l'écologie politique peuvent, le plus souvent, être cartographiées autour de deux axes : un levier patrimonial, qui vient questionner nos relations vis-à-vis du capitalisme et notamment ses interventions (idéologiques ou matérielles) sur le monde, d'un côté ; un levier ontologique, de l'autre, qui vient questionner nos relations au vivant et au non-humain⁷. À une extrémité du spectre se situerait donc une écologie réformatrice, celle du développement durable et de la RSE. Il s'agit du paradigme principalement utilisé jusqu'ici dans les grands musées français, dans lesquels la prise en compte des enjeux

écologiques existe, mais se doit de cohabiter avec d'autres enjeux, tels que leur image de marque à l'international, tant en termes d'attractivité que de rayonnement⁸. À l'autre extrémité de ce spectre se trouverait l'approche discontinuiste, qui, au nom de l'urgence climatique, prône une rupture. Cette approche n'est incarnée par aucune organisation culturelle, puisqu'elle est en soi relativement anti-institutionnelle.

Entre ces deux pôles se trouvent tous les autres concepts exposés ci-dessus, à savoir la décarbonation, la redirection, la robustesse⁹, et d'autres encore, tels que la permaculture institutionnelle¹⁰ et, enfin, l'écomuséologie¹¹, assurément la plus ancienne de toutes.

- 8 Nous pensons ici à des musées tels que le Louvre ou encore le musée d'Orsay.
- 9 Un exemple très proche de la démarche de redirection écologique et de la robustesse est l'initiative « Couper les fluides » du Centre d'art de Malakoff, en proche banlieue de Paris, lancée en 2023. Cette expérimentation a consisté à couper pendant cinq mois l'eau, le gaz et l'électricité du centre d'art, tout en garantissant les missions d'une institution publique, à savoir le lien avec les publics, le soutien à la création, la communication et le lien avec le territoire. Il s'agissait alors, par une mise en situation radicale, d'observer les effets produits et d'ajuster au fur et à mesure les transformations à l'œuvre. Cette démarche transformatrice est venue interroger les pratiques de gouvernance autant que les esthétiques, soulever des questions en matière de droit du travail ou encore de sécurité, mettre en lumière les dépendances technologiques, et provoquer de profondes évolutions des cœurs de métier.
- 10 La permaculture institutionnelle a notamment été médiatisée par le Palais de Tokyo, qui en a fait son paradigme institutionnel porté par son président, Guillaume Désanges. Voir Guillaume Désanges, *Petit traité de permaculture institutionnelle* (Paris : Palais de Tokyo, 2023), palaisdetokyo.com/ressource/petit-traite-de-permaculture-institutionnelle.
- 11 Le concept d'écomusée a été inventé en 1973 par Georges Henri Rivière, qui en donne la définition suivante : « un musée de l'homme et de la nature ressortissant à un territoire donné, sur lequel vit une population à la conception et à l'évolution permanente duquel cette population participe ». Voir à ce sujet l'exemple inspirant du CAIRN – centre d'art informel de recherche sur la nature – à Digne-les-Bains, en France, mêlant écomuséologie et création artistique, présenté par sa fondatrice dans l'article suivant : Nadine Gomez-Passamar, « Le musée est un sentier de montage dans un paysage plat », 37^e Symposium international de l'ICOFOM, 5-8 juin 2014.

Anaïs Roesch prépare actuellement une thèse de sociologie à Paris 1 Panthéon-Sorbonne sur les trajectoires d'engagement des artistes visuel·les dans le champ de l'écologie. Diplômée de Sciences Po Grenoble (France) et de l'Université andine Simón Bolívar (Équateur), Anaïs Roesch est également titulaire d'un master en commissariat d'exposition de l'École des beaux-arts de Leipzig (Allemagne). En 2015, elle a produit ArtCOP21 avec l'association canadienne COAL, un festival entièrement consacré à la question climatique lors de la COP21. Depuis 2019, elle s'implique dans la transition énergétique auprès du *think tank* sur les défis climat-énergie The Shift Project, où elle a mis sur pied et copiloté une étude sur la décarbonation du secteur culturel. En 2021, elle copublie l'ouvrage *Décarboner la culture : face au réchauffement climatique, les nouveaux défis pour la filière* (PUG). Elle enseigne les enjeux de redirection écologique dans les arts visuels en master à Sciences Po Paris et intervient régulièrement à ce sujet auprès du monde de l'art contemporain.

Musées et écoresponsabilité : entre instrumentalisme, complexité et réinvention

Aude Porcedda

Depuis le rapport Brundtland (1987), le développement durable, bien qu'institutionnalisé comme horizon normatif mondial, est une construction sociale qui propose une vision stratégique pour penser autrement notre rapport à la protection de la nature, nos politiques sociales et nos engagements économiques. Tandis que l'écodéveloppement (1972) souligne l'importance de ne pas penser que les ressources, culturelles et naturelles, ont une durabilité infinie. L'écoresponsabilité, quant à elle, invite à poser des gestes quotidiens et à prendre des décisions opérationnelles visant à réduire l'impact écologique du musée. À l'intersection des dynamiques environnementales, sociales, économiques et culturelles, le monde muséal n'échappe pas aux paradoxes de ces notions souvent vidées de leur portée transformatrice. Dès lors, comment les musées s'approprient-ils le concept d'écoresponsabilité pour redéfinir leurs fonctions, leurs pratiques et leur positionnement dans les dynamiques territoriales contemporaines ? Ce texte propose d'explorer les limites et potentialités de l'écoresponsabilité appliquée au secteur muséal à partir d'une lecture critique et transformatrice.

Développement durable, écodéveloppement et écoresponsabilité : tensions conceptuelles et critiques

Le développement durable, bien qu'érigé en norme mondiale, fait l'objet de critiques récurrentes, tant pour sa dimension idéologique que pour son application technocratique. Nombre d'auteurs ont souligné l'ambiguïté du concept, à l'instar de Serge Latouche^{1,2}, qui dénonce l'illusion d'une croissance verte infinie, ou encore de Gilbert Rist³, qui y voit une croyance occidentale masquant les logiques d'exploitation néocoloniales. Le développement durable, loin de remettre en cause les fondements extractivistes du capitalisme, tend à les réarticuler sous une forme euphémisée, « verte », dépolitisée et anthropocentrée.

Par ailleurs, ses promoteurs, souvent issus d'élites technocratiques mondialisées⁴, contribuent à perpétuer une vision dualiste du monde opposant l'humain et la nature⁵, tout en occultant les approches écocentristes ou biocentristes⁶. Ces dernières sont fréquemment reléguées à la marge du débat public, voire caricaturées comme des formes de radicalité incompatibles avec les intérêts « raisonnables » de l'humanité. Cette hiérarchisation des perspectives environnementales

1 Serge Latouche, *Le pari de la décroissance* (Paris : Fayard, 2006), 42.

2 Serge Latouche, *L'occidentalisation du monde* (Paris : La Découverte, 2005).

3 Gilbert Rist, *Le développement : histoire d'une croyance occidentale*, 3^e éd. rev. et augm. (Paris : Presses de Sciences Po, 2007), 89.

4 Annette Gough, *Education and the Environment: Policy, Trends and the Problems of Marginalisation* (Melbourne (Victoria) : The Australian Council for Educational Research, 1998), 168.

5 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (Paris : Gallimard, 2005).

6 Catherine Larrère, « Les éthiques environnementales », *Natures Sciences Sociétés* 18, n° 4 (2010) : 410, stm.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2010-4-page-405?lang=fr.

traduit une violence épistémique qui freine l'émergence d'alternatives réellement transformatrices⁷.

C'est dans cette optique que l'écodéveloppement, proposé dès les années 1970 par Ignacy Sachs, constitue une rupture⁸. Loin d'un modèle universel, l'écodéveloppement propose une stratégie contextualisée, prenant appui sur les ressources locales, les savoirs endogènes et les dynamiques culturelles propres à chaque territoire. Cette approche valorise la sobriété, la participation citoyenne et la justice écologique, rejoignant ainsi les fondements de l'écomuséologie, qui envisage le musée comme un acteur inscrit dans son milieu de vie.

À ce titre, les « musées durables » de première génération, souvent centrés sur des objectifs de réduction d'impact, perpétuent une vision instrumentale de l'environnement comme ressource à gérer plutôt que comme tissu relationnel à habiter. Ils s'inscrivent dans une logique de gestion des effets sans interroger en profondeur les finalités des institutions muséales elles-mêmes.

Dans un contexte marqué par l'urgence climatique, la montée des inégalités et les dynamiques de décolonisation, les institutions muséales sont aujourd'hui invitées à dépasser cette posture défensive. L'écoresponsabilité, si elle demeure un levier pertinent, ne peut se réduire à une série d'ajustements techniques au quotidien. Elle doit s'inscrire dans une perspective critique, éthique et transformatrice, en lien avec les enjeux de justice sociale.

7 Lucie Sauvé, « Une éducation relative à l'environnement critique », *Éducation et francophonie* 35, n° 2, 2007.

8 Ignacy Sachs, *Écodéveloppement : stratégie pour le Sud* (Paris : Syros, 1997), 133.

Du musée monument au musée pluriversel : vers une rupture épistémologique

Historiquement, les musées ont été conçus comme des institutions de conservation, de transmission et de légitimation des savoirs, souvent ancrées dans des logiques de collection patrimoniale et de monumentalité architecturale. Ce modèle, hérité des Lumières et consolidé par les dynamiques coloniales et nationales, érige le musée en temple du savoir objectif, garant d'une narration linéaire et universalisante de l'histoire⁹.

Pourtant, ce paradigme est aujourd'hui remis en question par des approches critiques qui plaident pour une redéfinition des finalités muséales. Le concept de musée pluriversel¹⁰, formulé notamment par Paul Basu, s'inscrit dans ce mouvement. Inspiré des épistémologies du Sud développées par Boaventura de Sousa Santos¹¹, Enrique Dussel¹² ou encore Arturo Escobar¹³, il s'oppose à la domination de narratifs occidentaux dans les institutions culturelles et vise à faire coexister des régimes hétérogènes de savoirs – scientifiques, autochtones, locaux, émotionnels – dans la perspective d'une écologie plurielle de la connaissance.

9 Miranda Fricker, *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing* (Oxford : Oxford University Press, 2007), doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198237907.001.0001.

10 Paul Basu, « Pour un musée pluriversel : de la violence épistémique aux écologies de savoirs », *Culture & Musées* 41 (2023), doi.org/10.4000/culturemusees.9793.

11 Boaventura De Sousa Santos, *Épistémologies du Sud : mouvements citoyens et polémique sur la science* (Paris : Desclée de Brouwer, 2016).

12 Enrique Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión* (la traduction française, *L'Éthique de la libération*, a été publiée à L'Harmattan en 2017), 1998.

13 Arturo Escobar, *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds* (Durham : Duke University Press, 2018), version révisée et traduite de l'ouvrage original en espagnol intitulé *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*, paru en 2016 aux éditions de l'Universidad del Cauca.

Cela implique une transformation des pratiques : décentrement de la parole curatoriale, implication des communautés dans la fabrique des expositions, attention portée aux relations de pouvoir dans la médiation culturelle. Le musée cesserait d'être un lieu de vérité descendante pour devenir un espace de dialogue et de conflit constructif, un terrain d'expérimentation sociale et politique.

Ce modèle pluriversel résonne fortement avec les enjeux de durabilité et de transition écologique. En remettant en cause la séparation entre nature et culture, en valorisant les cosmologies alternatives, en intégrant des récits d'interdépendance et de vulnérabilité partagée, le musée s'inscrit dans une vision élargie de la durabilité : une durabilité culturelle, éthique et relationnelle.

De l'écoresponsabilité à la muséologie régénérative : repenser les finalités de l'institution

L'écoresponsabilité, lorsqu'elle est envisagée dans sa forme la plus courante, tend à se traduire par une série de gestes techniques et d'ajustements opérationnels : remplacement des systèmes d'éclairage par des ampoules à faible consommation, utilisation de matériaux recyclés dans les expositions, réduction des déplacements liés au transport des œuvres ou encore incitation à la mobilité douce pour les visiteurs et les équipes. Cette approche, bien qu'importante, repose sur une conception essentiellement technocratique de la durabilité.

Le ministère de l'Environnement, de la Lutte contre les changements climatiques, de la Faune et des Parcs du Québec définit l'écoresponsabilité comme un ensemble

de comportements intégrés dans une perspective de développement durable, s'appuyant sur le principe des 3RV-E (réduction, réutilisation, recyclage, valorisation, élimination) et sur une vision du cycle de vie des produits¹⁴. Cette vision dominante, bien qu'utile à des fins de normalisation et de sensibilisation, reste insuffisante pour penser les transformations structurelles et éthiques requises dans le contexte de crise écologique globale.

C'est précisément dans cette brèche que s'inscrit la notion de muséologie régénérative, telle que développée par Viviane Gosselin¹⁵. Plutôt que de se contenter de limiter les effets négatifs de l'action muséale sur les écosystèmes, cette approche vise à générer des retombées positives : restaurer ce qui a été abîmé, renforcer les tissus sociaux fragilisés, revitaliser des connaissances marginalisées ou disparues. La régénération est ici envisagée non pas comme un supplément moral, mais comme un principe structurant de l'action culturelle, qui remet en question les finalités de l'institution.

Cette perspective s'inscrit dans le sillage de l'éthique de la responsabilité, telle que formulée par Hans Jonas^{16;17}, pour qui la responsabilité ne se fonde plus

14 Ministère de l'Environnement, de la Lutte contre les changements climatiques, de la Faune et des Parcs, environnement.gouv.qc.ca/developpement/cadre_gestion.htm.

15 Viviane Gosselin, « Curating Lively Objects: Exhibitions Beyond Disciplines », éd. par Lizzie Muller et Caroline Seck Langill, *Museum Management and Curatorship* 39, n° 1 (Abingdon : Routledge, 2022) : 144-147, doi.org/10.1080/09647775.2023.2298139.

16 Hans Jonas, *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*, traduction de *Das Prinzip Verantwortung* (1979), troisième édition (Paris : éditions du Cerf, 1993).

17 Sylvie Ferrari, « Éthique environnementale et développement durable : réflexions sur le principe responsabilité de Hans Jonas », *Développement durable et territoires* 1, n° 3, décembre 2010 : 132, doi.org/10.4000/developpementdurable.8441.

sur les conséquences immédiates des actions, mais sur leur potentiel à affecter les conditions de vie des générations futures¹⁸. Dans cette optique, les musées ne peuvent se contenter d'un « moindre mal » environnemental : ils doivent devenir des agents actifs de soin, de réparation et de reterritorialisation.

La muséologie régénérative engage ainsi une transformation systémique : elle dépasse le seul champ de l'exposition pour investir l'ensemble des fonctions muséales – médiation, conservation, administration, communication, recherche. Elle invite à penser le musée comme un acteur écosystémique, inséré dans des réseaux de relations humaines et non humaines, locales et planétaires. Ce changement de paradigme implique une redistribution des pouvoirs internes, une reconfiguration des priorités organisationnelles, et une ouverture vers des formes hybrides de savoirs et de pratiques.

En somme, la muséologie régénérative ne se contente pas de corriger les externalités négatives de l'institution muséale : elle engage un processus de refondation éthique, politique et ontologique du musée.

Pratiques émergentes et controverses : entre expérimentation et paradoxes systémiques

Les principes de l'écoresponsabilité et de la muséologie régénérative trouvent aujourd'hui une diversité d'applications concrètes dans les pratiques muséales, bien que souvent de manière fragmentaire. Certaines

18 Catherine Larrère et Raphaël Larrère (dir.), *La crise environnementale* (Paris : INRA, 1997).

institutions, telles que la Fondation LUMA à Arles, expérimentent des modèles innovants à la croisée de l'art contemporain, de l'urbanisme écologique et de la recherche transdisciplinaire. Implantée sur une ancienne friche industrielle, cette fondation propose un espace hybride alliant écoconstruction, médiation participative et réflexion critique sur les relations entre art, territoire et environnement.

De tels exemples illustrent une volonté de transformation, mais aussi les tensions que ces démarches peuvent susciter. En reconfigurant les fonctions traditionnelles du musée et en réinterrogeant les frontières entre art, écologie et société, ces initiatives perturbent les attentes habituelles des professionnels comme des publics. Des critiques émergent quant à la redéfinition des missions artistiques, à la perte de repères institutionnels ou encore à la crainte d'une instrumentalisation idéologique.

Les controverses ne se limitent pas aux contenus ou aux formats d'exposition. Elles traversent également les choix technologiques. Le passage à des infrastructures infonuagiques, par exemple, soulève des enjeux relatifs à la sécurité des données, à la conservation patrimoniale, mais aussi à la charge cognitive et à l'épuisement professionnel. Comme le montrent Hoeven *et al.*, la connectivité permanente et la multiplicité des sollicitations numériques peuvent altérer la qualité de l'engagement des équipes, créant une forme d'aliénation informationnelle¹⁹.

19 Claartje ter Hoeven, Ward van Zoonen et Kathryn Fonner, « The Dark Side of Always Being Connected: The Effects of Communication Overload and Distractions on Job Engagement », *Journal of Communication Management* 20, n° 2 (2016) : 214.

Plus largement, les musées doivent désormais composer avec une série de paradoxes systémiques (tableau 1). Entre le devoir de conservation et les exigences de réduction énergétique, entre l'autorité scientifique et la coconstruction des savoirs, entre le désir de collectionner et les impératifs de sobriété, ils se trouvent à la croisée d'injonctions souvent contradictoires. Cette complexité appelle non pas des réponses uniques et standardisées, mais une capacité à naviguer dans l'incertitude, à expérimenter, à ajuster, et à développer une forme de réflexivité institutionnelle.

Dans cette perspective, les tensions et les débats ne sont pas des obstacles, mais des leviers de transformation. Ils permettent de dénaturer les routines professionnelles, d'interroger les normes établies et d'ouvrir des espaces pour imaginer d'autres manières de faire musée.

Vers des musées critiques et engagés

Les musées du futur, comme pensés par Pedretti et Navas Iannini, ne sauraient se limiter à une simple approche de durabilité²⁰. Ils sont appelés à adopter une posture critique, réflexive et parfois controversée. Ces institutions doivent interroger les récits hégémoniques, embrasser la complexité des savoirs, promouvoir l'interdisciplinarité et encourager l'engagement citoyen. Cette orientation implique de dépasser la notion conventionnelle de musée écoresponsable pour envisager un musée en acte, profondément ancré dans son territoire, engagé dans les luttes sociales, et attentif

20 Erminia Pedretti et Ana Maria Navas Iannini, « Science Museums Re-imagined », dans *Controversy in Science Museums: Re-imagining Exhibition Spaces and Practice* (Londres : Routledge, 2020).

Tableau 1 – Effets différenciés de l'écoresponsabilité selon certaines des fonctions muséales

FONCTION	RETOMBÉES POSITIVES (potentielles ou observées)	RETOMBÉES NÉGATIVES (risques ou paradoxes)
<u>Conservation</u>	• Adoption de matériaux écologiques • Réduction de la consommation énergétique • Meilleure gestion des réserves (sobriété, mutualisation) • Utilisation de normes climatiques adaptatives	• Tensions avec les normes patrimoniales strictes (humidité/température) • Risque de détérioration d'œuvres fragiles • Coûts initiaux élevés • Réduction du volume d'acquisitions pour raisons écologiques
<u>Médiation</u>	• Sensibilisation aux enjeux climatiques • Coconstruction de savoirs avec les publics • Inclusion de récits environnementaux et autochtones • Approches participatives	• Surinformation ou moralisation environnementale • Complexité des messages pouvant décourager le public • Tensions entre posture experte et posture participative • Risque d'instrumentalisation « verte » de la médiation
<u>Exposition</u>	• Écoconception (matériaux recyclés, réutilisables) • Mobilité réduite des œuvres (empreinte carbone) • Scénographies sobres et immersives • Valorisation de l'art engagé et des savoirs vernaculaires	• Limitation des prêts internationaux • Réduction des ambitions esthétiques ou techniques • Logique de « greenwashing » si non cohérente avec l'institution • Difficulté à évaluer les retombées réelles

<u>Administration et gestion</u>	• Intégration de critères durables dans la gouvernance • Mobilité active et télétravail • Gestion énergétique responsable du bâtiment • Sensibilisation des équipes	• Charge de travail accrue pour respecter les normes • Coût de la certification/démarches bureaucratiques • Résistance au changement (technologies, pratiques) • Risques d'épuisement professionnel chez les agents engagés
<u>Communication</u>	• Alignement avec les valeurs contemporaines (RSE) • Valorisation des démarches environnementales • Création de récits inspirants et transversaux	• Stratégies de communication déconnectées des pratiques réelles • Risque de récupération marketing (écoblanchiment) • Frustration si les engagements ne sont pas tenus
<u>Recherche</u>	• Études sur la muséologie régénérative, la justice climatique • Interdisciplinarité entre art, science, écologie • Nouveaux objets de recherche (archives climatiques, mémoires écologiques)	• Difficultés de financement pour des recherches critiques • Pressions institutionnelles pour rester « neutre » • Risque d'instrumentaliser la recherche au service de la communication

aux interactions entre science, art et environnement. Il ne s'agit alors plus simplement d'organiser des expositions ou des activités muséales – qu'il s'agisse de médiation, de conservation ou de gestion écoresponsable –, mais d'envisager le musée comme un acteur actif de la régénération des dynamiques économiques, sociales et environnementales des territoires qui l'abritent.

Dans un contexte marqué par des crises écologiques, sociales et politiques majeures, les musées ne peuvent plus se concevoir comme de simples temples du savoir décontextualisé. Ils doivent se penser comme des agents de transition, des espaces dédiés à la justice sociale, ainsi que des plateformes favorisant le dialogue pluraliste. À distance d'un paradigme technocratique du développement durable, ils sont en mesure de s'inspirer des critiques formulées à l'encontre de l'écodéveloppement et des approches régénératives, afin de se constituer en communs culturels véritables, caractérisés par leur pluralité, leur vitalité et leur responsabilité.

Professeure à l'Université du Québec à Trois-Rivières, directrice de la collection 21 aux éditions Hermann (Paris), Aude Porcedda étudie la gestion du changement vers le développement durable et le lien entre santé et culture à travers la question de l'accessibilité universelle dans les musées. Sa démarche appelle à dépasser l'opposition traditionnelle entre valeurs en usage et valeurs affichées et plaide pour l'étude du musée compris comme organisation à part entière.

Les musées
comme parties
prenantes d'une
transformation
sociétale

Matières vivantes : transformation des pratiques de conception d'exposition

Stéphanie Dumouchel

Depuis l'automne 2022, des défenseur·es du climat utilisent les salles d'exposition de grands musées afin d'attirer l'attention du public sur l'urgence climatique. Le Musée des beaux-arts de Montréal en a notamment été la cible l'été dernier. À la suite de mains collées sur les cadres d'œuvres célèbres, de quelques lancers de soupe et autres gestes du genre, une question s'impose : pourquoi ces lieux de préservation du patrimoine deviennent-ils le théâtre de telles manifestations ? Loin d'être de simples actes de vandalisme, ces actions cherchent moins à détruire qu'à exposer l'incohérence de notre société, qui se scandalise de l'altération temporaire d'œuvres d'art, alors qu'elle reste largement silencieuse face à la destruction progressive et irréversible de nos écosystèmes. Le Conseil international des musées voit dans ces événements le signe que les institutions muséales sont des symboles puissants pour les citoyen·nes et sont porteurs d'un rôle social dans les enjeux contemporains – dans le cas qui nous intéresse ici, celui de la transition socioécologique¹.

1 ICOM, « Communiqué : Activisme climatique dans les musées » (2022), icom.museum/fr/news/declaration-de-icom-activisme-climatique.

L'engagement muséal envers l'environnement n'est pas récent. Avant la première conférence mondiale sur l'environnement de 1972, la question environnementale en muséologie concernait principalement la conservation et la protection de la nature à l'état sauvage. Suivant celle-ci, les musées ont été appelés à jouer un rôle actif en matière d'éducation et de sensibilisation, notamment par le biais d'expositions temporaires. De courte durée, les expositions temporaires rassemblent des œuvres et artefacts issus de diverses collections autour de thématiques ciblées, dans le but de transmettre un message, de susciter une émotion ou de porter un regard critique. Cette forme d'exposition est devenue, depuis les années 1980, un moteur central des programmations muséales². Les musées, embourbés dans une logique événementielle³, ne sont plus en mesure de s'appuyer uniquement sur leur(s) exposition(s) permanente(s) pour attirer le public. Selon une étude française, auparavant, pour un musée de 1000 m², 100 m² étaient consacrés aux expositions temporaires. Aujourd'hui, dans bon nombre d'institutions, la superficie est désormais divisée à parts égales⁴. Il va sans dire que ce changement de paradigme

2 Jean Davallon, « Exposition », *Dictionnaire de muséologie*, sous la direction de François Mairesse (Paris : Armand Colin, 2022).

3 Dans l'introduction de l'ouvrage *Réinventer la collection : l'art et le musée au temps de l'événementiel*, les autrices résument l'« impératif événementiel » comme « un système, un régime, par lequel la réputation et la survie des institutions culturelles sont indissociablement liées à leur “capital de visibilité” (Heinich 2012, 43) et à leur capacité de captation des tribunes médiatiques ». Mélanie Boucher, Marie Fraser et Johanne Lamoureux, *Réinventer la collection : l'art et le musée au temps de l'événementiel* (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2023).

4 Jade Poulet, « La scénographie d'exposition temporaire dans une économie circulaire pour valoriser et rendre l'éphémère durable » (Mémoire de maîtrise, École nationale supérieure d'architecture, Montpellier / La Réunion, 2021), 15.

a des implications matérielles majeures : le renouvellement incessant d'expositions temporaires sur mesure, dont la matérialité et l'assemblage des dispositifs sont rarement pensés pour être réemployés, entraîne une quantité significative de matières résiduelles non recyclables, qui mettront des décennies à se décomposer.

Ainsi, en souhaitant être actrices de la transition socioécologique, les institutions muséales se heurtent à une contradiction : elles perpétuent un modèle de production à forte empreinte carbone. Une contradiction dont les institutions prennent peu à peu conscience et à laquelle elles commencent à s'intéresser.

De l'écoefficacité à l'écobénéfiscence

Depuis les années 1990, l'écoefficacité⁵ s'est imposée comme stratégie dominante dans de nombreux secteurs, y compris celui de l'écoconception⁶ d'exposition. Ce concept vise à réduire l'empreinte environnementale des projets par l'adoption de stratégies de réduction. Or, de nombreuses études démontrent que ces mesures demeurent insuffisantes, puisque (même) de faibles quantités d'émissions ou de polluants ont, à long terme, des effets dévastateurs sur les écosystèmes. En s'inscrivant dans une logique d'optimisation et de croissance, l'écoefficacité s'avère plutôt une fausse promesse de changement qu'une réelle remise en question des fondements des modes de production.

5 Michael Braungart et William McDonough, *Cradle to cradle : créer et recycler à l'infini* (Alternatives éditions, 2011), 69-91.

6 Définition de l'écoconception proposée par Écoscéno : « L'écoconception consiste à intégrer, par l'ensemble de l'équipe, la protection de l'environnement dès la conception de la scénographie, et ce, à chacune des étapes de celle-ci. Elle a pour objectif d'améliorer les impacts environnementaux des productions culturelles tout au long de leur cycle de vie. » Écoscéno, « Intégrer l'écoconception et l'écoresponsabilité au cœur de l'exposition ». Formation donnée par Écoscéno. Montréal, 2025.

À contrario, le concept d'écobénéfissance⁷, développé par Michael Braungart et William McDonough, propose de dépasser la logique de réduction. Avec cette approche, il ne s'agit plus simplement de réduire les impacts négatifs sur l'environnement, mais de générer des effets positifs sur celui-ci à travers les projets eux-mêmes. Sous cet angle, produire des expositions ne devient plus un problème à atténuer, mais une occasion d'adopter une posture créative par l'innovation et la collaboration dans le but de créer l'abondance.

En écoconception, cette approche inspire une révolution des pratiques. Là où les stratégies d'écoefficacité atteignent rapidement leurs limites, l'écobénéfissance ouvre une nouvelle voie. En misant sur la création de cercles d'abondance, le concept permet de repenser et de renouveler les pratiques. Les cimaises autoportantes de l'exposition « Pour demain : voir l'avenir et toute la beauté du monde », présentée au Musée de la civilisation, à Québec, illustrent bien cette dynamique. Dans une approche éco-efficace, l'équipe de conception aurait pu se tourner vers une matière conventionnelle à base de bois certifié écologique afin de réduire son empreinte. Dans une approche écobénéficiente, l'équipe a choisi d'explorer une option vivante : des panneaux à base de mycélium – une matière fongique, entièrement compostable. Ce choix a permis de valoriser 3,72 tonnes de matières résiduelles lors de leur fabrication, tout en garantissant, à l'issue de l'exposition, une contribution positive aux écosystèmes par sa décomposition⁸.

7 Braungart et McDonough, *Cradle to cradle : créer et recycler à l'infini*, 97-122.

8 Québec circulaire, « Mycomatériaux : panneaux de traitements acoustiques écosourcés » (2023), quebeccirculaire.org/initiative/h/mycomateriaux-panneaux-de-traitements-acoustiques-ecosources.html.

Loin de s'opposer à l'écoefficacité, l'écobénéfiscence lui donne une nouvelle portée : elle réinscrit les outils stratégiques existants dans une vision globale, créative et ambitieuse qui tend vers la durabilité. Par l'action, cette approche cherche à agir de manière positive sur l'environnement, les écosystèmes, la biodiversité, ainsi que sur les communautés humaines, leur santé, leur bien-être et leur cohésion sociale.

Pistes de réflexion :

vers une nouvelle relation à la matière

Depuis des décennies, notre rapport à la matière se trouve profondément transformé. Dans *La matière de l'invention*, Ezio Manzini soutient que nous vivons dans « un monde de matériaux sans nom⁹ ». Alors que durant des millénaires, l'humanité a organisé son environnement en exploitant les matériaux naturels environnants, nous sommes aujourd'hui confronté·es à une prolifération de matériaux composites difficiles à identifier¹⁰.

Cette transformation bouleverse notre relation aux objets. À mesure que le lien avec la matière se distend, sa valeur symbolique et émotionnelle tend à s'éroder, entraînant une dépréciation des objets eux-mêmes. Or, mieux connaître la matière ne permet pas seulement d'en anticiper le cycle de vie : cela influence aussi nos comportements, nos usages et notre regard¹¹. En ce sens, la matière possède une dimension communicationnelle qui peut être mise en récit dans la scénographie d'une exposition.

9 Ezio Manzini, *La matière de l'invention* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1989), 31.

10 Manzini, *La matière de l'invention*, 37-38.

11 Manzini, *La matière de l'invention*, 30-32.

Mais comment, dans ce contexte, repenser notre rapport à la matière afin de concevoir des expositions durables ?

Trop souvent perçue comme passive, malléable et neutre, la matière reste reléguée au rang de simple support au service de la scénographie. Et si, à l'inverse, nous envisagions la production d'expositions en reconnaissant l'agentivité de la matière ? L'anthropologue Tim Ingold rappelle qu'il n'existe pas de séparation nette entre le sujet et l'objet fabriqué : la matière résiste, guide et influence le sujet – elle possède une véritable puissance d'agir qui lui est propre¹².

Reconnaître une vitalité à la matière oblige à considérer sa temporalité. Une matière achetée en succursale n'est jamais simplement disponible. Un deux-par-quatre, par exemple, est le fruit de décennies, voire de siècles de croissance : de la maturation de l'arbre dans un écosystème complexe, jusqu'à son abattage, son transport, sa transformation industrielle, et enfin, sa mise en vente. Cette trajectoire temporelle, trop souvent ignorée, nous invite à sortir d'une vision strictement fonctionnelle ou anthropocentrée de la matière. Elle nous rappelle que toute matière appartient à un écosystème plus vaste, avec ses rythmes, ses cycles, ses lenteurs. Penser la scénographie avec cette conscience temporelle, c'est reconnaître que la matière s'inscrit dans le temps long, l'exposition n'est qu'un moment transitoire. Alors, créer des dispositifs d'exposition prêts à jeter devient non seulement absurde, mais contraire à toute logique de durabilité.

12 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons* (Bruxelles : Zones sensibles, 2013), 271-352.

Ce changement de perspective soulève une autre question fondamentale : celle des mots que nous utilisons pour parler de la matière. Ces derniers ne sont pas neutres : ils reflètent et façonnent notre manière d'habiter le monde. Contrairement au français ou à l'anglais, certaines langues autochtones reconnaissent une vitalité propre à l'ensemble du vivant, grâce à une grammaire que Robin Wall Kimmerer, botaniste autochtone, appelle « animée ¹³ ». Cette perspective linguistique établit une relation d'égalité entre les humains et les non-humains, en refusant de cantonner la matière à un simple rôle passif.

Enfin, ce changement de paradigme interroge les normes esthétiques muséales. Les critères dominants en scénographie valorisent la nouveauté, les finitions impeccables, les matières standards, qui entravent le réemploi. Or, dans une perspective d'écobénéficence, comment une scénographie qui dégrade l'environnement peut-elle être perçue comme belle ¹⁴ ? Il devient essentiel de revoir nos critères de beauté et d'ouvrir la porte à d'autres imaginaires esthétiques : ceux qui valorisent la réparation, la transformation, le cycle, plutôt que le neuf. Ce n'est qu'en adoptant ce regard renouvelé que les institutions pourront concevoir des expositions à la fois responsables, inspirantes et cohérentes avec les valeurs qu'elles souhaitent transmettre.

13 Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants* (Minneapolis : Milkweed, 2013), 48-59.

14 Tandja Beer, *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance* (Singapour : Palgrave Macmillan, 2022), 46.

Stéphanie Dumouchel a obtenu un baccalauréat en anthropologie à l'Université Laval, où elle a mené un terrain ethnographique sur la valorisation des savoir-faire traditionnels en art textile. Elle a ensuite poursuivi des études en muséologie à l'Université de Montréal, en se concentrant sur l'écoconception en exposition muséale. Son mémoire, intitulé *La transition écologique et les musées. Réflexions sur la conception d'expositions dans les musées québécois et leur transition vers un avenir responsable*, a été récompensé en 2024 par le prix Roland-Arpin. Depuis quatre ans, elle exerce la fonction de chargée de projets d'expositions. Elle a travaillé successivement pour le Musée national de l'histoire du Québec et le Centre des sciences de Montréal.

FLAP Canada : la sensibilisation aux collisions d'oiseaux à travers l'art et les musées

Michael Measure

Alors que les architectes continuent de manifester leur obsession pour le verre comme élément esthétique principal dans l'architecture urbaine, le risque de mortalité aviaire dans l'environnement bâti ne cesse de croître. N'échappant pas à la tendance, les pavillons des musées et les galeries d'art prennent de plus en plus souvent la forme de cubes de verre. Comment faire passer le message que les oiseaux peuvent percuter des bâtiments n'importe où et en mourir ? Comment sensibiliser de larges pans de la population à ce problème ? Comment inciter les gens à agir ?

FLAP (Fatal Light Awareness Program) Canada tente depuis des années de répondre à ces questions. Au début, il y a plus de 32 ans, nous étions les chouchous des médias, en particulier au Canada. La nouvelle de nos exploits – le sauvetage d'oiseaux chanteurs qui, pendant leur migration nocturne, avaient percuté des tours de bureaux abondamment éclairées – s'était répandue jusqu'en Europe et même au-delà. Dans ce cas, les coupables étaient faciles à identifier : les propriétaires et les gestionnaires qui n'éteignaient pas l'éclairage de leurs gratte-ciel la nuit. Mais plutôt que de les accuser et de les blâmer, nous avons choisi une approche plus douce, en travaillant à leurs côtés pour résoudre le problème.

FLAP à la recherche de partenaires pour sensibiliser le public

FLAP a collaboré avec le Fonds mondial pour la nature Canada afin de mettre au point le programme Bird-Friendly Building (bâtiments respectueux des oiseaux). Plus d'une centaine de propriétaires d'immeubles commerciaux de la région du Grand Toronto y ont adhéré, sans doute séduit·es par la perspective de serrer la main du prince Philip, duc d'Édimbourg et président d'honneur du WWF à l'époque. La stratégie a fonctionné – dans une certaine mesure – en partie parce qu'il était plus simple et moins coûteux d'éteindre les lumières que de les laisser allumées, comme nous avons encouragé les propriétaires immobiliers à le faire. Mais les changements majeurs ont mis beaucoup de temps à se concrétiser.

Nous avons compris qu'il nous fallait des preuves statistiques pour démontrer l'ampleur du problème.

Des ami·es des animaux prêt·es à consacrer bénévolement des heures au sauvetage d'oiseaux ont patrouillé dans les sites de collision connus et enregistré leurs observations. Au fil des ans, FLAP a perfectionné ses procédures de collecte de données, en collaborant d'abord avec une entreprise internationale spécialisée dans les systèmes d'information géographiques (SIG) pour développer une technologie pionnière que le public peut utiliser pour accéder aux données sur les collisions d'oiseaux. L'application s'est finalement révélé l'une des meilleures bases de données disponibles sur les collisions d'oiseaux. Nous continuons cependant à consulter des spécialistes afin de l'améliorer. L'année dernière, à Chicago, lors d'un atelier réunissant des organisations aux idées similaires, les participant·es ont convenu de la nécessité absolue d'une technologie uniforme de surveillance des collisions et d'une base de données centralisée.

Quelques années après la création du groupe, FLAP a découvert que les collisions diurnes avec les fenêtres et autres surfaces réfléchissantes et miroitantes faisaient beaucoup plus de victimes que les collisions nocturnes ; notre travail a dès lors consisté en bonne partie à résoudre ce problème. Mais le défi était immense, les fenêtres étant présentes partout où vivent, travaillent et se déplacent les humains. De nos maisons et appartements à nos bureaux et commerces, en passant par nos voitures et abris d'autobus, nous ressentons le besoin de voir à l'intérieur et à l'extérieur. À cette fin, il y a plusieurs siècles, nous avons créé les fenêtres de verre, ces transparents obstacles au mouvement qui pullulent sans relâche dans notre monde, à mesure que celui-ci empiète sur le milieu naturel.

Une fois de plus, nous avons formé des partenariats afin de trouver des solutions pratiques et faciles à mettre en œuvre pour éviter les collisions contre les fenêtres. Un fabricant de films pour vitres a accepté de créer un prototype de film capable d'alerter les oiseaux de la présence d'une surface dure. D'autres entreprises ont travaillé sur la composition chimique de fenêtres dotées des mêmes propriétés. Des idées innovantes ont été proposées (comme suspendre des cordes de parachute devant les fenêtres à 5 cm d'intervalle), et FLAP les a toutes étudiées. Nous voulions travailler avec toute personne dévouée à la protection des oiseaux.

Partenariat entre FLAP et le Musée royal de l'Ontario

L'autre élément primordial de notre travail de conservation de la faune est l'éducation. Nous savions qu'il fallait faire preuve de créativité et bien utiliser les ressources à notre disposition pour faire passer le message et obtenir des résultats. Nous avons déjà un pied dans la porte au Musée royal de l'Ontario (ROM). Mark Peck, ornithologue et ancien spécialiste des collections du ROM, avait reçu de FLAP des corps d'oiseaux, qu'il avait utilisés comme peaux à des fins éducatives et pour la collecte de données sur les espèces migratrices. La nouvelle de l'existence de cette ressource clé – les spécimens d'oiseaux – s'est rapidement répandue. Éventuellement, des centaines de spécimens ont été distribués à de nombreux musées, instituts de recherche et établissements d'enseignement à travers le pays. Les premières années, FLAP avait commencé à organiser des présentations médiatiques d'oiseaux morts, partout où nous trouvions un lieu et un public. L'hôtel de ville de Toronto en est un excellent exemple.

Une image réalisée par une photographe du *National Geographic* avait attiré beaucoup d'attention sur notre organisme, ce qui a permis à Mark de convaincre la direction du ROM d'accueillir nos expositions annuelles.

Nous avons profité de l'occasion pour créer des images artistiques à partir des cadavres d'oiseaux que nous collectons chaque année, en essayant d'éviter les images trop explicites et dérangeantes. Cela nous a permis d'atteindre un public plus large et de fidéliser celles et ceux qui appuient nos efforts de protection des oiseaux. Au fil des ans, nous sommes revenu·es au motif circulaire, car c'est celui qui transmet le message le plus fort. La métaphore du caillou jeté dans l'eau est éloquente : comme les ondes qui se propagent en cercles concentriques, le développement humain et ses conséquences s'étendent bien au-delà des accidents individuels. Le lien évident entre la croissance urbaine et le besoin de protéger les oiseaux pose d'importants défis qui nous incitent à reconsidérer nos pratiques architecturales et leurs répercussions sur la vie aviaire.

Partenariat entre FLAP et la photographe

Patricia Homonylo

C'est grâce à la photographe animalière professionnelle Patricia Homonylo que notre présentation 2023 et notre message ont atteint un public international. L'une de ses images, *When Worlds Collide* (*Lorsque des mondes entrent en collision*), a remporté le prix Bird Photographer of the Year (photographe d'oiseaux de l'année) en 2024. La photo montrait plus de 4 000 oiseaux morts que l'équipe de bénévoles de FLAP avait soigneusement recueillis autour de bâtiments du Grand Toronto, documentés, puis disposés

pour les médias. La mort de ces créatures magnifiques n'aura donc pas été entièrement vaine.

Chaque oiseau représente une vie éteinte, mais aussi un nombre incalculable de disparitions anonymes, soulignant une dure réalité : l'architecture urbaine est une menace létale pour les oiseaux migrateurs et résidents. La discordance entre la croissance urbaine et les pratiques architecturales actuelles est profondément regrettable. Plus le développement s'intensifie, moins il y a d'habitats ; les oiseaux et autres animaux sauvages trouvant de moins en moins de nourriture, d'abris et d'endroits propices pour nicher. Et les dangers de toutes sortes abondent, comme les chats domestiques et les fenêtres omniprésentes.

Partenariat entre FLAP et l'arboretum de l'Université de Guelph

FLAP a également bénéficié de la collaboration cruciale d'établissements d'enseignement. Un parfait cas d'espèce est le partenariat de FLAP avec l'arboretum de l'Université de Guelph. Son biologiste interprète a rédigé plusieurs articles pour notre publication semestrielle, *Touching Down*. Déjà très au fait du problème des collisions contre les vitres, il avait, il y a dix ans, convaincu l'Université d'installer un film anticollision, avec d'excellents résultats. Non seulement les oiseaux ont pratiquement cessé de percuter le vitrage, mais la présence de ces repères sur les fenêtres d'un lieu public très fréquenté a aussi donné l'occasion au personnel de l'arboretum de répondre aux questions des gens et de les sensibiliser à la question. Voilà un autre exemple d'utilisation du modèle communautaire pour résoudre un problème environnemental bien documenté.

FLAP et sa norme de conception de bâtiments respectueuse des oiseaux

FLAP Canada estime que le développement pourrait se poursuivre, mais avec un risque considérablement réduit pour les oiseaux, si tous les secteurs de la société s'engageaient dans cette voie, y compris les gouvernements et les organismes publics, à tous les échelons. À cette fin, FLAP a collaboré avec l'Association canadienne de normalisation pour mettre au point la norme CSA *Conception de bâtiments respectueuse des oiseaux*, destinée à la fois aux nouvelles constructions et aux bâtiments existants. Cette norme fixe des exigences élevées en matière de conception respectueuse des oiseaux pour les vitrages, les structures intégrées aux bâtiments et l'aménagement général des bâtiments et des sites. Elle est volontaire et n'a pas encore été adoptée par les provinces et territoires du Canada. Nous pensons cependant qu'avec le temps, à mesure que les différents codes du bâtiment provinciaux et territoriaux seront révisés, la plupart d'entre eux intégreront la norme, qui deviendra obligatoire.

Notre travail auprès de la Ville de Toronto pour l'aider à élaborer des lignes directrices relatives à la construction de bâtiments sans danger pour les oiseaux a créé un précédent historique : Toronto, grâce à l'initiative de FLAP et à la contribution considérable de notre organisme, est devenue la première ville au monde à reconnaître officiellement que les fenêtres et les structures vitrées constituent un danger mortel pour les oiseaux, et la première à agir pour remédier au problème. Les lignes directrices de Toronto, révisées depuis à plusieurs reprises, décrivent les pratiques exemplaires en matière de conception permettant de

réduire les collisions d'oiseaux. Elles ont été adaptées dans de nombreuses villes à travers le monde, notamment New York, Chicago, Calgary et Vancouver.

Conclusion

L'impression chronique d'être en sous-effectif (et en sous-financement) nous a obligé-es, en tant qu'organisme de taille modeste, une fois passé notre moment de gloire médiatique, à rechercher des partenariats pour être en mesure d'accomplir quoi que ce soit, de recueillir des fonds pour assurer notre survie et de continuer à transmettre notre message. Et plutôt qu'une approche combative, nous avons adopté une approche collaborative et communautaire qui assure à nos projets un taux de réussite très élevé.

FLAP a été le premier organisme officiel dans le monde à venir en aide aux oiseaux victimes de collisions avec des bâtiments et à chercher des solutions au problème de fond. Nous avons certes une longueur d'avance dans le domaine, mais, heureusement pour les oiseaux, nombre d'autres organisations, municipalités, établissements d'enseignement, scientifiques et personnes sensibilisées se sont joint-es à notre cause. Bien que cela ait ajouté certains défis (la perte de visibilité de FLAP entraînant une perte de financement et, par conséquent, une moindre capacité d'embaucher le personnel dont nous avons désespérément besoin), nous accueillons à bras ouverts toute personne motivée à changer les choses. Nous voulons ce qu'il y a de mieux pour les oiseaux, un environnement dans lequel on se soucie véritablement du vivant et où on lui accorde l'attention qu'il mérite.

Nous croyons que les musées, les galeries et les organisations similaires, en particulier le Musée royal de l'Ontario, ont un rôle vital à jouer dans la sensibilisation du public aux problèmes environnementaux et aux solutions possibles. La visibilité de telles institutions est sans commune mesure avec celle de FLAP et des autres petits groupes sans but lucratif qui accomplissent un travail essentiel; nous les encourageons à utiliser leur plateforme pour promouvoir des mesures de conservation, en renforçant la conviction que chacun·e d'entre nous peut apporter une contribution précieuse, mais c'est en tant que communauté solidaire que notre pouvoir et notre efficacité sont le plus grands.

Michael Measure est directeur général et membre fondateur de l'organisme Fatal Light Awareness Program (FLAP) Canada, un organisme de bienfaisance enregistré. Auteur et conférencier, il fait régulièrement des présentations portant sur le sujet des collisions d'oiseaux contre les bâtiments, attirant l'attention sur le problème des surfaces réfléchissantes, qui tuent ou blessent chaque année plus d'un milliard d'oiseaux en Amérique du Nord. Son travail se concentre de plus en plus sur les solutions permettant d'atténuer les risques pour les oiseaux et de remédier aux défis posés par leurs migrations dans les environnements bâtis. Il a produit les normes de construction BirdSafe®, et a participé, à titre de membre d'un comité technique, à l'élaboration de la norme *Conception de bâtiments respectueuse des oiseaux* de l'Association canadienne de normalisation (CSA). Michael défend inlassablement la protection des oiseaux auprès des différents ordres de gouvernement et consulte les urbanistes de toute l'Amérique du Nord sur l'élaboration de lignes directrices et de normes respectueuses des oiseaux.

Modalités de vie

Emelie Chhangur

J'ai beaucoup réfléchi à la manière de créer un musée vivant qui place l'hospitalité au cœur de son éthique institutionnelle. En tant que conservatrice œuvrant depuis longtemps à la transformation des pratiques institutionnelles de l'intérieur – une pratique que j'appelle *in-reach* –, je constate à quel point l'héritage des musées d'art occidentaux est restrictif lorsqu'il s'agit de répondre à des visions du monde différentes. À travers mes projets commissariaux de longue durée et engagés socialement ¹, j'ai fait pression pour changer les protocoles institutionnels de l'art occidental afin de les adapter aux exigences méthodologiques des personnes et des communautés avec lesquelles j'ai collaboré, ainsi qu'aux traditions culturelles qu'elles valorisent et pratiquent.

Mais aujourd'hui, en tant que directrice du Centre d'art Agnes Etherington (Agnes) – avec sa collection de 17 000 objets de toutes les époques et représentant des visions du monde diverses –, je dois m'interroger sur ce qui est au centre d'un centre d'art. Et sur ce qu'un *centre* d'art est prêt à *décentrer*.

1 Une référence à mes projets de commissariat à l'AGYU, Toronto.

Notre projet principal, Agnes Reimagined, permet d'envisager l'institution artistique *elle-même* comme un projet socialement engagé. Je travaille à bâtir de nouvelles architectures muséales qui restructurent la pratique de la muséologie afin de réorienter ce travail sur les relations qui s'établissent dans l'écosystème du musée, ou ce que j'appelle ses *modalités de vie*.

Une approche écosystémique tient compte des expressions culturelles plurielles des divers habitants *non humains* (c'est-à-dire les collections) qui vivent aujourd'hui dans les musées, ainsi que des traditions culturelles non occidentales, des expériences vécues et des visions du monde perpétuées par tant d'*êtres humains* travaillant actuellement dans ces institutions.

À Agnes, nous cherchons à envisager les relations comme une forme de soin et de gestion des collections. Ce travail a eu l'effet de transformer l'ensemble de nos priorités et de nos intérêts commissariaux, en particulier dans le contexte de la construction de notre nouveau chez-soi et de l'aménagement de *ses propres* modalités de vie. Comment les artistes, les communautés, les collections et les conservateur·rices peuvent-ils et elles vivre en bon voisinage² ?

Les relations entre les différentes collections d'Agnes sont implicites. Dans l'esprit du public, le Centre est peut-être surtout connu pour sa collection de peintures hollandaises du XVII^e siècle, la collection Bader, qui comprend plusieurs Rembrandt. Mais Agnes abrite également les œuvres africaines de la collection Justin et Elisabeth Lang, l'une des plus

2 Suzanne van de Meerendonk : symposium CODART 2024, Stockholm, Suède.

grandes collections canadiennes d'art africain historique et d'objets cérémoniels. Agnes est également dépositaire de la « collection transférée » de l'Université Queen's, composée d'objets culturels autochtones – des ancêtres – provenant du monde entier, accumulés lors de recherches anthropologiques et ethnographiques menées aux débuts de l'Université.

Sans ce que l'on appelle le Siècle d'or néerlandais, Agnes n'aurait pas de Rembrandt. Ce n'est pas un hasard si nos collections témoignent à la fois de l'histoire coloniale et de celle des traités, les deux étant étroitement liées : par exemple, le Traité du wampum à deux rangs, marquant une alliance entre la Confédération haudenosaunee et les marchands néerlandais nouvellement arrivés, a été conclu à l'époque même où les œuvres magistrales de la collection européenne d'Agnes étaient créées. Ce traité établissait une relation fraternelle dans laquelle les visions du monde occidentale et autochtone coexistaient sur un pied d'égalité.

Malgré une telle conjonction historique, lorsque je suis arrivée à Agnes, les salles étaient divisées en périodes, séparant hiérarchiquement les géographies et les visions du monde. Et les divisions étaient profondes : des lignes budgétaires aux espaces d'exposition, en passant par les postes du personnel de conservation.

La nuit, dans mon lit, j'imaginai ce à quoi rêvaient les collections enfermées dans les réserves. J'étais convaincue qu'elles pouvaient nous enseigner des modes de pensée allant à l'encontre de la tendance des musées occidentaux à tout séparer et catégoriser. Je considérais les œuvres d'art historiques comme étant prospectives et les œuvres contemporaines comme

des prototypes. Or, en réalité, toutes les œuvres sont contemporaines : par rapport à l'époque qui les a vues naître, mais aussi par rapport à la nôtre, *car elles sont toujours là*.

En ouvrant les galeries d'époque à de nouvelles possibilités plus poreuses, nous pouvions « commissarier » les œuvres *et* les expositions en autant de dialogues empreints d'une signification interculturelle. C'est dans l'intervalle des expositions qu'apparaissaient des liens entre nos collections, ce que j'ai appelé nos « frontières vibrantes ». Cela nous a permis de travailler avec (et dans) l'histoire tout en regardant vers l'avenir et d'amener les pratiques muséales dans de nouvelles directions. J'ai encouragé le personnel de conservation à examiner la collection sous toutes les coutures afin de trouver des points communs chez nos cousin·es non humain·es et de célébrer leurs différences, leurs ontologies, leurs visions du monde et leurs traditions *en faisant de cette multiplicité une éthique de conservation*.

Je me suis demandé ce qu'entraînerait la transformation des « monoclimats » des musées en microclimats diversifiés, capables de répondre aux besoins des nombreuses cultures matérielles dont nous avons la charge. La conservation de l'art occidental ne répond pas aux besoins des biens culturels, dont la vie et la raison d'être ne se limitent pas au musée, mais se ramifient jusqu'au sein des communautés. Dans ce contexte, prendre soin de ces biens signifie plutôt festoyer et danser en leur présence, les toucher, les faire résonner. Et si nous construisions plutôt autour des besoins des biens ancestraux et des relations qu'ils établissent historiquement dans et pour les communautés ? À quoi ressembleraient de telles architectures ?

Durant la même période, dans ce que je considère comme une forme centrifuge de soin des collections, nous avons entrepris des recherches approfondies et continues sur les histoires culturelles submergées et interreliées de Kingston, en retraçant la présence des Afrodescendant-es et des Autochtones dans la région. Bien que ce travail dépasse le cadre de ce texte, je le mentionne parce qu'il illustre une pratique parallèle de « recherche basée sur les collections », une recherche qui ne porte pas *sur les collections* en tant que telles, mais qui est faite *pour* elles ³.

Refaire d'une maison un foyer

L'hospitalité faisant partie intégrante de notre vision pour Agnes Reimagined, nous retransformons la maison historique Etherington House en « foyer ». Concrètement, cela veut dire créer une résidence d'artiste de deux chambres à l'étage ainsi qu'un centre communautaire au rez-de-chaussée. Soulignons que l'idée de refaire de cette maison un foyer reflète l'intention même d'Agnes Etherington lorsqu'elle a légué sa maison à l'Université Queen's, non pas pour en préserver l'histoire (celle d'une maison néogéorgienne), mais pour créer des conditions « favorables à la cause de l'art et de la communauté ». C'est en collaboration avec l'artiste montréalais André Biéler, son premier « artiste en résidence », que le Centre d'art Agnes Etherington a vu le jour en 1957. En réorientant le legs initial d'Etherington pour répondre aux besoins de notre époque, nous nous demandons ce que signifie, aujourd'hui, promouvoir la cause de l'art et de la communauté,

3 Cette recherche en cours est menée par Sebastian De Line, Qanita Lilla, Emelie Chhangur, Tianna Edwards et Philip Monk.

et, comme Etherington, nous invitons des artistes à venir vivre dans notre foyer, greffant ainsi à Agnes un avenir nouveau, qui s'inscrit dans un continuum de transformation.

Au début de l'année 2022, nous avons commencé à prototyper ce retour au foyer en « rénovant » la maison, dans le cadre d'un projet intitulé *Rehoming Agnes*⁴. D'abord, nous avons progressivement retiré le mobilier historique de la maison, puis nous avons entrepris de la « réhabiter », inversant les relations entre hôtes et invité·es, en y conviant celles et ceux qui n'auraient pas nécessairement eu leur place, pour ainsi dire, à la table d'Agnes Etherington.

Rehoming Agnes impliquait également la cohabitation dans la maison. Nous avons commandé des « parents non humains », et les avons invités à s'installer. L'acquisition de ces commandes promet de compliquer les récits que raconte Etherington House, ces récits hégémoniques qui, par leur résistance active, continueront de marquer l'avenir de la maison, tout en suscitant de nouvelles relations avec son passé⁵.

Que fait Agnes pour servir la communauté ?

En 2023, j'ai mis l'institution elle-même en résidence, ce qui a nécessité un important travail en coulisses, notamment pour emballer la collection avant la construction du nouvel édifice. L'hospitalité s'étendait jusqu'au

4 *Rehoming Agnes* (2022-2024) a débuté avec *A Guest, A Host = A Ghost*, exposition commissariée par Sunny Kerr, conservateur de l'art contemporain à Agnes.

5 Comprend les œuvres *An inheritance / a threat*, 2022, de Kosisochukwu Nnebe, et *Su Yollunu Bulur: water finds their way*, 2022, d'Alize Zorlutuna. Ce texte s'inspire des rapports d'acquisition.

travail d'emballage, ravivant les collections en redonnant à ces objets leur esprit et leur usage d'origine.

Nous avons invité des drag queens et des drag kings à « réhabiter » littéralement notre collection de vêtements, en redessinant les modèles et en les rendant disponibles grâce à des patrons adaptables à télécharger (*Patterns for All Bodies*, commissariée par Alicia Boutilier, conservatrice de l'art canadien historique). Lors d'un défilé, les masques de notre collection historique africaine ont ainsi « retrouvé » leur fonction d'origine avant de quitter Agnes pour être logés temporairement hors site (*Out of the Gates: Vulindlala Procession*, commissariée par Qanita Lilla). Et les membres de la communauté autochtone ont prototypé le « retour à la maison » des biens culturels, les préparant au déménagement hors site et organisant leur retour à Agnes dans le nouveau foyer que nous leur construisons.

Nous avons conscience du fait que de nombreuses collections muséales sont en diaspora ; notre manière de les accueillir et d'en prendre soin dans leur nouveau foyer peut avoir une portée transformatrice.

Remodeler le soin

À Agnes, le soin des collections s'inspire des spécificités culturelles et des visions du monde dont témoignent les objets eux-mêmes. Les biens ancestraux s'apparentent à des entités vivantes : ils possèdent des connaissances et transmettent des traditions. Le soin doit tenir compte de la fonction d'origine et du rôle communautaire des objets, ainsi que des matériaux utilisés pour les abriter : un matériau végétal respirant au pH neutre, par exemple, est plus approprié qu'un plastique étouffant.

Le nouvel Agnes comprend des espaces d'autodétermination autochtones : un lieu de conservation, une salle de cérémonie, un jardin médicinal, une cuisine et une salle de repos pour les aîné-es, autant d'architectures appropriées pour mettre en œuvre des pratiques exemplaires sur le plan de l'éthique, de la durabilité et de la réciprocité, et qui sont déterminées par la communauté et le protocole culturel. Ce travail est entrepris en collaboration avec le Cercle consultatif autochtone (CCA) d'Agnes.

Organisée par Sebastian De Line, conservateur associé, Soins et relations, une collaboration avec l'aînée métisse Deb St. Amant a ouvert la voie à des approches spécifiques à chaque nation pour (re)loger les ancêtres, de telles approches représentant une forme d'hospitalité. Reconnaisant que chaque ancêtre vient avec des traditions et des protocoles particuliers, l'aînée Deb St. Amant, en collaboration avec sa mère, Charlotte, a créé des prototypes de paquets sacrés pour les ancêtres anichinabés perlés qu'Agnes abrite.

Un musée vivant

Comment créer un musée vivant ? C'est une chose d'introduire de nouvelles pratiques dans les institutions pour les transformer de l'intérieur, c'en est une autre de modifier les fondations d'un musée – et donc ses architectures – pour reconstruire ses pratiques à partir de zéro.

Pour transformer les architectures des musées, nous devons construire différemment – et je ne parle pas ici de briques et de mortier. C'est ce que nous avons fait dès le début de la conception d'Agnes Reimagined. Au lieu du concours d'architecture habituel, nous avons

lancé un appel à des architectes-collaborateur·rices afin de constituer une équipe diversifiée et sensible à notre processus de conception impliquant la communauté.

En 2022, en collaboration avec le cabinet d'architectes torontois KPMB et Georgina Riel, figure culturelle anichinabée, nous avons entrepris un processus de conception schématique de deux ans, inspiré des cercles de discussion anichinabés. La conception du projet en a été radicalement transformée : des porches pour se détendre prolongent le style vernaculaire de la maison dans tout le musée ; les espaces sont regroupés autour de cuisines ; et comme bureau d'accueil, nous avons une grande table de cuisine !

Le passé n'est pas perdu, on le retrouve dans les matériaux récupérés. En collaboration avec KPMB, nous avons fabriqué le bureau d'accueil d'Agnes à partir d'un cerisier qui poussait devant le Centre ; dans un autre cas, pour *Limestone Legacies: Another Coat of Tradition* – mon projet actuel avec l'artiste Sheldon Traviss, qui vit à Kingston –, l'ancienne façade d'Agnes, en calcaire, matériau de construction canonique de la Kingston coloniale, est transformée alchimiquement en pâte de chaux, au moyen d'un procédé traditionnel de cuisson en fosse, afin de créer un lait de chaux pour les murs extérieurs d'Etherington House.

Néanmoins, les objectifs de durabilité propres aux pratiques de construction occidentales sont incommensurables avec la préservation de traditions culturelles non occidentales. Les conventions occidentales en matière de construction se heurtent à des protocoles culturels qui remettent en question les codes de conduite établis des musées. En remplaçant les détecteurs de fumée par des détecteurs de chaleur,

par exemple, une convention non admise pour les organisations de catégorie A, on fait en sorte que les cérémonies de fumigation peuvent avoir lieu dans les espaces muséaux sans nécessiter d'« autorisation ». Changer de perspective implique d'abandonner certaines classifications, comme LEED Or, un indice de certification qui évalue la durabilité de la conception et du fonctionnement des bâtiments, parce que ses « pratiques exemplaires » exigent des « fumoirs » réservés à cet effet.

Pour permettre la polyphonie culturelle, les adjacences spatiales, à titre d'exemple, doivent également devenir politiques, transformant la proximité en occasion pédagogique. Dans Agnes Reimagined, la mise en relation des laboratoires de conservation d'œuvres d'art avec des espaces d'autodétermination autochtones n'a pas pour effet d'opposer les visions du monde entre elles. Dans un bâtiment vu comme un écosystème, nous avons l'occasion de former les nouvelles générations de conservateur·rices aux pratiques occidentales *et* autochtones en matière de « soins ». (Queen's offre l'un des deux programmes d'études supérieures en conservation des œuvres d'art en Amérique du Nord.) Notre résidence d'artistes – adjacente aux bureaux du personnel – ne transformera pas seulement notre culture de travail. Par sa proximité des espaces cérémoniels, elle facilitera aussi les séjours prolongés lors de cérémonies de longue durée. Le fait de pouvoir habiter au musée change radicalement le sens de l'invitation lancée par celui-ci ainsi que la temporalité de notre travail. La *durée*, devenue une pratique « intégrée », approfondit les relations et favorise la confiance.

Agnes Reimagined se veut un écosystème de valeurs culturelles et de temporalités institutionnelles différentes qui ancrent nos pratiques commissariales dans la multiplicité et l'établissement de relations. Non pas un contenant pour les anciens systèmes, mais une proposition de pratiques nouvelles : celles que nous avons prototypées et celles que nous ne pouvons même pas encore imaginer.

Emelie Chhangur est une figure de proue de la pratique commissariale expérimentale au Canada, connue pour ses méthodologies participatives axées sur le processus, la commande d'œuvres d'art complexes de toutes disciplines et de toutes techniques, et la création de projets collaboratifs à long terme mis en scène de manière performative tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du contexte de la galerie. S'interrogeant sur le rôle social et civique des institutions publiques de l'art, Chhangur a mis au point une approche de la conservation qui permet de travailler au-delà des différences culturelles, esthétiques et sociales grâce à une pratique qu'elle appelle *in-reach*. Elle a organisé plus de 150 expositions et projets spéciaux, produit plus de 25 publications et remporté plus de 30 prix dans les domaines de la conservation, de la programmation publique, de l'éducation et de l'écriture. En 2019, elle a reçu le premier BIPOC Changemaker Award de l'Ontario Association of Art Galleries (OAAG) et, en 2020, le Prix d'excellence de la Fondation Hnatyshyn pour le commissariat en art contemporain. Elle est actuellement directrice et conservatrice de l'Agnes Etherington Art Centre, où elle collabore avec le cabinet d'architectes KPMB pour envisager de nouvelles architectures muséales au moyen d'un processus de conception impliquant la communauté pour *Agnes Reimagined*.

Les biens issus des cultures autochtones du Canada sont vivants et renferment la vie de tous les êtres vivants qui les ont fabriqués et qui les ont précédés¹.

1 Celeste Pedri-Spade, « Preservation and the Denial of Life: Towards the Emancipation of Our Sacred Relatives in the Mus(mausoleum) ». *Fwd: Museums. Death to Museums*, n° 4 (2019) : 96. Traduction libre.

Les biens vivants dans les collections muséales : récits de conservation-restauration au Musée McCord Stewart

Caterina Florio

Dans ce texte, j'explique comment j'en suis venue à comprendre le sens de cette affirmation, comment elle a provoqué un profond changement de paradigme, et comment ce changement se manifeste dans la pratique muséale actuelle.

Je suis conservatrice de formation et de vocation. Historiquement, la pratique occidentale de la conservation, qui vise la préservation du patrimoine et des collections, s'est concentrée avant tout sur la préservation des artefacts en tant qu'objets physiques. Or, mon travail avec les collections des cultures autochtones m'a poussée à aller au-delà des approches et des principes de conservation occidentaux.

La conservation occupe un carrefour singulier où se croisent conservateur·rices, créateur·rices et scientifiques. En tant que conservateur·rices, nous offrons une expertise sur les objets eux-mêmes, et nous avons le mandat de recueillir des informations auxquelles d'autres spécialistes n'ont pas toujours accès. Ce point de vue privilégié, voire intime, nous permet de travailler avec les artefacts de manière à en assurer l'existence future tout en respectant l'importance présente des valeurs et des récits qu'ils renferment.

Les pratiques muséales actuelles sont profondément ancrées dans l'approche occidentale de la conservation. À titre d'exemple, l'interdiction de consommer des aliments et des boissons dans les espaces muséaux, afin d'éviter les conséquences de la présence de ravageurs, relève d'une approche axée sur les matériaux; tout comme la manipulation des artefacts, réservée au personnel du musée pour éviter une mauvaise manipulation et les dommages qui s'ensuivent. Mais, au fil du temps, l'attention quasi exclusive accordée à l'intégrité physique s'est déplacée sur l'accessibilité, la préservation des valeurs immatérielles et la compréhension du contexte. Autre exemple, dans le sillage du rapport *Portés à l'action*² de 2022 et de nombreux documents fondamentaux antérieurs, on constate que le mot *objet* cède la place au mot *bien*, et que l'on parle maintenant de *changement* plutôt que de *dommage*.

À la lumière de ces remarques, j'aimerais vous raconter une histoire, celle d'une conservatrice formée aux pratiques occidentales de conservation et

2 « Portés à l'action : Appliquer la DNUDPA dans les musées canadiens », Association des musées canadiens (2022), museums.ca/site/movedtoaction?language=fr_FR&.

qui a appris à connaître les biens vivants. Par le récit de mon parcours personnel d'apprentissage, j'espère offrir quelques perspectives concrètes sur un aspect des pratiques muséales durables et du processus de réconciliation. J'ai immigré d'Italie il y a une vingtaine d'années. J'ai étudié l'histoire de l'art avant de me spécialiser dans la conservation des textiles. J'ai ensuite travaillé comme conservatrice indépendante avant d'être embauchée au Musée canadien de l'histoire, puis d'accepter mon poste actuel.

Notre formation de conservateur·rices nous apprend à travailler sur des objets (statiques) et des matériaux, à connaître leur composition physique et chimique, leur comportement au fil du temps, leurs techniques de fabrication, etc. Mais quand je suis arrivée au Canada et que j'ai commencé à travailler avec des collections issues des cultures autochtones, j'ai appris que les objets ne sont pas inanimés : ce sont des êtres vivants, qui font partie d'une communauté et d'un système culturel où ils jouent un rôle très important. Alors au début, j'étais un peu perdue, je ne savais pas quoi faire ni comment appréhender la notion d'objet animé, si éloignée de ma formation et de ma compréhension du monde, si étrangère à mon esprit et à mon corps. C'est donc en tant que conservatrice italienne immigrée au Canada, formée aux pratiques occidentales de conservation fondées sur la science, que mon apprentissage a débuté.

Je me suis naturellement orientée vers un processus d'apprentissage en adéquation avec mon système de référence, une structure d'apprentissage universitaire : je lisais déjà des articles et des livres, c'est donc par là que j'ai commencé. Cela ne m'a pas complètement

suffi, mais j'avais au moins un point de départ pour comprendre ce qui m'échappait. J'ai étudié des documents tels que les dix-sept ODD³ des Nations Unies, la Déclaration⁴ de la DNUDPA, les appels à l'action de la CVR⁵ et de nombreux autres documents de référence. Tous étaient hautement théoriques et ne m'ont pas été particulièrement utiles pour comprendre concrètement une notion aussi complexe, voire intimidante. Faire honneur à la vie des artefacts qui se trouvaient devant moi était une responsabilité énorme, et, parfois, je me sentais dépassée.

C'est alors que j'ai commencé à fouiller mon propre système culturel à la recherche d'une idée ou de concepts qui, par association, m'aideraient à reconnaître et, par conséquent, à assimiler la notion de biens vivants. Je suis partie des mots que j'avais entendus en rapport avec les biens, comme *famille*, *relations* ou *offrandes alimentaires*, et me suis alors rendu compte que les liens familiaux et les relations font partie intégrante de la culture italienne. C'est ce qui m'a permis de comprendre facilement la notion et de commencer à l'étendre aux artefacts, qui en sont les manifestations. Les Italien·nes montrent également leur attention à travers la nourriture ; il m'apparaissait donc normal de considérer l'offrande de nourriture et de boissons comme un signe d'attention et de respect. En outre, je me suis servie du sentiment de familiarité qui naît des relations très intimes que les conservateur·rices

3 Les 17 objectifs de développement durable des Nations Unies, sdgs.
un.org/fr/goals.

4 Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones,
docs.un.org/fr/A/RES/61/295.

5 Commission de vérité et réconciliation du Canada, nctr.ca/wp-content/uploads/2021/04/4-Appels_a_l>Action_French.pdf.

développent avec les objets sur lesquels ils et elles travaillent, ne serait-ce qu'en raison du temps considérable passé avec eux. Encore une fois, grâce à mon expérience de conservatrice, j'avais déjà éprouvé ce sentiment, je le reconnaissais, et il m'a aidée à appréhender la notion de biens vivants. Après avoir reconnu certains sentiments, j'ai pu les appliquer aux « objets » du musée, en les combinant avec mes connaissances professionnelles sur les matériaux.

Il s'agissait d'identifier des vérités fondamentales, des idées et des sentiments que je connais intimement. Ces vérités fondamentales me sont instinctivement familières et ne s'inscrivent dans aucun cadre théorique ni explicatif. Je ressens simplement l'authenticité et la vérité de ces concepts, et à travers eux, un lien profond avec les autres. Le fait de ressentir ce lien profond dans ma propre vie m'a donné la perspective nécessaire pour comprendre le lien profond que représentent les biens autochtones. J'ai aussi eu la chance de rencontrer des gardien·nes du savoir d'une grande générosité : l'apprentissage par l'expérience a été essentiel pour me permettre d'approfondir ma compréhension de ce qui était devenu une notion moins étrangère et intimidante. J'ai commencé à apprendre à intégrer ces connaissances dans ma pratique de conservatrice, afin de prendre soin des biens vivants dans un cadre muséal, en combinant les connaissances occidentales et les enseignements traditionnels.

Les artistes et artisan·es autochtones visent l'excellence dans leur travail, car il consiste à matérialiser et présenter la vie spirituelle qui habite tout être vivant. Ils et elles donnent corps aux relations avec les êtres vivants qui les ont précédé·es et qui leur succéderont,

et avec tous les êtres qui ont participé à la production des objets matériels⁶. Le patrimoine culturel (c'est-à-dire les objets, les matériaux, les idées, les récits et les expériences) n'est pas distinct des individus et des nations. En ce sens, les artefacts des musées sont vus comme des ancêtres, des parents, des membres de la famille, des manifestations des relations entre les êtres vivants. Considérant que les biens sont vivants, nous reconnaissons qu'ils ont besoin de soins, d'offrandes de nourriture et de boissons, voire de compagnie et d'interactions.

Je décrirai ici des événements et des rassemblements au cours desquels nous avons rendu visite à des biens, les avons réactivés et interagi avec eux, en partant du principe qu'ils sont vivants, une notion qui va à l'encontre de la conception occidentale voulant que les objets, inanimés, ont simplement besoin d'être préservés physiquement. En a résulté une combinaison de visions du monde spécifiques et de connaissances en matière de conservation des matériaux. Concrètement, cela exige d'abandonner certaines pratiques de conservation conventionnelles au bénéfice de stratégies nouvelles qui intègrent l'idée que nous avons affaire à des biens vivants.

La première histoire relate une expérience émouvante avec un tambour fabriqué par les Nêhiyawak du peuple Mistawasis (dans l'actuelle province de la Saskatchewan). C'est sur ce tambour que les Nêhiyawak de Mistawasis avaient apposé leurs signatures en promettant de renoncer à leurs rituels et à leurs danses. Ce tambour ainsi que la promesse ont été remis à un

certain F. Kobb, agent des Indiens, entre 1865 et 1874. Déchiré et en piteux état, l'instrument a été réparé – ou, comme disent les conservateur·rices, « consolidé » – avant d'être exposé dans nos galeries permanentes. Malgré le traitement de conservation, le tambour est resté fragile.

Récemment, le Musée McCord Stewart a reçu plusieurs demandes pour rendre visite au tambour. Lors d'une de ces visites, un descendant de l'un des signataires originaux a chanté, joué du tambour et fait des offrandes à celui-ci. Le risque était bien réel que le traitement échoue et que le tambour cède en pleine prestation, l'endommageant peut-être davantage. Néanmoins, l'occasion de réactiver la valeur culturelle de l'objet était trop belle pour être ratée. En consentant que le tambour soit joué, nous avons reconnu, en tant que conservateur·rices, qu'il était bien plus qu'une pièce de musée statique ou une relique d'un passé lointain. Ç'a été une occasion unique de combiner des notions culturellement appropriées (la vie et l'esprit du tambour) et des connaissances techniques sur la conservation (la réparation qui lui a permis d'être joué).

Un autre projet consistait en deux rencontres d'une semaine avec des conservateur·rices et deux tisserandes de la côte ouest du Canada afin d'étudier les collections de tissages autochtones du nord-ouest de la côte dans deux musées, le Musée McCord Stewart à Montréal et le Musée du quai Branly – Jacques Chirac à Paris. Cette initiative visait à mettre en valeur les points de vue autochtones par des discussions sur divers sujets en présence des collections. Nous voulions également axer le projet sur les expériences communes des tisserandes et des conservateur·rices : notre sentiment d'intimité

avec les objets, notre familiarité avec les défis et les récompenses que recèlent leurs matériaux, que ce soit lors de leur création et de leur utilisation ou lors de leur transition ultérieure vers le musée, en tant qu'artefacts. Au début de chaque semaine, l'une des tisserandes tenait une brève cérémonie au cours de laquelle elle offrait à manger et à boire aux paniers, aux chapeaux et aux couvertures, réunissant participant·es et objets et donnant le ton pour le travail à venir. Avant le début des ateliers, le personnel du musée transférait les collections dans les espaces de conservation afin de permettre aux participant·es, ainsi qu'aux membres de leur famille de tous âges qui les accompagnaient, d'étudier les objets et d'y réfléchir, seul·es ou avec d'autres, tout au long de la semaine. Le laboratoire de conservation n'avait sans doute jamais accueilli autant de jeunes enfants !

J'ai mentionné les offrandes alimentaires à proximité des paniers. Là encore, auparavant, elles auraient été déconseillées, afin de ne pas attirer des ravageurs susceptibles de s'en prendre à une collection composée de matières organiques. Et pourtant, pendant le projet, conformément aux idées exposées ici, la cérémonie a eu lieu, et les boissons et aliments, jusqu'au moindre résidu, ont été immédiatement recueillis et scellés. Les descendant·es des fabricant·es ont pu manipuler directement les chapeaux et les paniers, situation rarissime dans un musée.

En conclusion, à travers le récit de mon parcours d'apprentissage personnel et les exemples que j'ai donnés, j'espère avoir apporté un éclairage concret sur un aspect particulier des pratiques muséales durables, qui encourage les relations actives avec tous les êtres vivants.

Mon cheminement personnel, même s'il m'a fallu bien du temps et des efforts pour en arriver à accepter ces notions nouvelles, étrangères et complexes, montre comment on peut développer et adapter de nouvelles stratégies à partir de perspectives très différentes : en combinant des visions du monde propres à une culture avec des connaissances techniques en matière de conservation. On met ainsi en évidence la capacité des musées à jouer un rôle dans le mouvement actuel de réconciliation, dont la valeur est immense. Les observations précédentes indiquent une voie à suivre pour faire en sorte que les relations entre les musées et les communautés autochtones soient fondées sur une compréhension commune et le respect de valeurs fondamentales.

Caterina Florio a débuté au Musée McCord Stewart à Montréal en 2021 en tant que cheffe de la restauration. Auparavant, elle était la restauratrice principale de textiles au Musée canadien de l'histoire, à Gatineau. Avant d'occuper ces postes institutionnels, elle a acquis une vaste expérience dans le secteur privé en tant que consultante en conservation-restauration au Canada et en Italie. Elle donne des séminaires sur la conservation des textiles, notamment préventive, à l'Université Queen's à Kingston. Elle est membre du groupe de travail sur la réconciliation de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration (ACCR-GTR) et a récemment été invitée à rejoindre le comité éthique de cette association. Elle siège au Conseil d'administration de la North American Textile Conservation Conference depuis 2017.

Les pratiques
artistiques
comme sites
d'approches
écologiques
expérimentales



Richard Ibghy & Marilou Lemmens

Les maisons, 2024, œuvre d'art public permanente (deux tours triangulaires ; brique vernissée, mortier, granite, béton et métal). École du Zénith, Shefford, Québec. Photo : H&S.

Un art public pour des mondes plus qu'humains

Richard Ibghy & Marilou Lemmens

L'espace public, historiquement pensé pour les humain·es, pourrait-il être réimaginé comme un lieu de cohabitation interespèces ? Et si l'art avait le pouvoir d'interrompre nos habitudes de pensée et de nous faire sentir ce que cela pourrait vouloir dire ? À travers quatre propositions d'artistes et d'architectes pour des espaces publics, nous interrogerons les voies d'un élargissement de notre monde, dans des pratiques qui rendent perceptibles, chacune à sa manière, d'autres mondes.

Ces projets s'inscrivent dans un large spectre, allant de gestes spéculatifs, ces gestes qui ont la capacité d'ouvrir notre imaginaire et de défaire nos habitudes de pensée, à des propositions qui se revendiquent d'être opératoires, c'est-à-dire, d'être des manières d'agir de façon concrète et pragmatique dans le monde. Elles ont le mérite de donner de l'importance à nos coexistences les plus quotidiennes, de participer à prendre soin des autres vivants, et même de réinventer la ville comme lieu d'une hospitalité radicale.

Beamerzellen d'Aurélie Slolina

À l'occasion d'une résidence à Berlin en 2006, l'artiste française Aurélie Slolina a réalisé un projet intitulé *Beamerzellen* – « cabine de téléportation » en allemand. L'œuvre est constituée de douze constructions aux formes géométriques variées installées dans différents lieux du quartier de Kreuzberg. Celles-ci fonctionnent par paires : l'une permettant d'« arriver » et l'autre de « partir ». Il faut préciser que ces cabines de téléportation ont été conçues spécifiquement pour les pigeons. Leurs formes s'inspirent de l'esthétique urbaine berlinoise – quelque part entre la boîte de nuit et le bunker, comme nous l'a expliqué l'artiste lors d'une visite à son atelier. Construites en béton, elles sont décorées d'éléments en verre et en plexiglas ainsi que de rideaux brillants, alors que leurs murs sont recouverts d'affiches et de graffitis, à l'image de la ville à cette époque.

En mettant une technologie de science-fiction à la disposition des pigeons, l'artiste annonce clairement que son travail n'a pas de visée opérative. Ce que Slolina propose plutôt, c'est une ouverture de l'imaginaire à travers une œuvre à la fois esthétique et symbolique. Ce qui est intéressant pour nous, c'est que son approche ne veut rien exclure. Elle ouvre grand la porte à la question de ce dont d'autres animaux pourraient avoir envie. Et si certains pigeons, qui ont la capacité de voler – on s'entend – avaient envie de se téléporter, pourquoi pas ?

Multispecies Lounge de Joyce Hwang et Nerea Feliz

Le travail du duo formé par Joyce Hwang et Nerea Feliz, deux architectes basées aux États-Unis et qui travaillent sous le nom de Double Happiness, se présente fréquemment sous la forme de mobilier urbain. C'est le cas du *Multispecies Lounge*, présenté à Toronto en 2023 et commandé par le Bentway Conservancy avec pour objectif d'attirer l'attention sur les cohabitations interspécifiques autour de l'autoroute Gardiner.

L'installation comprend une série de bancs – conçus pour les humain·es –, des abris pour les insectes, des hibernacles pour les couleuvres et des espaces pouvant servir de nichoirs pour les oiseaux. Pour concevoir ce projet, les architectes ont collaboré avec des écologues afin de mieux connaître la faune locale. Parmi les espèces mentionnées, on retrouve le merle d'Amérique, l'hirondelle rustique, l'abeille solitaire et la couleuvre brune.

Les structures sont faites de matériaux récupérés ; principalement du bois et de la pierre. Les parties plus en hauteur sont ornées de motifs géométriques réalisés avec une peinture réfléchissant les rayons ultraviolets, ce qui nous invite à imaginer non seulement les besoins matériels des autres espèces, mais aussi leurs façons de percevoir leur environnement.

Le duo semble avoir tout mis en œuvre pour cultiver une attention envers la multitude des manières d'habiter, de voir et d'exister. Pourtant, en examinant de plus près les aménagements proposés, on constate des limitations importantes. Par exemple, les nichoirs censés pouvoir accueillir l'hirondelle rustique sont beaucoup trop petits et trop ouverts. Il est très peu probable – pour ne pas dire impossible – qu'une

hirondelle vienne y faire son nid. Quant à la couleuvre, les amas de pierres qui sont censés fonctionner comme des abris pour l'hiver ne sont pas enfouis dans le sol, ce qui les rend inutilisables dans un climat comme celui de Toronto.

Les structures n'étant pas trop soucieuses des besoins concrets des espèces concernées, l'on se demande si, finalement, le projet n'est pas plus esthétique et symbolique qu'opératoire. Ce qui porte à confusion, c'est que le duo présente ce travail comme une proposition opératoire. Si l'on peut deviner le clin d'œil ou sentir la part de spéculation dans leurs communications, c'est presque chose impossible lorsqu'une institution reprend ce même discours – avec le plus grand sérieux. Un tel glissement peut conduire à des malentendus et risque même de produire de la désinformation sur les besoins des animaux concernés.

Les maisons de Richard Ibghy & Marilou Lemmens

À l'automne 2024, nous avons réalisé une œuvre d'art public permanente pour l'école du Zénith, à Shefford, intitulée *Les maisons*. Cette œuvre se compose de deux grandes structures en forme de tours triangulaires : *La grande maison* et *La petite maison*. Leur revêtement est fait de briques vernissées et présente un jeu de formes géométriques colorées, tandis qu'à l'intérieur, elles ont été pensées afin d'offrir un espace adapté pour que les martinets ramoneurs puissent s'y reposer ou y construire leurs nids.

Le martinet ramoneur est un petit oiseau insectivore qui utilise presque exclusivement les cheminées pour sa reproduction. Au Québec, cette espèce est menacée et sa population a chuté de près de 90 pour

cent depuis les années 1970. Les principales causes de ce déclin sont l'utilisation des pesticides et la perte de sites de nidification.

Afin de concevoir cette œuvre, nous avons collaboré avec deux biologistes locaux spécialisés dans la conservation de la biodiversité. Avant de commencer le projet, l'une des biologistes a visité le site de la future école et nous a confirmé que les caractéristiques environnementales du lieu étaient adaptées à ce projet, en raison notamment de la proximité de deux dortoirs de martinets, de la présence de forêts, ainsi que de l'accès à des zones ouvertes et à des plans d'eau.

La conception des *maisons*, y compris leurs dimensions et leur aménagement intérieur, a été soigneusement planifiée avec les scientifiques. Une fois les structures construites, nous sommes allé·es à l'école accompagné·es d'une biologiste pour présenter le projet et les martinets aux élèves. Et, ce printemps, depuis que les oiseaux sont revenus, les jeunes font jouer des sons de martinets près des tours pour encourager les oiseaux à s'y installer.

En entreprenant ce projet, nous souhaitions, au-delà de son utilité pour les martinets ramoneurs, qu'il ait un aspect pédagogique, qu'il cultive la connaissance de ces oiseaux et l'attention à leur endroit, tant chez les élèves qu'au sein de la collectivité. Sur le plan esthétique, nous avons tenu compte du dialogue entre les tours et leur environnement – la montagne de Shefford – ainsi qu'avec l'architecture du Lab-École, qui présente une série de formes triangulaires. Nous espérons qu'en étant belles, les tours auraient plus de chance d'agir sur notre capacité de nous sentir concerné·es et à agir collectivement en faveur de nos voisin·es.

Même si les tours ne sont pas utilisées tout de suite comme sites de nidification, elles portent un message d'espoir. C'était important pour nous, et particulièrement dans le contexte d'une école primaire, de générer de l'espoir – contre le sentiment d'impuissance, l'anxiété et l'anesthésie liés aux bouleversements écologiques actuels – et de nous rappeler que nous avons le pouvoir de changer nos manières d'habiter et qu'il n'est jamais trop tard pour reconnecter nos vies à d'autres vies.

Un lâcher de vaches et de singes sur Paris d'Andrea Branzi et Stefano Boeri

C'est une reconnexion intégrale qu'ont proposée les architectes italiens Andrea Branzi et Stefano Boeri, en 2008, dans le cadre d'un concours portant sur l'avenir de la Ville lumière. Leur projet, intitulé *Un lâcher de vaches et de singes sur Paris*, consiste en une intervention non expansive impliquant de libérer 50 000 vaches sacrées et 30 000 singes dans les parcs et les avenues de la métropole. Une illustration associée au projet montre que les architectes pensaient également à d'autres animaux, comme des girafes et des éléphants.

Le concept de Branzi et Boeri visait à transformer la ville en un espace moins anthropocentrique, en offrant une « hospitalité cosmique », ouverte à la diversité biologique. Ainsi, Paris ne serait plus seulement un territoire appartenant aux humains, mais un lieu d'accueil pour d'autres formes de vie.

Cependant, Paris n'appartiendrait pas non plus aux vaches ni aux singes. Ce scénario transformerait la ville en un espace de négociation permanente entre différentes espèces, qui redéfiniraient ensemble la

répartition de l'espace urbain, jour après jour. D'ailleurs, pour Branzi et Boeri, la présence d'animaux libres dans la ville introduirait de l'imprévisibilité et obligerait les citoyen·es à ralentir leur rythme de vie – un bonus.

Si notre projet, *Les maisons*, est résolutif ou réformiste, dans le sens où il tente de contribuer à changer positivement son environnement, nous qualifierions celui de Branzi et Boeri de véritablement révolutionnaire. *Un lâcher de vaches et de singes sur Paris* n'est ni pragmatique ni simplement symbolique. Il nous invite à une réflexion en profondeur sur notre manière de partager nos espaces avec les autres animaux.

Les idées ont aussi des conséquences pratiques

Les projets évoqués témoignent d'une volonté partagée de dépasser les cadres purement anthropocentrés. Ce qui les relie, ce n'est pas une posture ou une méthodologie commune, mais un même désir de redéfinir les contours des mondes qui font notre monde. Si certaines œuvres cherchent à répondre à des besoins matériels et mesurables – en s'appuyant sur des collaborations avec des scientifiques –, d'autres misent sur la puissance de l'imaginaire pour ouvrir des perspectives nouvelles. Entre ces deux pôles, on trouve des propositions hybrides, parfois fragiles, qui naviguent entre le symbolique et l'opératoire, soulevant des questions sur les conditions concrètes de nos cohabitations.

La diversité de ces approches reflète notre parti pris de ne pas accorder une valeur supplémentaire aux projets opératoires. Les œuvres qui ne prétendent pas réparer concrètement le monde peuvent très bien le transformer radicalement à travers des propositions qui remettent tout en jeu, qui résistent à l'idée que les

dés sont jetés. Pour notre part, nous nous réclamons d'une position qui est celle d'un pragmatisme spéculatif – qui affirme que les idées entraînent des conséquences pratiques, et que l'art, par ses gestes, ses formes et ses récits, peut nous aider à repeupler nos mondes.

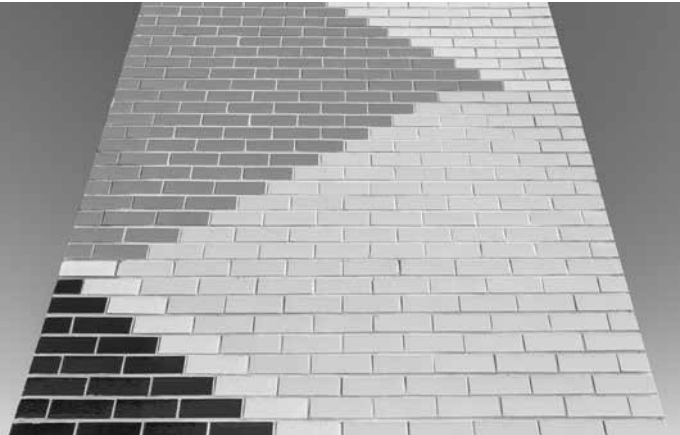
Richard Ibghy et Marilou Lemmens créent des installations, des vidéos, des sculptures, des photographies, des livres d'artistes et des œuvres d'art public. Leur pratique collaborative allie une recherche rigoureuse à une exploration matérielle spécifique à chaque projet afin de cerner des questions se situant à l'intersection de l'écologie, de l'économie et de l'épistémologie. Depuis plusieurs années, le duo d'artistes se penche sur l'histoire et le pouvoir des méthodes scientifiques, dont le langage de l'économie, la magie des statistiques, la capacité des modèles à influencer l'avenir, l'esthétique de la visualisation des données et le design des expériences en laboratoire. Plus récemment, leurs œuvres ont porté sur un élargissement des concepts d'hospitalité, de soin et de communication entre les espèces. Le duo vit à Durham-Sud, au Québec.

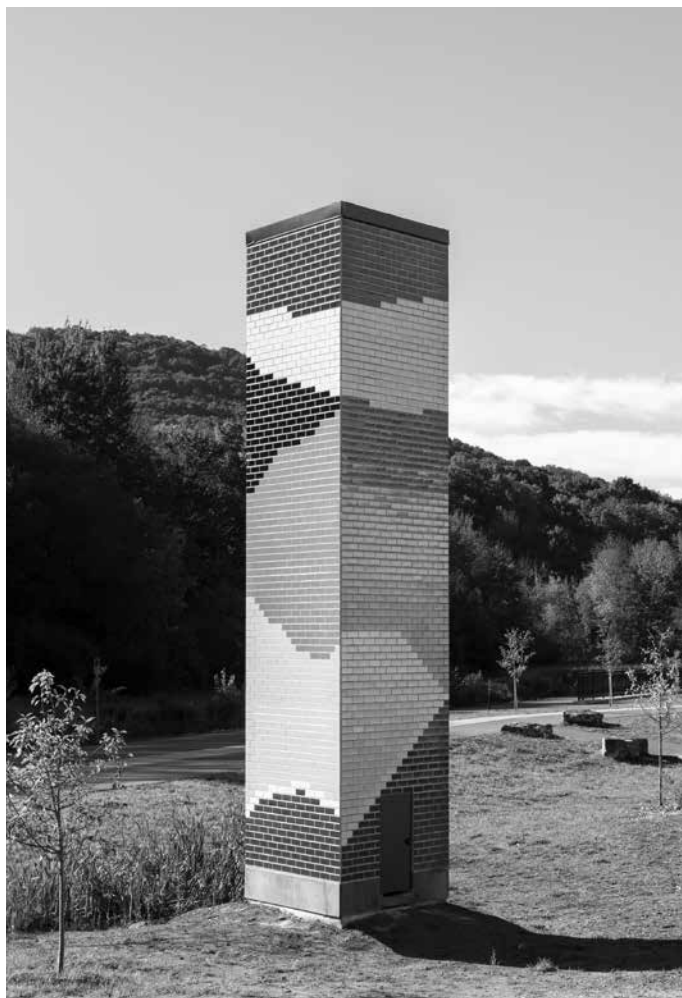
Richard Ibghy & Marilou Lemmens

Les maisons, 2024, œuvre d'art public permanente (deux tours triangulaires ; brique vernissée, mortier, granite, béton et métal). École du Zénith, Shefford, Québec. Photo : H&S.











David Lafrance, *Croquis pour le jardin topographique*, 2023, aquarelle sur papier, 30 cm x 55 cm. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

Terrain critique : l'intarissable lexique visuel du jardin topographique

David Lafrance

Peindre le naturel, emprunter ou reprendre les codes du paysage, suppose une confrontation directe avec l'héritage pictural européen d'une part, et la crise écologique contemporaine d'autre part. Dans une démarche cherchant à redéfinir l'attention au vivant, je propose une pratique où le paysage devient à la fois objet d'étude, espace d'expérimentation et terrain critique. Pour comprendre cette posture, j'explore deux axes : le rôle historique du paysage dans la peinture occidentale, et l'effet de la médiatisation des changements climatiques sur notre rapport au monde naturel.

Idéologie du paysage

Le paysage, en tant que sujet autonome, n'apparaît que tardivement dans l'histoire de la peinture. Longtemps relégué au statut de décor dans les scènes religieuses ou historiques, c'est à l'époque romantique qu'il acquiert son autonomie :

Il semble que, pour les deux découvertes de la montagne et du rivage, la littérature ait été première. Poèmes, méditations, récits de voyage ont frayé la route. La peinture prend le relais. Elle fraye une seconde fois le chemin, et fait partager à la vue l'image décrite par la langue. Une fois représenté en dessin et couleur, le paysage qui suscitait l'émotion des écrivains prend une certaine réalité. Il existe. La preuve : j'y étais, assis devant mon chevalet¹.

Son émergence comme thème central correspond à une période d'exploration et d'appropriation du territoire, un moment où la nature devient spectacle, objet d'exaltation esthétique, où son contrôle s'affirme comme symbole du pouvoir rationnel sur le primitif, de l'homme sur la nature.

Sa valorisation romantique, inscrite dans l'idéologie de la conquête, se manifeste notamment en Amérique du Nord avec l'école de la rivière Hudson, dont Thomas Cole est une figure emblématique. Ses vastes panoramas, exaltant la grandeur de la nature, participent d'une esthétique de la domination en célébrant un territoire perçu comme vierge, disponible, n'attendant qu'à être occupé et exploité. Ici, la peinture de paysage se fait instrument de promotion territoriale : « *The*

1 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage* (Paris : PUF-Quadrige, 2000).

*painter of American scenery has indeed privileges superior to any other; all nature here is new to Art*². »

Cette logique culmine avec l'exemple d'*American Progress* (1872) de John Gast, allégorie de la « destinée manifeste ». La figure lumineuse conduisant les colons vers l'Ouest incarne la civilisation triomphante, reléguant dans l'ombre les peuples autochtones et la faune chassée du cadre. Illustration plutôt qu'œuvre d'art, le paysage pictural se révèle ici en tant qu'outil de propagande, participant à la légitimation visuelle de l'expansion coloniale.

Face à cette longue tradition, rendre hommage à la nature par la peinture sans interroger l'héritage idéologique de cette dernière m'a semblé insuffisant, voire problématique.

La dématérialisation du paysage

Après le romantisme, c'est au tour de l'impressionnisme de plonger dans le paysage. Le mouvement y opère un déplacement du regard : le paysage n'y est plus support de narration ou symbole de conquête, mais laboratoire de la perception. La lumière, la couleur et la mobilité du peintre deviennent les véritables sujets de l'œuvre. Grâce aux tubes de peinture, l'artiste s'affranchit de l'atelier pour adopter une pratique en plein air. Mais cette libération technique s'accompagne d'une forme d'appauvrissement conceptuel : les impressionnistes abordent rarement la question du lieu, de son identité ou de son devenir. Quoiqu'ayant renouvelé la facture picturale, cet héritage laisse planer un vide idéologique.

2 Linda S. Ferber, *New York Historical Society* (dir.), *The Hudson River School: Nature and the American Vision* (New York : Skira Rizzoli, 2009).

Or, peindre le paysage aujourd'hui ne peut se réduire à la célébration formelle de la lumière ou de la couleur : une telle approche ignorerait les tensions politiques, écologiques et médiatiques façonnant notre rapport contemporain au territoire.

Paysage menacé, jardin critique

En 2025, le paysage n'est plus un motif stable, mais bien un sujet en crise. Les médias rappellent sans relâche la fragilité du vivant, les catastrophes climatiques et notre responsabilité collective. Des messages publicitaires, tels que ceux d'Hydro-Québec : « Nous sommes dans un monde où tout bascule³ » ou du Bureau d'assurance du Canada : « Les événements météo extrêmes deviennent de plus en plus fréquents⁴ », résonnent comme autant de mantras anxiogènes. Ces slogans, diffusés entre deux incitations publicitaires à la consommation, infiltrent l'imaginaire collectif et contaminent la pensée artistique.

Comment peindre un paysage dont l'intégrité même est menacée ? Comment représenter la nature sans reproduire les schèmes de domination ou de nostalgie ? Face à cette saturation médiatique, j'ai choisi le retrait : me distancier du grand récit, refuser le spectaculaire, retrouver la proximité.

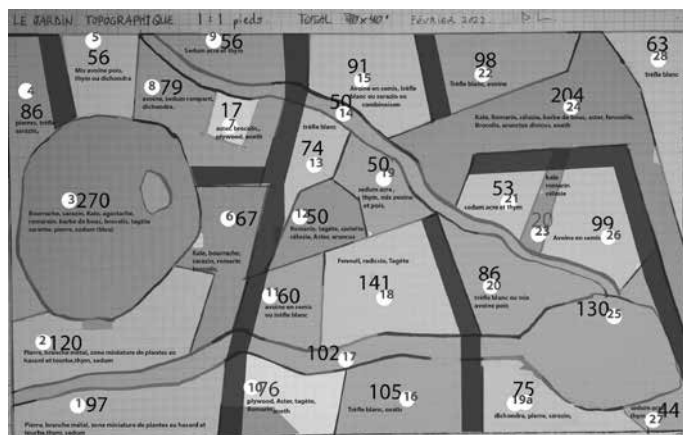
Mon projet prend racine dans un geste de recentrement : circonscrire un périmètre restreint, situé à proximité de mon atelier, et en faire le terrain d'une

3 Compte YouTube officiel d'Hydro-Québec, « C'est à nous. », 20 avril 2025, www.youtube.com/watch?v=3_oC3q3TAPM.

4 Site Web du BAC-IBC, « Le Bureau d'assurance du Canada lance la campagne "Protéger votre avenir" », 17 mars 2025, bac.ibc.ca/actualites-et-perspectives/actualites/le-bureau-d-assurance-du-canada-lance-la-campagne.

expérimentation picturale. Ce territoire, comprenant la montagne Saint-Hilaire, la rivière Richelieu, la rivière des Hurons et le bassin de Chambly, devient le modèle d'un jardin-carte. En collaboration avec un horticulteur, j'ai transposé la topographie du lieu à l'échelle du jardin : une alternance de champs de maïs, de soya, de canola, et de petites parcelles forestières, accompagnés d'une miniature de la montagne Saint-Hilaire s'élevant comme repère symbolique.

Ce dispositif relève à la fois de la sculpture environnementale et de la cartographie critique. Il met en lumière la fragmentation du territoire et la disparition de la forêt intacte, révélant la domination du modèle agricole. Le jardin devient une image concrète de la tension entre culture et nature, contrôle et dérive.



David Lafrance, *Carte des plantes pour le jardin topographique*, 2022, image numérique, 28 cm × 43 cm. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

Perte de contrôle et agentivité du vivant

Dès la première année, mon projet échappe à toute maîtrise. Les plantes offertes par des proches, les espèces invasives, et la croissance imprévisible des plants bouleversent la composition initiale. Alors que je souhaitais maintenir une échelle basse, autrement dit un relief miniature à hauteur de sol, j'ai vu mon plan se transformer sous l'action du vivant. Ce « ratage » devient alors le cœur du processus. La perte de contrôle révèle la puissance autonome du jardin, sa capacité à se redéfinir.

Les tableaux issus de cette expérience traduisent cette instabilité. Réalisés sur plusieurs mois, ils compressent le temps et l'espace : les choux de Bruxelles mûrs cohabitent avec les jeunes pousses du printemps, créant une temporalité composite. Cette superposition rappelle le flux médiatique contemporain au sein duquel, par l'accumulation d'informations, d'images et d'angoisses climatiques, tout coexiste sans hiérarchie ni profondeur. Le paysage peint devient ainsi métaphore de la surcharge cognitive du monde moderne : dense, touffu, presque étouffé par l'excès de sens.

Lors de la seconde année, la situation s'intensifie : le jardin est envahi par d'autres espèces et visité par des animaux qui bouleversent la cartographie initiale. Pour moi, cette transformation fait partie intégrante de la démarche. Mon projet n'est pas celui d'un contrôle territorial, mais d'une cohabitation avec l'imprévisible. Le paysage cesse d'être un objet représenté pour devenir un partenaire actif, un agent de déstabilisation.



David Lafrance, *Choux de Bruxelles devant le pont Jordi-Bonet*, 2023, huile sur toile, 122 cm × 183 cm. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Vue aérienne du jardin, Saint-Jean-Baptiste-de-Rouville, juillet 2023.
Photographie : Paul Litherland.

Une nouvelle expérience du lieu

Cartographier un jardin en pensant à un territoire réel provoque une expérience perceptive inédite. Déambuler dans cet espace ressemble à une observation à vol d'oiseau du paysage, un brouillage des repères de distance et d'échelle. Cette distorsion engendre une sensation de précarité et d'instabilité, position analogue à la mienne, en tant que peintre contemporain confronté à la crise écologique. Ici, la peinture ne vise plus la maîtrise de la nature, mais la reconnaissance de sa puissance transformatrice.

Le projet de jardin-carte ouvre ainsi un champ de réflexion autour de la représentation, la responsabilité et la cohabitation. En me limitant à un micro-territoire, je souhaitais formuler une critique du désir expansionniste qui animait la peinture de paysage depuis le XIX^e siècle. J'oppose à la grandeur romantique la modestie du geste local ; à la monumentalité coloniale, la puissante fragilité du vivant.

Cette démarche se veut une réécriture du paysage à l'ère du changement climatique. En s'émancipant du paradigme de la conquête et de la célébration formelle, elle réintroduit la complexité du vivant dans le champ de la peinture. Le jardin devient un lieu de résistance poétique, un laboratoire où s'expérimente une autre relation au monde, fondée sur l'attention, la perte de contrôle et la cohabitation.

Peindre, dans ce contexte, n'est plus un acte de capture, mais un exercice d'écoute. Le paysage n'est plus un objet de représentation, mais un sujet de rencontre.



David Lafrance, *La rivière des Hurons en sacrifice*, 2023, huile sur toile, 183 cm × 220 cm. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

David Lafrance (né en 1976) détient un baccalauréat et une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia, à Montréal (2001-2021). Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions au Canada, aux États-Unis et en France. Parmi ses expositions individuelles récentes, soulignons celles à la Maison des arts de Laval (2024-2025), à la Galerie Hugues Charbonneau (2021), au Centre européen d'actions artistiques contemporaines (CEAAC) (2015), Strasbourg, et au Musée régional de Rimouski (2012), qui lui a valu le prix de la « meilleure exposition hors Montréal » au Gala des arts visuels de l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC). Récemment, il a pris part à différentes expositions collectives, notamment au Musée d'art contemporain des Laurentides (2018) et au Musée des beaux-arts de Montréal (2015). Ses œuvres sont présentes dans plusieurs collections, dont celles du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée d'art contemporain de Montréal et d'Hydro-Québec. David Lafrance vit à Montréal et travaille à Saint-Jean-Baptiste-de-Rouville.



Figure 1. Aménagement utilisant des plantes indigènes pérennes réalisé par LIEU, Montréal, 2019. Photographie : Élise Beauregard.

La friche-jardin, lieu de rencontre art-écologie en milieu urbain

Angela E. Marsh et Alison Munson

Pendant cette « Décennie des Nations Unies pour la restauration des écosystèmes 2021-2030 », on entend beaucoup parler de la restauration écologique et du réensauvagement. Ce sont deux choses différentes, même si on les confond souvent. Le réensauvagement consiste à réinsérer un organisme, souvent de la mégafaune, par exemple des cougars ou des bisons, sur les plaines de l'ouest du Canada, puis à observer les effets de cette réintroduction. La restauration écologique, en revanche, peut être soit active, avec l'insertion d'éléments et d'organismes, soit passive, avec une observation de l'évolution naturelle sans intervention. Ce qu'on observe maintenant, après quinze ou vingt ans de recherche et pratique en écologie de la restauration, est intéressant. On constate en effet que la restauration passive semble même plus porteuse et efficace que la restauration active, qui consiste à intervenir¹. Cette approche peut être appliquée dans tous les milieux, incluant les milieux urbains, où les résident-es ont l'occasion d'interagir tous les jours avec les espaces verts et les infrastructures vertes.

1 Holly P. Jones *et al.*, « Restoration and Repair of Earth's Damaged Ecosystems », *Proceedings of the Royal Society B* 285, n° 1873 (2018), doi.org/10.1098/rspb.2017.2577.

La friche-jardin de l'Université Laval

Alison Munson : L'organisme à but non lucratif LIEU (Laboratoire d'intégration de l'écologie urbaine), composé de l'architecte de paysage Élise Beauregard et de moi-même, a commencé à travailler avec la Ville de Montréal et la Ville de Québec pour assembler des communautés végétales intégrant davantage d'espèces indigènes, afin de proposer une solution de rechange aux aménagements annuels, qui requièrent plus de ressources et d'intrants. Ces aménagements sont des écosystèmes construits, avec des fonctions et des objectifs définis (fosses d'arbres et végétation pérenne en accompagnement), qui font partie des infrastructures vertes des villes.

Voici plus bas deux images d'un site d'implantation de plantes indigènes par LIEU à l'Université Laval, projet que j'ai supervisé. L'image du haut montre le site tel qu'il était lors de la première année, et l'image du bas, l'évolution du même lieu, six ans plus tard. Chaque année, l'évolution est surprenante.

Plusieurs parcelles se sont développées dans le temps, et il y a maintenant un échange de graines entre les différentes zones. Chaque année, c'est un peu différent, car les plantes ont des comportements différents. Certaines vivent deux ans, puis disparaissent, pour réapparaître ensuite. Toutes ces évolutions rendent l'observation captivante. Il y a beaucoup de plantes invasives, comme la verge d'or, qui prend de plus en plus de place, et que j'essaie de contrôler afin qu'elle n'envahisse pas tout l'espace. Cette métamorphose du site est donc vraiment fascinante.

Pour le moment, l'Université conserve le site, et j'espère qu'il perdurera afin de permettre aux plantes de se développer sur le long terme. La restauration passive ne dure pas seulement trois ans. Elle a sa propre temporalité qu'on veut suivre et comprendre.



Figure 2. Conversion d'une parcelle de gazon en prairie avec l'ensemencement de plantes indigènes, campus de l'Université Laval, Québec, 2018.
Photographie : Alison Munson.

La friche-jardin au Musée national des beaux-arts du Québec

Angela Marsh : C'est un défi aussi pour les musées. Comment travailler avec un échéancier court dans des cadres de présentation existants, tout en voulant soutenir le vivant et en faire partie, donc en menant un projet sur le long terme, en collaboration avec le plus-qu'humain ? Si on le sème, n'en devient-on pas responsable ? Si oui, comment honorer cette responsabilité dans des cadres serrés de présentations publiques ? Pour moi, le problème est là. Je réfléchis au rôle de l'artiste dans la création d'une œuvre avec le vivant, et je maintiens que nous avons le devoir d'en prendre soin.

Il y a quelques années, j'ai choisi d'explorer une idée très simple : celle de laisser pousser la pelouse. Dans le cadre d'un projet spécial intitulé *Promenades urbaines* et qui s'est déroulé à l'été 2021, le Musée national des beaux-arts du Québec m'a confié un grand espace de 2 500 mètres carrés, en partenariat avec la Commission des champs de bataille nationaux, sur les plaines d'Abraham. Je me suis alors demandé : *peut-on simplement laisser pousser la pelouse ?* J'ai donc effectué des recherches et j'ai trouvé l'organisme LIEU, et Alison. Nous avons discuté de la restauration passive, et cette conversation m'a donné la confiance d'aller de l'avant. À partir de ce premier geste, celui de créer une zone sans tondeuse dans le parc, j'ai développé une présence dite « artistique » à travers des interventions douces, en dialogue avec le non-geste initial.



Figure 3 : Angela Marsh, documentation du projet *It's really just a love story* – *C'est vraiment juste une histoire d'amour*, 2021, poésie de Marilynne Busque-Dubois. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 2021. Photographie : Angela Marsh.

Le fait d'être engagée dans un processus de restauration avec et pour le vivant m'a fait remettre en question le rôle de l'artiste en tant que maître de l'œuvre. L'artiste peut-elle plutôt agir comme collaboratrice de l'œuvre avec la nature ?

Pour contrer la dominance des graminées de la pelouse, qui formaient presque une monoculture grâce à leurs réseaux racinaires très développés, j'ai profité des perturbations du site. Par exemple, j'ai semé des graines indigènes à la suite de travaux sur un poteau qui ont détruit une zone en pelouse. Je cherchais à transformer ces dérangements en occasions pour améliorer la biodiversité du lieu et rompre avec l'emprise anthropocentrique de l'espace.

Dans l'installation, chaque année, j'ai repeint et érigé des barrières récupérées d'une façon différente. La première année, par l'intégration de ces éléments, j'ai cherché à faire allusion à la notion de propriété privée tout en rompant avec celle-ci. La deuxième année, j'ai travaillé pour que les barrières soutiennent des haricots grimpants et des plantes indigènes semées dans des îlots fleuris. La troisième année, ces mêmes structures peintes en mauve pâle ont été installées à côté de jeunes arbres (des noyers cendrés, des érables et des ormes) qui y poussaient naturellement. J'ai été ravie de voir la première succession d'une forêt qui commençait, et donc les barrières devenaient des structures protectrices. J'ai également réalisé des portraits d'arbres naissants en pyrogravure que j'ai accrochés aux barrières ; ces portraits avaient pour fonction d'honorer les arbres et d'attirer l'œil des passant·es sur leur présence.

La dernière année, j'ai essayé de convaincre la direction des plaines d'Abraham de garder les parcelles en friche-jardin. Pour cela, grâce à l'aide d'Alison, j'ai fait venir des scientifiques pour étudier les populations d'insectes, de plantes et d'oiseaux, dans le cadre d'un bioblitz que j'ai organisé en septembre 2023. L'étude entomologique a révélé un portrait frappant. La friche abritait en effet une grande diversité d'insectes, alors que, selon l'entomologiste Ludovic Leclerc, la zone gazonnée, elle, ne méritait même pas qu'on l'étudie ; « il n'y a rien ».

Je rêvais que le site puisse être préservé comme un lieu de présentation en évolution ou une galerie extérieure en restauration passive, où l'on inviterait artistes, compositeur·rices et autres à créer avec et pour

le vivant in situ. Pourtant, la Commission des champs de bataille n'avait pas de cadre pour ce type de projet. Heureusement, elle a décidé de garder deux zones en friche l'année suivante. J'ai aussi pu transplanter des vivaces que j'y avais semées dans une nouvelle installation, *Le jardin des créations de tout bien*, présentée par le Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, ce qui m'a permis d'y réfugier de la flore qui aurait été rasée dans le réaménagement du site. Ce nouveau projet devrait durer plus longtemps que le premier, selon les discussions en cours avec le musée et la Maison Mère, propriétaire du site. En transplantant des vivaces du premier au deuxième site, j'espère avoir su contourner, ne serait-ce qu'un tout petit peu, les contraintes temporelles imposées par mon premier partenaire hôte.



Figure 4 : L'artiste Angela Marsh à l'installation des pyrogravures des jeunes arbres sur le site du projet *It's really just a love story – C'est vraiment juste une histoire d'amour*, 2023. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 2023. Photographie : Justin Keating.

Réflexions communes sur la friche-jardin comme nouveau paradigme de cohabitation

Nous cherchons par nos travaux à comprendre quelles sont les retombées des approches qui laissent « la nature² » faire davantage à sa guise, au bénéfice de l'ensemble des terrestres, y compris les humains. Dans une temporalité patiente, des communautés diverses de plantes sauvages indigènes et exotiques amènent de la vie dans des lieux suraménagés. Si ces lieux en restauration passive peuvent assurer la survie d'une grande diversité d'espèces de flore et de faune dans nos villes, comment les mettre en valeur à travers des installations esthétiques pour qu'on commence à les voir comme de beaux paysages de résilience, comme des solutions de rechange aux aménagements gazonnés et aux plates-bandes de végétaux importés, qui demandent beaucoup d'intrants (terre de qualité, engrais, eau, pesticides) ? La friche-jardin est un champ libre, à la fois philosophique et matériel. Peut-elle nous reconnecter au vivant, à la fois spontané et cultivé, libre et soigné, comme un lieu qui propose de nouveaux paradigmes de cohabitation ?

- 2 Nous hésitons à employer le terme « nature » vu que son usage souligne une fausse dichotomie entre l'humain et la nature. Concevoir la nature comme une entité distincte de l'humain est néfaste et dangereux. « Pour Descartes, l'environnement est considéré comme séparé de l'homme : il désigne ce qui l'entourne et non sa substance. Le dualisme entre l'homme et la nature a permis l'assujettissement de cette dernière par l'homme et donné lieu à une nouvelle vision du monde dans laquelle la nature est (a) inerte et passive; (b) uniforme et mécaniste; (c) séparable et fragmentée à l'intérieur d'elle-même; (d) séparée de l'homme; (e) inférieure, propre à être dominée et exploitée par l'homme. » Vandana Shiva, « Êtreindre les arbres », *Reclaim : recueil de textes écoféministes*, Émilie Hache (dir.) (Paris : Cambourakis, 2016), 186.

Installée à Québec, sur le territoire non cédé du Nionwentsïo de la Nation huronne-wendat, Angela E. Marsh crée des projets qui sont le résultat d'une recherche de réciprocité intime et d'un apprentissage du vivant. Elle tisse des tapisseries-friches avec des plantes adventices et réalise des installations artistiques en restauration écologique. *It's really just a love story – C'est vraiment juste une histoire d'amour*, son projet de friche sur les plaines d'Abraham, présenté par le Musée national des beaux-arts du Québec et sujet d'une monographie publiée aux éditions d'art Sagamie, lui a valu le prix Artiste dans la communauté 2025 du CALQ. Elle est doctorante en art et écologie à l'Université Laval et titulaire d'une maîtrise en arts visuels de la même institution (2019), ainsi que d'une maîtrise en éducation (2004) de l'Université de Toronto. Elle a publié ses recherches notamment dans le *Journal of Aesthetic Education* et *WEAD Magazine* (États-Unis), *Cigale* (Canada) et *Research in Arts and Education* de l'Université Aalto (Finlande).

Alison Munson est originaire de la région de la baie Georgienne en Ontario, où les peuples hurons-wendats étaient établis avant leur migration vers le territoire du Nionwentsïo. Elle a grandi naturellement baignée d'écologie, ayant passé son enfance dans la nature, en toute liberté. Cet héritage naturel l'a incitée à obtenir un baccalauréat en ressources naturelles à l'Université de Guelph. Elle a travaillé à réaliser l'inventaire des sols forestiers et la classification des écosystèmes dans le nord de l'Ontario avant de poursuivre des études doctorales à l'Université de Toronto, suivies d'un stage postdoctoral à l'Université Laval. C'est dans cette dernière université qu'elle enseignera l'écologie forestière pendant 33 ans comme professeure, encadrant plus de 50 étudiant·es à la maîtrise, au doctorat et au postdoctorat. À la fin de sa carrière, elle a travaillé avec des professionnel·les en architecture du paysage, en écologie et sols urbains, avec qui elle a créé un OBNL (Laboratoire d'intégration de l'écologie urbaine : LIEU).

Conclusion

Jessica Minier

De ces actes de colloque émerge une tension terminologique entre le vivant dit « non humain », « autre qu'humain » et « plus qu'humain ». Hérité de la modernité occidentale, le « non-humain » a d'abord permis la dénaturalisation de l'humain en définissant le vivant par exclusion. Ce terme réfère à toute forme de vie qui n'est pas humaine, faisant de l'humain le centre de référence et créant une scission entre l'humain et le non-humain. Les critiques, notamment celles de Bruno Latour¹ et de Philippe Descola², envisagent les limites du terme en misant sur la réunion plutôt que sur la division, brouillant ainsi les frontières.

1 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes* (Paris : La Découverte, 1991), 182.

2 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (Paris : Gallimard, 2005).

Né des limites de ce premier terme, l'« autre-qu'humain » décentre le regard anthropocentré en misant sur l'altérité : il désigne toute forme de vivant existant en dehors de l'humain. La particularité de ce concept tient à la reconnaissance d'une existence propre à ce vivant autre qu'humain et à une entière considération à son égard. Ce changement terminologique a pour effet de remettre en question la hiérarchie entre l'humain et le non-humain en reconnaissant les modes d'existence de ces formes de vie autres qu'humaines, qui dépassent le statut de ressource ou d'objet³.

Plutôt que de désigner un « autre » type d'être, le « plus-qu'humain » renvoie à une condition relationnelle. Ce troisième concept retire l'autonomie propre à l'humain, jusqu'alors référence centrale, et insiste plutôt sur une agentivité partagée des êtres. Si l'autre-qu'humain questionne la hiérarchie entre l'humain et le non-humain, le plus-qu'humain questionne la séparation elle-même. Non seulement il dissout la frontière entre ces catégories, mais il célèbre les interdépendances d'un monde relationnel⁴.

Bien que le plus-qu'humain soit un concept aujourd'hui discuté en Occident à la suite d'un *cheminement théorique*, il s'agit, pour les communautés autochtones, d'une *condition ontologique vécue*. Cette tension apparaît comme un terreau fertile pour porter plus loin la réflexion ouverte par ces actes de colloque. L'œuvre *Ru k'ox k'ob'el jun ojer etemab'el* (*The*

3 Donna Haraway, *When Species Meet* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008), 15-16 ; Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham : Duke University Press, 2016), 58.

4 Haraway, *When Species Meet*, 15 ; Haraway, *Staying with the Trouble*, 30 ; Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton : Princeton University Press, 2015), 21-22.

Echo of an Ancient Form of Knowledge) de l'artiste maya kaqchikel Edgar Cael démontre les limites des cadres conceptuels occidentaux dans les milieux de l'art et de la muséologie.

L'installation consiste en un étal de pierres naturelles disposées dans un espace d'exposition, sur lesquelles des fruits et des légumes, entiers ou coupés, sont déposés. L'œuvre comprend un rituel d'activation consistant à couper ces fruits et légumes, à les déposer sur les pierres, à les tremper dans l'alcool et à encenser l'installation. Ce rituel est performé par l'artiste, parfois avec la collaboration des membres de la communauté. Il s'agit, par ce rituel, de transformer l'installation en autel pour les ancêtres ainsi que la communauté kaqchikel⁵ et de faire une offrande à la nature, reconnue comme plus grande que soi⁶. Ayant été présentée en studio, en nature, au pied d'un couvent et au sein d'institutions artistiques, l'œuvre porte un double discours : en réaction aux impositions coloniales des institutions religieuses et à l'extractivisme des ressources naturelles, mais aussi en adéquation avec la coexistence intégrée et multispécies.

Cette œuvre, qui démontre un enchevêtrement de relations propres à l'ontologie autochtone *vécue*, remet en question la définition même de l'œuvre d'art, son statut d'objet et l'autorité de l'artiste. Une œuvre d'art est entendue, au sens moderne, comme étant attribuable à un artiste ; sa matérialité est stable ; elle

5 María Iñigo Clavo, « Traces, Signs, and Symptoms of the Untranslatable », *E-flux Journal* n° 108 (2020) : 10, worker01.e-flux.com/pdf/article_325859.pdf.

6 Henry Broome, « Custodianship & Mayan Cosmovision: A Conversation with Stefan Benchoam », *Flash Art*, 23 novembre, 2021. flash---art.com/2021/11/stefan-benchoam/#.

est délimitée, durable et intemporelle⁷. Bien que le paradigme de l'art contemporain ait fissuré cette définition avec les pratiques performatives, relationnelles et processuelles, elle continue néanmoins d'informer les cadres juridiques, institutionnels et muséaux. L'œuvre de Calel met à mal ces conceptions, étant non seulement processuelle et relationnelle, mais aussi vivante et incontrôlable. Plus précisément, elle ne se veut pas une production et ses composantes n'ont pas été choisies dans une perspective esthétique ou conceptuelle. L'œuvre est plutôt une réactivation d'une forme de connaissance dont chaque élément est un agent relationnel. Elle n'aspire pas à créer du sens *en parlant* des relations au vivant, elle *agit* au sein même de ces relations. Sous cet angle, elle met en crise le modèle (post)moderniste de l'œuvre autonome en se présentant plutôt comme un ensemble de relations actives dans une perspective cosmologique.

Ru k'ox k'ob'el jun ojer etemab'el ne se réduit pas non plus au statut d'objet : dans la cosmologie maya, les objets ne sont pas porteurs de sens. L'œuvre renforce la dissolution de la frontière entre objet et sujet, n'étant ni une chose à regarder ni un dispositif à interpréter. Les matériaux ne sont pas des signes à décoder, et l'œuvre ne représente ni ne critique les relations. Plutôt que de représenter un monde, elle en fait plutôt partie : chacun de ses éléments est une présence. Ces présences, vivantes et irremplaçables, s'inscrivent par ailleurs dans ce que Descola appelle les « ontologies non naturaliste⁸ », où la distinction nature-culture

7 Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain* (Paris : Gallimard, 2014), 25-45.

8 Descola, *Par-delà nature et culture*, 176-180.

est inopérante. Cette œuvre, qui est résolument relationnelle, évoque une limite de l'art occidental : l'œuvre est perçue comme objet, rarement comme entité elle-même vivante dans un monde relationnel partagé. Quoique les pratiques contemporaines aient déjà ancré l'œuvre dans l'événementiel, l'expérientiel et le relationnel, elle demeure soumise à une objectification, une documentation et une stabilisation en contexte institutionnel.

En plus de questionner le statut d'objet des œuvres, le travail de Calel remet en question l'autorité de l'artiste comme auteur. Son œuvre met en relation les plantes, les ancêtres, le territoire et les protocoles rituels, autant d'agents relationnels qui participent à l'œuvre en plus de l'artiste. Comme il y a décentrement de l'agentivité concentrée sur l'artiste, ce dernier se positionne davantage comme un médiateur, un gardien, voire un participant au sein d'un réseau de relations. Calel agit alors comme gardien d'une forme de savoir réactivé dont il assure la continuité. Puisqu'elle en appelle à des entités et à des temporalités qui le dépassent, l'œuvre se dérobe au contrôle entier de l'artiste. Par ailleurs, son installation consiste en un ensemble de gestes et de relations qui précédaient l'art contemporain et qui lui survivront. L'art se veut ici un espace d'accueil où des pratiques échappant à toute définition peuvent être présentées sans être automatiquement rejetées.

Si l'art est perçu comme un espace d'accueil, le musée, institution occidentale fondée sur le colonialisme, y aspire. L'entente pour la garde de *Ru k'ox k'ob'eljun ojer etemab'el* conclue entre la Tate de Londres, l'artiste Edgar Calel et sa communauté d'attache témoigne de tentatives pour y parvenir. Exposée à la

Frieze London, l'œuvre, qui n'était pas destinée à la vente, a attiré l'attention de l'équipe de conservation de la Tate. Après une série de conversations, un accord fondé sur les pensées et les façons de faire mayas a été conclu avec la Tate pour la garde de l'œuvre, comprenant les éléments matériels et le rituel nécessaire à son activation, sur une période de treize ans au terme de laquelle pourrait s'ensuivre une prolongation de la garde par la Tate, la vente à une autre institution ou encore le retour à la nature⁹.

L'entente développée spécifiquement pour l'œuvre de Caelé révèle des enjeux ontologiques sur le plan de l'acquisition au regard de l'achat d'œuvres d'art, du transfert de leur titre de propriété et de leur possession par le musée, entre autres. L'acquisition muséale participe de la capture, du traitement et de la légitimation des œuvres d'art comme propriété¹⁰, ce qui contribue à la reconduction de rapports de pouvoir et d'inégalité structurelle¹¹. Pour cette raison, l'entente spécifique est ancrée dans un régime de garde : cette pratique de soins prend racine dans l'épistémologie maya et défie la logique occidentale de propriété et de permanence. Dans les *cofradías*, le soin des ressources spirituelles est confié à la communauté selon un mode de garde alternée entre les familles¹². Cette pratique remet en question l'autorité muséale qui associe le soin des objets à une prise en charge par des conservateur·rices spécialisées et à des dispositifs professionnels de conservation

9 Broome, *Custodianship & Mayan Cosmovision*.

10 David Joselit, *Art's Properties* (Princeton : Princeton University Press, 2023), 6-7.

11 Philippe Rochat, *Origins of Possession: Owning and Sharing in Development* (Cambridge : Cambridge University Press, 2015), 56.

12 Broome, *Custodianship & Mayan Cosmovision*.

régularisés, reléguant à la marge toutes autres formes de prise en charge. Plutôt que de considérer la propriété culturelle sous un angle consumériste, la garde encourage une approche holistique en collaboration avec les communautés et en accord avec leurs visions du monde¹³. Il était d'importance pour l'artiste que la démarche démontre que tout ne s'achète et ne se possède pas¹⁴. Puisqu'il n'y a pas eu achat de l'œuvre par la Tate, le titre de propriété n'a pas été transféré et l'institution n'exerce pas de souveraineté sur l'œuvre.

Le transfert de propriété dans ce contexte met d'ailleurs en évidence deux nœuds pratiques au regard de l'ontologie autochtone : les droits collectifs sur les créations artistiques et l'impossibilité de transférer les droits d'une œuvre vivante. D'une part, l'artiste qui produit une œuvre en ayant recours à des connaissances et à des pratiques spirituelles en détient la propriété intellectuelle au même titre que sa communauté. Il doit alors s'assurer, s'il crée des œuvres investissant le savoir local, de le faire en conformité avec les protocoles relationnels et spirituels qui le lient à sa communauté et aux ancêtres¹⁵. Comme l'œuvre de Calel est une réactivation du savoir maya kaqchikel, l'entente avec la Tate a été conclue conjointement avec l'artiste ainsi que sa communauté. D'autre part, l'œuvre n'est pas un objet pouvant être possédé ou transféré au sens occidental du terme. En tant qu'entité vivante, elle

13 Haidy Geismar, « Cultural Property, Museums and the Pacific: Reframing the Debates », *International Journal of Cultural Property* 15, n° 2 (2008) : 114-115.

14 Tate, « Edgar Calel: 'Not all Things Are for Sale' », 24 septembre, 2024, tate.org.uk/art/artists/edgar-calel-31303/edgar-calel-not-all-things-are-for-sale.

15 Michael F. Brown, *Who Owns Native Culture?* (Cambridge : Harvard University Press, 2009), 44-45.

est indissociable de la communauté et des ancêtres. Ni l'artiste, ni la communauté, ni l'institution ne peuvent exercer une domination totale : elle échappe à la propriété, mais cadre avec un régime de soins partagés.

Comme le sens de *Ru k' ox k'ob'el jun ojer etemab'el* risque d'être dilué si l'œuvre est considérée au prisme de la pensée, du canon ou des institutions occidentales, une documentation systématique typiquement muséale nuirait à l'œuvre, qui refuse à la fois une transparence totale et la conversion du vivant en archive. Se faisant la gardienne de ce savoir, la Tate ne peut qu'apprendre des leçons intégrées dans l'œuvre et du système de connaissances qu'elle contient¹⁶. Si les Kaqchikels contemporains utilisent la spiritualité comme un moyen de résistance à la domination continue et aux effets persistants du colonialisme, la Tate les appuie dans leur processus de légitimation et d'affirmation culturelle en partageant la garde du savoir et la responsabilité de le maintenir vivant.

Dans la même logique que la documentation systématique des œuvres, les institutions muséales favorisent la transmission d'un savoir à la majorité en assurant la visibilité, la compréhensibilité et l'accessibilité des œuvres. Le discours institutionnel ainsi développé guide la réception et l'interprétation par les visiteurs. L'œuvre de Calel, présentement exposée à la Tate Modern de Londres, ne refuse pas l'exposition, mais révèle ses limites. Le savoir qu'elle contient ne peut être entièrement expliqué sans affecter son fonctionnement interne, ce qui signifie que l'institution ne peut offrir une compréhension totale. L'œuvre remet

16 Broome, *Custodianship & Mayan Cosmovision*.

ainsi en cause l'autorité du discours institutionnel, non pas parce qu'il serait erroné, mais plutôt parce qu'il épuiserait le sens de l'œuvre. Elle remet également en question l'accessibilité : alors que l'institution s'assure normalement d'un accès égalitaire à un même contenu, elle s'assure plutôt, dans ce contexte-ci, d'un accès à plusieurs modes de rencontre avec l'œuvre.

Si les musées d'art rejoignent tardivement la réflexion sur l'asymétrie entre les ontologies occidentales et autochtones, le changement de cadre institutionnel dans lequel s'est engagé la Tate semble témoigner d'une ouverture à une muséalisation adaptée qui modifie les pratiques d'acquisition, de documentation et d'exposition. En s'inscrivant dans le champ de l'art contemporain, Calel ne cherche pas tant à adapter sa pratique aux institutions qu'à y introduire un régime relationnel qui excède leurs catégories habituelles. En ce sens, son œuvre n'échappe pas à l'institution : elle la travaille de l'intérieur. Avant de conclure, il importe de souligner que le travail d'Edgar Calel ne peut se réduire à un cas d'étude illustrant des concepts théoriques occidentaux préexistants, au risque de reconduire une logique extractiviste du savoir. L'œuvre *Ru k'ox k'ob'el jun ojer etemab'el* témoigne au contraire d'une forme de résistance autochtone discrète, mais profonde : elle demande à ralentir, à écouter avec attention et à reconnaître les limites. L'œuvre ne demande pas à être intégrée à un discours élargi sur le plus-qu'humain ; elle met plutôt en évidence les limites de cette catégorie et invite à la surpasser. Il ne s'agit plus seulement de reconnaître l'agentivité du vivant autre qu'humain, mais de reconsidérer les conditions mêmes à partir desquelles les savoirs sont partagés, gardés et transmis.

L'œuvre ouvre un espace de pensée où l'attention, l'écoute et la responsabilité priment et où l'art est moins un objet de savoir à comprendre intellectuellement qu'une façon d'*être en relation* avec le monde.

Jessica Minier est coordonnatrice de la Galerie UQO et chargée de cours à l'Université du Québec en Outaouais (UQO). Elle est candidate au doctorat en muséologie (UQO) et lauréate de la Bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier (CRSH). Ses études doctorales considèrent l'acquisition conjointe et la garde partagée d'œuvres d'art comme nouvelles modalités de muséalisation. Ses recherches de maîtrise portant sur le commissariat participatif, financées par le FRQSC et le CRSH, lui ont valu le prix Roland-Arpin, décerné par la Société des musées du Québec et le Musée de la civilisation de Québec.

Directrices de la publication :
Geneviève Chevalier
Jessica Minier

Coordination :
Jessica Minier

Auteur-rices :
Geneviève Chevalier
Emelie Chhangur
Alain Deneault
Stéphanie Dumouchel
Caterina Florio
Richard Ibghy
David Lafrance
Marie-Hélène Leblanc
Marilou Lemmens
Angela E. Marsh
Michael Mesure
Jessica Minier
Alison Munson
Aude Porcedda
Anaïs Roesch

Révision linguistique, traduction
et correction d'épreuve :
Stéphane Gregory

Sources des photographies :
Élise Beauregard, H&S,
Justin Keating, David Lafrance,
Paul Litherland, Angela Marsh,
Alison Munson

Édition :
Galerie UQO

Design graphique :
bureau60a

Impression :
Gilmore Print Group

ISBN :
978-2-9824283-1-7
*Critique de l'écoresponsabilité dans
les pratiques artistiques et muséales*
(version imprimée)
978-2-9824283-2-4
*Critique de l'écoresponsabilité dans
les pratiques artistiques et muséales*
(version PDF)

Achevé d'imprimer
en mai 2026
à Ottawa, Canada

Bibliothèque et Archives nationales
du Québec

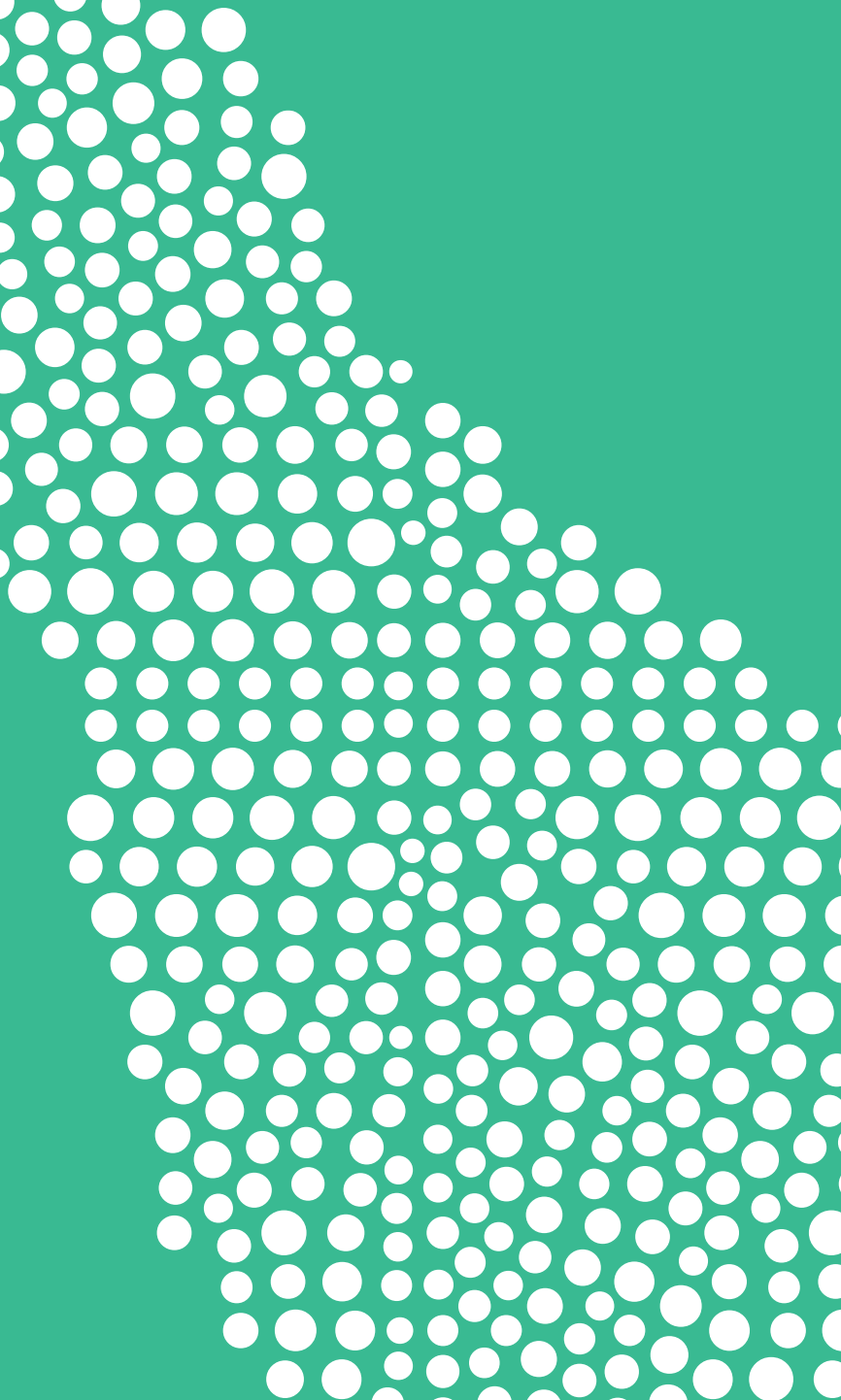
Galerie UQO
Université du Québec en Outaouais
Pavillon Lucien-Brault
101, rue Saint-Jean-Bosco
Local A-0115
Gatineau (Québec)
Canada J8X 3X7

Ces actes de colloque font suite à la journée d'étude *Critique de l'écoresponsabilité dans les pratiques artistiques et muséales*, organisée par Geneviève Chevalier et Marie-Hélène Leblanc, qui s'est tenue à l'Université du Québec en Outaouais le 7 juin 2025.

Des réflexions riches se sont dégagées de cette journée d'étude grâce aux interventions de : Emelie Chhangur, Alain Deneault, Stéphanie Dumouchel, Richard Ibghy, David Lafrance, Marianne Lavoie, Marilou Lemmens, Angela E. Marsh, Michael Mesure, Alison Munson, Aude Porcedda et Anaïs Roesch.

La journée d'étude a été organisée dans le cadre des activités du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées* et de l'Équipe Art et musée. Elle s'inscrit dans le contexte du projet de recherche-crédation de Geneviève Chevalier intitulé *Réunir à nouveau : développer des pratiques artistiques, commissariales et muséales privilégiant l'attention au vivant*.

Cette publication a été réalisée grâce au soutien financier de l'Université du Québec en Outaouais et du Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec — Société et culture.



La publication *Critique de l'écoresponsabilité dans les pratiques artistiques et muséales* examine de façon critique dans quelle mesure les musées, les organismes culturels et les praticien·nes transforment leurs pratiques pour mieux se rapprocher de ce qui les entoure et les soutient véritablement, soit le monde vivant. Pour ce faire sont considérés certains cas exemplaires favorisant la mise en place d'une transition et l'émergence d'une réelle culture de l'attention – c'est-à-dire d'une approche connaissante qui repose sur la relation pour habiter autrement le monde. À travers cet exercice sont abordés les rôles que peuvent tenir les organismes et les praticien·nes dans le processus d'adoption collectif de paradigmes radicalement respectueux de la vie des autres-qu'humains.

Auteur·rices :

Geneviève Chevalier

Emelie Chhangur

Alain Deneault

Stéphanie Dumouchel

Caterina Florio

Richard Ibghy

David Lafrance

Marie-Hélène Leblanc

Marilou Lemmens

Angela Marsh

Michael Mesure

Jessica Minier

Alison Munson

Aude Porcedda

Anaïs Roesch

galerie uqo



ISBN 978-2-9824283-1-7