

D'un pôle patrimonial à l'autre L'acquisition et la mise en valeur de la collection Brousseau par le Musée national des beaux-arts du Québec

Annie d'Amours

Volume 27, numéro 3, automne 2008

Nouveaux Musées, Nouveaux Tourismes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1070785ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1070785ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0712-8657 (imprimé)

1923-2705 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

d'Amours, A. (2008). D'un pôle patrimonial à l'autre : l'acquisition et la mise en valeur de la collection Brousseau par le Musée national des beaux-arts du Québec. *Téoros*, 27(3), 63–70. <https://doi.org/10.7202/1070785ar>



D'un pôle patrimonial à l'autre

L'acquisition et la mise en valeur de la collection Brousseau par le Musée national des beaux-arts du Québec

Annie d'Amours

Le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) se consacre à l'art québécois depuis ses origines. Depuis sa fondation en 1933, le musée a progressivement enrichi les collections qu'il avait accueillies en même temps qu'il en créait de nouvelles, grâce à un ensemble de partenaires publics ou privés (Lacasse et Porter, 2004 : 7-20). Or, depuis le 28 septembre 2006, le musée s'est doté d'une collection qui tranche avec les précédentes, allant même jusqu'à y consacrer toute la salle n° 11 du pavillon Charles-Baillargé, la salle Hydro-Québec. Il s'agit d'une collection vouée essentiellement à l'art inuit de l'Arctique canadien. Constituée par un célèbre marchand d'art de Québec, Raymond Brousseau, la collection éponyme du musée compte 2635 pièces, dont les sculptures, au nombre de 2107, forment la grande majorité (MNBAQ, 2007 : 5). Notons que les œuvres proviennent du Nunavik, du Nunavut, du Nunatsiavut (Terre-Neuve et Labrador) et des Territoires du Nord-Ouest, couvrant ainsi l'ensemble des régions habitées aujourd'hui par le peuple inuit. En acquérant une telle collection, l'institution cherchait à « faire rayonner dans toutes les régions du Québec, ailleurs au Canada et à l'étranger, une collection unique en son genre qui constitue l'un des traits distinctifs de notre patrimoine » (MNBAQ, 2007 : 5). Il est permis ici d'affirmer que le musée voulait ainsi attirer davantage de visiteurs par la mise en exposition d'œuvres d'art inuit de manière permanente.

Or, si le MNBAQ s'est donné des moyens importants pour faire connaître et bien apprécier une collection jugée unique, on peut toutefois se demander dans quelle



Illustration 1 : Thomassiapik Sivuarapik, sculpteur à l'œuvre au camp saisonnier de Duapak (Nunavik).
Photo : Annie d'Amours, 2007.

mesure la diffusion des connaissances se rapportant à cette collection – ce que l'exposition est censée rendre de manière explicite, notamment sur les plans artistique et culturel, pour le bénéfice des visiteurs – est réussie. Pour bien répondre à ce questionnement, il convient dans un premier temps de faire l'historique de la constitution même de cette collection et de son acquisition subséquente par le musée, pour ensuite évaluer comment aujourd'hui cette collection est mise en valeur auprès du public et, de ce fait, donne un aperçu adéquat de la culture et des artistes qui en sont à la source. Le présent texte se propose donc de faire une analyse critique du processus de patrimonialisation de cette collection. Il offre en conclusion une réflexion sur le collectionnement et la mise en patrimoine des

productions artistiques inuites et sur la collaboration entre les communautés culturelles, les institutions muséales et les publics à ce sujet.

Soulignons d'entrée de jeu que, pour faire une telle analyse, nous avons d'abord procédé à une revue de la littérature sur l'acquisition de la collection Brousseau par le musée. Puis, nous avons cherché à en connaître les acteurs sociaux – entendus ici comme les individus ou les groupes qui ont pris une part active dans ce processus – afin de comprendre la dynamique relationnelle entre ces acteurs issus de milieux et de communautés variés, sans négliger toutefois de faire les liens qui s'imposent entre ces acteurs et les productions artistiques, le patrimoine culturel



et les lieux de conservation et d'exposition qui s'y rattachent et qui participent à cette dynamique. Dans cette optique de recherche, nous nous sommes ainsi inspirée des propos de Jean Caune dans *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation* :

la culture existe d'abord comme héritage et nous sommes dans l'obligation pour la comprendre d'analyser les modes de transmission de cet héritage qui sont parties intégrantes de la culture. Si les supports de communication sont propres à une société, les rapports de communication impliquent les individus, par le biais des relations interpersonnelles et par les phénomènes de réception des moyens de communication. (2006 : 12)

À partir de cette démarche, il devenait dès lors possible de mieux cerner les enjeux qui ont caractérisé l'acquisition et la mise en valeur des œuvres d'art inuit par le MBNAQ. Comme nous le montrons ici, une telle analyse nous a permis de mieux comprendre comment l'exposition de la collection Brousseau dans la salle Hydro-Québec pouvait ou non correspondre adéquatement à une démarche professionnelle éthique qui doit caractériser une telle institution, tout en respectant le mandat d'un musée d'envergure nationale de bien répondre aux attentes des visiteurs.

Historique de la collection Brousseau

Comme le nom de la collection l'indique, c'est Raymond Brousseau qui en est l'instigateur. Aujourd'hui marchand d'art et galeriste, celui-ci reçut d'abord une formation universitaire en enseignement avant d'entamer une carrière de réalisateur à l'Office national du film pendant douze ans. En 1958, il acquiert une première sculpture inuite du collectionneur propriétaire de la galerie Lippel à Montréal, spécialisée dans la vente d'objets d'arts premiers. Cette sculpture, dont l'auteur est anonyme, est datée de 1950 et représente un igloo surmonté de deux têtes de morse. Raymond Brousseau baptise cette œuvre *L'Esprit de l'igloo*. Seize ans plus tard, il ouvre sa première boutique dans la ville de Québec, appelée *Aux Multiples Collections* et vouée

aux arts traditionnels québécois. Cette boutique fera, au fil des années, de plus en plus de place à des sculptures et à des estampes inuites au point où, en 1998, le collectionneur devenu marchand d'art fonde, toujours dans la vieille capitale, la Galerie Art Inuit Brousseau et Brousseau, commerce qu'il dirige avec son épouse au cours des années suivantes, jusqu'à ce que leur fils prenne la relève. Il convient d'ajouter qu'en 1999 Raymond Brousseau juxtapose à cette galerie le Musée d'art inuit Brousseau « premier musée exclusivement voué à la promotion et à la diffusion de l'art et de la culture inuit au sud de l'Arctique » (Brousseau et Allard, 2002 : 6), dont il assure la direction. Or, tout au long de sa carrière dans la vente et la valorisation d'œuvres d'art inuit, Raymond Brousseau entretient fort peu de contacts directs avec le Nord, s'adressant davantage aux coopératives qui ont pour mandat de promouvoir et de vendre les œuvres des artistes inuits dans le Sud (Voisard, 2005 : B3). Victime directe de la stagnation du financement des musées par le gouvernement fédéral, notamment pour ce qui est du Programme d'appui des musées, le Musée d'art inuit Brousseau de Québec doit cependant fermer ses portes en 2005 et il est par le fait même condamné à se départir de l'une des plus importantes collections d'art inuit du Canada.

L'acquisition de la collection d'art inuit Brousseau

À la fermeture du Musée d'art inuit Brousseau, l'imposante collection couvrait l'ensemble du territoire arctique canadien. Mais que faire de cette collection? La vendre à des collectionneurs privés en sachant qu'elle ne serait sans doute plus conservée intégralement mais distribuée, vraisemblablement, en partie du moins, au-delà des frontières? Dans un souci avoué de préserver l'intégrité de la collection, Raymond Brousseau devait donc trouver une option valable et même s'assurer que son contenu demeure en sol québécois. Le collectionneur, qui avait déjà produit un documentaire à l'Office national du film sur le peintre Joseph Légaré à partir de la thèse de doctorat de John R. Porter, alors directeur du MNBAQ, entreprend dès ce moment de prendre contact avec celui-ci. La démarche s'impose d'autant plus dans l'esprit du

collectionneur-marchand d'art qu'elle doit se faire sans délai afin d'éviter la convoitise et la surenchère (Voisard, 2005 : B3). Dans une volonté commune assurée de créer un patrimoine culturel d'envergure nationale avec cette collection originale, les deux hommes accélèrent dès lors les démarches auprès des instances gouvernementales afin d'éviter son dispersement, en espérant évidemment faire aboutir tout son contenu au sein du musée (Porter, 2006 : 38-39).

Le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec (MCCCFQ) est sollicité à cet égard. Mais le coût d'acquisition, estimé à 5,2 millions de dollars, demeure trop élevé, compte tenu des budgets disponibles au Ministère. Celui-ci s'adresse donc à Hydro-Québec en vue de l'aider à acquérir la collection, d'autant plus qu'il est impossible pour tout musée québécois d'avancer la somme demandée. Fort de l'appui de 2,8 millions de dollars que peut consentir la société d'État, le Ministère ne peut néanmoins combler la portion restante, même avec l'aide d'un musée d'État comme le MNBAQ. Il est donc convenu que la partie non payée de la collection sera offerte au MNBAQ, sous forme de don de Raymond Brousseau. Depuis, et selon la directrice de l'Administration et des Communications du musée, Katerine Noreau (2006), cette « collection unique en son genre, constitue désormais l'un des pôles identitaires du Musée ». En l'occurrence, un certain nombre des objets parmi les plus intéressants, à savoir 285 œuvres sculptées, sont aujourd'hui exposés dans une salle réservée exclusivement à l'art inuit, la salle n° 11 qui porte le nom de salle Hydro-Québec, à l'origine de la réussite de l'acquisition.

Juste avant de franchir le seuil de cette salle, le visiteur peut voir un panneau faisant l'éloge du collectionneur et expliquant brièvement comment la collection a été constituée. Il est ensuite convié à entreprendre un parcours qui le met en présence d'œuvres sculptées placées sobrement dans des présentoirs et sur des socles de taille variée, en fonction de thèmes spécifiques. Chaque pièce est accompagnée d'un cartel qui livre des renseignements sommaires, tels le titre de l'œuvre, les matériaux utilisés, le nom de



l'artiste, la date de fabrication et la provenance de l'objet. En l'occurrence, quelques grands panneaux offrent une interprétation de la culture et de l'histoire des Inuits, accompagnés soit d'une maquette illustrant les régions arctiques du Canada, soit d'une immense photo d'une région désertique du Grand Nord. L'exposition est complétée par la projection d'un film sur moniteur, qui montre la production de sculptures inuites.

Processus social lié à la patrimonialisation de cette collection : des acteurs non-inuits

Si, jusqu'à présent, l'art inuit avait été peu représenté au sein des beaux-arts québécois¹, l'intégration de la collection Brousseau aux collections d'art du MNBAQ et sa mise en exposition permanente dans une salle qui lui a été réservée ont fait en sorte d'apporter une reconnaissance officielle à cet art au sein d'une institution nationale orientée vers la diffusion des productions artistiques québécoises. Il nous apparaît intéressant maintenant de cerner les mécanismes utilisés par le musée pour transformer la collection d'art inuit Brousseau « en un patrimoine pour maintenant » (Montpetit, 2002 : 79). Comme nous allons le démontrer, une telle mise en patrimoine devait rencontrer d'importants impératifs, tant culturels qu'économiques, aussi bien pour le marchand d'art ou le musée que pour la ville de Québec, chacun possédant toutefois des visées différentes : reconnaissance et promotion de l'art inuit à des fins commerciales, prêts et échanges avec des musées d'œuvres d'art, valorisation d'une forme d'art encore jugée « exotique » ou encore attrait touristique non négligeable. Il conviendra notamment de déterminer comment le processus de patrimonialisation à l'égard d'une catégorie d'objets, des sculptures inuites, a procédé d'abord d'une certaine mémoire mise de l'avant par un individu, de décisions à la fois historiques, administratives ou lucratives prises par un tout petit nombre d'acteurs sociaux, et comment s'est jouée entre ces différents acteurs, aux assises et aux buts parfois divergents, la reconnaissance du statut patrimonial accordé à cette catégorie d'objets.

Pour tenter de mieux comprendre ce processus de patrimonialisation, nous nous inspirons des arguments énoncés dans *La rupture patrimoniale* de Michel Rautenberg, à savoir : 1) la construction sociale du passé est le fait d'acteurs du présent reliés par des pratiques et déterminant le monde actuel et les discours qui l'interprètent ; 2) la connaissance et la sauvegarde du patrimoine sont le fait de ces acteurs sociaux ; 3) il nous faut distinguer les usages sociaux du passé et les usages contemporains – politiques – des institutions et des industries culturelles ; 4) le passé se construit entre la société et ses institutions (2003 : 19). Dans son livre, le chercheur insiste en effet sur la conception du patrimoine culturel en tant que construction sociale et politique et non comme une entité qui existe en soi. Or, dans le cas présent, il s'agit en l'occurrence d'un exemple parfait du processus de patrimonialisation au cours duquel un ensemble d'objets, à la source destiné au marché de l'art, a été pris en charge, avant tout par un particulier, puis par une institution d'État, afin d'être consacré « patrimoine national », avec tout ce que cela comportait de négociations et d'enjeux politiques. Mais, dans le cours de ce processus, des décisions ont dû être prises qui exigeaient le concours de plusieurs acteurs sociaux, autant sur le plan individuel que collectif. Qui étaient ces acteurs sociaux ?

Dans un premier temps, Raymond Brousseau, avec ses intérêts privés et personnels, qui allait s'entendre avec le directeur du MNBAQ, John R. Porter, représentant des intérêts publics, dans le but d'offrir à la société québécoise une partie de sa collection pour qu'elle soit conservée et exposée désormais au musée, dans la mesure certes où l'État pouvait défrayer les coûts d'achat. Il ne faut pas oublier en effet que si Hydro-Québec payait plus de la moitié de la collection, la partie restante était supportée financièrement par l'État sous forme de crédits d'impôt. Puis, dans un second temps, devaient intervenir d'autres protagonistes, tels le maire de Québec d'alors, Jean-Paul L'Allier, ou encore les fonctionnaires du MCCCCFQ et des haut placés d'Hydro-Québec, garantissant ainsi que le processus d'acquisition puisse se rendre à son terme. Le résultat de ce processus a somme toute été éloquent puisque, en mai 2005,

le MNBAQ devenait le dépositaire officiel de la collection Brousseau. De fait, Lyne Beauchamp, alors ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, André Caillé et André Bourbeau, respectivement les anciens président-directeur général et président du conseil d'administration d'Hydro-Québec, Jean-Paul L'Allier et John R. Porter constituaient, au côté de Raymond Brousseau, le cercle d'acteurs du présent mettant des pratiques et des discours en commun en vue d'exercer la mise en patrimoine de cette collection d'art inuit.

On peut se livrer maintenant à l'étude des modalités d'action et d'intervention de ce processus de patrimonialisation, autant pour ce qui est du contexte d'acquisition des objets de la collection par le MNBAQ que pour la réalisation subséquente de sa mise en exposition. Plus spécifiquement, nous nous interrogerons sur les trois points suivants qui ont marqué cette patrimonialisation : 1) le processus d'acquisition et la gestion de la collection, 2) le processus de mise en exposition, 3) l'exposition et sa réception.

1) Le processus d'acquisition et la gestion de la collection Brousseau : Pour nous aider à mieux évaluer ce processus d'acquisition, nous nous référons à un article sur les acquisitions massives, par les musées, rédigé par le chercheur Laurier Lacroix, qui souligne les responsabilités à long terme que devraient susciter l'entrée et la gestion de nouvelles collections dans les institutions muséales. Selon lui,

la capacité de conserver les objets de collection, de les documenter, de les interpréter et de diffuser les informations dont ils sont les témoins privilégiés constitue le mandat du musée. À cet égard, les véritables acquisitions massives entraînent une évolution rapide, pour ne pas dire une remise en question de ce mandat, par la nature même des artefacts qui pénètrent dans l'institution, et par leur nombre [...] La prolifération et la juxtaposition d'œuvres d'art n'ajoutent pas à la clarté et à la cohésion des propos que le musée peut développer à partir d'elles. Au contraire, elles invitent à un repositionnement des programmes de recherche, d'exposition et d'éducation. (1995 : 55-56)



À la lumière de cette argumentation, on peut déjà se demander comment le MNBAQ a pu faire face convenablement à une si importante responsabilité tout en respectant une certaine démarche éthique propre aux musées actuels.

Les travaux du Groupe de travail sur les musées et les Autochtones sont également éclairants sous ce rapport. En effet, depuis 1992, ce groupe de travail réunissant l'Assemblée des Premières Nations et l'Association des musées canadiens a jugé nécessaire et légitime d'augmenter la participation des Autochtones dans le domaine muséal, en soulignant notamment le besoin d'instaurer les trois conditions d'action suivantes : 1) établir des partenariats fondés sur la réciprocité et l'estime mutuelle des différents savoirs entre les Premières Nations et les musées canadiens ; 2) montrer l'importance d'une collaboration réciproque afin de remédier aux iniquités caractéristiques des relations du passé ; 3) faire en sorte que les Premières Nations participent de façon active à toutes les étapes de production, de diffusion et de conservation des musées présentant de l'art autochtone (Nicks et Hill, 1992 : 85-88). Ces propositions se sont depuis inscrites dans les volontés communes aux groupes en présence, y compris de nombreux musées au Canada, de corriger les dommages du colonialisme et de réactiver la mémoire et l'identité des communautés autochtones dans un rapport d'équité avec les communautés dominantes de la société canadienne. Mais le MNBAQ est-il parvenu à endosser de telles propositions dans sa démarche d'acquisition, dans son protocole de gestion et dans son programme de diffusion de la collection Brousseau ? Et, dans ce contexte, comment la culture inuite a-t-elle pu s'implanter et rayonner au sein de la structure muséale du MNBAQ depuis la réception de la collection Brousseau, mais aussi dans le cadre de constitution d'un patrimoine matériel et immatériel reconnu par l'État québécois ? Force est d'admettre que les actions qui ont conduit à l'acquisition et à la prise en charge de la collection Brousseau par le MNBAQ ont souffert de nombreuses lacunes de procédure à cet égard.



Illustration 2 : Étiquetage des sculptures en partance pour le Sud à la coopérative de Puvirnituk (Nunavik) : nom de l'artiste, date de l'acquisition, code de référence au prix de la pièce et initiales du commis à la réception des œuvres.

Photo : Annie d'Amours, 2007.

Plus particulièrement, il faut reconnaître que, tout au long de la chaîne de prise de décisions et d'exécution, aucune consultation n'a été faite au préalable auprès des artistes inuits ou de leurs représentants attirés, par exemple la Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec ou encore l'Institut culturel Avataq, concernant l'acquisition, la valeur ou la mise en patrimoine de ces pièces véhiculant la culture inuite. Comme toutes les initiatives ont reposé d'abord et avant tout sur les efforts combinés de Raymond Brousseau et de John R. Porter, on peut se demander sur quelles bases s'est appuyée la revendication de ce patrimoine jugé d'importance nationale pour le Québec. S'est-il érigé sur la sensibilité et l'œil averti du collectionneur, comme le mentionne John R. Porter sur le panneau d'accueil affiché à l'entrée de la salle Hydro-Québec ? Et si cette collection d'art inuit représente bien un patrimoine national, quelle collectivité et quelle culture avait-on décidé de faire valoir, si tant est qu'elle aurait dû inclure également la position, soit la ou les visions des représentants inuits des régions arctiques dont on allait faire la promotion par le biais de ces œuvres artistiques et de certains de leurs créateurs ?

Aussi, faut-il sérieusement s'interroger quant à l'absence d'un véritable spécialiste de l'art inuit qui se serait chargé de cette

collection au MNBAQ. Il est bon de spécifier en effet que la tâche de documenter et de valider le contenu de la collection a été confiée au conservateur de l'art ancien québécois avant 1850, Daniel Drouin, et non à un conservateur de l'art inuit. Or, deux ans après l'ouverture de la salle, il n'y a toujours pas de spécialiste de l'art inuit employé au musée, le catalogue de l'exposition paru en 2007 n'en compte pas davantage et rien n'indique dans les derniers rapports annuels du musée la création d'un programme de recherche pour cette nouvelle collection. Les observations et les propositions générales défendues plus haut, d'une part par Laurier Lacroix et d'autre part par le Groupe de travail sur les musées et les Autochtones, prennent donc dans ce contexte une teinte tout à fait particulière face à l'absence d'une certaine responsabilité de la part du MNBAQ.

2) Le processus de mise en exposition :

Lors de l'inauguration de l'exposition permanente le 22 novembre 2006, un parterre de personnalités du monde politique – dont le premier ministre du Québec, Jean Charest, et le ministre délégué aux Affaires autochtones du Québec, Geoffrey Kelly – accompagnées de John R. Porter sont venues légitimer et valoriser la nouvelle collection d'art inuit à l'occasion d'un événement officiel qui a été repris ensuite dans la presse



et, conséquemment, diffusé auprès de la population. C'est l'étape de la «célébration de la trouvaille» (Davallon, 2006 : 16; MacCannell, 1976 : 42-44) qui est franchie en quelque sorte par des autorités légitimes sur les plans social et politique, mais non par les collectivités ou des experts. Depuis, l'exposition permanente a reçu un accueil chaleureux de la population, selon John R. Porter (2006 : 39-40). Mais est-ce que tout cet exercice de patrimonialisation a profité jusqu'à maintenant aux Inuits, alors qu'ils sont légitimement aussi partie prenante de la consécration de ce joyau du patrimoine dit national? Nous aurions plutôt tendance à répondre non. Nous verrons plus loin comment la situation pourrait changer pour le mieux si les instances décisionnelles adoptaient de nouvelles attitudes et pratiques davantage éthiques à cet égard. Mais revenons plus particulièrement à la mise en exposition de la collection.

Tout comme Dorothy Speak (2007 : 29), nous avons pu relever le manque de préparation et d'effectifs concernant la présentation de cette collection d'art inuit dans la salle Hydro-Québec du MNBAQ. Il est cependant aisé de comprendre pourquoi. Pour mettre en valeur les objets sélectionnés jugés les plus intéressants de la collection Brousseau, le MNBAQ s'est définitivement appuyé sur la vision et les choix personnels du collectionneur Raymond Brousseau qui a guidé les orientations mêmes de l'exposition permanente (Porter, 2006 : 37). En l'occurrence, l'aménagement de la salle Hydro-Québec et la répartition des œuvres se présentent dans une mise en scène fort semblable à celle qui caractérisait les salles d'exposition du Musée d'art inuit Brousseau, notamment par le choix, la disposition dépouillée et l'ordonnement thématique des pièces qui y sont exposées. Faut-il s'en étonner puisque la salle a été aménagée dans le même esprit par la conjointe du collectionneur, la designer Lyse Burgoyne-Brousseau, nommée pour l'occasion commissaire de l'exposition, avec l'assistance de Danièle Lessard, graphiste et employée de la Galerie Art Inuit Brousseau et Brousseau? Certes, le choix d'une mise en scène sobre «assoit» la collection dans ce musée d'art et permet aux visiteurs de recevoir les œuvres sans aucun artifice. Toutefois, les titres attribués au

thème de chacune des sections de la salle, par exemple «Au temps des légendes» ou encore «De la traite au marché de l'art», demeurent à la fois lyriques et évocateurs, parfois même stéréotypés², plutôt que révélateurs de savoirs (Speak, 2007 : 30). Cette valorisation d'une perspective riche d'exotisme au détriment du partage de connaissances est encore davantage soulignée par l'immense photographie, tirée du livre *Aniu, du flocon de neige à l'iceberg* de Bernard Voyer (2005), qui reproduit une vue spectaculaire de l'île d'Ellesmere, au Nunavut, en tant que support visuel aux sculptures... du Nunavik, territoire inuit situé beaucoup plus au sud et en dehors du cercle arctique! Image d'Épinal du «pôle Nord» telle qu'un certain romantisme du Sud se plaît à en véhiculer la teneur surannée depuis des décennies, alors que l'on sait pourtant qu'il n'y a ni sculpteur, ni sculpture inuit à Ellesmere. On peut alors se demander pourquoi ne pas avoir donné à voir le contexte véritable de production de ces sculptures, à savoir les villages où ces artistes vivent, bien qu'un film diffusé par un moniteur, que l'on peut ou non regarder avant de quitter la salle, en fasse état.

3) L'exposition et sa réception : Sommes-nous par conséquent en présence d'une médiation déficiente avec l'exposition de la collection Brousseau? Autrement dit, que peuvent retirer les visiteurs de cette exposition à propos de la culture et de l'art inuits? Un tel questionnement mérite que l'on s'attarde au contenu de l'exposition et à ceux qui ont participé à sa mise en œuvre et à sa mise en forme. Rappelons d'abord que le conseiller scientifique de l'exposition n'est nul autre que Raymond Brousseau. Bien qu'il s'agisse d'un passionné de l'art inuit, plusieurs questions se posent quant à la mise en valeur des pièces présentées et à l'expertise du collectionneur pour remplir cette fonction.

Lors d'une visite au musée, en mars 2007, en compagnie de Louis Gagnon, conservateur de l'art inuit à l'Institut culturel inuit Avataq (mais qui avait été jadis, dans les années 1980, employé pendant plus de sept ans de Raymond Brousseau où il contribua à la documentation des œuvres inuites qu'acquerrait et mettait en vente le

collectionneur dans ses galeries d'art), nous avons été encore mieux à même de juger des incohérences et des insuffisances de cette exposition par rapport à l'information que l'on pouvait souhaiter sur l'art et la culture des Inuits. Dès l'entrée dans la salle, Louis Gagnon, un des rares spécialistes en histoire de l'art inuit au Canada et qui possède une solide expérience de recherche auprès des artistes inuits, questionne l'intitulé des pièces mises en montre : «D'où viennent les titres des œuvres exposées? Ce n'est pas une pratique inuite courante de donner un nom à une œuvre, c'est plutôt exceptionnel en fait.» (d'Amours, 2007) Louis Gagnon explique alors que c'est parfois Raymond Brousseau lui-même, lors de ses acquisitions, qui attribuait le titre à l'œuvre achetée, mais la pièce pouvait aussi quelquefois être nommée en vue du commerce avec le Sud au moment de la réception par des employés de l'une des coopératives inuites (par exemple, pour les sculptures produites au Nunavik, par la Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec lorsqu'elles arrivaient dans ses bureaux situés à Baie-d'Urfé près de Montréal), d'où de curieux résultats, voire une désignation erronée. L'historien de l'art donne l'exemple d'une des sculptures exposées intitulée *Phoque debout* et nous fait remarquer qu'il s'agit plutôt d'un oiseau! Effectivement, le sujet représenté est affublé d'un bec et d'un œil d'oiseau! Louis Gagnon attire ensuite notre attention sur d'autres œuvres au titre aussi étonnant qu'inexact, de même que sur le nom de certains thèmes attribués aux diverses sections de l'exposition, tel que rapporté plus haut, qui, chacun à sa manière, révèle en réalité une méconnaissance du monde animal nordique et des régions polaires en général, mais aussi plus particulièrement de la culture et de l'histoire récente des Inuits ainsi que des territoires et des villages que les communautés occupent aujourd'hui dans les diverses parties de l'Arctique canadien.

Au sujet des cartels de présentation accompagnant chaque sculpture exposée, Louis Gagnon signale que les dimensions des œuvres ne sont pas indiquées, mais aussi que la caractérisation des matériaux (pyroxénite, basalte, stéatite, serpentinite) entrant dans la composition des sculptures



n'a pas été préalablement soumise à des tests géologiques afin de valider scientifiquement la nature du matériel en montre. L'attribution des auteurs et des années des pièces exposées, et le choix du vocabulaire, sont eux aussi fort discutables. De fait, il appert qu'il s'agit là essentiellement d'une vue de marchand d'art, comme le révèle par exemple l'appellation « ours polaire » donnée à certaines des œuvres exposées montrant cet animal, plutôt que celle prescrite par la langue française, c'est-à-dire « ours blanc ». On associe ainsi les nombreuses sculptures d'ours au pôle Nord plutôt qu'à la couleur de la pierre, la serpentinite, qui est verte, ou encore celle de la stéatite, grise ou noire, et on passe sous silence l'importance culturelle et historique que l'animal a eu pour les Inuits, qui ne vivent certes pas au pôle Nord comme tel.

Ces seuls exemples suffisent pour dire que l'exposition de la collection d'art inuit Brousseau au MNBAQ pâtit d'un véritable manque d'information documentaire, pourtant nécessaire lorsqu'on met des œuvres en montre dans un musée, par surcroît dans un musée d'envergure nationale. En somme et pour le dire simplement, le contenu de cette exposition s'est visiblement appuyé sur des jugements arbitraires qui n'ont pas nécessairement de lien avec la culture des Inuits, leurs traditions ou même la géographie qui caractérise les régions d'où les pièces sont issues.

Dans la seconde partie de la salle Hydro-Québec, on se trouve devant les choix personnels de Raymond Brousseau en ce qui concerne des artistes qu'il sacre du titre de « grands maîtres de l'Arctique ». C'est certes un choix ouvertement délibéré qui repose sur le parti pris du collectionneur envers une poignée d'artistes. Cependant, l'arbitraire de cette sélection est d'autant plus contestable que, comme le souligne bien Dorothy Speak (2007 : 29), les artistes ainsi étiquetés ne sont pas tous reconnus aujourd'hui par les spécialistes de l'art inuit comme démontrant une qualité exceptionnelle dans leurs productions, du moins dans la sculpture. En revanche, il s'agit des artistes qui sont les plus rentables à l'heure actuelle sur le marché de l'art dans le Sud. Il se trouve en l'occurrence que ce sont également ces artistes

dont les œuvres sont généralement mises en vitrine à la Galerie Art Inuit Brousseau et Brousseau, depuis quelques années maintenant. On peut donc se demander avec raison si, en se servant du musée pour souligner davantage leur supposé statut supérieur et parce que, de surcroît, on les consacre d'office « grands maîtres de l'Arctique », on ne vient pas encore ajouter de la valeur marchande à leurs productions disponibles dans les galeries d'art de Québec, de Montréal, de Toronto ou à l'étranger ?

Dans un même ordre d'idées, l'exposition nous invite à poser une autre question tout aussi pertinente quant à la valeur scientifique de son contenu : où sont les voix des artistes et des collectivités inuites dans cette mise en valeur d'œuvres d'art inuit ? On peut en ce sens s'interroger sur le fait qu'on ait déjà décrété cette salle comme étant le « pôle identitaire du musée » (Noreau, 2006), sans que cette consécration n'ait reçu l'aval des Inuits. Dans le rapport annuel 2006 du musée, John R. Porter annonce pourtant des changements à venir à ce chapitre, mais il ne semble pas qu'on ait envisagé de faire amende honorable en revoyant le contenu de l'exposition, cette fois avec le concours de représentants inuits. Un tel constat nous conduit donc à nous demander quand au juste pourra s'établir dans un musée aussi prestigieux que le MNBAQ un dialogue avec les communautés et les artistes inuits concernés afin de valider, d'évaluer et de mettre en valeur leurs œuvres dans un travail de concertation. Pour y répondre favorablement, peut-être faudrait-il que les instances du musée s'inspirent dès à présent des recommandations que la chercheuse Svetlana Alpers émettait il y a plus d'une quinzaine d'années à propos d'une nouvelle muséologie, à savoir en établissant clairement, et de concert avec les groupes inuits concernés, les paramètres dans lesquels elles travaillent afin que l'exposition de la collection Brousseau ne soit plus perçue désormais comme étant une représentation définissant dans sa complétude la culture inuite représentée (1991 : 30) ? Mais, pour le moment, l'idée qu'on peut se faire de la culture inuite à partir de cette exposition demeure fort limitée, pour ne pas dire anémique, alors qu'en mettant l'accent sur la production artistique et en montrant qu'il

s'agit aussi d'un bien patrimonial pour les Inuits eux-mêmes, on pourrait faire mieux saisir auprès des visiteurs du musée, mais aussi du personnel en place dans l'institution, l'importance de cette pratique culturelle pour les communautés arctiques aujourd'hui.

En l'occurrence, il serait bénéfique de faire comprendre que, au cours de l'histoire récente des Inuits, la sédentarisation forcée de ce peuple nordique l'a conduit à se tourner vers des moyens de subsistance autres, dont la production artistique, qui est devenue, dès la fin des années 1940, l'une de ses seules sources économiques rentables (Martin, 2003 : 139). Or, depuis quelques décennies maintenant, la permutation de l'art inuit d'un statut strictement commercial à un autre de nature patrimoniale a provoqué un questionnement important quant à sa valeur identitaire, mais aussi au sujet de l'interprétation et de la mise en valeur de ces productions artistiques chez les Inuits mêmes (Arsenault et Gagnon, 2002 ; Arsenault et Gendron, 2007). En effet, à partir du moment où les Inuits ont commencé à définir ces productions dans les termes d'un patrimoine artistique à sauvegarder et à transmettre aux générations qui suivront, s'est posée la question de l'aménagement de lieux appropriés pour affirmer la reconnaissance et la prise en charge de ce patrimoine culturel, à l'instar de la préservation de la langue ou de la transmission des autres types de pratiques traditionnelles. Connaissant les attentes nombreuses envers le patrimoine culturel, telles que celles de « mobiliser les ressources nécessaires à la conservation », de « bénéficier de retombées touristiques » et de « donner une image positive du territoire et améliorer le cadre de vie » (Greffé, 2003 : 13), force est de constater toutefois que l'actuelle exposition permanente de la collection Brousseau ne peut y répondre que bien partiellement, d'autant plus que la Galerie Art Inuit Brousseau et Brousseau poursuit toujours ses activités mercantiles et que le musée devient une vitrine exceptionnelle pour la promotion de l'art inuit à Québec³, plutôt que pour les communautés inuites, pourtant à la source de cette production artistique riche et variée.



On le voit bien actuellement, la puissance quasi souveraine de la diffusion et de la mise en valeur du patrimoine inuit par la communauté allochtone plutôt que par les Inuits eux-mêmes, jointe à l'absence de dialogue avec les communautés du Nord, contribue de façon significative à l'appauvrissement du patrimoine culturel inuit (Ames, 1988, 1992, 1994; Clavir, 2002; Doxtator, 1996; Jessup et Bagg, 2002). On peut ajouter d'ailleurs qu'elles tendent à réduire substantiellement la portée signifiante de la réception de l'objet patrimonial que les visiteurs d'une exposition comme celle du MNBAQ sont en droit d'espérer. Nous abondons donc dans le sens de Dorothy Speak, selon qui la mise en valeur passiste du MNBAQ ne peut convenir, dans l'état présent, ni aux communautés inuites, ni aux divers publics qui fréquentent les musées et qui sont aujourd'hui conscients des difficultés que peut introduire l'interprétation de biens patrimoniaux étrangers à la culture qui les présente, si des collaborations entre les musées et les communautés d'origine n'ont pas lieu (2007 : 30).

Nous revenons donc à la question posée en introduction : avec l'entrée de la collection Brousseau au musée, et par conséquent avec sa mise en patrimoine, sommes-nous davantage en présence d'une marchandise plutôt que d'un bien patrimonial à valeur artistique ou historique ajoutée ? C'est en tous les cas ce que tend à faire présentement la mise en valeur de ces œuvres d'art inuit issues d'une collection privée par le manque d'information, des choix contestables de pièces et l'absence de recherche scientifique à leur sujet (Speak, 2007 : 30). Pourtant dans le contexte actuel, et tel qu'on l'a évoqué précédemment, on constate un très vif intérêt de la part des collectivités inuites du Nunavik à promouvoir leur culture par différents moyens, notamment par la constitution de maisons de la transmission de la culture et de musées, comme à Puvirnituaq, à Inukjuak ou à Kangiqsujuaq. C'est dire que le MNBAQ aurait tout intérêt à s'associer à des partenaires issus de ces collectivités afin de procéder à l'intégration de cette culture et de son patrimoine au sein de l'institution nationale, ce qui pourrait conduire par exemple à des partenariats

fructueux résultant en échanges ou en prêts d'objets artistiques entre le musée et les institutions patrimoniales du Nord canadien ou encore en la présentation d'expositions temporaires.

Conclusion

Notre analyse de ce contexte d'appropriation et d'exploitation d'œuvres d'art inuit pour en faire un patrimoine singulier nous a conduite à révéler la présence d'un processus inversé au cours duquel c'est un bien jusque-là commercial – donc à la source, et avant tout, une marchandise qui était toujours susceptible d'être mise en vente par une galerie d'art – qui a été sélectionné pour devenir un bien patrimonial. L'étude de la patrimonialisation de la collection Brousseau nous a ainsi incitée à déterminer qui en avaient été les acteurs, mais aussi à questionner les modalités d'intervention qui ont conduit à sa prise en charge par le MNBAQ et à sa mise en valeur subséquente afin d'en révéler les aspects déficients et les manquements à une démarche fondamentalement éthique et responsable à l'égard des collectivités concernées. Nous reprenons donc à notre compte les propos de Raymond Montpetit, selon qui un objet ne devient pas patrimoine parce qu'il est historique. Ce chercheur écrit en effet au sujet de cet objet qu'«il doit pénétrer dans un jeu d'appropriation effective par la collectivité, signifier quelque chose pour quelqu'un, entrer dans le réseau des préoccupations contemporaines et contribuer au développement culturel ainsi qu'à la quête de sens des publics de maintenant» (2002 : 79-80).

Comme nous avons voulu le montrer, il semble s'être opéré une rupture entre le moment de la caractérisation de cette collection en objet patrimonial et celui de sa valorisation. Dès le moment où l'on a reconnu la qualité historique, artistique, voire l'authenticité de l'art inuit, les mécanismes effectifs de patrimonialisation de la collection ont rendu inopérantes sa valorisation et sa prise en charge par la société actuelle, si l'on considère que celle-ci inclut les communautés inuites. De nouvelles questions surgissent alors : que souhaitons-nous développer ? L'économie selon la formule des partenariats public

et privé ? Le savoir sur l'art inuit et son appréciation ? Peut-être les deux ? Devant ce retour à une pratique muséale où l'art autochtone, et plus spécifiquement inuit, est défini par des gens du Sud – ce qui témoigne au demeurant d'un contrôle, pour ne pas dire d'une appropriation abusive de biens culturels d'une minorité par une majorité –, quel est le degré de pluralité sous lequel se range notre société ? Enfin, comment lit-on notre rapport à l'environnement culturel avec cette collection patrimoniale ? Faut-il penser que le musée ignore les travaux qui se réalisent depuis plus de trente ans dans le domaine de la mise en valeur et de la réception de l'art autochtone, de concert avec les collectivités concernées, et cela, de la Colombie-Britannique (Musée d'anthropologie de l'Université de Colombie-Britannique) au Labrador (Institut culturel Torngasuk), en passant par Montréal (Musée McCord) ? En étudiant ce phénomène de patrimonialisation, nous avons voulu montrer, si besoin était, l'urgence d'ouvrir à des discussions plus larges avec les individus et les groupes concernés par les questions de patrimonialisation, à commencer par les Inuits eux-mêmes, plutôt que cela ne soit le fait que de quelques personnes. Souhaitons que sous peu une nouvelle dynamique s'installe entre les instances institutionnelles, dépositaires de la collection d'art inuit Brousseau, les experts et les collectivités inuites. Nous pouvons espérer qu'en laissant la possibilité aux différents acteurs sociaux intéressés de s'exprimer, par exemple en définissant ensemble ce qu'est un patrimoine culturel et, par extension, en participant conjointement aux cadres de recherche et de mise en valeur de l'institution qui exposera leurs objets matériels et immatériels, on parviendra ainsi à fournir des définitions et à proposer des modes de présentation plus justes et plus rassembleurs que ceux employés par le passé, et cela au bénéfice du monde global. Il nous apparaît par conséquent que la meilleure démarche éthique à adopter dans le traitement d'une collection comme celle dont une partie est exposée à la salle Hydro-Québec devrait être accompagnée du respect et de l'écoute attentive des différentes parties préoccupées par la préservation d'un tel patrimoine artistique.



Annie d'Amours est doctorante au Programme international de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine aux Universités du Québec à Montréal et d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

L'auteure exprime sa vive gratitude et ses remerciements au Fonds de recherche sur la société et la culture, aux professeurs Daniel Arsenault, Laurier Lacroix et Lucie K. Morisset de l'Université du Québec à Montréal, ainsi qu'au conservateur Louis Gagnon de l'Institut culturel Avataq.

Notes

- Il convient de souligner ici que l'État québécois, par l'entremise du Musée de la civilisation, à Québec, disposait déjà d'une importante collection d'œuvres d'art inuit du Nunavik, constituée en premier lieu par le géographe Michel Brochu dans les années 1960, alors que ce dernier avait séjourné dans les différents villages inuits du «Nouveau-Québec», recueillant au passage de nombreuses productions artistiques représentatives de cet art en plein essor (Daniel Arsenault, communication personnelle, 2007).
- Ce qui n'est pas sans rappeler les nombreux écueils de l'introduction de l'art inuit dans les communautés du Sud au milieu du XX^e siècle : «les fonctionnaires qui ont travaillé à la diffusion de l'art inuit l'ont fait avec leurs idées préconçues sur les Inuits, l'Arctique, l'art avec des jugements infantilisants sur la production inuite, puis sur les Inuits eux-mêmes, l'État a adopté une attitude paternaliste concernant l'administration des Inuits et de leurs biens [...] Des vues qui prévalent chez les Blancs et qui n'existent pas nécessairement dans les communautés inuites instaurant une description prescriptive de l'art inuit, des traditions, mœurs, etc. Il en a résulté une présentation déformée et stéréotypée de la vie inuite.» (Vorano, 2007 : 503-518) [traduction libre]
- Ou, pour le dire autrement, le Musée national des beaux-arts du Québec ne devient-il pas un «agent commercial» pour la galerie en promouvant sur les scènes nationale et internationale les artistes «qui ont la cote» actuellement? La collection Brousseau dont le musée est le dépositaire désormais ne devient-elle pas elle-même une monnaie d'échange précieuse pour l'institution – «alors que l'art québécois en général n'intéresse que très peu les institutions préteuses étrangères» (Baillargeon, 2005 : B8) – avec, notamment, le prêt d'œuvres d'art à d'autres institutions culturelles (par exemple, le Musée national des beaux-arts du Québec a présenté au Musée d'art de Kópavogur, en Islande, l'exposition *Inuit* à partir d'un prêt exceptionnel de 110 œuvres, du 14 octobre au 10 décembre 2006; il a ensuite présenté

la même exposition à la Galerie d'art du centre culturel inuit de l'université de Sherbrooke, du 7 mai au 23 juin 2007).

Bibliographie

- Alpers, Svetlana (1991), «The Museum as a Way of Seeing», dans Ivan et Steven D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures : the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington (DC), Smithsonian Institution Press, p. 25-32.
- Ames, Michael M. (1988), «Proposal for Improving Relations between Museums and Indigenous Peoples of Canada», *Museum Anthropology*, vol. 12, n° 3, p. 15-19.
- Ames, Michael M. (1992), *Cannibal Tours and Glass Boxes: the Anthropology of Museums*, Vancouver, University of British Columbia Press.
- Ames, Michael M. (1994), «The Politics of Difference: Other Voices in a Not Yet Post-colonial World», *Museum Anthropology*, vol. 18, n° 3, p. 9-17.
- Arsenault, Daniel et Louis Gagnon (2002), «Les représentations rupestres autochtones : du lieu in situ au lieu muséal : perte ou enrichissement?», *Ethnologues*, vol. 24, n° 2, p. 139-160.
- Arsenault, Daniel et Daniel Gendron (dir.) (2007), *Des Tunit aux Inuits : patrimoines archéologique et historique au Nunavik*, Québec, CELAT (Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions) / Université Laval / Institut culturel Avataq.
- Baillargeon, Stéphane (2005), «Acquisition majeure à Québec», *Le Devoir*, 7 avril, p. B8.
- Brousseau, Raymond et Nicole Allard (2002), *L'art inuit au musée*, Québec, Musée d'art inuit Brousseau.
- Caune, Jean (2006), *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Clavir, Miriam (2002), *Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*, Vancouver / Toronto, University of British Columbia Press.
- D'Amours, Annie (2007), *Entretien avec Louis Gagnon*, conservateur en histoire de l'art inuit à l'Institut culturel Avataq, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 3 mars, n.p.
- Davallon, Jean (2006), *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.
- Doxtator, Deborah (1996), «The Implications of Canadian Nationalism for Aboriginal Cultural Autonomy», dans Musée canadien des civilisations, *Curatorship: Indigenous Perspectives in Post-colonial Societies, Proceedings*, Hull, Musée canadien des civilisations, p. 56-76.
- Greffe, Xavier (2003), *La valorisation économique du patrimoine*, Paris, La Documentation française.
- Jessup, Lynda et Shannon Bagg (2002), *On Aboriginal Representation in the Gallery*, Hull, Musée canadien des civilisations.
- Lacasse, Yves et John R. Porter (2004), *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec : une histoire de l'art du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.
- Lacroix, Laurier (1995), «Musées et collections : impact des acquisitions massives», *Actes du colloque L'art au musée : de l'œuvre à l'institution tenu au Musée d'art contemporain de Montréal le 21 octobre 1994*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, p. 49-58.
- MacCannell, Dean (1976), *The Tourist: a New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books.
- Martin, Thibault (2003), *De la banquise au congélateur : mondialisation et culture au Nunavik*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- (MNBAQ) Musée national des beaux-arts du Québec (2007), *Inuit. Une sélection d'œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.
- Montpetit, Raymond (2002), «Les Musées, générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui : quelques réflexions sur les musées dans nos sociétés postmodernes», dans Bernard Schiele (dir.), *Patrimoines et identités*, Québec, Musée de la civilisation / MultiMondes, p. 77-117.
- Nicks, Trudy et Tom Hill (1992), «Le Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations», *Muse*, vol. 10, nos 2-3, p. 85-88.
- Noreau, Katerine (2006), «La collection d'art inuit Brousseau – Salle Hydro-Québec : une exposition incontournable présentée dès le 28 septembre 2006 au Musée national des beaux-arts du Québec», Site Internet du Musée national des beaux-arts du Québec, [<http://www.mnba.qc.ca/Afficher.aspx?supersection=335>], consulté le 8 août 2008.
- Porter, John R. (2006), *Musée national des beaux-arts du Québec : rapport annuel 2005-2006*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.
- Rautenberg, Michel (2003), *La rupture patrimoniale*, Grenoble, À la croisée.
- Speak, Dorothy (2007), «The Brousseau Inuit Art Collection Hydro-Québec Gallery, Musée national des beaux-arts du Québec», *Inuit Art Quarterly*, vol. 22, n° 3, p. 28-30.
- Voisard, Anne-Marie (2005), «Hommage à des gens d'exception de la région : Raymond Brousseau 'harponné' par l'art inuit», *Le Soleil*, 8 mai, p. B3.
- Vorano, Norman David (2007), *Inuit Art in the Qallunaat World: Modernism, Museums and the Popular Imaginary, 1949-1962*, New York, Université de Rochester.
- Voyer, Bernard, 2005, *Aniu, du flocon de neige à l'iceberg*, Montréal, Névé.