

Programme de la maîtrise en muséologie
Université du Québec à Montréal

La mise en exposition de pratiques artistiques éphémères écologistes : étude de
cas du projet *The Call of Things*

Rapport de travail dirigé (9 cr.)
Présenté à
Madame Édith-Anne Pageot

MSL6700, *Travaux dirigés*

Béatrice Larochelle

Été 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Remerciements

Je tiens à remercier d'abord ma tutrice, Édith-Anne Pageot, pour son support et ses précieux conseils. Un énorme merci à mes parents qui ont toujours priorisé mes études et ma réussite, ceci n'aurait pas été possible sans vous. Merci à Mikaël, mon fidèle partenaire d'études et de vie pour son soutien infini. Je souhaite finalement remercier mes amis de maîtrise, vous avez rendu cette expérience beaucoup plus légère, à travers l'écran des Zooms comme dans la vie réelle.

Remarque : le féminin sera utilisé afin d'alléger le texte.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1. Mise en contexte de la recherche	1
2. Problématique de recherche	3
3. Cadre théorique	6
3.1. Les nouveaux matérialismes	6
3.2. L' <i>Eco Art</i>	8
4. Définition des concepts clés liés à la recherche	11
4.1. Définition du concept d'art éphémère	11
4.2. Définition du concept d'art écologiste	11
4.3. Définition du concept de muséalisation	12
5. Méthodologie	13
CHAPITRE 1 : Étude de cas	14
1. Présentation de l'artiste Jessica Houston	14
2. Présentation générale du projet <i>The Call of Things</i>	15
CHAPITRE 2 : La mise en exposition de pratiques artistiques éphémères dans le projet <i>The Call of Things</i>	19
1. La muséalisation d'un objet éphémère	19
1.1. Le processus de documentation comme solution	22
1.1.1. Le processus de documentation appliqué à <i>The Call of Things</i>	25
2. La mise en exposition du vivant	27
2.1. Enjeu éthique de l'intégration du vivant dans une exposition	29
2.2. Bien-être du vivant dans l'exposition	34
CHAPITRE 3 : La mise en exposition de pratiques artistiques écologistes dans le projet <i>The Call of Things</i>	37
1. La responsabilité d'une institution face à la présentation de discours environnementalistes	37
1.1. Le discours écologiste présenté dans <i>The Call of Things</i>	43
2. L'empreinte écologique d'une exposition	46
2.1. La création de déchets scénographiques	46
2.2. Le transport des œuvres : exposition itinérante	50

CONCLUSION	52
BIBLIOGRAPHIE	56
ANNEXE I	
Figures	62
ANNEXE II	
Liste des collaborateurs et collaboratrices du projet <i>The Call of Things</i>	73
ANNEXE III	
Dates d'exposition du projet <i>The Call of Things</i> et présentation des lieux d'accueil	76
ANNEXE IV	
Certificat de formation éthique	79

INTRODUCTION

« La moitié des [adultes] de 19-24 ans rapportent des manifestations d'écoanxiété dans les 2 dernières semaines¹ » voici ce qu'affirmait la Dre Mélissa Généreux, médecin spécialiste en santé publique et médecine préventive à l'Université de Sherbrooke, à Radio-Canada le 5 novembre 2021 – une statistique qu'elle a relevée dans le cadre d'une étude de l'Université de Sherbrooke portant sur les changements climatiques et les jeunes adultes. Les questions environnementales sont dorénavant au cœur de notre société contemporaine, voire, forgent les jeunes adultes d'aujourd'hui. La sphère artistique et muséale s'y penche également : l'art contemporain, en tant qu'excellent porte-voix des sujets sociétaux ardents, aborde souvent l'écologie, et ce sous différentes facettes. Plusieurs artistes actuelles choisissent d'exposer des œuvres à caractères éphémères afin d'aborder l'urgence climatique. Dans ce travail, nous nous questionnons au sujet de la mise en exposition de pratiques qui traitent à la fois de sujets environnementaux et utilisent des éléments éphémères.

1. Mise en contexte de la recherche

Les questions environnementales occupent beaucoup d'espace dans la sphère publique et c'est dans cette dynamique que notre question de recherche s'inscrit. De manière très intéressante, les artistes préoccupées par la modification des écosystèmes, la perte de biodiversité ou la surconsommation des ressources de la Terre semblent souvent trouver leur inspiration dans l'utilisation d'éléments du vivant comme matière.

¹ Dre Mélissa Généreux, « Les jeunes de plus en plus anxieux face aux réchauffements climatiques », *Radio-Canada Ohdio*, 5 novembre 2021. En ligne. < <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/le-15-18/segments/entrevue/377901/etude-peur-environnement-jeune> >. Consulté le 3 août 2022.

Comme quoi, retourner aux éléments « naturels » serait un véhicule efficace afin d’aborder la nature elle-même. Nous observons une tendance « écologiste » au sein des pratiques artistiques actuelles, un écho indéniable aux préoccupations sociétales et politiques en matière de changements climatiques. Ces pratiques prennent racine dans un large courant environnemental, en art contemporain, qui aura eu différentes formes – *Eco Art*, écoféminisme, etc. – au fil de plusieurs décennies. Mentionnons à titre d’exemple les *Siluetas* d’Ana Mendieta où l’artiste laisse des empreintes de son corps dans la nature ou les 7000 chênes de Joseph Beuys plantés à Kassel en 1982. Plus récemment, des expositions écologistes d’envergures ont eu lieu à Montréal, comme l’édition 2022 de la biennale MOMENTA : *Quand la nature ressent*. Ce type de pratique rejoint entre autres la voie des nouveaux matérialismes et celle de l’art éphémère vivant. Mentionnons, par exemple, Tomás Saraceno et son projet sur les toiles d’araignées. Son œuvre *Hybrid solitary semi-social 54 Tauri built by: a duet of Linyphia triangularis - three weeks, a nonet of Cyrtophora citricola - three weeks, rotated 180°* (2017) (figure 1) fait cohabiter des araignées dans des cubes de plexiglas et les laisse créer des architectures en toiles au fil de leur mise en exposition². Pour son projet *Ice Watch* (2018) (figure 2), Olafur Eliasson expose sur des places publiques de Londres 30 blocs de glace issus des eaux entourant le Groenland et les laisse fondre tranquillement à la vue des passantes.

À Montréal encore, l’artiste Jessica Houston met sur pied une exposition itinérante intitulée *The Call of Things* (2019). Elle remet en question les changements se manifestant sur les paysages des pôles dus au réchauffement climatique. Houston expose différents artefacts des pôles, Nord et Sud, et les met en dialogue par l’entremise d’enregistrements audios. Les objets exposés varient d’un lieu de diffusion à un autre. Nous y retrouvons entre autres de l’eau de glacier de l’île de Baffin, du lichen arctique en voie de disparition ainsi qu’un canari vivant, chantant. Dans ce projet de recherche,

² Cette œuvre fut acquise récemment par le Musée d’art contemporain de Montréal.

nous nous penchons sur cette exposition pour en analyser les différentes particularités expositionnelles et nourrir nos réflexions quant aux enjeux de la mise en exposition des pratiques artistiques éphémères et écologistes (ces concepts seront définis dans la section 4 de l'introduction). Quels défis sont soulevés par la mise en exposition des œuvres d'art à la fois écologistes et éphémères? Comment ceux-ci peuvent-ils être surmontés? Ce travail dirigé tente de répondre à ces questions à partir d'une étude de cas, l'exposition itinérante *The Call of Things* réalisée par l'artiste montréalaise Jessica Houston.

2. Problématique de recherche

La littérature actuelle, souvent près de la discipline de l'histoire de l'art, se penche largement sur l'art écologiste ou *Eco Art* ainsi que sur l'art éphémère dans ses nombreuses formes. Nommons pour le premier les nombreux travaux de la professeure Bénédicte Ramade dont son plus récent ouvrage *Vers un art anthropocène : L'art écologique américain pour prototype* (2022) ou le numéro 128 de la revue ESPACE art actuel sur la « Climatologie » (2021). Du côté de l'art éphémère, plusieurs auteures actuelles s'y intéressent dans la perspective de performance comme la professeure Anne Bénichou ou la doctorante Amélie Giguère dans sa thèse *Art contemporain et documentation: la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance* (2012). Il y a également un grand intérêt en histoire de l'art pour ce qui touche aux nouveaux matérialismes, qui regroupent souvent des éléments naturels, comme l'aborde l'important livre *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things* (2009) de Jane Bennett, ou pour le vivant tel qu'étudié par Eric Baratay dans *Le point de vue animal* (2012).

Du côté des institutions de diffusions, plusieurs sont engagées dans le développement de pratiques durables depuis de nombreuses années, que ce soit dans la

gestion des déchets expositionnels, l'ingénierie ou l'architecture de leurs bâtiments. Ces questions sont d'ailleurs largement étudiées dans le recueil *Musées et développement durable* (2011) dirigé par Serge Chaumier et Aude Porcedda. Plus récemment est paru le recueil *Curating the Future : Museums, communities and climate change* (2017) dirigé par Jennifer Newell, Libby Robin and Kirsten Wehner. Dans celui-ci, différentes spécialistes s'intéressent aux multiples manières dont les musées, à travers le monde, abordent les problématiques liées aux changements climatiques par l'entremise de plusieurs études de cas.

Ces éléments sont tous très pertinents pour analyser notre étude de cas, qui se veut en quelque sorte une mise en relation de ceux-ci. Cependant, peu de textes documentent le processus derrière la mise en exposition des œuvres à la fois éphémères et écologistes. Il paraît donc y avoir un certain angle mort quant à la théorisation de l'action commissariale et muséologique face à de telles pratiques artistiques. En étudiant le projet *The Call of Things*, du point de vue de sa mise en exposition, nous espérons pouvoir apporter une perspective qui serait une analyse se situant à l'intersection de ces approches.

Dans ce travail dirigé, nous tentons de décortiquer les différents défis posés par la mise en exposition des pratiques artistiques éphémères et écologistes à partir de notre étude de cas, ainsi que la manière dont ceux-ci auraient pu être résolus par les institutions exposantes ou l'artiste. Cette étude se divise en trois chapitres. Nous nous demandons d'abord comment l'objet éphémère résiste au processus de muséalisation traditionnel lorsqu'il fait son entrée dans l'espace muséal. En effet, nous remarquons que ce type d'expositions possède des particularités qui invitent à adapter le processus habituel de muséalisation des œuvres d'art. D'après le *Dictionnaire de muséologie* de l'ICOM (2022), le procédé de muséalisation consiste « à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son contexte naturel ou culturel d'origine et à le

transformer en “objet de musée” soit à la faire entrer dans le champ muséal.³ » De là découle une deuxième question : quels outils muséologiques peuvent être mis en place pour permettre une certaine forme de conservation de l’objet éphémère ? De surcroît, il est important de contester cette volonté de conservation absolue, alors que l’œuvre nous invite peut-être à la remettre en question. Selon nous, l’un des processus muséologiques fréquemment utilisés dans ces situations est la documentation : si l’on ne peut pas conserver l’objet en soi, il est néanmoins possible d’en conserver une trace. Il peut s’agir d’un juste compromis, entre les objectifs muséologiques et les objectifs de l’artiste. C’est pourquoi nous pensons que les institutions d’accueil et l’artiste utilisent la documentation dans le cadre de ce projet.

Le chapitre deux se penche sur les enjeux que soulève la mise en exposition du vivant en art contemporain. Nous reviendrons sur plusieurs controverses entourant les enjeux éthiques inhérents à l’exposition du vivant, notamment en ce qui concerne le bien-être animal. Aussi nous questionnons les potentiels dispositifs techniques et ressources qui peuvent assurer leur bien-être, et plus précisément, comment cela est articulé pour *The Call of Things*. Notre hypothèse est qu’intégrer un organisme vivant dans une exposition d’art possède certaines limites éthiques, surtout en ce qui concerne le consentement animal, mais que des moyens peuvent être mis en place afin d’assurer au moins le bien-être de ce dernier.

Dans le dernier chapitre de ce travail, nous abordons les différents défis environnementaux auxquels font face les institutions de diffusion comme la production de déchets, l’empreinte du transport des objets et la vulgarisation d’enjeux importants. Comme le remarque la commissaire et professeure Bénédicte Ramade, une certaine responsabilité se pose pour une commissaire, ou une institution, traitant de sujets

³ François Mairesse (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Malakoff, ICOM, Armand Colin, 2022, p. 382.

écologiques⁴. Tout en nous demandant comment *The Call of Things* se positionne quant au discours écologiste, nous tentons d'évaluer quelle part de responsabilité est prise par l'artiste et les institutions à ce sujet.

Finalement, nous nous demandons quelle est l'empreinte écologique du projet *The Call of Things*, et de ses mises en exposition. Cette recherche prend ainsi en compte l'aspect écologique, ou non écologique, des pratiques expositionnelles étudiées (transport d'œuvre, production de déchets, etc.). Notre hypothèse est que l'artiste et les institutions participantes tenteront de sensibiliser le public aux enjeux environnementaux tout en tentant de réaliser un projet majoritairement « vert ».

3. Cadre théorique

Notre projet de recherche se trouve à la croisée de deux champs de pensées théoriques majeurs; les nouveaux matérialismes et l'*Eco Art*. Dans cette section, nous définissons ces deux concepts théoriques en nous référant aux écrits incontournables qui les ont développés.

3.1. Les nouveaux matérialismes

Les nouveaux matérialismes, ou néomatérialismes, sont largement cités par l'artiste Jessica Houston pour définir les réflexions derrière sa pratique. Les théories néomatérialistes ont été développées et définies par les philosophes Rosi Braidotti et Manuel DeLanda durant les années 90. Il s'agit d'une théorie selon laquelle la matière,

⁴ Eve Laliberté, « Entrevue. Bénédicte Ramade », *Résidence Éditions*, 2019. En ligne. < <https://www.residenceeditions.co/conversations/2019/11/8/benedicte-ramade> >. Consulté le 2 septembre 2022.

souvent perçue comme passive et inerte, serait plutôt active et agentive. Il s'agit d'une opposition à la philosophie matérialiste classique. De surcroît, les nouveaux matérialismes renient une conception dualiste du monde qui confronte humain et non-humain, nature et culture, sujet et objet⁵.

L'un des fondements théoriques des nouveaux matérialismes repose dans les écrits du philosophe, anthropologue et sociologue français Bruno Latour. Ce dernier développe sa fameuse théorie de l'acteur-réseau (aussi connue sous l'abréviation ANT) au cours des années 1980 aux côtés d'autres chercheurs, dont Michel Callon et Madelein Akrich. Cette approche se caractérise par le fait qu'elle prend en compte, dans son analyse sociologique, des éléments non-humains. Latour utilise la notion d'actant (un concept emprunté à A.J. Greimas⁶) afin de définir une chose non-humaine possédant un poids agentif dans le déroulement des choses, au-delà d'une simple instrumentalisation par l'humain⁷.

En 2007, la philosophe et physicienne Karen Barad publie *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Dans ce livre, Barad théorise le concept d'agentivité et explique que celle-ci n'est pas réservée aux humains, mais bien à toute la matière, vivante et non vivante⁸.

L'un des écrits importants sur l'agentivité de la matière, dont s'inspire beaucoup Jessica Houston, est l'ouvrage *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things* (2010) par la théoricienne politique et philosophe Jane Bennett. Dans ce livre, Bennett évoque ce qu'elle appelle le « Thing-Power », qu'elle décrit ainsi: « la curieuse capacité

⁵ Sylvette Babin, « Conversation avec la matière », *esse arts + opinions*, n° 101, hiver 2021, p. 6.

⁶ Oxford Reference, « actant », *Oxford University Press*, 2023. En ligne. < Actant - Oxford Reference >. Consulté le 5 septembre 2023.

⁷ Fabrice Flipo, « Les effets Latour », *Quaderni*, n° 87, 2015, p. 133.

⁸ *Ibid.*

des choses inanimées à s’animer, à agir, à produire des effets dramatiques et subtils⁹ ». Bennett avance que nos systèmes politiques et hiérarchiques pourraient être altérés si la vitalité matérielle était plus largement acceptée et comprise¹⁰.

En 2013, la théoricienne de l’art Estelle Barrett et Barbara Bolt, théoricienne et artiste, publient le recueil *Carnal knowledge: Towards a ‘New Materialism’ Through the Arts*. Dans une perspective artistique pluridisciplinaire, les auteures tentent de comprendre comment le matérialisme se traduit dans les arts en comparaison avec les domaines de l’épistémologie, la philosophie et les sciences humaines.

Dans ce travail, les nouveaux matérialismes cadrent les choix réalisés par l’artiste Jessica Houston, en ce qui concerne les objets et matériaux qu’elle choisit d’exposer, mais également dans la manière dont elle choisit d’attribuer une agentivité à ceux-ci en leur donnant une voix et en nous permettant, nous le public, de les appeler avec notre téléphone mobile à l’aide d’un code QR (nous y reviendrons au chapitre 1). Ceci a un impact direct sur la muséalisation du projet alors que des objets organiques font leur entrée dans l’espace d’exposition.

3.2. L’Eco Art

Dans le cadre de ce travail, nous abordons le concept d’art écologiste (celui-ci est défini à la section 4.2 de cette introduction), une traduction libre du terme plus répandu de *Eco Art*. Linda Weintraub, l’auteure de l’incontournable ouvrage *To Life ! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet* (2012), définit de manière détaillée l’*Eco Art* comme une tendance artistique complexe et variée qui se rallie à une pluralité de

⁹ Jane Bennett, *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*. Durham, Duke University Press, 2009. p. 6. Traduction libre. Citation originale: “the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle”.

¹⁰ Jane Bennett, *ibid.*, p. viii.

concepts¹¹. Elle note la récurrence de certains termes utilisés lorsque des pratiques de ce type sont décrites : « Ces œuvres partagent des noms descriptifs tels qu'expérience, exploration et enquête, suggérant que les éco-artistes testent peut-être les limites de la tolérance de l'art au changement.¹² » Weintraub situe la naissance de l'*Eco Art* en Occident dans les années 1960, au cœur des vagues de revendications sociales diverses¹³. Selon elle, l'*Eco Art* est également influencé par la photographie et la peinture de paysage¹⁴.

Approximativement, nous datons les débuts des mouvements écologistes, comme nous l'entendons aujourd'hui, aux années 60-70¹⁵. Si nous souhaitons retracer le fil d'Ariane de l'intégration des questions environnementales en art, il faut remonter jusqu'en 1992 pour explorer la première exposition formellement à thématique écologique : *Fragile Ecologies : Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* au Queens Museum of Art à New York. Cette exposition itinérante, organisée par la professeure et commissaire Barbara Matilsky, traite de différentes pratiques artistiques ayant un message activiste environnemental. Plusieurs artistes investissent des communautés et lieux précis avec un regard environnementaliste critique. Matilsky est la première auteure à théoriser aussi largement l'art écologiste dans le catalogue d'exposition.

Si plusieurs auteures, comme Bénédicte Ramade, établissent cette exposition comme la première à caractère écologiste¹⁶, les origines officielles de l'*Eco Art* sont

¹¹ Linda Weintraub, *To Life !: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 5.

¹² Linda Weintraub, *ibid.* Traduction libre. Citation originale: "These works share such descriptive nouns as experiment, exploration, and inquiry, suggesting that eco artists may be testing limits of art's tolerance for change."

¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵ Yves Frémion et Bruno Villalba, « Écologiste. Mouvement », *Encyclopædia Universalis*. En ligne. < <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/mouvement-ecologiste/> >. Consulté le 14 novembre 2021.

¹⁶ Bénédicte Ramade, « L'art de l'écologie aux limites de l'exposition », *Espace*, n° 110, 2015, p. 12.

difficiles à retracer. Elles sont parfois confondues avec la tendance du *Land Art* – Le *Land Art* est un courant artistique utilisant la nature comme matériau premier. Sa mise en valeur du paysage par l’art apporte une appréciation de la nature et du territoire et, parfois, une conscience de conservation de ceux-ci¹⁷. La commissaire activiste Lucy Lippard et le galeriste John Gibson ont d’ailleurs organisé une exposition sur le *Land Art* au titre de *Ecological Art* en 1969¹⁸, ce qui montre la porosité entre ces deux courants.

Définitivement, l’*Eco Art* continue d’évoluer à travers le temps et l’histoire de l’art, alors que notre connaissance des enjeux climatiques s’approfondit parallèlement. Dans son plus récent ouvrage, Bénédicte Ramade suggère le terme « art anthropocène » pour illustrer les pratiques qui se placent dans le plus récent courant de pensée environnemental. Réfléchi par l’auteure comme un temps non seulement géologique, mais également devenu philosophique et culturel, l’art anthropocène regroupe les tendances actuelles du biomimétisme, du *care*, des alliances interespèces et des empathies pour le vivant¹⁹.

Le projet de Jessica Houston se retrouve dans cette catégorisation d’*Eco Art* par sa conscientisation à la réalité des pôles et aux conditions de vie des personnes et animaux en ces lieux, particulièrement sensibles aux changements climatiques. Dans cette analyse, nous joignons également les concepts de l’*Eco Art* à la durabilité dans les musées. Interrogeant ainsi la manière dont les institutions se positionnent face aux discours écologistes véhiculés par le projet. De plus, nous abordons brièvement les

¹⁷ Philippe Dagen et Françoise Hamon (dir.), *Époque contemporaine. XIXe – XXIe siècles*, Paris, Flammarion, 2011, p. 542.

¹⁸ Bénédicte Ramade. « L’art écologique aux prises avec ses stéréotypes ». *Perspective*, 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, p. 185. En ligne. < <http://journals.openedition.org/perspective/5840> >.

¹⁹ Bénédicte Ramade, *Vers un art anthropocène. L’Art écologique américain pour prototype*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 10.

études animales, un secteur de recherche près de l'*Eco Art*, afin de cadrer les différents enjeux liés à l'intégration du vivant en art contemporain.

4. Définition des concepts clés liés à la recherche

4.1. Définition du concept d'art éphémère

L'art éphémère s'inscrit depuis longtemps dans les grands courants de l'histoire de l'art contemporain. D'une part, la performance qui émerge dans les années 60 avec les pionniers bien connus comme Joseph Beuys, Vito Acconci et Marina Abramovic – même si nous pouvons retracer les débuts de la performance beaucoup plus tôt avec les cabarets Dada entre autres²⁰. De l'autre, nous retrouvons le mouvement italien de l'Arte Povera, une tendance artistique à inclure des éléments de la nature à des œuvres d'art contemplatives²¹. Souvenons-nous de la fameuse œuvre de ce courant, *Sans titre, (granit, laitue, fil de cuivre)* (1968) (figure 3) par Giovanni Anselmo, qui implique la dégradation d'une laitue prise entre deux blocs de granit, simulant que la sculpture mange au fil du temps la laitue. Nous retrouvons ainsi plusieurs influences, au cœur du grand concept de l'art éphémère, qui ont mené à la tendance actuelle qui est d'inclure des éléments naturels précaires ou encore des organismes vivants dans des œuvres d'art.

4.2. Définition du concept d'art écologiste

Une pluralité de termes se joint aux questions environnementales. Dans le cadre de ce projet, il est question d'art écologiste et parfois d'art écologique. Ce que nous

²⁰ Philippe Dagen et Françoise Hamon, *op cit.*, p. 564.

²¹ *Ibid.*, p. 542.

entendons par art écologique est une pratique artistique qui n'est pas polluante, par exemple, de créer une œuvre qui ne produit aucun déchet. D'après le Robert en ligne, écologique [adjectif] se rapporte à ce « qui respecte l'environnement²² ». Ses synonymes sont « vert » ou « environnemental ». En ce qui concerne l'art écologiste, qui est au cœur de notre problématique, il s'agit là plutôt d'une pratique artistique avec une perspective activiste, un message que l'on peut qualifier de « vert ». D'après le Robert en ligne, à nouveau : « écologiste [adjectif] courant : Partisan de la défense de la nature, de la qualité de l'environnement – Militant écologiste.²³ » Un terme à ne pas confondre avec l'environnementaliste [nom] ou l'écologiste [nom] qui réfèrent plutôt à des spécialistes et scientifiques de l'environnement et des écologies. Il est également important de saisir qu'une œuvre peut être écologiste sans pour autant être écologique. En effet, retirer des organismes vivants de leur habitat naturel pour les intégrer à une œuvre d'art est une excellente manière de produire un message efficace, mais n'aide pas nécessairement au maintien d'une écologie saine. Cependant, si nous choisissons le terme « art écologiste » dans le cadre de ce travail, il est important de préciser que plusieurs auteurs francophones utilisent plutôt le terme « art écologique », une traduction plus littérale du concept anglophone d'*Eco Art*.

4.3. Définition du concept de muséalisation

Le musée moderne est créé au 19^e siècle comme moyen d'animer, d'étudier, de conserver et d'exposer²⁴ au public des objets particuliers : œuvres d'art, squelettes, documents historiques, etc. Pour ce faire, ces objets doivent passer par le processus de

²² Le Robert, « écologique », *Le Robert dico en ligne*. En ligne. < <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ecologique> >. Consulté le 2 août 2022.

²³ Le Robert, « écologiste », *Le Robert dico en ligne*. En ligne. < <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ecologiste> >. Consulté le 2 août 2023.

²⁴ André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, Malakoff, Armand Colin, 2014, p.71.

muséalisation tel que défini dans la problématique de recherche (p. 6). À la suite de son entrée au musée, tout un ensemble de pratiques normatives entoure la recherche sur l'objet, son exposition et sa conservation²⁵. En effet, l'entrée d'un objet dans une institution à caractère expographique ou de conservation s'accompagne de démarches visant à sécuriser cet objet, à le mettre en valeur et à l'étudier. Dans le cadre de ce travail, nous nous intéressons longuement à ce processus. Alors que le processus de muséalisation concerne en général l'institution muséale, elle demeure pertinente pour les lieux connexes qui présentent des mises en exposition telles que des galeries d'art et centres d'exposition.

5. Méthodologie

L'exposition *The Call of Things* fut présentée à la galerie Art Mûr en 2019, puis au Arktikum Museum, au Samek Museum, à la Schmucker Art Gallery, et plus récemment l'Université de Berkeley. Cette étude prend en compte les différentes itérations de cette exposition. Les sources documentaires sur lesquelles nous nous appuyons incluent : le site internet développé pour ce projet, la liste des œuvres et des objets présentés dans les différentes institutions, les textes de présentation, la démarche de l'artiste et finalement les photographies disponibles. Une autre partie de la méthodologie relève d'entrevues avec les professionnelles des musées et galeries ayant participé à la réalisation de ces expositions afin de les questionner sur leurs méthodes de documentation, leurs étapes de réalisation du projet, les dispositifs utilisés pour exposer le vivant et assurer son bien-être, la réception du public, la gestion des déchets de l'exposition, la mission de leur institution, la coordination du transport des objets et leur programme de médiation. Une entrevue fut également menée avec Jessica Houston. Avec l'approbation des institutions participantes et de l'artiste, nous

²⁵ André Gob et Noémie Drouguet, *ibid.*

souhaitons consulter les différents documents et archives qui sont nés de ce projet, en dehors des publications publiques. L'objectif est de récolter des informations qualitatives et primaires à propos de ce projet, pour en retirer différentes conclusions quant à la particularité de la mise en exposition des pratiques artistiques éphémères et écologistes.

CHAPITRE 1 : Étude de cas

1. Présentation de l'artiste Jessica Houston

Jessica Houston est une artiste en arts visuels multidisciplinaire. Elle est née en 1970 à Chicago²⁶. Aujourd'hui, elle habite et travaille à Montréal. Ses nombreux voyages, d'un pôle à l'autre, sont centraux à sa pratique qui traite des différents liens entre la nature et la culture. Son travail porte sur la mémoire et les histoires relatives aux lieux polaires et aux communautés les habitants. Profondément ancré dans les tendances écologistes, le travail de Jessica Houston évoque l'impact du geste humain sur le paysage. Sa démarche, poétique et scientifique à la fois, sensibilise la visiteuse aux différentes conséquences des changements climatiques, sociales et environnementales. Ses projets gravitent autour de et impliquent les communautés locales à différentes échelles²⁷. Même si la femme n'est pas son sujet de recherche premier, son travail s'avère féministe par la manière dont elle accorde énormément d'importance aux voix féminines dans sa pratique et ses collaborations. De plus, sa démarche peut être associée à la tendance du *care*, l'artiste souhaitant éveiller la

²⁶ Art Mûr, « Artistes: Jessica Houston », *Art Mûr*. En ligne. < <https://artmur.com/artistes/jessica-houston/> >. Consulté le 16 août 2022.

²⁷ Jessica Houston, « Bio », *Jessica Houston*. En ligne. < <https://www.jessicahouston.net/bio> >. Consulté le 16 août 2022.

volonté du soin pour l'humain et pour le non-humain par son travail²⁸. Elle expose et crée des œuvres spécifiques dans différents pays, dont le Canada, les États-Unis et l'Italie. Ses œuvres font partie de plusieurs collections muséales et privées. Elle est représentée par la galerie Art Mûr à Montréal²⁹.

2. Présentation générale du projet *The Call of Things*

The Call of Things est un projet d'exposition réfléchi et réalisé par l'artiste Jessica Houston. Celui-ci n'est pas fixe dans le temps et dans sa forme, trouvant de nouvelles itérations à chaque réexposition. *The Call of Things* soulève différentes problématiques touchant le colonialisme, la géopolitique et l'environnement. Les vecteurs principaux de discours de ce projet sont des objets « parlants »³⁰. Il s'agit d'objets que l'artiste recueille au fil du temps en les achetant par internet, comme sur le site de Etsy, ou encore lors de ses voyages³¹. Parmi ceux-ci, nous retrouvons la coquille d'une balle de fusil, une brosse à dents et un morceau de métal d'une épave de navire. Influencée par la théorisation de Bruno Latour sur les acteurs-réseaux, telle que définie plus tôt, Houston confère une agentivité aux objets, les rendant actifs et actants. L'artiste associe chacun des artefacts à un enregistrement audio; ces derniers varient entre des enregistrements *in situ* des lieux ou de témoignages des différentes collaboratrices. Chaque objet possédant un numéro de téléphone et une extension associée, les visiteuses sont en mesure d'appeler les objets avec leurs téléphones, grâce à un code QR, présenté sur le cartel de l'objet et menant directement au site internet du projet³². Nous pouvons associer cette exposition à ce que décrit la professeure Marie

²⁸ Ben Wilson, « Jessica Houston », dans *I Beseech You: Women, Art, Politics, and Power*, Schmucker Art Gallery, Gettysburg College, Gettysburg, (Catalogue d'exposition), 2020, p. 24.

²⁹ Art Mûr, *op. cit.*

³⁰ Jessica Houston, « About », *The Call of Things*. En ligne. < <https://www.thecallofthings.net/about> >. Consulté le 12 novembre 2022.

³¹ Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023.

³² *Ibid.*

Fraser comme l'exposition-écosystème dans son article « L'exposition² : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition? » (2015). Elle définit cette typologie ainsi : « c'est [celle] qui, en rassemblant autant les objets que les organismes et les êtres vivants, repousse les limites de l'exposition pour ce qui est de la relation entre l'espace et le temps.³³ »

À titre de collaboratrices, Jessica Houston a fait appel à des scientifiques, des professeures, des auteures, des politiciennes, des activistes, des artistes et des résidentes des pôles. Mentionnons, entre autres, Okalik Eegeesiak, ancienne présidente du Conseil circumpolaire inuit; Richard Alley, glaciologiste et Anne Michaels poète et auteure. De plus, Houston cite la contribution des volcans, des baleines, des pingouins, des phoques et des glaciers³⁴. (Voir la liste complète des collaboratrices en Annexe II) Ce faisant, Jessica Houston, utilise l'espace expositionnel pour créer une sorte de « musées des pôles ». Houston débute par rencontrer ses collaboratrices et enregistrer leurs commentaires sur un sujet de leur choix. Par la suite, l'artiste et la collaboratrice choisissent ensemble un objet à associer avec la trame audio. Débute ainsi une sorte de chasse au trésor pour trouver l'objet parfait, comme un sac de plastique rose fluorescent avec une qualité esthétique exceptionnelle³⁵.

Puisque *The Call of Things* s'expose uniquement sur socles, plusieurs institutions choisissent d'afficher certaines œuvres 2D de l'artiste en complément. La série de photographies *Horizon Felt* est certainement la plus récurrente (figure 4). Ces œuvres présentent des paysages, du pôle Sud et Nord, qui sont altérés physiquement par l'artiste. Celle-ci place devant sa lentille un morceau de feutre coloré, façonnant de nouvelles lignes d'horizon et éclipsant une partie du paysage existant. Cette série évoque, avec une grande beauté et un colorisme vibrant, la marque indélébile de

³³ Marie Fraser, « L'exposition² : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition? », *esse arts + opinions*, n° 84, printemps-été 2015, p. 13.

³⁴ Jessica Houston, « About », *op. cit.*

³⁵ Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023.

l'action humaine sur les paysages polaires, et leur disparition inévitable due aux problématiques sociales, coloniales, politiques et climatiques³⁶.

The Call of Things peut être pensée comme une exposition itinérante en métamorphose. Ses lieux de présentation, jusqu'à maintenant, incluent: The Arktikum Museum - University of Lapland, Rovaniemi, Finland; The Samek Museum at Bucknell University, Lewisburg, PA; the Schmucker Art Gallery, Gettysburg College, Gettysburg, PA et la galerie Art Mûr, Montréal. (Voir l'Annexe III pour la liste complète des expositions de *The Call of Things* et une courte présentation des lieux d'accueil.) La galerie Art Mûr a été son premier lieu d'exposition et son format le plus étendu également³⁷ (figure 5). Il est particulièrement intéressant de souligner que chaque version est différente, puisque les besoins et les objectifs des institutions varient. Par exemple, la Schmucker Art Gallery intègre le projet de Houston dans une exposition collective d'artistes femmes et ne peut accueillir que quelques objets (figure 6), alors qu'Art Mûr réserve au projet une exposition individuelle de grande envergure³⁸. De nouveaux témoignages et de nouveaux objets sont ajoutés au fur et à mesure qu'Houston rencontre de nouvelles collaboratrices³⁹. Un aspect d'engagement communautaire se greffe également à l'exposition itinérante; l'artiste et le lieu d'accueil proposent parfois des ateliers et des discussions⁴⁰. Jessica Houston perçoit surtout *The Call of Things* comme une banque d'archives⁴¹. Effectivement, chaque objet et chaque piste audio qui y est associée peuvent être consultés sur le site internet du projet en français et en anglais⁴².

³⁶ Jessica Houston, « Work: Horizon Felt South », *Jessica Houston*. En ligne. < <https://www.jessicahouston.net/#/horizon-felt-south/> >. Consulté le 12 novembre 2022.

³⁷ Entrevue avec Noémie Chevalier, 2 avril 2023.

³⁸ Entrevue avec Shannon Egan, 16 mars 2023.

³⁹ Jessica Houston, « Exhibitions », *The Call of Things*. En ligne. < <https://www.thecallofthings.net/exhibition> >. Consulté le 12 novembre 2022.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023.

⁴² Jessica Houston, « Home », *The Call of Things*. En ligne. < <https://www.thecallofthings.net> >. Consulté le 12 novembre 2022.

Soulevons que la galerie Art Mûr est le seul lieu d'exposition du projet entièrement artistique, et commercial. D'ailleurs, Noémie Chevalier, anciennement directrice administrative de la galerie Art Mûr au moment de l'exposition, souligne l'aspect singulier d'accueillir dans une galerie d'art commerciale plusieurs objets qui ne sont pas à vendre, le format de l'exposition se rapprochant peut-être plus de celui muséal ou du centre d'artistes⁴³. Les autres lieux s'inscrivent plus largement dans des réseaux d'institutions à vocation éducative comme des universités, des bibliothèques ou des centres des sciences. Le Samek Art Museum (figure 7) et la Schmucker Gallery sont deux galeries d'art affiliées directement à des universités américaines. Le Arktikum et la bibliothèque de Berkeley possèdent des missions qui se rapportent directement à l'environnement. Ces choix laissent deviner une volonté de l'artiste d'ancrer concrètement son travail dans un processus scientifique, éducatif et de sensibilisation. En ce qui concerne le processus de sélection des lieux, la galerie Art Mûr s'impose d'elle-même puisqu'elle offre toujours à ses artistes d'exposer de manière individuelle leur plus récent corpus à Montréal. Art Mûr sert également, par la suite, de lieu de conservation des objets et de support à la coordination du transport vers les différents lieux d'expositions⁴⁴. Pour ce qui est des autres lieux, Jessica Houston explique que plusieurs expositions découlent de l'initiative des collaboratrices du projet, des personnes intéressées par celui-ci qui veulent le transporter dans leur propre institution. Houston est très satisfaite d'avoir pu exposer le projet en Finlande, puisqu'elle considère qu'il est particulièrement pertinent pour les communautés du nord. Elle souhaite avoir d'autres opportunités de recommencer l'expérience⁴⁵.

⁴³ Entrevue avec Noémie Chevalier, 2 avril 2023.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023.

CHAPITRE 2 : La mise en exposition de pratiques artistiques éphémères dans le projet *The Call of Things*

1. La muséalisation d'un objet éphémère

La mise en exposition d'un objet a comme première étape sa muséalisation, telle que nous l'avons définie plus tôt (Introduction, section 4.3). Plusieurs objets, cependant, sont plus difficilement muséalisables, c'est le cas des œuvres éphémères. La doctorante Amélie Giguère dédie sa thèse de muséologie à explorer ce phénomène. En effet, en prenant comme sujet d'analyse les œuvres d'art de performance, celle-ci retrace les différentes difficultés qui peuvent être soulevées lors du processus de muséalisation d'une œuvre à caractère éphémère. Elle souligne d'abord la tension qui s'impose entre le caractère singulier de l'art contemporain et la mission des musées d'art traditionnel :

Parmi les critiques les plus courantes, il y a celle qui affirme que le musée et l'art contemporain sont inconciliables. Aux yeux de philosophes, d'historiens de l'art et de professionnels, le musée et l'art contemporain se présentent comme un couple mal assorti, une aporie, un paradoxe, voire une hérésie.⁴⁶

Elle relate, entre autres, les questionnements et inquiétudes que la création des musées d'art contemporain, c'est-à-dire des musées qui exposent des œuvres d'artistes vivants, aura apportés dans les années 1980⁴⁷. En effet, comme le souligne Giguère, il existe un certain paradoxe dans le fait qu'une institution doit à la fois collectionner des œuvres d'artistes vivants et constituer une collection « historique » ou encore illustrer les canons de l'histoire de l'art contemporain⁴⁸. Au milieu des années 1990, ces questionnements glissent plutôt vers les problématiques de conservation de l'art

⁴⁶ Clair, 1988; Michaud, 1989b; Déotte, 1993, cités dans Amélie Giguère. « Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012. p. 39.

⁴⁷ Amélie Giguère. *ibid.*, p. 39.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 42

contemporain. Plusieurs institutions, professionnelles et groupes de recherches se mobilisent afin de trouver des solutions à ces nouveaux enjeux⁴⁹. Avec le développement et l'élargissement constant des frontières de l'art contemporain, les pratiques se diversifient.

Giguère identifie trois catégories de pratiques artistiques qui apportent des difficultés de conservation du point de vue de l'institution muséale⁵⁰ : des matériaux fragiles, éphémères, inconnus ; des mises en exposition complexes ; des œuvres qu'il faut reconnaître, nommer, circonscrire⁵¹. Le présent travail s'intéresse plus particulièrement à cette première catégorie puisque le projet *The Call of Things* intègre différentes matières éphémères et fragiles : un canari vivant, des pistes audios, du lichen arctique, de l'eau de glacier, du métal rouillé. Jessica Houston a choisi ces objets consciemment pour leur histoire, leur matérialité ou leur caractère « vivant »⁵². Ils sont à ses yeux des « artefacts animés », altérés par le temps⁵³. Le caractère éphémère et fragile des objets exposés dans ce projet est donc indissociable du discours de l'artiste et intrinsèquement lié au sujet de l'exposition, il ne s'agit absolument pas d'un choix arbitraire. Comme mentionné précédemment, la démarche artistique d'Houston est fortement influencée par les théories de l'agentivité des objets et des nouveaux matérialismes. L'artiste l'exprime ainsi dans le cas de *The Call of Things* :

En utilisant des objets, des interviews audios et des enregistrements de terrain recueillis tout au long de mes voyages polaires, l'exposition remet en question la notion selon laquelle la matière est inerte et passive. Elle met l'accent sur le pouvoir actif des matériaux en donnant vie à tout par le biais d'un assemblage de sons sélectionnés, y compris des enregistrements sur le terrain, des entretiens et des données audios recueillies. Les « choses »

⁴⁹ Amélie Giguère, *ibid.*, p. 57.

⁵⁰ Amélie Giguère catégorise également trois types de pratiques artistiques qui sont difficilement muséalisables, mais celles-ci se posent plutôt du point de vue du processus de création et non de celui institutionnel ce qui est moins pertinent dans le cadre de cette analyse.

⁵¹ Amélie Giguère, *ibid.*, p. 59, 60 et 61.

⁵² Jessica Houston, *The Call of Things*, archive de proposition d'exposition, Art Mûr, p. 1.

⁵³ *Ibid.*

deviennent des « acteurs », se reliant entre eux pour évoquer les événements complexes et entrelacés qui ont façonné la géographie des pôles⁵⁴.

Dans *Vibrant Matter*, Jane Bennett fait l'apologie d'une reconnaissance de la vitalité des organismes non-humains et de la matière⁵⁵. Elle suggère également que cette reconnaissance puisse avoir de grandes conséquences sur nos systèmes politiques et hiérarchiques ; que nous pouvons potentiellement aspirer à une société plus égalitaire, telle que celle modelée par la nature.⁵⁶ Dans le même élan, Barbara Bolt, dans son ouvrage *Carnal Knowledge : Towards a 'New Materialism' through the Arts*, critique notre perspective anthropocentrique du monde ainsi : « Dans cette vision, l'humanité crée le monde et le monde est un réservoir de ressources pour les entreprises humaines. L'urgence du discours néomatérialiste tient aux impératifs éthiques, écologiques et politiques qui se referment sur nous, conséquences de cette vision du monde.⁵⁷ » Ces questions intéressent particulièrement Houston. Durant notre entretien avec l'artiste, alors qu'il était question des soins aux animaux durant les expositions d'art actuel (nous y revenons plus longuement au Chapitre 2, section 2.1) l'artiste évoque l'idée que les objets non vivants pourraient eux aussi recevoir des soins : « Qu'est-ce que ces objets auraient besoin comme soins ? Pourquoi est-ce qu'un canari aurait besoin de soins humains, mais pas une roche ? [...] Qu'est-ce qui mérite le soin ? Qu'est-ce qui est considéré comme vivant ?⁵⁸ » Houston remet ainsi en question les

⁵⁴ Jessica Houston, *The Call of Things*, archive de proposition d'exposition, Art Mûr, p. 1. Traduction libre: "Using objects, audio interviews and field recordings collected throughout my polar travels, challenges the notion that matter is inert and passive. It emphasizes the active power of materials by bringing everything alive through a curated assemblage of sounds, including field recordings, interviews, and gathered audio. The 'things' become 'actors', relating together to evoke the complex, interwoven events that have shaped the geography of poles. They work in concert to deepen our understanding of these remote places, and how their histories of colonialism, exploitation and natural forces relate to our current environmental crisis."

⁵⁵ Jane Bennett, *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2009. p. 97.

⁵⁶ Jane Bennett, *ibid.*, p. viii.

⁵⁷ Sylvette Babin, « Conversation avec la matière », *loc. cit.*, p. 6.

⁵⁸ Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023. Traduction libre: "What would those things need for care? Why does a canary need care but not a rock? [...] What is worthy of care? What is a living?"

hiérarchies habituellement mises en place par la vision anthropocentrique du monde ; un mode de pensée fort au sein des théoriciennes des nouveaux matérialismes.

Les objets choisis par Houston pour son projet résistent, à leur manière, au processus de muséalisation. En effet, il est difficile de garantir la longévité d'une algue ou d'un ventilateur rouillé en matière de conservation, puisque leur état est instable. Ce choix remet en question les objectifs muséologiques classiques, c'est-à-dire arriver à la conservation la plus optimale possible de l'objet. Une tension s'opère alors, entre le rôle de l'institution hôte : de veiller à la préservation et diffusion de l'œuvre, et la perspective critique de l'artiste ; celle-ci mimant les dispositifs muséologiques tels que la mise en vitrine d'artéfacts et spécimens, pour mieux les détourner. Ainsi, si la nature éphémère d'un objet se pose comme un obstacle à la muséalisation classique, nous tentons non pas de trouver des solutions pour y *remédier*, dans cette analyse, mais plutôt pour en conserver une *trace*, et perpétuer sa mémoire dans un objectif de remise en exposition future.

1.1. Le processus de documentation comme solution

Selon Amélie Giguère, l'une des clés de solution majeure à l'intégration d'œuvres d'art éphémère au sein d'une institution muséale est le processus de documentation⁵⁹.

À la pratique traditionnelle de la documentation qui, de tout temps, participe au processus de muséalisation, s'additionnent en effet de nouvelles dimensions qui répondent aux exigences singulières de l'art contemporain. L'usage de matériaux fragiles et méconnus, le recours à des techniques de création inédites, l'importance de la mise en vue et la création de pièces qui ne se destinent pas a priori au musée, obligent les professionnels à revoir le travail de cueillette, de

⁵⁹ Amélie Giguère, *op. cit.*, p. 62.

traitement et d'utilisation des informations descriptives. [...] le musée développe, de son côté, une documentation visant à favoriser la muséalisation de l'art contemporain⁶⁰.

En effet, si l'immatérialité, l'éphémérité ou la précarité d'une œuvre pose problématique pour sa conservation au sein d'un musée⁶¹, la documentation peut agir comme intermédiaire ou comme trace pour permettre une certaine forme de conservation de l'objet, tout en ne dérogeant pas de son objectif premier de disparition. La documentation peut évidemment prendre plusieurs formes; un script, un patron de couture, des vidéos, un plan, des photographies, un moule et plus encore. Concrètement, la documentation permet de refabriquer, réexposer ou reperformer une œuvre d'art ou une exposition dans le futur, ce qu'on appelle en muséologie et en histoire de l'art le *reenactment*⁶². Elle permet également de transmettre des informations clés sur l'œuvre.

Certes, les institutions possèdent toutes des réalités différentes en matière d'espace d'archivage, de moyens et de main-d'œuvre. Ainsi, les archives d'un musée des beaux-arts national sont très différentes de celles d'un modeste musée en région. Aussi nous évoquons ainsi des solutions qui se positionnent dans un contexte de documentation idéal, mais sommes conscients des différentes limites qui se mettent en place selon le lieu de conservation et d'exposition.

Pour montrer comment la documentation peut permettre une certaine conservation d'une œuvre d'art éphémère, sans en perturber son objectif premier, prenons l'exemple du projet *Ice Watch* de l'artiste islandais-danois Olafur Eliasson et de Minik Rosing. Tel qu'évoqué brièvement dans l'introduction de ce travail, le 11

⁶⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁶¹ Précisons que l'action de conservation ne se limite pas au moment où un objet est intégré dans une collection muséale, mais aussi au moment où cet objet se voit mis en exposition. En effet, lors d'une exposition, il est nécessaire de s'assurer de la conservation optimale d'une œuvre au point de vue de la sécurité, de la manipulation, de la luminosité, etc.

⁶² Marie Fraser et Florence-Agathe Dubé-Moreau, « Performer la collection. Comment le reenactment performe-t-il ce qu'il recrée? », *Intermédialités*, n° 28-29, 2016-2017.

décembre 2018, à l’occasion de COP24 et du 3^e anniversaire de l’Accord de Paris, le studio Olafur Eliasson place, à Londres, 30 blocs de glace sur la place publique. 24 blocs sont placés à l’extérieur de la Tate Modern et 6 autres devant le siège social européen de Bloomberg⁶³. Ces icebergs, autrefois attachés à la calotte glaciaire du Groenland, sont donc positionnés dans ces lieux publics jusqu’à leur fonte et leur disparition. Pour l’artiste, il s’agit d’une manière de nous confronter aux conséquences réelles des changements climatiques et rendre tangible la perte de 10 000 blocs similaires, par seconde, que subit la calotte glaciaire du Groenland chaque année⁶⁴. *Ice Watch* a une version antérieure à Copenhague en 2014 et à Paris en 2015⁶⁵. L’œuvre, à travers ses différentes itérations, a un retentissement important sur la scène internationale. L’œuvre a un pouvoir esthétique, éducatif et émotionnel fort. Il existe de nombreuses images où l’on peut voir le public interagir avec ces morceaux de glaces. (figure 8) L’installation temporaire est longuement documentée par les médias et la presse, nous en conservons ainsi une revue de presse détaillée avec différents faits et une documentation visuelle suffisante. Le studio Olafur Eliasson a dédié un site internet entier (en plus de la présence de l’œuvre sur le site officiel du studio) à cette œuvre d’art : www.icewatch.london⁶⁶. Nous y retrouvons des informations sur le projet, une vulgarisation sur les changements climatiques en jeu, une liste de ressources à explorer sur le sujet, l’histoire de l’œuvre et sa revue de presse. Plus bas, une documentation inclut : un communiqué de presse, un essai par Olafur Eliasson, des images et une vidéo de l’œuvre, des images et une vidéo de la pêche des icebergs, la bande-annonce du projet et le rapport de l’empreinte carbone générée par la production de cette œuvre d’art d’après l’organisme Julie’s Bicycle⁶⁷. Cette documentation exhaustive se place comme solution efficace à la dématérialisation de l’œuvre,

⁶³ Studio Olafur Eliasson, « Project Info », dans *icewatch.london*. En ligne. < <https://icewatch.london/> >. Consulté le 4 février 2023.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Studio Olafur Eliasson, *ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

permettant au public comme aux historiennes de l'art de garder une trace de cette installation éphémère. Nous trouvons important de souligner que les nombreux outils technologiques propres à notre époque, comme l'internet et les caméras digitales, permettent une documentation des œuvres d'art beaucoup plus enrichie et approfondie qu'auparavant. Toutefois, l'accès à ces technologies n'est pas universel et n'est pas exempt d'une empreinte écologique importante. Ce sont des contradictions auxquelles Jessica Houston se confronte dans la création de sa propre base de données pour *The Call of Things*.

1.1.1. Le processus de documentation appliqué à *The Call of Things*

Si nous appliquons le processus de documentation à notre objet d'analyse, *The Call of Things*, nous arrivons à une exposition plus facilement muséalisable, avec un certain niveau de conservation.

En premier lieu, il est nécessaire pour les lieux d'accueil de documenter visuellement l'exposition. Cela permet de conserver une trace des différents choix scénographiques et curatoriaux faits dans chaque itération du projet comme la mise en espace et la manière dont le matériel didactique est utilisé. Cela permet de répertorier quels objets et œuvres sont choisis dans chaque lieu. En nous basant sur la documentation à notre disposition, nous remarquons que certains lieux hôtes du projet produisent une documentation visuelle plus exhaustive que d'autres. Par exemple, la galerie Art Mûr documente professionnellement de manière systématique toutes les expositions qu'elle réalise. Cela est possible pour la galerie, car l'un de leurs employés est photographe professionnel. En comparaison, nous retrouvons beaucoup moins de photographies de l'exposition réalisée au Arktikum Centre.

En deuxième lieu, il est de la responsabilité de l'institution d'archiver toute la documentation qui sert à la conception de l'exposition. Cela peut inclure le portfolio de l'artiste, des échanges courriels, la proposition d'exposition, des images des œuvres, la liste d'œuvres, les cartels utilisés, les textes au mur, des plans de l'espace, les factures reliées aux dépenses de l'exposition, des contrats, un catalogue ou fascicule, ou tout autre document jugé pertinent. En d'autres mots, toute documentation qui permettrait de reconstituer aisément l'exposition telle qu'elle a été présentée. Les mêmes procédés sont suivis par l'artiste. En effet, Jessica Houston juge important de conserver dans ses propres archives le plus de documentation visuelle et écrite possible des différentes expositions de *The Call of Things*. Ceci est crucial puisque l'artiste souhaite présenter ce projet dans d'autres lieux et le renouveler. Ceci lui permet, entre autres, de constituer une proposition d'exposition complète pour les prochains lieux, et d'évaluer les versions du projet qui ont été plus ou moins réussies par le passé. Ces pistes de solution peuvent bien sûr s'appliquer pour n'importe quel projet d'exposition itinérante ou plurielle, éphémère ou non.

Puisque de *The Call of Things* est un projet non pérenne, la documentation de ses composantes est d'autant plus importante, en débutant avec les discours oraux. Ne pouvant constamment mobiliser les collaboratrices du projet pour discuter des enjeux climatiques dans les pôles au sein des nombreuses variantes de l'exposition, Jessica Houston opte pour la solution des enregistrements audios. L'artiste enregistre les témoignages des collaboratrices par l'entremise de rencontres en visioconférences, ce qui facilite les échanges réalisés à distance. Cette option est simple et facile à diffuser. L'artiste affirme d'ailleurs qu'elle perçoit ce projet et ces témoignages comme une banque d'archives⁶⁸. Pour les visiteuses, il est suggéré d'« appeler⁶⁹ » les objets avec leur téléphone intelligent afin que ceux-ci répondent par leur enregistrement audio dédié. Ceci est réalisé grâce à la technologie des codes QR, chaque objet en possédant

⁶⁸ Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023.

⁶⁹ D'où le titre du projet *The Call of Things*.

un code unique. Les codes QR rapportent au site internet www.thecallofthings.net. Le site se divise en trois rubriques : « home », « about » et « exhibitions » en plus d'une page pour contacter l'artiste. Dans la section « home », chaque objet du projet est répertorié et, en cliquant sur leur image, la visiteuse peut en écouter la trame audio avec une brève description de la collaboratrice en accompagnement. La rubrique « about » explique les grandes lignes de ce projet, et liste les collaboratrices, tandis que la section « exhibitions » énumère tous les lieux d'exposition du projet, avec un carrousel de photographies des différentes mises en exposition. Ceci est un outil très efficace pour conserver, d'une manière partielle, certains des artefacts plus instables et éphémères de l'exposition comme le chant du canari ou le lichen arctique. Pour optimiser cette banque d'archives numérique, il peut être pertinent d'ajouter la documentation visuelle relative à chaque itération de l'exposition à même le site internet du projet afin que celles-ci soient facilement accessibles pour les personnes n'ayant pas eu l'occasion de toutes les visiter.

2. La mise en exposition du vivant

Nous avons brièvement expliqué en quoi les objets éphémères résistent au processus habituel de muséalisation (Chapitre 2, Section 1). Nous avons évoqué des pistes de solutions pour atteindre certains objectifs de conservation tout en respectant le caractère éphémère de l'objet (Chapitre 2, Section 1.1). Nous nous penchons désormais sur les œuvres d'art qui incluent non seulement des objets, mais également du vivant. Comme évoqué en introduction, le vivant non-humain ne cesse de gagner en popularité dans les pratiques artistiques actuelles, beaucoup se reliant directement aux questions environnementales. Différentes publications scientifiques québécoises dédient des dossiers sur le sujet comme les revues *esse arts + opinions*⁷⁰ et *ESPACE*

⁷⁰ Sylvette Babin, « Autour du vivant », *esse arts + opinions*, n° 87, 2016. p. 4-5.

*art actuel*⁷¹. À l'international, différentes auteures importantes s'y consacrent dont Giovanni Aloi avec *Art and Animals* (2011) et Éric Baratay avec *Le point de vue animal* (2012). Intégrer des éléments du vivant non-humain soulève plusieurs questionnements, mais également différentes problématiques spécifiques.

Par exemple, Anne-Sophie Miclo, candidate au doctorat de l'Université du Québec à Montréal, se penche sur les problèmes liés à la contamination notamment dans les œuvres en moisissures de Michel Blazy⁷². Lors de l'exposition de groupe *En perspective, Giacometti*, présentée en 2008 au Musée des Beaux-Arts de Caen, de nombreuses inquiétudes sont soulevées concernant la présence de spores, provenant des œuvres de Michel Blazy en décomposition, dans l'espace de l'exposition. En présence de spores, la conservation des autres œuvres dans les collections du musée et dans les salles d'exposition adjacentes se présente comme un enjeu majeur, ce qui pousse le Musée du Louvre, qui doit prêter des bronzes de Giacometti pour cette exposition-hommage, à se retirer du projet⁷³. Le problème de la contamination et de la sécurité des œuvres se pose de manière spécifique lors de la présentation de *The Call of Things* à la galerie Art Mûr, un espace ouvert sur plusieurs étages présentant plus d'une exposition à la fois. Pekoe, le canari, partage son espace avec différentes œuvres dont une exposition de peintures de Claude Tousignant au rez-de-chaussée. Le confinement du canari à sa cage s'avère une solution au risque de contamination, l'empêchant de voler dans les autres salles d'exposition de la galerie, au risque d'endommager des œuvres.

Plusieurs artistes choisissent d'intégrer le vivant non-humain dans leurs œuvres afin de générer un discours qui s'éloigne de l'anthropocentrisme, et plusieurs le font avec une vocation écologiste. En effet, par une mise en valeur d'organismes non-

⁷¹ André-Louis Paré, « Créer ou non avec les animaux », *ESPACE art actuel*, n° 121, 2019. p. 2-5.

⁷² Anne-Sophie Miclo a abordé une partie de ses recherches en cours lors de sa charge de cours « HAR4170 : Histoire de l'art et muséologie » à l'Université du Québec à Montréal à l'automne 2019.

⁷³ Anne-Sophie Miclo, *ibid.*

humains, une remise en question de la hiérarchie animale s'opère, et une ouverture sur les points de vue de différents organismes se met en place. Néanmoins, il s'agit d'un choix artistique qui produit souvent plusieurs réactions fortes. Comme l'exprime Sylvette Babin dans son éditorial *Autour du vivant* : « Le côté fascinant, voire spectaculaire, de la mise en scène du vivant est indéniable. Dans des œuvres tantôt séduisantes, tantôt provocantes ou carrément choquantes, la présence d'êtres vivants opère toujours une forte attraction.⁷⁴ »

Dans la prochaine section, nous nous penchons sur l'enjeu éthique de l'intégration du vivant dans une exposition d'art contemporain et sur la provocation de nombreuses controverses à ce sujet au fil de l'histoire de l'art contemporaine. Nous nous appuyons sur les propos de l'artiste ainsi que ceux de Noémie Chevalier, interrogée sur la perception du public quant à la présence d'un canari vivant dans une exposition d'art. Nous étudions par la suite l'enjeu du bien-être du vivant dans l'exposition. La majorité des œuvres et des expositions qui intègrent le vivant cherche à maintenir un certain niveau de bien-être pour les organismes participant. Celui-ci peut être assuré grâce à différents dispositifs, ressources et procédés.

2.1. Enjeu éthique de l'intégration du vivant dans une exposition

Au fil des dernières décennies, plusieurs artistes commencent à intégrer de plus en plus d'êtres vivants non-humains dans leurs œuvres⁷⁵. Certaines de ces œuvres peuvent mettre le vivant en danger. Le consentement ne peut être validé avec les êtres vivants non-humains, ce qui pose soulève des questions éthiques et entraîne des débats. Anne-Sophie Miclo relate, entre autres dans ses recherches, les nombreuses

⁷⁴ Sylvette Babin. « Autour du vivant ». *loc. cit.*, p. 4.

⁷⁵ Donnons l'exemple de Pierre Huyghe dont le travail incorpore parfois des abeilles, des penguins ou des chiens ou Tomás Saraceno avec les araignées.

controverses qui touchent certaines œuvres et expositions telles que l'œuvre *Le théâtre du monde* (1993-1994) de Huang Yong Ping⁷⁶. *Le théâtre du monde* est un vivarium en forme de carapace dans lequel sont abrités 300 scarabées noirs, 200 cafards, 200 grillons, 10 mille-pattes, 1 phasme bâton, 3 scorpions, 3 araignées noires, 4 lézards, 1 crapaud et 2 serpents. Il est attendu que les animaux, faute de nourriture externe, s'entre-mangent au cours des semaines de l'exposition⁷⁷. L'œuvre vise à évoquer un point de vue critique sur la condition humaine et plus particulièrement les problématiques sociopolitiques chinoises associées à la densité de la population, que l'artiste a lui-même fuit dans les années 1980 en immigrant en France⁷⁸. L'œuvre est vue par de nombreux publics comme de la cruauté animale. En effet, dans le cadre de l'exposition *Hors limite* au Centre Pompidou en 1994, la cage est exposée sans animaux, pour donner suite aux contestations de quatre sociétés pour la défense des animaux⁷⁹. (figure 9) En septembre 2017, le Musée Guggenheim de New York retire l'œuvre, ainsi que deux autres impliquant des animaux, de son exposition *L'Art et la Chine en 1989 : Théâtre du Monde*, de manière préventive avant son ouverture prévue en octobre. L'œuvre est au cœur d'une marche et d'une pétition ayant recueillie plus de 635 000 signatures qui stipule que : « la cruauté envers les animaux n'a pas sa place aux États-Unis, ni ailleurs dans le monde »⁸⁰.

Si *Le théâtre du monde* se présente comme un exemple assez radical, les questions du consentement et de l'exploitation animalière demeurent pertinentes dans des expositions qui n'impliquent pas de violence comme l'exposition *From Here to Ear* (figure 10) de Céleste Boursier-Mouguenot présentée au Musée des beaux-arts de

⁷⁶ Anne-Sophie Miclo, *op cit.*

⁷⁷ Shiyun Li, « Huang Yong Ping face à l'art contemporain », *Marges*, n° 16, 2013. En ligne. < <https://journals.openedition.org/marges/259#ftn39> >. Consulté le 2 juillet 2023.

⁷⁸ Emmanuelle Jardonnet, « Les défenseurs des animaux font retirer trois œuvres d'une expo au Guggenheim », *Le Monde*, 29 septembre 2017. En ligne. < https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/09/29/les-defenseurs-des-animaux-font-retirer-trois-uvres-d-une-expo-au-guggenheim_5193391_1655012.html >. Consulté le 2 juillet 2023.

⁷⁹ Shiyun Li, *loc cit.*

⁸⁰ Emmanuelle Jardonnet, *loc cit.*

Montréal en 2015 ou, dans le cas de cette étude, *The Call of Things* (figure 11) de Jessica Houston présentée à Art Mûr en 2019.

Durant notre entrevue avec Jessica Houston, celle-ci admet son hésitation à intégrer un oiseau dans son exposition : « Pour être honnête, je me suis toujours sentie un peu en conflit avec cet oiseau. Pekoe a fini par être notre oiseau domestique dans notre famille. Nous nous sommes tous sentis un peu en conflit.⁸¹ » Pekoe est présent dans l'exposition de la même manière que les « objets parlants » : il est placé sur un socle dans sa cage et il est associé à un témoignage d'une collaboratrice (la sociologue et auteure de *Abundant Earth : Toward and Ecological Civilization* (2019), Eileen Crist) ainsi qu'un audio sur le site internet www.thecallofthings.net où nous pouvons écouter son chant. Ce qui le distingue des autres objets est son interaction avec les visiteuses, à qui il chante parfois. Houston s'intéresse à ce symbole d'urgence que représente le canari, d'où sa décision d'intégrer l'oiseau à l'exposition. Au XIX^e siècle, les mineurs apportent des canaris au fond des mines de charbon afin d'identifier les fuites de gaz toxiques: si le canari cesse son chant et décède, cela signifie qu'il faut évacuer. Ainsi, Pekoe se présente telle une alarme pour nous rappeler que nous vivons en quelque sorte dans une mine de charbon: une terre que nous surexploitions et qui pourrait s'effondrer à tout moment⁸².

Bien que Pekoe ne soit pas dans sa maison habituelle, sa routine reste similaire dans l'espace de la galerie; un canari de compagnie passe habituellement une bonne partie de sa vie en cage. Cependant, comme le souligne Houston, même dans un contexte domestique, les animaux de compagnie ne peuvent pas donner un consentement clair: il n'est même pas possible d'obtenir le consentement de l'oiseau

⁸¹ Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023. Traduction libre : “To be honest I always kind of felt a bit conflicted around the bird. Peko ended up being our bird in our family. We all felt a bit in general conflicted.”

⁸² Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023.

pour qu'il soit en cage dans notre maison, tout comme nous ne pouvons pas obtenir le consentement de notre chat domestique.

Au moins avec les chats, il y a plus de contact physique, ce qui aide [à comprendre ses intentions et sentiments]. Pekoe, c'est juste que c'est difficile de ne pas savoir ce qu'était son expérience. Et de savoir qu'on ne peut pas le laisser libre, parce que ces oiseaux ne peuvent pas voler, ils ne peuvent pas s'en aller dans la nature. Je ne sais pas, j'ai trouvé cette question très compliquée.⁸³

Plusieurs penseurs des études animales se confrontent à cette problématique. On ne peut pas omettre, par exemple, l'ouvrage *Le point de vue animal*, paru en 2012, de l'historien Éric Baratay. Dans celui-ci, l'auteur tente de reconstituer une histoire du point de vue des différents animaux. Néanmoins, tel que le soulève Bénédicte Ramade dans une entrevue avec Baratay: « On se rapproche, mais on n'atteindra jamais tout à fait ce point de vue. Nous restons des humains, on crée des mots à partir des caractéristiques animales.⁸⁴ »

Aujourd'hui, Pekoe est malheureusement décédé. Nous demandons à l'artiste si elle envisage de réintégrer un autre animal vivant dans une exposition future. Voici sa réponse : « Je ne suis pas sûre que je le referais à l'avenir. Je n'ai pas de réponse claire à te donner à ce sujet. D'un point de vue logistique, c'est compliqué, et d'un point de vue éthique, c'est compliqué aussi. Pour être honnête, je ne pense pas que je le ferais.⁸⁵ »

Ces enjeux sont évidemment très délicats, et remettent en question nos systèmes de valeurs et de croyances. Sylvette Babin soulève entre autres le changement de valeur qui s'opère sur l'organisme vivant, lorsque celui-ci intègre le champ de l'art. Elle mentionne que souvent il s'opère « l'occultation de sa valeur intrinsèque au profit de

⁸³ Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023.

⁸⁴ Bénédicte Ramade, « Du point de vue animal: un entretien avec Éric Baratay », *ESPACE art actuel*, n° 121, 2019, p. 55.

⁸⁵ Entrevue avec Jessica Houston, 12 mars 2023.

la valeur artistique, symbolique ou marchande qu'on lui octroie.⁸⁶ » Plus loin, dans le même éditorial, Babin remet en question l'autorité artistique en regard de l'utilisation du vivant⁸⁷. Est-ce que l'art surpasse la notion de consentement? Est-ce que porter un discours antispéciste justifie cette intégration?

Si nous ne pouvons résoudre cette question éthique, il est toutefois pertinent de nous pencher sur la perception du public à cet égard. Selon Jessica Houston et Noémie Chevalier, en ce qui concerne la réception du public, aucune visiteuse n'a rapporté un sentiment d'inconfort ou de commentaires négatifs quant à la présence du canari dans la galerie.

Les réactions des visiteurs vis-à-vis du canari étaient toutes positives. [...] Ils étaient plus surpris, surtout qu'il y avait des moments où il commençait à chanter. [...] on n'a pas eu de commentaires négatifs. Aussi parce que le canari allait bien, sa cage était propre, il chantait... rien ne laissait croire que les gens étaient inconfortables par rapport à ça. C'était beaucoup les enfants qui étaient fascinés, puisque c'était très interactif. Ils nous posaient des questions des fois; comme « À qui était le canari? Est-ce qu'il était à la galerie? » Mais plus d'un côté de curiosité finalement.⁸⁸

Ainsi, la présence de Pekoe dans l'exposition ne provoque pas de controverse ou de réaction négative de la part du public, selon le personnel de la galerie. Il s'agit d'un constat intéressant si nous plaçons cette étude de cas en comparaison avec d'autres expositions intégrant le vivant de manière similaire, c'est-à-dire une intégration où tous les soins de bases sont donnés à l'animal et où celui-ci n'est pas placé en situation dangereuse durant l'exposition. Par exemple, Anne-Sophie Miclo pointe dans ses recherches plusieurs expositions où les visiteuses émettent des inquiétudes pour le bien-être de certains animaux⁸⁹. C'est le cas des diamants-mandarins de Céleste

⁸⁶ Sylvette Babin, « Autour du vivant », *loc. cit.*, p. 4.

⁸⁷ Sylvette Babin, *ibid.*, p. 5.

⁸⁸ Entrevue avec Noémie Chevalier, 2 avril 2023.

⁸⁹ Anne-Sophie Miclo, *op cit.*

Boursier Mouguenot dans son exposition *From Here to Ear* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2015-2016. *From Here to Ear* met en exposition des oiseaux diamants-mandarins dans une salle remplie de guitares électriques. L'interaction des oiseaux avec les cordes des guitares crée une symphonie résonnant à travers la pièce. Durant l'exposition à Montréal, plusieurs personnes se disent inquiètes que les oiseaux soient affectés par le haut volume des guitares⁹⁰. Dans le cas de la rétrospective de Pierre Huyghe au Centre Pompidou en 2013, la présence de la chienne à patte rose Human est ce qui marque le plus les esprits et fait couler le plus d'encre⁹¹. Évidemment, beaucoup moins de personnes ont visité *The Call of Things* que *From Here to Ear* ou la rétrospective de Pierre Huyghe, toutes deux des expositions majeures d'établissements importants. *The Call of Things* est également beaucoup moins médiatisée. Ceci explique peut-être partiellement le manque d'inquiétude ou de négativité de la part du public. De surcroît, nous croyons que les dimensions modestes des salles d'Art Mûr et son atmosphère plus intime contribuent à rassurer les gens. En effet, un lieu de diffusion où les directeurs sont toujours présents, avec une petite équipe et seulement deux ou trois expositions à superviser à la fois, laisse deviner une certaine prise de responsabilité. Il serait intéressant de placer ce projet d'exposition dans une institution d'envergure similaire au MBAM afin d'en retirer les impressions du public et de pouvoir comparer ces expositions.

2.2. Bien-être du vivant dans l'exposition

Soucieuse du bien-être animal, Jessica Houston met en place un protocole. Noémie Chevalier explique que le personnel de la galerie se relaie les tâches de soins à apporter au canari tout dépendant de leurs disponibilités. Celles-ci impliquent : le nettoyage de la cage, remplir l'eau et la nourriture ainsi que de mettre un drap sur la

⁹⁰ Anne-Sophie Miclo, *ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

cage à la fermeture de la galerie pour que le canari puisse dormir⁹². Selon Chevalier, cela ajoute une gestion supplémentaire aux tâches régulières de la galerie, mais elle assure que le tout s'est très bien déroulé. De plus, un des membres du personnel de la galerie, Michael Patten, possède déjà une expérience avec le soin des oiseaux, puisqu'il en a un domestique. En dehors des heures d'ouverture de la galerie, ce sont les deux co-directeurs d'Art Mûr, François St-Jacques et Rhéal Olivier Lanthier, qui s'occupent de l'oiseau. Puisque ceux-ci demeurent au quatrième étage du bâtiment, il est facile pour eux de surveiller le canari et de le garder dans leur maison lors des longues fins de semaine⁹³.

Pekoe arrive à la galerie après le montage de l'exposition et retourne dans sa famille avant le démontage de l'exposition. Ceci a pour objectif de ne pas le mettre dans une situation stressante et bruyante, alors que les montages et démontages impliquent souvent beaucoup d'outils, de déplacements et de personnel dans un espace restreint⁹⁴. Selon le réseau de cliniques vétérinaires français Okivét, les canaris sont des animaux extrêmement sensibles aux perturbations de leur environnement, que ce soit au niveau de la température, du bruit, des odeurs ou du son. Le stress peut être une cause de mortalité chez ces oiseaux⁹⁵. L'emplacement de la cage est choisi spécifiquement près de la fenêtre afin que Pekoe puisse profiter du soleil et se divertir. Sa cage possède une grandeur suffisante afin de lui permettre de se déplacer de perchoir en perchoir et de s'amuser avec ses jouets.

Selon les témoignages des employés de la galerie ainsi que de l'artiste, ces mesures ont réellement permis à Pekoe de demeurer confortable et en santé durant l'exposition. Chevalier et Houston nous expliquent respectivement que Pekoe chante

⁹² Entrevue avec Noémie Chevalier, 2 avril 2023.

⁹³ Entrevue avec Noémie Chevalier, 2 avril 2023.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Okivét, « Les canaris, des oiseaux de quelques grammes dont il faut prendre soin! », Okivét: Réseau de cliniques vétérinaires, 18 septembre 2020. En ligne. < <https://www.okivet.com/conseils/canaris-oiseaux-prendre-soin/> >. Consulté le 10 septembre 2023.

très souvent pour les visiteurs, que son plumage demeure beau et sa cage propre. Ces éléments sont, selon elles, des preuves du bien-être d'un canari⁹⁶. L'Ordre des médecins vétérinaires du Québec précise qu'il est nécessaire d'apporter un canari chez le vétérinaire si celui-ci cesse de chanter puisque cela peut être un signe d'une maladie⁹⁷. Le fait que cette exposition ait lieu dans une institution de petite-moyenne taille facilite la prise de responsabilité de l'équipe face à la présence du canari ainsi qu'une certaine flexibilité. Cela s'additionne à la proximité du lieu de résidence des directeurs qui permet une surveillance constante de l'oiseau.

Si nous retournons au cas de *From Here to Ear*, le contenu et les enjeux de cette exposition ressemblent à ceux de *The Call of Things*, l'institution hôte est beaucoup plus grande. Dans la salle, les oiseaux ont à leur disposition plusieurs nids, de l'eau, de la nourriture et des cloisons dans les murs pour se cacher. Surtout, comme l'explique le chef du service de restauration du MBAM, Richard Gagnier, le musée mobilise une équipe de vétérinaires et fait appel à différentes expertes en ornithologie pour s'assurer du bien-être des diamants mandarins⁹⁸. Le musée saisit d'ailleurs cette opportunité pour créer des capsules éducatives sur le sujet pour le public. Cet exemple démontre les différentes méthodes qui peuvent être mises en place pour assurer le bien-être d'un animal au sein d'une exposition d'art contemporain. Certainement, ces différentes approches sont influencées par l'envergure du projet, les ressources en place et l'importance de l'institution d'accueil.

Pour conclure, dans ce deuxième chapitre, nous analysons les différents enjeux reliés à la mise en exposition d'objets éphémères dans le cadre d'une exposition d'art contemporain. Ceux-ci sont relatifs à la conservation des objets, leur documentation

⁹⁶ Entrevue Jessica Houston, 12 mars 2023, et Entrevue avec Noémie Chevalier, 2 avril 2023.

⁹⁷ Ordre des médecins vétérinaires du Québec, « Le canari », *Ordre des médecins vétérinaires du Québec*, 2023. En ligne. < <https://www.omvq.qc.ca/conseils-pour-vos-animaux/oiseaux/4-9-le-canari.html> >. Consulté le 10 septembre 2023.

⁹⁸ Richard Gagnier, *Les experts – from here to ear v. 19*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, vidéo en ligne, son, couleur, 2015, 2 min. 28 s.

ainsi que les questions éthiques entourant l'intégration du vivant dans des expositions d'art actuel. Ceci nous apporte finalement à souligner les dispositifs et ressources qui sont mis en place pour assurer le bien-être du vivant dans le cadre d'une exposition. Dans le chapitre suivant, nous étudions le second penchant de cette analyse qui est la mise en exposition de pratiques artistiques écologistes.

CHAPITRE 3 : La mise en exposition de pratiques artistiques écologistes dans le projet *The Call of Things*

Le développement durable se trouve actuellement au cœur de nombreuses discussions et problématiques chez les professionnelles des musées. En septembre 2022, l'UNESCO tient sa Conférence mondiale sur les politiques culturelles et le développement durable intitulée MONDIACULT 2022. En parallèle, le Réseau du patrimoine climatique, que l'ICOM rejoint en 2022 à titre de membre du comité directeur, organise un événement intitulé *Répondre à l'urgence climatique : nouveaux impératifs pour la politique culturelle*⁹⁹. Il est évident que les instances muséales sont grandement concernées par la crise climatique et souhaitent s'inscrire dans une mouvance de changement positif en ce sens. Plusieurs défis et de grandes responsabilités se présentent pour ces institutions, quelques-unes d'entre elles sont explorées dans ce chapitre.

1. La responsabilité d'une institution face à la présentation de discours environnementalistes

⁹⁹ ICOM, « ICOM & Réseau du patrimoine climatique : actions collectives », 23 septembre. En ligne. < <https://icom.museum/fr/news/icom-reseau-du-patrimoine-climatique-actions-collectives/> >. Consulté le 4 septembre 2023.

En 2019, dans le cadre d'une entrevue avec Eve Laliberté, Bénédicte Ramade présente l'exposition d'ouverture de la Fondation Grantham, *Apparaître/Disparaître*, dont elle est la commissaire. Dans cette entrevue, Ramade aborde la responsabilité qu'elle ressent à titre de commissaire d'art à caractère écologique : une responsabilité face à l'empreinte écologique des expositions qu'elle conçoit. La commissaire exprime le paradoxe de produire et de présenter de l'art, une activité non écologique, tout en portant un discours environnementaliste¹⁰⁰. Elle témoigne de son propre inconfort quant à sa position de commissaire et donc de créatrice d'un discours :

Or, j'ai toujours de la difficulté avec un tel positionnement, parce que je ne veux pas donner de leçons, je ne veux pas être du côté de la morale, car je n'ai pas une conduite écologiquement vertueuse. Je marche un peu sur des œufs, je dirais. L'idée est de pouvoir — et j'en fais un devoir politique — stimuler le spectateur et, d'une certaine manière, lui redonner un peu de vitalité et d'espoir. Pas un espoir éperdu, mais je fais rarement des expositions cent pour cent déprimantes¹⁰¹.

La crise climatique s'accompagne le plus souvent d'une vision du futur très négative, voire apocalyptique. La commissaire choisit, pour sa part, de placer son discours dans une lumière plus optimiste¹⁰². Il s'agit plutôt de susciter l'espoir d'où peut émerger une volonté d'action.

En 2018, le sociologue de la culture Serge Chaumier publie son texte « Est-il encore temps pour parler du musée de demain? » dans le recueil *Musées, Mutations...* dirigé par Joëlle Le Marec, Bernard Schiele et Jason Luckerrhoff¹⁰³. Dans celui-ci, Chaumier défend une approche très différente. Selon l'auteur, les musées devraient prendre une position beaucoup plus engagée face à leur mission sociale ou

¹⁰⁰ Eve Laliberté et Bénédicte Ramade. *loc. cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Serge Chaumier, « Est-il encore temps pour parler du musée de demain? », dans Joëlle Le Marec, Bernard Schiele et Jason Luckerrhoff (*dir.*), *Musées, Mutations...*, Dijon, OCIM, 2018, p. 145-160.

environnementale. Chaumier met en garde contre le danger de neutralité dans le discours muséal :

Encore aujourd'hui, alors que des scientifiques s'engagent publiquement, que l'épistémologie des sciences a suffisamment démontré le mirage d'une science objective, les professionnels des musées se gardent de prendre parti. En refusant de descendre dans l'arène sous prétexte de neutralité institutionnelle, le risque est grand de nourrir des chimères et de se couper des véritables enjeux¹⁰⁴.

Selon Serge Chaumier, les musées ont souvent une position qui tend vers la neutralité et expose les faits avec une certaine distance. Il évoque également la tendance de ceux-ci à laisser les questions dites « chaudes » à la fin de l'exposition, quand les visiteuses sont souvent moins attentives et plus fatiguées de leur visite, ce qui minimalise la pertinence de ces questions et permet au musée de conserver une position plus floue sur le sujet¹⁰⁵. Chaumier propose un discours expositionnel plus direct, provocateur, et peut-être plus en accord avec l'urgence climatique actuelle : « Ne faut-il pas réhabiliter l'anxiété et même le traumatisme comme possibilité de faire réagir et pourquoi pas agir?¹⁰⁶ » Cette posture est celle d'un musée beaucoup plus engagé politiquement et qui n'a pas peur de froisser. Si on replace cette théorie quelques années plus tard en 2023, on peut établir qu'il n'est peut-être pas nécessaire de provoquer des sentiments anxiogènes afin de sensibiliser un public aujourd'hui très touché par l'écoanxiété. Toutefois, cette approche plus directe peut être une piste vers une institution muséale misant sur la durabilité et un rôle social actif, comme le veulent les tendances actuelles en muséologie et la nouvelle définition du musée votée par l'ICOM en 2022:

Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel

¹⁰⁴ Serge Chaumier, *ibid.*, p. 156.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 158.

et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances.¹⁰⁷

Serge Chaumier aspire à un musée de demain qui serait un exemple pour la société, tant par ses discours, que ses méthodes de gestion et ses actions¹⁰⁸.

À ce sujet, Rodney Harrison, professeur en Heritage Studies à UCL, et Colin Sterling, chercheur pour l'Institut d'Archéologie de UCL, dédient un article dans le périodique *The Conversation* à la manière dont le musée peut aspirer à des actions radicales face à la crise climatique en 2020¹⁰⁹. Dans cet article, les auteurs mettent de l'avant un concours lancé durant l'International Museum Day 2020, qui demande aux compétitrices d'imaginer comment les musées pourraient aider la société à faire des changements considérables afin d'arriver à un monde carboneutre :

Les solutions pratiques et les concepts spéculatifs étaient tous aussi bienvenus. Alors que certains ont répondu par des propositions visant à créer des bâtiments muséaux plus durables ou à développer de nouvelles expositions sur le changement climatique, d'autres ont cherché à redéfinir les fondements mêmes de la pensée et de la pratique muséologiques.¹¹⁰

¹⁰⁷ ICOM, « Définition du musée ». En ligne. < <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/> >. Consulté le 7 août 2023.

¹⁰⁸ Serge Chaumier, *loc cit.*, p. 155.

¹⁰⁹ Colin Sterling et Rodney Harrison. « Climate crisis: how museum could inspire radical action », *The Conversation*, 2020. En ligne. < <https://theconversation.com/climate-crisis-how-museums-could-inspire-radical-action-142531?fbclid=IwAR04xvuUEuPAzQ1opF9cSOAD5kS7VzyykTEK8swK9jVo5-NAKtaJHqsDSyU> >. Consulté le 27 octobre 2022.

¹¹⁰ *Ibid.* Traduction libre: "Practical solutions and speculative concepts were equally welcome. While some responded with proposals to create more sustainable museum buildings, or develop new exhibitions on climate change, others sought to redefine the very foundations of museological thinking and practice."

Avant de couvrir certaines des solutions proposées, Harrison et Sterling précisent la nécessité, pour certains musées, de revoir et confronter leurs racines coloniales et l'impact écologique de celles-ci. Si plusieurs musées sont présentement dans un processus de rapatrier une part de leurs collections dans leurs pays et communautés d'appartenance et que les problèmes liés au racisme sont souvent mis de l'avant au sein de ces institutions¹¹¹. Ils pointent entre autres la normalisation par les musées, de s'appropriier des objets naturels ou culturels et de les exposer de manière à raconter une certaine histoire et perpétuer une certaine hiérarchie. À titre d'exemple, ils mentionnent les nombreuses chasses aux animaux africains qui ont lieu au 20^e siècle afin de reconstituer des dioramas naturalisés. De façon ironique, le discours préconisé par ces dioramas est celui de la protection de ces animaux dans leur habitat naturel et éventuellement la création de parcs nationaux. Malheureusement, des recherches plus récentes mentionnent les différentes problématiques de ces parcs. Celles-ci soulignent qu'il existe un décalage entre les recommandations de plusieurs communautés autochtones quant à la préservation de ces environnements et les actions effectuées¹¹².

L'ouvrage collectif *Curating the Future : Museum, communities and climate change* (2017), édité par Jennifer Newell, Libby Robin et Kirsten Wehner défend l'idée que les objets et collections de musées portent un véritable pouvoir d'engagement des communautés face à la crise climatique¹¹³. Cet ouvrage met en lumière la responsabilité morale des musées de soulever les problématiques environnementales non seulement par l'entremise de faits scientifiques, mais également en supportant les communautés vulnérables aux changements climatiques à trouver une manière de vivre avec ceux-ci¹¹⁴. À travers une série d'exemples concrets de projets développés en ce sens, cet ouvrage explore les différentes manières dont le musée peut se mobiliser afin de

¹¹¹ Colin Sterling et Rodney Harrison, *loc. cit.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Jennifer Newel, Robin, Libby et Kirsten Wehner (éd.). *Curating the Future: Museums, communities and climate change*. Routledge Environmental Humanities series, Routledge, 2017, p. i.

¹¹⁴ *Ibid.*

devenir un acteur important dans la lutte et sensibilisation aux changements climatiques. Les auteures expliquent entre autres le potentiel d'influence et d'éducation des expositions : « Les expositions sont la manière la plus originale dont les musées peuvent s'engager dans la lutte contre le changement climatique. [...] Les expositions favorisent également de nouveaux modes de pensée et de compréhension¹¹⁵ ». Toutefois, celles-ci sont limitées; les auteures les qualifient de « média lent », c'est-à-dire qu'ils sont très utiles pour éduquer à long terme, mais moins à court terme.

Dans le contexte immédiat, ils peuvent encourager le dialogue et accueillir des forums controversés, mais les galeries, les expositions et les collections sont des investissements à long terme. Les expositions des musées ne peuvent pas se permettre d'être « sensationnelles » de manière instantanée. Elles doivent stimuler l'imagination des visiteurs d'une manière qui survit au premier instant, qui invite à des visites répétées et qui encourage la participation à des sessions de discussion, des ateliers, des conférences et d'autres modes de réflexion commune soutenue.¹¹⁶

En janvier 2022, le Comité international pour les musées et collections d'art moderne (CIMAM) a lancé le projet de recherche « Durabilité climatique, sociale et économique : comment les musées d'art moderne et contemporain agissent pour atteindre les Objectifs de développement durable ». L'objectif de ce sondage était d'évaluer l'engagement des musées d'art contemporain et moderne face aux objectifs de développement durable établis par l'Agenda 2030 des Nations unies¹¹⁷. Parmi les

¹¹⁵ Jennifer Newel, Robin, Libby et Kirsten Wehner (éd.), *ibid.*, p. 5. Traduction libre: "Exhibitions are the most distinctive way museums can engage with climate change. [...] Exhibitions also promote new modes of thinking and understanding"

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 6. Traduction libre: "In the immediate context, they can sponsor dialogue and host controversial forums, but the galleries, exhibitions and collections are long-term investments. Museum displays cannot afford to be 'sensational' in any instant ways. They must stimulate the imagination of visitors in ways that survive the first moment, in ways that invite repeat visits, and encourage participation in discussion sessions, workshops, conferences, and other modes of sustained shared reflection."

¹¹⁷ CIMAM, "CIMAM's survey findings on climate, social and economic aspects of sustainability in museum practices". 18 mai 2023. En ligne. < <https://cimam.org/sustainability-and-ecology-museum-practice/climate-social-and-economic-sustainability-how-do-modern-and-contemporary-art-museums-act-to-achieve-the-sustainable-development-goals/> >. Consulté le 7 août 2023.

résultats soulignés, plusieurs « participants soulignent l'importance pour les musées de montrer l'exemple, de respecter la société, l'environnement et leur rôle éducatif essentiel au sein des communautés.¹¹⁸ » Le CIMAM poursuit, « Le fait d'assumer cette responsabilité est le principal moteur qui pousse les institutions culturelles à mettre en œuvre des changements positifs.¹¹⁹ »

Ainsi, nous constatons qu'il existe plusieurs façons pour une institution, une commissaire ou une artiste de créer des discours portant sur l'écologie. Par exemple, il serait inconséquent qu'un musée investisse des ressources dans la création d'une exposition qui expose les dangers de la surconsommation du plastique et utilise au même moment le plastique à usage unique à titre de couverts dans son restaurant. Le musée et ses professionnelles doivent être cohérents dans leurs actions et leurs discours et se positionner comme un modèle à suivre. Il s'agit d'une grande responsabilité et il ne semble pas y avoir une réponse unique à cet enjeu.

1.1. Le discours environnementaliste présenté dans *The Call of Things*

Comme nous l'avons souligné au chapitre 1, le projet *The Call of Things* est essentiellement environnementaliste et engagé. Il souhaite montrer la fragilité des pôles, premiers territoires affectés par les changements climatiques, ainsi que l'importance et l'irréversibilité de l'action humaine dans ces régions. *The Call of Things* souhaite montrer l'urgence à laquelle nous faisons face par un processus d'éducation et de sensibilisation. C'est pour cette raison que l'artiste choisit de présenter les discours d'expertes ou de personnes directement touchées par les changements climatiques. La dimension archivistique du projet vise à appuyer le

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ CIMAM, *ibid.*

processus éducationnel et à pérenniser le contenu des enregistrements sonores en demeurant continuellement accessible au public.

L'expérience est une autre dimension importante de ce projet, car elle contribue à transmettre le discours écologiste. En effet, *The Call of Things* amène la visiteuse à interagir avec les objets présents et à poser des gestes actifs par la recherche des codes QR. L'espace n'est pas construit comme un parcours distinct, mais plutôt comme une salle ouverte où il est possible de déambuler pour observer les différents objets et œuvres. La visiteuse a le choix d'écouter toutes les pistes audio disponibles ou seulement se concentrer sur certaines d'entre elles, selon son niveau de concentration ou de son énergie. Cela a l'avantage de rendre possible une expérience muséale peut-être plus courte, mais plus efficace, en ce qui concerne la rétention d'informations. Par standard, nous pensons à un long parcours défini avec plusieurs cartels à lire: ce type d'exposition tend à provoquer une fatigue muséale chez la visiteuse et, comme l'explique Serge Chaumier, les informations à la fin du parcours sont souvent moins bien retenues¹²⁰. Toujours en ce qui concerne l'expérience muséale, *The Call of Things* a la particularité de créer un environnement sonore très distinct. Comme l'expliquent Noémie Chevalier et Shannon Egan, plusieurs personnes écoutent les enregistrements sur le haut-parleur de leur téléphone, alors qu'elles se promènent dans la salle pour découvrir les objets¹²¹. La salle d'exposition se remplit donc rapidement de différents discours écologistes et de chants de baleines, créant un environnement enveloppant et immersif. Jessica Houston considère que la visiteuse, par son activation, devient partie prenante de l'exposition¹²². Pour revenir à la théorie de l'exposition-écosystème de Marie Fraser, évoquée au chapitre 1, *The Call of Things* se positionne comme un milieu en constante transformation et il existe une certaine « interchangeabilité des rôles des

¹²⁰ Serge Chaumier, *loc. cit.*, p. 159.

¹²¹ Entretien avec Noémie Chevalier, 2 avril 2023 et entretien avec Shannon Egan, 16 mars 2023.

¹²² Entretien avec Jessica Houston, 3 mars 2023.

“acteurs”.¹²³ » De plus, des relations organiques se créent entre les objets, les organismes, ainsi que la visiteuse¹²⁴. Noémie Chevalier explique que plusieurs visiteuses ont des réactions fortes à la suite de leur visite, certaines en ressortent même bouleversées, autant par les sujets sensibles abordés au sein de l’exposition, qui aborde le grand impact des changements climatiques sur les communautés des pôles, que par son caractère esthétique¹²⁵. Le discours écologiste de *The Call of Things* évoque l’urgence, sans pour autant viser à générer une anxiété chez la visiteuse. L’exposition se place plutôt à la frontière entre l’éducation, la prise de conscience et la sensibilisation. En montrant la beauté de ces lieux fragilisés, l’artiste réussit à toucher le public et à l’émouvoir. Il y a également un certain aspect méditatif évoqué par les horizons dépouillés des photographies colorées ainsi que les enregistrements en milieu naturel de glaciers et d’animaux marins.

En parallèle du projet d’exposition, Jessica Houston met sur pied des activités et des discussions afin de sensibiliser le public à ces enjeux. Par exemple, lors de la pandémie, elle donne une conférence en visioconférence dans le cadre de l’exposition au Samek Museum¹²⁶. Elle anime aussi un atelier de création pour l’exposition en Finlande pour des étudiants et enseignants en art. L’exercice de cet atelier d’écriture est de se mettre « dans la peau » d’un objet de l’exposition et d’imaginer quel serait son point de vue. Ces activités permettent aux visiteuses de réfléchir autrement au contenu de l’exposition, et d’interagir plus concrètement avec celui-ci.

Comme nous l’avons souligné plus haut, la majorité des institutions qui accueillent le projet sont affiliées à des centres de recherche ou des écoles, elles sont

¹²³ Marie Fraser, *loc. cit.*, p. 13.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Entretien avec Noémie Chevalier, 2 avril 2023.

¹²⁶ Entretien avec Shannon Egan, 16 mars 2023.

donc des espaces éducatifs privilégiés. À l'exception d'Art Mûr dont la mission est commerciale¹²⁷.

2. L'empreinte écologique d'une exposition

Comme abordé dans la section précédente de ce chapitre, les institutions muséales tendent à intégrer de plus en plus les enjeux environnementaux au sein de leur contenu expositionnel. Conjointement, le milieu muséal et ses professionnelles s'interrogent davantage sur leur propre trace écologique à titre d'institution exemplaire pour la société qu'il représente; selon la définition du musée donnée par l'ICOM, le musée se doit d'encourager la durabilité¹²⁸. Les résultats du sondage du CIMAM sur les pratiques durables dans le milieu muséal énoncent :

Alors que les musées d'art moderne et contemporain n'en sont qu'aux premiers stades du développement durable, ils ont une occasion unique de s'imposer comme des exemples de bonnes pratiques, en apportant leur point de vue aux discussions mondiales sur les droits de l'homme, la justice sociale et les questions liées au climat.¹²⁹

Être un musée durable ou « vert » présente certainement plusieurs défis. Seulement, sur le plan des expositions, celles-ci provoquent habituellement une très grande empreinte carbone. Dans cette section, nous analysons l'empreinte de l'exposition *The Call of Things* ainsi que les différentes réflexions derrière la gestion de celle-ci par l'artiste et les institutions participantes.

2.1. La création de déchets scénographiques

¹²⁷ Soulignons que la direction artistique d'Art Mûr est souvent vers l'art engagé socialement et politiquement.

¹²⁸ ICOM, « Définition du musée », *op. cit.*

¹²⁹ CIMAM, *op. cit.*

La conception d'expositions muséales apporte la création de plusieurs déchets. Dans le recueil *Musées et développement durable* (2011), les auteures Marie Clerc, Jérôme Caviglia et Raphaël Bouju l'évoquent ainsi:

Car si les déplacements des visiteurs constituent, dans bien des cas, le principal impact sur l'environnement, comme pour la grande majorité des activités de loisirs et de tourisme, c'est ensuite les expositions à proprement parler qui représentent le second facteur d'impact. Conception, fabrication, exploitation et fin de vie sont autant d'étapes directement liées à une exposition, qui sont source de pollutions et d'impacts très divers et conséquents.¹³⁰

Ces déchets peuvent être le produit des stratégies de promotion, comme des affiches publicitaires, des dépliants, des cartes postales ou des catalogues d'exposition. Les procédés qui veillent à la sécurité des objets produisent également des déchets, l'utilisation de caisses de bois, de papier bulle ou de styromousse pour l'emballage par exemple. Une grande part des déchets générés pour les expositions sont des déchets que l'on qualifie de scénographiques¹³¹. C'est-à-dire n'importe quels matériaux qui sont utilisés pour faciliter la présentation des objets, la vulgarisation du contenu ou répondre à des choix stylistiques. Par exemple, les cartels, les socles ainsi que les vitrines de plexiglas. Bien entendu, plus une exposition est de grande envergure, plus celle-ci génère des débris. Les musées doivent souvent produire plusieurs présentoirs et éléments de scénographie sur mesure pour leurs expositions *blockbusters*. Heureusement, certains peuvent être réutilisés, recyclés ou modifiés pour des expositions futures, mais d'autres ne sont qu'à usage unique. C'est le cas par exemple des nombreux textes au mur faits de vinyle autocollant qui guident les visiteuses au fil de leur parcours en donnant des éléments de contexte ou en énonçant les différents sous-thèmes de l'exposition.

¹³⁰ Marie Clerc, Jérôme Caviglia et Raphaël Bouju, « L'éco-conception des expositions: un enjeu majeur pour les structures muséales et les centres d'expositions », dans Serge Chaumier et Aude Porcedda (dir.), *Musées et développement durable*, La Documentation française, 2011, p. 97.

¹³¹ André Gob et Noémie Drouguet *op cit.*, p. 22.

Autant dans sa production artistique que dans la conception de ses expositions, Jessica Houston mise sur l'utilisation minimaliste de matériaux et de ressources¹³². Consciente de la lourde empreinte écologique générée par les institutions muséales de grande envergure, l'artiste utilise majoritairement des objets déjà existants qu'elle s'est procurés spécifiquement pour le projet. L'artiste utilise parfois des débris, comme un sac de poubelle rose ou un morceau de styromousse trouvé, et les transforme en objets d'art. D'autres objets de *The Call of Things* sont trouvés sur le web par la plateforme Etsy ou Ebay¹³³. Ainsi, les seuls éléments produits sont les impressions photographiques ou peintures qui accompagnent parfois les objets dans leurs mises en exposition. En ce qui concerne la présentation, les objets sont habituellement disposés sur des socles blancs conventionnels, fournis par l'institution de diffusion. En ce qui concerne les éléments de médiation à usage unique, des cartels identifiant l'objet et le code QR à lire sont produits, en plus de textes explicatifs et de titres (ceux-ci sont habituellement imprimés en vinyles autocollants). Certains lieux de diffusion, comme Art Mûr et la Schmucker Art Gallery, créent également des publications papiers pour accompagner leurs expositions. Plusieurs éléments d'emballages sont nécessaires afin d'assurer la sécurité des objets de l'exposition, mais Houston tente de réutiliser au mieux les emballages d'une exposition à l'autre, limitant ainsi la quantité de déchets créés.

À ce jour, il n'existe pas de manière de réaliser une exposition zéro déchet. Cela semble peu plausible dans le fonctionnement actuel des musées et les attentes du public face à ceux-ci. Les musées doivent absolument renouveler leur contenu afin de répondre à leur mission éducative et de conserver l'intérêt de leurs visiteurs. Néanmoins, plusieurs professionnelles des musées cherchent à se rapprocher de cet objectif de plus en plus. Par exemple, dans la Boîte à outils sur les pratiques muséales environnementales conçue par le CIMAM en 2021, il est recommandé d'utiliser des

¹³² Entrevue avec Jessica Houston, 3 mars 2023.

¹³³ Entrevue avec Jessica Houston, 3 mars 2023.

éléments scénographiques réutilisables et modulaires; d'établir une liste des éléments en réserve et de viser l'utilisation de matériaux non toxiques, recyclables ou réutilisables; de produire du contenu virtuel pour le public; et d'offrir des formations et ateliers sur les bonnes pratiques environnementales aux employées du musée¹³⁴. Près de nous, à Montréal, l'organisme à but non lucratif Écoscéno est fondé en octobre 2019 « afin de répondre au besoin du milieu d'être outillé pour s'engager dans la transition écologique.¹³⁵ » Cet organisme offre différents services afin de faciliter l'instauration de pratiques muséales durables au Québec comme: des formations en écoconception, de l'accompagnement en écoconception, la vente et la collecte d'éléments scénographiques. Clerc, Caviglia et Bouju définissent l'écoconception ainsi:

[...] une méthode de travail autour d'un produit ou d'un service, qui remplace ces derniers dans leurs fonctions pour trouver le meilleur équilibre entre l'atteinte d'un objectif auprès de l'utilisateur et les impacts environnementaux et sociétaux induits. L'éco-conception prend ainsi la forme d'une liste de questions à se poser à chaque étape: lors de la conception [...], de la fabrication [...], du transport [...], de l'utilisation [...] et de la fin de la vie [...].¹³⁶

Les institutions muséales de la ville peuvent se tourner vers Écoscéno pour emprunter des éléments de scénographies et limiter la production superflue de ceux-ci au fil du temps.

Minimiser la création de déchets est un facteur important dans le virage vert que les musées souhaitent prendre à l'heure actuelle. Le projet *The Call of Things* s'est construit avec cet objectif en tête, en réduisant au mieux la production d'éléments jetables.

¹³⁴ CIMAM, "Toolkit on Sustainability in Museum Practice", mai 2023. En ligne. < <https://cimam.org/sustainability-and-ecology-museum-practice/httpscimamorgsustainability-and-ecology-museum-practicecimams-toolkit-on-environmental-sustainability/> >. Consulté le 14 août 2023.

¹³⁵ Écoscéno, « À propos, Qui sommes-nous? », *Écoscéno*. En ligne. < <https://ecosceno.org/qui-sommes-nous/> >. Consulté le 14 août 2023.

¹³⁶ Marie Clerc, Jérôme Caviglia et Raphaël Bouju, *loc. cit.*, p. 96.

2.2. Le transport des œuvres : exposition itinérante

Un autre défi de taille pour les musées sur le plan de la transition durable est le transport des œuvres et objets muséaux pour leurs expositions. En effet, une très grande empreinte carbone est générée par le déplacement d'objets muséaux à travers le monde. Selon la Gallery Climate Coalition (GCC), la combinaison des émissions de CO² et des déchets d'emballage fait du transport international l'activité avec le plus haut impact environnemental généré par une institution artistique typique¹³⁷. La GCC a d'ailleurs lancé en 2022 sa Sustainable Shipping Campaign afin d'accélérer la transition du secteur des arts vers un transport international durable¹³⁸. La GCC a d'ailleurs mis en ligne un outil de calculateur de carbone qui peut être utilisé par les professionnelles afin de quantifier leur empreinte carbone en transport, énergie, emballage et impression¹³⁹.

Puisque *The Call of Things* est une exposition itinérante, le transport entre les différents lieux d'expositions est un facteur très important de son empreinte écologique. D'une part, les expositions itinérantes permettent de renouveler une exposition qui a déjà été conçue dans un autre lieu sans avoir à reconstruire les éléments scénographiques. D'une autre part, elles produisent assurément beaucoup d'émissions puisque les objets doivent constamment se déplacer entre les différents lieux de diffusion. Dans ce cas précis, les objets font souvent l'aller et le retour entre le studio de l'artiste et les institutions partenaires. La pandémie ayant freiné le calendrier de plusieurs institutions culturelles, l'artiste n'est pas en mesure d'assurer une tournée sans interruption de l'exposition, et donc de créer un tracé géographique optimal. De

¹³⁷ Gallery Climate Coalition, "Overview", 2023. En ligne. 2023, <<https://galleryclimatecoalition.org/ssc/overview/>>. Consulté le 14 août 2023.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Gallery Climate Coalition, "Carbon Calculator", 2023. En ligne. <<https://galleryclimatecoalition.org/carbon-calculator/>>. Consulté le 14 août 2023.

plus, ce ne sont pas toujours les mêmes objets qui sont exposés. Comme nous l’avons abordé précédemment, les travailleuses culturelles et l’artiste choisissent souvent les objets en fonction des besoins spécifiques du lieu. Avec cet enjeu en tête, Houston décide d’uniquement incorporer des objets de petites tailles au projet – ceux-ci pouvant se rassembler facilement dans une seule caisse de transport de petit format. Elle fait également le choix de ne pas se déplacer systématiquement à chaque lieu d’exposition du projet, afin de limiter sa propre émission de carbone. Ainsi, elle s’assure que les instructions pour le montage de l’exposition sont claires et ne nécessitent pas sa présence physique¹⁴⁰. Pour des raisons logistiques et douanières, certains objets ne peuvent pas être expédiés à l’international. C’est le cas pour les matières végétales et animales. Pour l’exposition au Arktikum Science Centre, le personnel du centre s’est procuré une peau de phoque directement en Finlande pour l’exposition, un objet facile à trouver dans cette région¹⁴¹.

La Boîte à outils du CIMAM propose d’étendre la durée des expositions à plus de trois mois (en excluant les objets qui sont sensibles à la lumière); de miser sur les artistes locaux et les objets présents dans les collections; d’analyser les différents scénarios de transport des œuvres, pour s’assurer de choisir l’option la plus sécuritaire pour l’œuvre et l’environnement; d’organiser des expositions internationales où l’artiste ou le commissaire n’a pas besoin de se déplacer et finalement de faire voyager les expositions itinérantes dans des milieux ruraux et régionaux, en incluant ceux qui n’ont pas un haut statut socioéconomique. Nous constatons que *The Call of Things* répond à plusieurs de ces recommandations.

La mise en exposition de pratiques artistiques écologistes comporte plusieurs défis. Dans *The Call of Things*, le discours écologiste engagé passe par une éducation et une sensibilisation de la visiteuse. Les professionnelles du milieu semblent prôner

¹⁴⁰ Entrevue avec Shannon Egan, 16 mars 2023.

¹⁴¹ Entrevue avec Jessica Houston, 3 mars 2023.

désormais un musée qui serait un exemple de société à suivre en ce sens. Ceci nous apporte au tournant vert de la muséologie. Les expositions et les musées possèdent d'importantes empreintes écologiques et la durabilité est maintenant au cœur des préoccupations du milieu. *The Call of Things* utilise différentes solutions pour contrer la surproduction de déchets scénographiques ainsi que de CO² lors du transport des objets.

CONCLUSION

En somme, dans ce travail dirigé, nous avons comme objectif de décortiquer les différents défis posés par la mise en exposition de pratiques artistiques éphémères et écologistes par l'étude du projet d'exposition itinérante *The Call of Things* de l'artiste Jessica Houston. Nous souhaitons mettre en relief les enjeux particuliers qu'ont expérimentés les institutions d'accueil et l'artiste dans le cadre de ce projet, dû à sa nature environnementale et temporelle. En mettant de l'avant ceux-ci, nous voulions également comprendre comment les actrices du projet ont pu les maîtriser. Notre problématique s'est alors divisée en quatre grandes questions.

En premier lieu, nous avons observé comment l'objet éphémère résiste au processus de muséalisation traditionnelle. L'une des fonctions premières du musée est la conservation, ainsi, un objet ou une exposition qui possèdent un caractère périssable viennent contrer cet objectif. Dans le cas de *The Call of Things*, cette éphémérité se traduit par l'intégration d'éléments organiques et vivants. Afin de permettre une certaine conservation de l'œuvre sans en altérer l'objectif de pérennité, nous nous penchons sur le processus de documentation. Celui-ci est grandement popularisé dans les musées d'art contemporain afin de répondre à la diversification constante des médiums artistiques contemporains. Consciente de cet outil, Jessica Houston débute

une banque d'archives du projet qu'elle réunit sur un même site internet intitulé www.thecallofthings.com. Les institutions, quant à elles, amorcent leur propre documentation, à différents niveaux de rigueur. Ainsi, notre constat est que l'objet éphémère ne peut être muséalisé traditionnellement, comme un tableau, et les muséologues ne devraient pas le traiter comme tel. Il est nécessaire de trouver des outils, comme la documentation, qui permettent de faire entrer cet objet au musée sans en dévier la première intention.

En second lieu, nous avons exploré les enjeux de la mise en exposition du vivant en art contemporain. Plusieurs discussions éthiques entourent ces pratiques, à savoir s'il est responsable de placer un animal dans un environnement artificiel de la sorte et quelles seront les conséquences sur son bien-être. D'autant plus, il est malheureusement impossible de recevoir le consentement verbal d'un animal ou d'une plante, ce qui en crée un problème moral. Comme souligné, l'histoire des expositions contemporaine comporte de nombreuses manifestations, mouvements et pétitions contre des musées de grande envergure ayant souhaité mettre en œuvre le vivant dans leurs salles. Lorsque Jessica Houston décide de faire entrer le canari domestique de sa famille, Pekoe, dans son projet d'exposition à Montréal, le personnel de la galerie est mandaté de s'occuper de l'animal rigoureusement, selon les lignes directrices de l'artiste. Les soins sont divisés entre les employées et le canari démontre des signes de bien-être dans sa maison temporaire: son plumage est bien entretenu et il chante. Nous retenons alors qu'il est possible d'intégrer le vivant de manière responsable, c'est-à-dire en s'adaptant à ses besoins et en mobilisant plusieurs personnes responsables. Toutefois, il demeure que l'on ne peut jamais avoir leur approbation et leur consentement, ce qui laisse planer une zone éthique grise.

En troisième lieu, nous avons analysé la position du projet quant au discours écologiste et sa prise de responsabilité vis-à-vis celui-ci. Comme montré dans cette section, il existe plusieurs manières d'aborder les changements climatiques dans une

exposition. Dans *The Call of Things* nous remarquons une orientation à la fois sensible, engagée et éducative. Plusieurs actrices du milieu muséal semblent percevoir le musée comme un exemple de société à suivre. De ce fait, le musée se devrait d'aborder ces problématiques activement tout en faisant des actions cohérentes. Nous établissons que l'artiste et les institutions d'accueil de *The Call of Things* agissent de la sorte, en travaillant activement à ce que le projet soit responsable écologiquement. Ceci nous amène à notre quatrième question.

En quatrième lieu, nous avons posé la question: quelle est l'empreinte écologique du projet *The Call of Things* et de ses mises en exposition? Pour répondre à celle-ci, nous explorons les deux plus grands facteurs dans l'empreinte écologique de la majorité des expositions d'art: la production de déchets et le transport des objets. Nous observons que l'empreinte écologique est maintenue très basse puisque l'exposition, minimale et flexible au niveau de sa mise en exposition, ne requiert presque pas de production scénographique, à l'exception d'éléments de signalisation ou de médiation. En ce qui a trait au transport des objets, il s'avère évident qu'une exposition itinérante engendre une certaine charge d'émissions de CO² dû à ses nombreux déplacements. Idéalement, le parcours aurait été réalisé de manière linéaire et efficace, c'est-à-dire en évitant les allers et retours entre les institutions et le studio de l'artiste, mais le contexte pandémique et la nature évolutive de l'exposition ne le permettent pas. Pour compenser, Houston choisit de faire des envois très limités en volumétrie et de ne pas se déplacer pour les montages à l'international. Finalement, nous abordons certains outils et initiatives mis en place dans le milieu muséal pour maximiser la durabilité de leurs pratiques.

The Call of Things crée des ponts entre le grand public et les personnes qui comprennent le mieux l'urgence environnementale dans laquelle nous nous trouvons. L'art est certainement un vecteur de transmission d'idées efficace, peut-être même le plus efficace qu'il soit, tel que le suppose le titre de l'ouvrage phare de Santiago Zabala:

Why Only Art Can Save Us? (2017). Nous croyons que certaines artistes endossent cette responsabilité. Celle-ci se révèle dans le livre *140 Artists' Ideas for Planet Earth* (2021), une initiative d'Hans Ulrich Obrist et Kostas Stasinopoulos alors que la pandémie mondiale battait son plein et nous invitait à nous arrêter pour réfléchir à notre impact sur notre planète¹⁴². Cette initiative semble naturelle: réunir plusieurs collaboratrices pour réfléchir à un problème qui ne possède pas une solution unique, mais bien plurielle. Parmi les enjeux soulevés par l'exposition, l'un retient surtout notre attention: développer un commissariat durable. Alors que les institutions muséales revisitent leur architecture, leur design et tout ce qui pourrait les définir comme vertes, il nous semble important de nous tourner aussi vers les petites actions, celles-ci pouvant peut-être contenir de très grands impacts. Ce travail nous a ainsi permis d'amorcer une réflexion sur le commissariat dit durable.

¹⁴² Hans Ulrich Obrist et Kostas Stasinopoulos, *140 Artists' Ideas for Planet Earth*. Dublin, Penguin Books, 2021, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

- AIKENS, Nick *et al.*, *Ecologising Museums*, L'Internationale Online, 2016, 127 p. En ligne. < https://www.internationaleonline.org/library/#ecologising_museums >. Consulté le 20 mars 2022.
- Arktikum Science Centre, « Open your eyes to the Arctic, » dans *Arktikum Science Centre / Museum*. En ligne. < <https://www.arktikum.fi/en/visit.html#Arktikum> >. Consulté le 30 janvier 2023.
- Art Mûr, « Artistes: Jessica Houston », dans *Art Mûr*. En ligne. < <https://artmur.com/artistes/jessica-houston/> >. Consulté le 16 août 2022.
- Art Mûr, « Historique », dans *Art Mûr*. En ligne. < <https://artmur.com/historique/> >. Consulté le 30 janvier 2023.
- BABIN, Sylvette, « Autour du vivant », *esse arts + opinions*, n° 87, 2016, p. 4-5.
- BABIN, Sylvette, « Ce que disent les plantes », *esse arts + opinions*, n° 99, 2020, p. 6-7.
- BABIN, Sylvette, « Conversation avec la matière », *esse arts + opinions*, n° 101, 2021, p. 6-7.
- BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007, 544 p.
- BARRETT, Estelle et Barbara BOLT (éd.), *Carnal Knowledge : Towards a 'New Materialism' Through the Arts*, Londres, I.B. Tauris, 2013, 288 p.
- BENNETT, Jane. *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*. Durham, Duke University Press, 2009. 200 p.
- Berkeley Library, « Environmental Design Library », dans *Berkeley Library*. En ligne. < <https://www.lib.berkeley.edu/visit/environmental-design> >. Consulté le 30 janvier 2023.

- CHAUMIER, Serge et Aude PORCEDDA (dir.). *Musées et développement durable*. La Documentation française, 2011. 335 p.
- CHAUMIER, Serge, « Est-il encore temps pour parler du musée de demain? », dans Joëlle LE MAREC, Bernard SCHIELE et Jason LUCKERRHOFF (dir.), *Musées, Mutations...*, Dijon, OCIM, 2018, p. 145-160.
- CLERC, Marie, Jérôme CAVIGLIA et Raphaël BOUJU, « L'éco-conception des expositions: un enjeu majeur pour les structures muséales et les centres d'expositions », dans Serge CHAUMIER et Aude PORCEDDA (dir.), *Musées et développement durable*, La Documentation française, 2011, p. 95-100.
- Comité international pour les musées d'art moderne et contemporain (CIMAM), « CIMAM's survey findings on climate, social and economic aspects of sustainability in museum practices », dans *CIMAM*, 18 mai 2023. En ligne. < <https://cimam.org/sustainability-and-ecology-museum-practice/climate-social-and-economic-sustainability-how-do-modern-and-contemporary-art-museums-act-to-achieve-the-sustainable-development-goals/> >. Consulté le 7 août 2023.
- Comité international pour les musées d'art moderne et contemporain (CIMAM), « Toolkit on Sustainability in Museum Practice », dans *CIMAM*, mai 2023. En ligne. < <https://cimam.org/sustainability-and-ecology-museum-practice/https://cimam.org/sustainability-and-ecology-museum-practice/cimams-toolkit-on-environmental-sustainability/> >. Consulté le 14 août 2023.
- DESMORAT, Valentine (coord.), *Voir l'animal en art, et par l'art*, Montréal, Annexes, Balado, épisode 3, saison 4, 2023, 57 mins. 7s.
- Écoscéno, « À propos, Qui sommes-nous? », dans *Écoscéno*. En ligne. < <https://ecosceno.org/qui-sommes-nous/> >. Consulté le 14 août 2023.
- FLIPO, Fabrice, « Les effets Latour », *Quaderni*, n° 87, 2015, p. 133-138.
- FRASER, Marie et Florence-Agathe DUBÉ-MOREAU, « Performer la collection. Comment le reenactment performe-t-il ce qu'il recrée? », *Intermédialités*, n° 28-29, 2016-2017.
- FRASER, Marie, « L'exposition²: Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition? », *esse arts + opinions*, n° 84, 2015, p. 4-13.

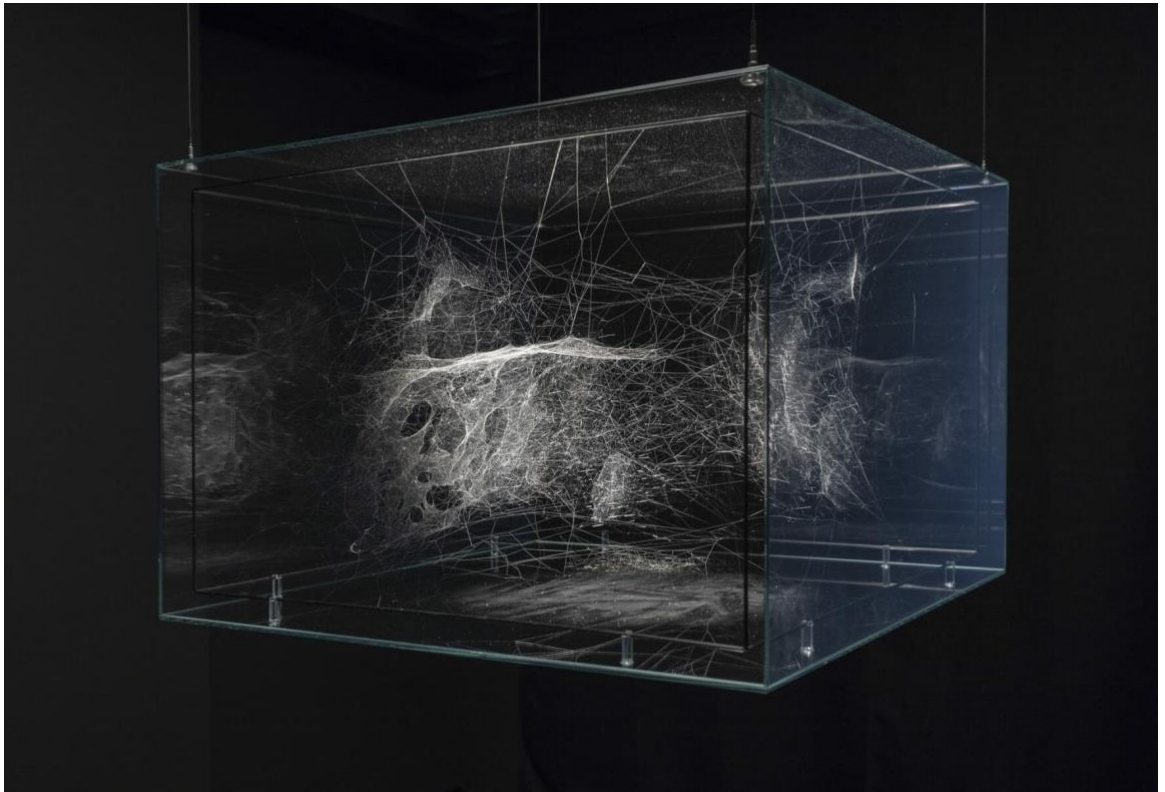
- GAGNIER, Richard, *Les experts – from here to ear v. 19*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, vidéo en ligne, son, couleur, 2015, 2 min. 28 s.
- Gallery Climate Coalition (GCC), « Overview », dans *GCC*, 2023. En ligne. < <https://galleryclimatecoalition.org/ssc/overview/> >. Consulté le 14 août 2023.
- Gallery Climate Coalition (GCC), « Carbon Calculator », dans *GCC*, 2023. En ligne. < <https://galleryclimatecoalition.org/carbon-calculator/> >. Consulté le 14 août 2023.
- GÉNÉREUX, Dre Mélissa, « Les jeunes de plus en plus anciens face aux réchauffements climatiques », *Radio-Canada Ohdio*, 5 novembre 2021. En ligne. < <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/le-15-18/segments/entrevue/377901/etude-peur-environnement-jeune> >. Consulté le 3 août 2022.
- GENOIS, Audrey (dir.), *MOMENTA Biennale de l'image : Quand la nature ressent* (catalogue d'exposition), Bielefeld et Montréal, Kerber Verlag MOMENTA Biennale de l'image, 2021, 167 p.
- Gettysburg College, « About Schmucker Art Gallery », dans *Gettysburg*. En ligne. < <https://www.gettysburg.edu/offices/schmucker-art-gallery/about/> >. Consulté le 30 janvier 2023.
- GIGUÈRE, Amélie, « Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, 495 p.
- GIROUX, Patrice, « Regards en transition : le développement durable et l'exposition muséale ». *Musées*, n° 27, 2008, p. 48-55.
- GOD, André et Noémie DROUGUET, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, Malakoff, Armand Colin, 2014, 348 p.
- HOUSTON, Jessica, « About », dans *The Call of Things*. En ligne. < <https://www.thecallofthings.net/about> >. Consulté le 12 novembre 2022.
- HOUSTON, Jessica, « Bio », dans *Jessica Houston*. En ligne. < <https://www.jessicahouston.net/bio> >. Consulté le 16 août 2022.
- HOUSTON, Jessica, « Exhibitions », dans *The Call of Things*. En ligne. < <https://www.thecallofthings.net/exhibition> >. Consulté le 30 janvier 2023.

- HOUSTON, Jessica, « Home », dans *The Call of Things*. En ligne. < <https://www.thecallofthings.net> >. Consulté le 30 janvier 2023.
- HOUSTON, Jessica, *The Call of Things*: proposition d'exposition pour la galerie Art Mûr, 3 p.
- HOUSTON, Jessica, « Work: Horizon Felt South », dans *Jessica Houston*. En ligne. < <https://www.jessicahouston.net/#/horizon-felt-south/> >. Consulté le 12 novembre 2022.
- ICOM, « ICOM & Réseau du patrimoine climatique : actions collectives » dans *ICOM*, 23 septembre 2022. En ligne. < <https://icom.museum/fr/news/icom-reseau-du-patrimoine-climatique-actions-collectives/> >. Consulté le 4 septembre 2023.
- ICOM, « Définition du musée ». En ligne. < <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/> >. Consulté le 7 août 2023.
- JARDONNET, Emmanuelle, « Les défenseurs des animaux font retirer trois œuvres d'une expo au Guggenheim », *Le Monde*, 29 septembre 2017. En ligne. < https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/09/29/les-defenseurs-des-animaux-font-retirer-trois-uvres-d-une-expo-au-guggenheim_5193391_1655012.html >. Consulté le 2 juillet 2023.
- LANSDOWNE, Emma, « La question de la conscience des plantes dans l'art contemporain », *esse arts + opinions*, n° 99, 2020, p. 20-30.
- LALIBERTÉ, Eve et Bénédicte RAMADE, *Entrevue. Bénédicte Ramade*, Résidence Éditions, 2019. En ligne. < <https://www.residenceeditions.co/conversations/2019/11/8/benedicte-ramade> >. Consulté le 2 septembre 2022.
- Le Robert, « écologique », *Le Robert dico en ligne*. En ligne. < <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ecologique> >. Consulté le 2 août 2022.
- Le Robert, « écologiste », *Le Robert dico en ligne*. En ligne. < <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ecologiste> >. Consulté le 2 août 2023.
- LI, Shiyang, « Huang Yong Ping face à l'art contemporain », *Marges*, n° 16, 2013. En ligne. < <https://journals.openedition.org/marges/259#ftn39> >. Consulté le 2 juillet 2023.

- MAIRESSE, François, (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Malakoff, ICOM, Armand Colin, 2022, 672 p.
- MATILSKY, Barbara, *Fragile Ecologies : Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (catalogue d'exposition), New York, Rizzoli International Publications et Queens Museum of Art, 1992, 137 p.
- NEWEL, Jennifer, ROBIN, Libby et Kirsten WEHNER (éd.), *Curating the Future: Museums, communities and climate change*, Routledge Environmental Humanities series, Routledge, 2017, 298 p.
- OBRIST, Hans Ulrich et Kostas STASINOPOULOS, *140 Artists' Ideas for Planet Earth*. Dublin, Penguin Books, 2021, 288 p.
- Okivét, « Les canaris, des oiseaux de quelques grammes dont il faut prendre soin! », *Okivét: Réseau de cliniques vétérinaires*. 18 septembre 2020. En ligne. < <https://www.okivet.com/conseils/canaris-oiseaux-prendre-soin/> >. Consulté le 10 septembre 2023.
- Ordre des médecins vétérinaires du Québec, « Le canari », *Ordre des médecins vétérinaires du Québec*, 2023. En ligne. < <https://www.omvq.qc.ca/conseils-pour-vos-animaux/oiseaux/4-9-le-canari.html> >. Consulté le 10 septembre 2023.
- Oxford Reference, « actant », *Oxford University Press*, 2023. En ligne. < [Actant - Oxford Reference](#) >. Consulté le 5 septembre 2023.
- PAGEOT, Édith-Anne, « Art et nouvelles technologies : pour un recadrage de la subjectivité humaine par rapport à l'idée de paysage », *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 35, n° 1, 2010, p. 42-53.
- PARÉ, André-Louis, « Créer ou non avec les animaux », *ESPACE art actuel*, n° 121, 2019, p. 2-5.
- RAMADE, Bénédicte, « Du point de vue animal: un entretien avec Éric Baratay », *ESPACE art actuel*, n° 121, 2019, p. 54-55.
- RAMADE, Bénédicte, « L'art de l'écologie aux limites de l'exposition », *ESPACE art actuel*, n° 110, 2015, p. 12-21.
- RAMADE, Bénédicte, « L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes », *Perspectives*, n° 1, 2015, p. 184-190.

- RAMADE, Bénédicte, *Vers un art anthropocène. L'Art écologique américain pour prototype*, Dijon, Les presses du réel, 2022, 289 p.
- REILLY, Maura, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, Londres, Thames & Hudson, 2018, 240 p.
- Samek Art Museum, « About : Mission », dans *Samek Art Museum. Bucknell University*. En ligne]. < <https://museum.bucknell.edu/about/about-us/> >. (Consulté le 30 janvier 2023).
- Société des Musées du Québec (SMQ), *L'écoresponsabilité : conseils pratiques pour les responsables d'institutions muséales*, Montréal, Société des musées du Québec, 2012, 37 p.
- STERLING, Colin et Rodney HARRISON, « Climate crisis: how museum could inspire radical action », *The Conversation*, 2020. En ligne. < <https://theconversation.com/climate-crisis-how-museums-could-inspire-radical-action-142531?fbclid=IwAR04xvuUEuPAzQ1opF9cSOAD5kS7VzyyKTEK8swK9jVo5-NAKtaJHqsDSyU> >. Consulté le 27 octobre 2022.
- Studio Olafur Eliasson, « Project Info », dans *icewatch.london*. En ligne. < <https://icewatch.london/> >. Consulté le 4 février 2023.
- WEINTRAUB, Linda, *To Life !: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley, University of California Press, 2012, 340 p.
- WILSON, Ben, « Jessica Houston », dans *I Besech You: Women, Art, Politics, and Power*, Schmucker Art Gallery, Gettysburg College, Gettysburg, (Catalogue d'exposition), 2020, 48 p.
- ZABALA, Santiago, *Why Only Art Can Save Us? Aesthetics and the Absence of Emergency*, New York, Columbia University Press, 2017, 198 p.

ANNEXE I
Figures



(figure 1) Tomás Saraceno, *Hybrid solitary semi-social 54 Tauri built by: a duet of *Linyphia triangularis* - three weeks, a nonet of *Cyrtophora citricola* - three weeks, rotated 180°*, (2017). Toiles d'araignées, verre, fibre de carbone, acier inoxydable et système d'éclairage, 42 x 61,4 x 61,3 cm, Collection Musée d'art contemporain de Montréal. © Tomás Saraceno. Photo : Richard-Max Tremblay



(figure 2) Olafur Eliasson, *Ice Watch*, (2018). 30 blocs de glace issus des eaux entourant le Groenland. Tate Modern, Londres. © Olafur Eliasson



(figure 3) Giovanni Anselmo, *Sans titre*, (*granit, laitue, fil de cuivre*), 1968, granit, laitue fraîche, cuivre, 70 x 23 x 37 cm. Crédits photos : Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP



(figure 4) Vue d'exposition. Jessica Houston, *The Call of Things*, Art Mûr, Montréal, 2019. Crédits photo: Mike Patten.



(figure 5) Vue d'exposition. Jessica Houston, *The Call of Things*, Art Mûr, Montréal, QC, Canada, 2019. Crédits photo: Mike Patten.



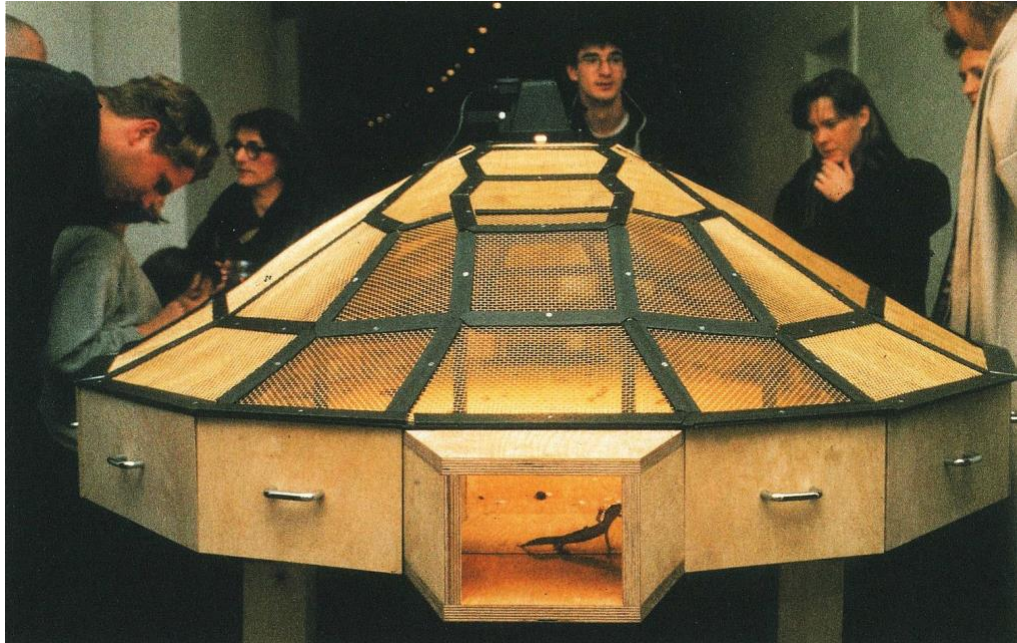
(figure 6) Vue d'exposition. *I Beseech You : Women, Art, Politics, and Power*, Schmucker Art Gallery, Gettysburg College, PA, États-Unis, 2020. Exposition de groupe. Crédits: www.gettysburd.edu



(figure 7) Vue d'exposition. *Against Time: Climate Calls from the Ice Archives*. Samek Art Museum, Lewisburg, PA, États-Unis 2020. Exposition de groupe. Crédits photo: Courtoisie de Jessica Houston.



(figure 8) Olafur Eliasson et Minik Rosing, *Ice Watch*, 2014, 12 blocs de glace. Place du Panthéon, Paris, 2015. Photo : Martin Argyroglo. Courtoisie de l'artiste, neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles. © 2014 Olafur Eliasson



(figure 9) Huang Yong Ping (b. 1954, Xiamen). Theater of the World, 1993. Metal, wood, warming lamps, and live centipedes, toads, snakes, beetles, cockroaches, crickets, stick insects, scorpions, spiders, and lizards, dimensions variable. Guggenheim Abu Dhabi. © Huang Yong Ping



(figure 10) Vue d'exposition. Céleste Boursier-Mouguenot, *From Here to Ear v.19*, 2015, guitares, basses, diamants-mandarins, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal. Crédits photo: CBC.



(figure 11) Vue d'exposition. Jessica Houston, *The Call of Things*, Art Mûr, Montréal, 2019. Crédits photo: Mike Patten.

ANNEXE II

Liste des collaborateurs et collaboratrices du projet *The Call of Things*

Richard Alley, Glaciologist, Penn State University. Alley testified in 1999 before the US Senate and House Committee of Science on climate change. He has participated in coring projects in Antarctica and Greenland. He hosted a special PBS program on climate change, entitled *EARTH: The Operators' Manual*.

Lisa Bloom, Author of *Gender of ice: American Ideologies of Polar Expeditions (1993)* and *Climate Change and Polar Aesthetics: Artists Reimagine the Arctic and Antarctic (Duke University Press, 2022)*.

Dina Brode-Roger is a Cultural Studies scholar living and working in Longyearbyen, Svalbard. Her interests are in heritage, materiality, what makes a community, and identity of place. She uses a mix of ethnographic and visual methodologies in her work. Dina is the recipient of the 2022 Rachel Tanur Memorial Prize for Visual Sociology.

Eileen Crist, Associate Professor, Virginia Tech. Author of many books including *Keeping the Wild: Against the Domestication of Earth* and *Abundant Earth: Toward an Ecological Civilization*.

Klaus Dodds, Professor, University of London. His research interests include geopolitics and security, media/popular culture, ice studies and the international governance of the Antarctic and the Arctic. Author of several books including *Ice: Nature and Culture; Research Companion on the Politics of the Antarctic; Scramble for the Poles? The Contemporary Geopolitics of the Arctic and Antarctic; and The Arctic: What Everyone Needs to Know (OUP 2019)*.

Okalik Egeesiak, Former Chair of Inuit Circumpolar Council, board member of Arctic Children and Youth Foundation, President of the regional Qikiqtani Inuit Association (QIA), representing approximately 14,000 Inuit across 13 communities of the Qikiqtani Region of Nunavut, works at NVisions.

Matt Farish, Professor, University of Toronto. Author of *The Contours of America's Cold War*. His research interest includes relationships between militarization and geographical knowledge in the twentieth-century United States.

Ari Friedlaender, Ecologist, University of California Santa Cruz. Member of the Long-Term Ecological Research Program at Palmer Station, Antarctica, whose aim is to better understand the ecological roles of cetaceans in a rapidly changing climate.

El Glasberg, author of *Antarctica as Cultural Critique: The Gendered Politics of Scientific Exploration and Climate Change (Palgrave 2012)* still teaches in the Expository Writing Program at New York University.

Ivalo Frank, Greenlandic Filmmaker, director of *Echoes*, she works as an artist, film and festival Director. She has won many awards including the Honorable Mention Award, Los Angeles International Film Festival and Best Documentary Award, London Underground Film Festival.

Gibbie Fraser, Whaler from the Shetland Islands, worked on a whaling ship in Antarctica from 1958-1963; Chairman of Shetland ex-Whalers Association.

Glaciers, sounds of a glacier melting, courtesy of Dr. Grant Deane, Research Oceanographer, University of San Diego, Scripps Institution of Oceanography.

Ruby Katsak, resident of Pond Inlet, Baffin Island, High Canadian Arctic.

Kitty Komangapik, resident of Pond Inlet, Baffin Island, High Canadian Arctic.

Hugh Kroetsch, Former engineer, 1950-1959, Hudson's Bay Company (HBC). One of the last fur traders working at HBC. Sailed the Northwest Passage delivering supplies to local communities; documenting his journeys.

Marquise Lepage, Quebecois Filmmaker, director of *Martha of the North*, a film about the relocation of Inuit families to the High Arctic in the 1950s by the Canadian Government, including Martha Flaherty's family, from Inukjuak (northern Quebec). Co-founder, with Martha Flaherty, of archival site featuring short films, interviews and photos of this exile - iqqaumavara.com.

Anne Michaels, Poet and Author. Recipient of *Orange Prize*, the *Guardian Fiction Prize*, the *Lannan Award for Fiction*, the *Commonwealth Poetry Prize for the Americas*, the *Guggenheim Fellowship* and the *Griffin Poetry Prize*. Her novel, *Fugitive Pieces*, was adapted as a feature film.

Jessica O'Reilly, Professor, Indiana University. Author of *The Technocratic Antarctic: An Ethnography of Scientific Expertise and Environmental Governance*.

Penguins

Aaju Peter, Lawyer and Inuit activist. Defender of the rights of Canada's northern Indigenous people, including the EU ban on seal products. Featured in the documentary *Angry Inuk*, by [Alethea Arnaquq-Baril](#).

Sarah Pickman, Sarah is a historian who researches the material culture of expeditions, particularly expeditions to the Arctic and Antarctica, in the nineteenth and early twentieth centuries, with a focus on how things shape human experiences of "extreme environments."

Seals

Lisa Speer, Marine Scientist, Director of Oceans Program at Natural Resources Defense Council (NRDC). Oversees NRDC's effort to preserve and protect the world's oceans. Testified before Congress and the United Nations on a variety of high-seas and Arctic-management issues.

Ursula Rack, Professor, University of Canterbury. Research interests include polar history including the political, social and economic factors which influenced the expeditions.

Andrew Stuhl, Professor, Bucknell University. Author of *Unfreezing the Arctic: Science, Colonialism, and the Transformation of Inuit Land*. Visiting Fulbright Research Chair, Carleton University.

Volcanoes

Whales, (sounds courtesy of ©Thomas R. Kieckhefer, and DOSITS — Discovery of Sound in the Sea, University of Rhode Island and Inner Space Center.

Trevor Williams, Research Scientist at International Ocean Discovery Program, Texas A&M University. His research interests include Antarctic climate and ice history, ocean drilling, warm climates of the Cretaceous and Eocene, and long-term climate change.

Julianne Yip, Non-Anthropocentric Anthropologist, Berggruen Fellow at Boston University. Her research interests include the study of scientists who study sea ice; and how (sea) ice gives rise to its own order of things.

ANNEXE III

Dates d'exposition du projet *The Call of Things* et présentation des lieux d'accueil

Environmental Design Library, Berkeley, CA, États-Unis

7 janvier 2023 – 29 mai 2023

Exposition individuelle

The Call of Things

« La bibliothèque du design environnemental est l'une des premières bibliothèques d'architecture, d'architecture paysagère et de planification urbaine et régionale en Amérique du Nord. La bibliothèque soutient la recherche et l'enseignement du College of Environmental Design.¹⁴³ »

Schmucker Art Gallery, Gettysburg, PA, États-Unis

8 septembre 2020 – 3 décembre 2020

5 février 2021 – 6 mars 2021

Exposition de groupe

I Besech You : Women, Art, Politics, and Power

« La Schmucker Art Gallery du Gettysburg College cherche à enrichir la vie culturelle du campus, de la communauté et de la région. L'objectif de la galerie est d'organiser et de monter des expositions stimulantes et variées composées de travaux d'étudiants, d'œuvres de la collection permanente, d'œuvres empruntées et d'œuvres récentes d'artistes contemporains émergents. Ces expositions et la programmation qui les accompagne sont destinées à approfondir la compréhension de l'art, tant historique que contemporain, et à compléter le programme d'études en arts visuels du collège et d'autres programmes académiques interdisciplinaires. La galerie est un lieu où de nouvelles idées sont explorées et où les étudiants sont encouragés à découvrir, par l'étude approfondie d'objets réels, l'importance culturelle passée et actuelle des œuvres d'art et de la création artistique. En outre, la galerie sert de terrain de formation pour les étudiants qui souhaitent faire carrière dans l'administration des galeries ou dans d'autres domaines liés aux musées.¹⁴⁴ »

Arktikum Science Centre, Rovaniemi, Finlande

22 octobre 2020 – 28 février 2021

¹⁴³ Traduction française, Berkeley Library, « Environmental Design Library », *Berkeley Library*, < <https://www.lib.berkeley.edu/visit/environmental-design> >. (Consulté le 30 janvier 2023).

¹⁴⁴ Traduction française. Gettysburg College, « About Schmucker Art Gallery », *Gettysburg*, < <https://www.gettysburg.edu/offices/schmucker-art-gallery/about/> >. (Consulté le 30 janvier 2023).

Exposition individuelle
The Call of Things

« Arktikum est un centre scientifique et un musée qui vous permet de découvrir de près la nature, la culture et l'histoire du Nord. Abritant le Centre arctique de l'Université de Laponie et le Musée régional de Laponie, nous stimulons la réflexion, encourageons le débat et permettons une meilleure compréhension de l'Arctique.¹⁴⁵ »

Samek Art Museum, Lewisburg, PA, États-Unis

14 janvier 2020 – 22 mars 2020

Exposition de groupe

Against Time : Climate Calls from the Ice Archives

« Le Samek Art Museum est un programme de l'Université de Bucknell qui crée des rencontres significatives entre les artistes, les étudiants, les universitaires, le public et les œuvres d'art. [...] En présentant des œuvres d'art visuel dans des contextes critiques conformes aux normes académiques élevées de Bucknell, le musée met les étudiants au défi et prolonge la vie intellectuelle du campus dans un environnement informel d'apprentissage tout au long de la vie. Le musée est un laboratoire d'art académique où l'art expérimental, les pratiques curatoriales innovantes et les programmes parallèles génèrent de nouvelles façons d'engager et d'inspirer le public.¹⁴⁶ »

Art Mûr, Montréal, Canada

4 mai au 22 juin 2019

Exposition individuelle

The Call of Things

« Fondée en 1996 et située à l'emplacement actuel depuis 2002, Art Mûr est une galerie d'art contemporain commerciale. Avec ses sept salles d'exposition totalisant 14 000 pieds carré, Art Mûr est devenue un incontournable de la scène des arts visuels au Canada.

Art Mûr représente une trentaine d'artistes, dont la plupart sont présents dans les collections muséales, et est fière de s'afficher comme la seule galerie d'art contemporain commerciale québécoise à compter dans ses rangs autant d'artistes québécois que d'artistes provenant du reste du Canada, ainsi qu'autant d'hommes que de femmes artistes. La pratique artistique de ces derniers englobe une variété de

¹⁴⁵ Traduction française. Arktikum Science Centre, « Open your eyes to the Arctic, » *Arktikum Science Centre / Museum*, < <https://www.arktikum.fi/en/visit.html#Arktikum> >. (Consulté le 30 janvier 2023).

¹⁴⁶ Traduction française. Samek Art Museum, « About : Mission », *Samek Art Museum. Bucknell University*, < <https://museum.bucknell.edu/about/about-us/> >. (Consulté le 30 janvier 2023).

médiums tels que la peinture, la sculpture, la photographie, les nouveaux médias et la performance.¹⁴⁷ »

¹⁴⁷ Art Mûr, « Historique », *Art Mûr*, [En ligne], < <https://artmur.com/historique/> >. (Consulté le 30 janvier 2023).

ANNEXE IV Certificat de formation éthique

No. de certificat : 2023-5575

Date : 2023-02-27

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains*(2020) de l'UQAM.

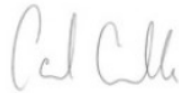
- Titre du projet : La mise en exposition de pratiques artistiques éphémères écologistes : étude de cas du projet The Call of Things
- Nom de l'étudiant : Béatrice Larochelle
- Programme d'études : **Maitrise en muséologie**
- Direction(s) de recherche : Edith-Anne Pageot

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2024-02-27**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Caroline Coulombe
Professeure, Département de management
Présidente du CERPÉ plurifacultaire