



# L'acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d'art : le cas du Musée des beaux-arts du Canada

Jessica Minier

*Práticas da História*, n.º 19 (2024): 27-68

[www.praticasdahistoria.pt](http://www.praticasdahistoria.pt)

This journal is funded by National funds through FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the projects UID/HIS/04666/2013, UID/HIS/04666/2019, UIDB/04666/2020, UIDP/04666/2020, UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 and LA/P/0132/2020.

**Jessica Minier**

**L'acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d'art : le cas du Musée des beaux-arts du Canada**

---

À l'ère des réseaux, les institutions muséales ont de plus en plus recours aux pratiques collaboratives et aux partenariats. Bien que souvent à l'œuvre dans des projets d'exposition, elle est peut aussi s'infiltrer dans l'acquisition, puis bousculer les pratiques de collectionnement habituelles. Cet article étudie deux modalités de muséalisation collaboratives : l'acquisition conjointe et la garde partagée. Si l'acquisition conjointe réfère à la propriété partagée d'une œuvre par plusieurs institutions, muséales ou non, la garde partagée concerne plutôt un partage de l'autorité décisionnelle quant à une œuvre inscrite dans les collections sans transfert de propriété. Cet article propose en première partie de poser les fondements théoriques autour de ces deux concepts, puis de les considérer à travers l'étude de cas du Musée des beaux-arts du Canada. L'historique institutionnel sera épluché pour faire ressortir sa propension à la collaboration et aux partenariats qui ouvrent la voie à des pratiques collaboratives renouvelées.

Mots clés : acquisition conjointe ; gestion partagée ; collections ; partenariats ; musées.

---

**Joint Acquisition and Shared Custody in Art Museums:  
The Case of the National Gallery of Canada**

In the age of networks, museums are increasingly turning to collaborative practices and partnerships. While often at work in exhibition projects, collaboration can also infiltrate acquisition projects and disrupt traditional collecting practices. This article examines two types of collaborative musealization: joint acquisition and shared stewardship. While joint acquisition refers to the shared ownership of a work by several (non-)museum institutions, shared stewardship refers to a sharing of decision-making authority over a work in the collections, without transfer of ownership. The first part of this article sets out the theoretical underpinnings of these two concepts, then considers them through the case study of the National Gallery of Canada. Its institutional history will be examined to highlight its propensity for collaboration and partnerships, paving the way for renewed collaborative practices.

Keywords: joint acquisition; shared stewardship; collections; partnerships; museums.

# L'acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d'art : le cas du Musée des beaux-arts du Canada

Jessica Minier\*

## Introduction

En avril 2018 éclate dans la presse une controverse autour de deux tableaux : *La tour Eiffel* (1929) de Marc Chagall et le *Saint Jérôme entendant la trompette du Jugement dernier* (1779) de Jacques-Louis David. Le Musée des beaux-arts du Canada se proposait alors de vendre le premier pour financer l'achat du second afin d'assurer sa rétention en territoire canadien. Le David a été mis en vente l'année précédente par son propriétaire, la Fabrique de la paroisse Notre-Dame, qui a proposé le tableau au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) et au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). En l'absence de manifestations concrètes d'intérêt des musées d'art d'importance à échelle provinciale et nationale, la Fabrique se tourne vers le marché international. Face à la menace de voir le tableau quitter le pays, le conseil d'administration du Musée des beaux-arts du Canada convient de la vente de *La tour Eiffel* de Marc Chagall afin de financer l'achat du David<sup>1</sup>. Cette vente, qui découle de la nouvelle politique d'aliénation adoptée par le

\* Jessica Minier (minj11@uqo.ca). Université du Québec en Outaouais, 283, boulevard Alexandre-Taché C.P. 1250, succursale Hull, Gatineau (Québec), J8X 3X7, Canada. Cet article a été rédigé avec la précieuse collaboration de Josée Drouin-Brisebois, réalisatrice et gestionnaire principale du rayonnement national au Musée des beaux-arts du Canada. Article original : 1-04-2024. Version révisée: 4-11-2024. Accepté : 18-11-2024.

<sup>1</sup> Violette Loget, "L'aliénation des oeuvres d'art : raisons et déraisons", *Vie des arts* 252, <https://viedesarts.com/en/features-en/du-mouvement-dans-les-collections-en/lalienation-des-oeuvres-dart-raisons-et-deraisons/>.

conseil d'administration le 14 mars 2017<sup>2</sup>, sert un objectif de rétention patrimoniale pour un bien considéré comme un « trésor national » en regard de sa valeur artistique<sup>3</sup>. En marge à la stratégie déployée par le MBAC, le Musée de la Civilisation, dépositaire du *Saint Jérôme*<sup>4</sup>, et le MBAM étaient en discussion pour en faire l'acquisition conjointe. Les deux institutions se disaient alors ouvertes à un achat tripartite avec le MBAC<sup>5</sup> et à un partage de l'œuvre en rotation aux trois ans<sup>6</sup>. Or, considérant le peu d'intérêt montré par le MBAC et l'urgence d'agir, les deux institutions québécoises se sont retournées vers le ministère de la Culture et des Communications du Québec qui a émis un avis d'intention de classement d'un bien patrimonial le 23 avril 2018. En mai de la même année, le David est officiellement classé, diminuant du même coup les chances de sortie du tableau hors du Québec<sup>7</sup> et, par conséquent, du Canada. La vente du Chagall, prise en charge par la maison de vente aux enchères Christie's et prévue pour le 15 mai 2018, a finalement été annulée par le MBAC puisque le tableau n'était plus à même de quitter le pays.

Ce cas exemplaire montre deux approches différentes pour adresser une même problématique, à savoir le possible départ vers l'international d'une œuvre importante pour le patrimoine artistique québécois

2 Musée des beaux-arts du Canada. «La politique d'aliénation», consulté le 3 novembre 2024, [https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/policies/Disposition-Policy\\_Approved-by-the-BoT-on-14-March-2017-FRA.pdf](https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/policies/Disposition-Policy_Approved-by-the-BoT-on-14-March-2017-FRA.pdf).

3 Yves Bergeron et Violette Loget, «Du désenchantement au réenchantement : le cas du Saint Jérôme de David», dans *La muséologie et le sacré : Matériaux pour une discussion*, éd. François Mairesse (Paris : ICOFOM, 2018), 35.

4 L'œuvre apparaît encore aujourd'hui dans le registre des collections de l'institution, comme quoi elle en est toujours dépositaire. Musée de la Civilisation. «Saint Jérôme entendant la trompette du Jugement Dernier», consulté le 12 octobre 2024, <https://collections.mcq.org/objets/108078>.

5 Kevin Sweet. «Ottawa contre Québec : la course à l'acquisition d'un tableau de Jacques-Louis David», *Radio-Canada*, 16 avril 2018, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1095377/musee-beaux-arts-canada-toile-david-chagall-acquisition-controverse>. Lors d'une discussion informelle en 2021, il a été confirmé auprès d'un conservateur du Musée de la Civilisation de Québec que cette stratégie a réellement été envisagée par son institution ainsi que par le Musée des beaux-arts de Montréal.

6 Une suggestion originale d'Alain Lacoursière, consultant et évaluateur en œuvres d'art et enquêteur à la retraite. Sweet, «Ottawa contre Québec».

7 «Le *Saint Jérôme* de Jacques-Louis David maintenant protégé», Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 23 avril 2018, <https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=6164>.

et canadien. À échelle nationale, on envisage une stratégie institutionnelle qui repose sur l'aliénation d'une œuvre pour l'acquisition d'une autre dans une logique transactionnelle. Bien que la vente d'œuvres pour financer de nouvelles acquisitions soit moralement acceptée aux États-Unis<sup>8</sup>, il s'agissait d'une première<sup>9</sup> pour le MBAC, qui a composé avec un grand débat public du fait de la marchandisation de l'œuvre<sup>10</sup>. À échelle provinciale, on envisage plutôt unir les forces du milieu en travaillant à une possible acquisition conjointe qui implique une mise en commun des ressources, une collaboration interinstitutionnelle et un partage de l'œuvre sur le long terme, ce qui n'est pas sans impact sur sa muséalisation. L'acquisition conjointe, comme l'aliénation, est généralement perçue comme une pratique à motivation économique et marchande : elle est adoptée par les musées pour conserver un certain pouvoir d'achat et pour absorber les frais d'acquisition des œuvres sur un marché de l'art ultracompetitif. Or, dans le cas du *Saint Jérôme*, cette stratégie a été envisagée pour permettre l'achat de l'œuvre « pour la nation<sup>11</sup> ».

De ce fait, cet article se propose d'étudier les modalités de muséalisation collaboratives, plus précisément l'acquisition conjointe et la garde partagée. Il s'agira d'abord de poser les fondements théoriques autour de ces deux concepts, notamment en proposant une définition et en analysant les motivations institutionnelles. En seconde partie, l'article propose une étude de cas : celle du Musée des beaux-arts du Canada. Si le cas du *Saint Jérôme* est une opportunité d'acquisition conjointe que n'a pas saisie le MBAC, celui-ci n'en demeure pas moins le premier musée d'art au pays<sup>12</sup> à avoir conclu une entente pour la co-

8 Elsa Vivant, "Du musée-conservateur au musée-entrepreneur", *Téoros – Revue de recherche en tourisme* 27, n.º 3 (2008), <https://journals.openedition.org/teoros/82>.

9 "Comment créer une collection et lui donner forme : démythifier les aliénations", Musée des beaux-arts du Canada, consulté le 12 octobre 2024, <https://www.beaux-arts.ca/magazine/votre-collection/mbac/comment-creer-une-collection-et-lui-donner-forme-demythifier-les>.

10 Bergeron et Loget, "Du désenchantement au réenchantement", 36.

11 Freda Matassa, *Museum Collections Management: A Handbook* (Londres: Facet Publishing, 2011), 158.

12 Selon les recherches menées à ce jour.

propriété d'une œuvre<sup>13</sup>. Cette étude, qui se veut une première étape de recherche dans un chantier plus vaste en cours, a pour objectif de faire un état des lieux quant aux pratiques collaboratives impulsées dans la muséalisation au sein du MBAC, puis d'identifier ses propres motivations à mettre en place des partenariats de la sorte.

## **PARTIE 1 : ACQUISITION CONJOINTE ET GARDE PARTAGÉE**

À l'ère des réseaux, les institutions muséales comme le MBAC ont de plus en plus recours aux pratiques collaboratives et aux partenariats. Après avoir marqué les expositions, les approches collaboratives impactent d'autres fonctions muséales, dont celle de l'acquisition. L'acquisition est un processus hautement administratif qui, en temps normal, permet de développer les collections de l'institution acquéreuse. La collaboration impulsée dans certaines acquisitions vient toutefois bousculer les pratiques de collectionnement habituelles, et ce, depuis plus longtemps qu'il n'est donné à penser. L'acquisition conjointe et la garde partagée sont deux pratiques qui modifient le processus habituel de muséalisation en jouant sur la propriété des collections. Traditionnellement, une œuvre est acquise par une seule institution, qui obtient le titre de propriété lui permettant de l'intégrer légalement dans ses collections. Or, l'acquisition conjointe implique un partage de la propriété et la garde partagée refuse la propriété d'une œuvre au profit de sa garde.

### **L'acquisition conjointe dans les musées**

L'acquisition est la première d'une série d'étapes qui constituent la vie d'un objet de musée. Elle réfère à la réception ou l'accueil d'un ou de plusieurs objets dans les collections. Selon la Société des musées du Québec, « l'acquisition est l'activité par laquelle un objet ou un groupe d'objets devient légalement la propriété de [l']institution mu-

<sup>13</sup> Il fait l'acquisition conjointement avec le Musée des beaux-arts de Boston, en 2012, de l'une des éditions de l'œuvre vidéo *The Clock* (2010) par l'artiste Christian Marclay.

séale et est intégré dans [ses collections]<sup>14</sup>. » En ajoutant le qualificatif « conjointe » à l’acquisition, s’ajoute cette idée d’union entre plusieurs parties qui s’accompagne « [de] droits et [d’]obligations communs<sup>15</sup> ». En se basant sur ces deux définitions, l’acquisition conjointe, ou la co-acquisition, pourrait tout naturellement être définie comme étant un processus collaboratif par lequel une œuvre devient la propriété de deux ou de plusieurs parties, muséales ou non, et est intégrée simultanément dans leurs collections.

Deux éléments se profilent comme précurseurs à l’avènement de l’acquisition conjointe : la circulation des collections muséales grâce aux expositions de maîtres anciens et le système de partage du patrimoine antique. D’une part, les expositions de maîtres anciens marquent un changement important du rapport des musées à leur collection. Dans son ouvrage *Le musée éphémère*, Francis Haskell caractérise ces expositions par le fait qu’elles rassemblent dans un espace défini pour une période temporaire des œuvres d’art qui ont été conçues et collectionnées pour être vues en des lieux différents<sup>16</sup>. Ces expositions impliquent donc le partage d’œuvres pour créer des expositions inédites. Initialement, la réalisation de ce type d’exposition tient à des emprunts d’œuvres à des institutions et collections privées afin de rendre accessibles au public des œuvres qui seraient restées autrement inaccessibles<sup>17</sup>. Si les expositions de maîtres anciens s’imposent comme un phénomène régulier dans la deuxième décennie du 19<sup>e</sup> siècle en Angleterre<sup>18</sup>, il faut attendre le tournant du 20<sup>e</sup> siècle pour qu’un changement de posture des musées favorise leur multiplication<sup>19</sup>. À partir de 1918 précisément, les musées

14 Société des musées du Québec, “Rédiger des politiques d’acquisition et d’aliénation en milieu muséal”, consulté le 4 mars 2024, <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guides/acquisition/politique-acquisition/index.htm#:~:text=%C2%AB%20L'acquisition%20est%20l',%2DMuse%2C%20e%20%C3%A9dition>.

15 “CONJOINT,OINTE”, Centre national de ressources textuelles et lexicales, consulté le 4 mars 2024, <https://www.cnrtl.fr/definition/conjoint>.

16 Francis Haskell, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l’essor des expositions* (Paris: Gallimard, 2002), 21.

17 Haskell, *Le musée éphémère*, 170.

18 Haskell, *Le musée éphémère*, 19.

19 Haskell, *Le musée éphémère*, 172.

se mettent à prêter régulièrement des œuvres pour des expositions temporaires à l'international<sup>20</sup>, témoignant d'une ouverture nouvelle à partager et à faire circuler leurs collections.

D'autre part, le partage du patrimoine antique a établi un précédent pour la copropriété des découvertes issues de recherches archéologiques. Le partage est un système qui a été mis en place au début du 20<sup>e</sup> siècle pour répartir la propriété des objets de fouille. Ce système a notamment été utilisé en Égypte, en Irak, à Chypre, en Syrie, en Turquie et en Afghanistan. Dans ce cadre, des équipes de l'étranger fournissaient l'expertise et les moyens matériels nécessaires à la conduite des fouilles et, en retour, elles partageaient les découvertes avec les musées archéologiques du gouvernement local. C'est grâce à ce système que les collections archéologiques de plusieurs musées universitaires ont été constituées, dont celle de l'Université de Chicago, de l'Université de Pennsylvanie et des Universités de Harvard et de Yale<sup>21</sup>. Le partage a permis de constituer des parties importantes des collections du British Museum, du Brooklyn Museum et du Metropolitan Museum of Art<sup>22</sup> de même que les collections des musées archéologiques du Moyen-Orient<sup>23</sup>. La fin de cette pratique, considérée comme colonialiste, viendra dans la foulée de l'indépendance de ces pays du Moyen-Orient<sup>24</sup> qui ont adopté des lois déclarant les artefacts comme patrimoine culturel national et empêchant leur exportation. En somme, si le système de partage annonce la copropriété des collections muséales, les expositions de maîtres anciens signent le partage et la circulation des collections.

Le tout premier cas d'acquisition conjointe identifié à ce jour remonte à 1973 : le Metropolitan Museum of Art (MET) et le Louvre

20 Haskell, *Le musée éphémère*, 172 et 189.

21 James Cuno, *Who Owns Antiquity?: Museums and the Battle over Our Ancient Heritage* (Princeton: Princeton University Press, 2011), xxxiii; Alice Stevenson, *Scattered Finds: Archaeology, Egyptology and Museums* (UCL Press, 2019), 38 et 88-89.

22 Stevenson, *Scattered Finds*, 38.

23 Morag M. Kersel, "Storage Wars: Solving the Archaeological Curation Crisis?", *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology and Heritage Studies* 3, n.º 1 (février 2015): 42-54.

24 L'Égypte devient indépendante en 1953; l'Irak en 1958; la République de Chypre en 1959; la Syrie en 1946; la Turquie en 1923; et l'Afghanistan en 1919. Donc le partage s'est arrêté au plus tard en 1959 avec l'indépendance de la République de Chypre.

procèdent à la co-acquisition d'un peigne en ivoire représentant l'Arbre de Jessé, datant du début du 13<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Dès l'annonce de la vente de cette pièce, le conservateur associé de l'art médiéval a informé le directeur du MET, qui lui demande d'en faire l'achat immédiatement. Plusieurs autres musées, incluant le Louvre, avaient également un intérêt pour le peigne gonflant du coup les enchères. Après les avoir remportées, le directeur du MET réalise qu'il lui était impossible d'obtenir un permis d'exportation pour faire sortir le peigne de la France où il a été acheté puisque les Français avaient un intérêt investi pour l'objet. L'accord de copropriété a eu pour effet de contourner des enjeux d'exportation en permettant aux Français de garder le peigne au Louvre tout en permettant aussi au MET de le faire venir aux États-Unis dans le cadre de sorties temporaires. L'acquisition conjointe dans les musées d'art n'est donc pas une « nouvelle » modalité de muséalisation à proprement parler comme ses débuts remontent aux années 1970. Or on peut observer une accélération importante de l'acquisition conjointe depuis le tournant des années 2010.

Quel est donc l'intérêt des musées à mettre en place des ententes de copropriété? Outre le partage des frais d'achat, l'acquisition conjointe peut permettre aux musées de<sup>26</sup> :

- Retenir des trésors nationaux sur le territoire : lorsqu'il y a possibilité qu'une œuvre, liée d'une façon ou d'une autre à un état, quitte le territoire, l'acquisition conjointe peut devenir une stratégie de rétention – tel que démontré dans le cas du David<sup>27</sup>. Pour les musées qui trop souvent doivent agir dans l'urgence, l'acquisition collaborative

25 Metropolitan Museum of Art, "Liturgical Comb Fragment", consulté le 14 octobre 2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471985>.

26 Cette liste est non exclusive et non exhaustive; elle pourrait être amenée à évoluer avec la poursuite des recherches. Ces motivations ont fait l'objet d'une entrée à paraître dans l'Encyclopédie *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* du Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO.

27 Si l'exportation du *Saint Jérôme* a été prévenue par un autre moyen que l'acquisition conjointe, cette stratégie a toutefois été employée pour les *Portraits du couple Soolmans* de Rembrandt, acquis conjointement par le Louvre et le Rijksmuseum devant la menace de l'exode international de la paire de tableaux. Alexandre Palanco, "Rembrandt, l'amour et le marché : vers le dépassement du nationalisme culturel?", Colloque *Les droits culturels fondamentaux dans l'ordre juridique de l'Union européenne*, Université de Nantes, octobre 2018.

est une alternative qui permet de rapidement mettre en commun les ressources pour éviter l'exportation ;

- Contrer des difficultés d'exportation : dans le cas où l'obtention d'un certificat d'exportation définitif n'est pas envisageable, l'acquisition conjointe peut représenter une voie de contournement. Elle permet du coup de conserver le lien à la nation d'origine si l'un des musées copropriétaires est situé sur son territoire, puis des navettes entre les pays peuvent être organisées, ne présupposant que des sorties temporaires ;

- Pallier la rareté des œuvres sur le marché de l'art : le marché de l'art en est un de la rareté faisant en sorte que les musées n'ont pas nécessairement les ressources financières pour procéder à l'acquisition d'œuvres par des artistes recherchés. Grâce à l'acquisition conjointe, les institutions muséales peuvent maintenir un pouvoir d'achat, affirmer leur présence sur le marché de l'art et éviter que les œuvres gravitent vers la sphère privée<sup>28</sup> ;

- Partager la responsabilité des soins : l'acquisition conjointe permet de partager la responsabilité des soins à prodiguer aux œuvres en termes d'entreposage et de conservation en plus de permettre la répartition des frais afférents<sup>29</sup> ;

- Faire circuler les collections : l'acquisition conjointe induit une circulation des collections entre les institutions, qui favorise un meilleur accès aux œuvres, mais aussi un partage des connaissances et des expertises ;

- Diversifier les collections : les musées qui souhaitent acquérir des œuvres d'artistes appartenant à des groupes sous-représentés, présentement en forte demande, peuvent user de l'acquisition conjointe pour parvenir à leur fin. En plus de servir l'objectif institutionnel visant à augmenter la représentativité dans les collections, cette stratégie peut contribuer à pallier les lacunes des acquisitions grâce à l'acquisition de nouvelles œuvres ;

28 Jule van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution: Museums and Joint Ownership" (dissertation, Université d'Amsterdam, 2015), 23.

29 Matassa, *Museum Collections Management*, 158.

- Augmenter le « capital culturel (*cultural capital*) » d'une plus petite institution : les ententes d'acquisitions conjointes permettent à de plus petites institutions d'inscrire dans leur collection des œuvres auxquelles elles auraient difficilement eu accès, n'eût été la collaboration d'une institution de plus grande envergure ;

- Augmenter la capacité de collecte de fonds du musée : l'acquisition conjointe peut accroître la capacité de collecte de fonds des musées<sup>30</sup> qui se partagent leurs donateurs. Chacun peut faire appel à son réseau respectif, puis l'argent amassé de part et d'autre est utilisé pour l'achat d'une œuvre ou d'un corpus.

### La garde partagée des collections

De manière générale, la co-acquisition a demandé aux musées un minimum de flexibilité de sorte à revoir les façons de faire habituelles. Ce changement dans les pratiques muséales couplé à des préoccupations d'ordre social a ouvert la porte à d'autres types d'ententes pour le collectionnement comme la garde partagée. Bien que l'acquisition conjointe soit parfois mise de l'avant comme solution pour régler un litige grâce à la copropriété<sup>31</sup>, la garde partagée montre des musées qui semblent traiter en priorité l'accessibilité aux collections plutôt que leur propriété. L'expression « garde partagée », qui n'est pas sans rappeler le mode de garde des enfants post-séparation, met en exergue leur possessivité. Comme les parents qui ne veulent pas tout perdre des suites de la séparation ou du divorce<sup>32</sup>, et qui veulent à tout le moins garder les enfants, les musées ne veulent pas « perdre » des objets de collection ni l'accès à des savoirs et à des cultures spécifiques. En ce sens, la garde partagée tape directement dans l'une des motivations au partage, soit celle de garder tout en donnant<sup>33</sup>.

30 Matassa, *Museum collections management*, 158; van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

31 Marie Cornu et Marc-André Renold, "Le renouveau des restitutions de biens culturels : les modes alternatifs de règlement des litiges", *Journal du droit international* 2 (2009) : 521-522.

32 Jocelyne Dahan, "La résidence alternée : pour qui, comment, quand?", dans *Le livre blanc de la résidence alternée*, ed. Gérard Neyrand et Chantal Zaouche Gandron (Toulouse : Éditions Érès, 2014), 58.

33 Russel Belk, "Why not Share Rather than Own?", *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 611 (mai 2007): 132.

La garde partagée est généralement envisagée dans deux circonstances spécifiques : (1) lorsque le mode d'entrée au musée d'œuvres ne relève pas de l'acquisition, c'est-à-dire qu'il n'y a pas transfert de propriété au musée, même fragmentaire; (2) lorsque le mode de sortie ne relève pas de l'aliénation<sup>34</sup>, c'est-à-dire que l'œuvre figure toujours à l'inventaire du musée quoiqu'il puisse avoir restitué le titre de propriété. Cette pratique de muséalisation collaborative se distingue de la copropriété en ce qu'elle considère l'accès aux œuvres ainsi que ses responsabilités envers celles-ci plutôt que le titre de propriété. Dans certains cas, mais pas de façon systématique, la garde partagée peut impliquer le partage de la garde physique de l'œuvre. Elle peut aussi impliquer un partage de l'autorité décisionnelle comprise comme le devoir reconnu au musée et à ses partenaires, agissant à titre de gardiens, de prendre ensemble les décisions importantes quant au soin de l'œuvre. La garde partagée est une pratique plus rare dans les musées, qui est davantage implantée au cas par cas. Elle a émergé dans les musées d'art au moins une trentaine d'années après l'acquisition conjointe. Pour l'heure, elle semble utilisée dans deux situations principalement : pour des œuvres s'accompagnant d'enjeux de provenance, de restitution et de rapatriement qui laissent sous-entendre un litige au niveau de la propriété ou pour des œuvres qui échappent complètement au concept de propriété.

Le tout premier cas repéré à ce jour concerne une acquisition de 1981 qui a débouché sur une entente particulière en 2006. Au début des années 1980, le MET procède à l'achat d'un ensemble de 16 pièces hellénistiques en argent doré malgré une provenance incertaine<sup>35</sup>. Pendant plusieurs décennies, des archéologues et le gouvernement italien ont tenté de faire comprendre au musée que ces pièces avaient été déterrées illégalement une trentaine d'années plus tôt du site archéologique

34 Le terme « aliénation » est ici entendu au sens du *Dictionnaire de muséologie* : « processus consistant à identifier des œuvres, puis à décider de les retirer de façon permanente de l'inventaire d'un musée. » Dieuwertje Wijsmuller, « Aliénation », *Dictionnaire de muséologie*, éd. François Mairesse (Armand Colin, 2022), 61.

35 Suzie Thomas, « Morgantina Silver », *Trafficking Culture – Researching the Global Looted Cultural Objects*, consulté le 25 octobre 2024, <https://traffickingculture.org/encyclopedia/case-studies/morgantina-silver/>.

Morgantina, une ancienne colonie grecque dont les ruines se trouvent à côté d'Aidone, en Italie<sup>36</sup>. Face à l'évidence, un accord est conclu en 2006 entre le musée et le gouvernement italien pour la restitution de plusieurs objets bien que le musée rejette toute responsabilité<sup>37</sup>. Des suites de cette entente, le MET restitue officiellement les objets en procédant au transfert du titre de propriété<sup>38</sup>. Tel que l'expose l'auteur et archéologue Brian Haughton : « *This repatriation agreement allowed the Met joint custody with the Aidone Archaeological Museum of the silver hoard, which would travel between New York and Aidone every four years for exhibit*<sup>39</sup>. » Pour les quarante années suivant l'entente, il partagera la garde de ces objets qui font la navette entre les États-Unis et l'Italie<sup>40</sup>. Cette entente a été applaudie par les défenseurs du patrimoine culturel qui espéraient que s'ensuivent des démarches proactives quant aux acquisitions problématiques et aux politiques d'acquisition dans les musées du monde<sup>41</sup>. Dans tous les cas, cette entente de restitution accompagnée de mesures de collaboration culturelle, qui s'inscrit parmi les modes alternatifs de règlements des litiges, a marqué les esprits puisqu'elle sous-tend la reconnaissance mutuelle de la légitimité des intérêts en concurrence<sup>42</sup>. Comme l'exposent Cornu et Renold, cette entente témoigne d'un « décrochement de la propriété et de la possession<sup>43</sup> ». Si le musée renonce bien au titre de propriété, il entre toutefois dans une situation de co-possession des œuvres alors que les pièces du

36 Brian Haughton, *Ancient Treasures: The Discovery of Lost Hoards, Sunken Ships, Buried Vaults and Other Long-Forgotten Artifacts* (Newburyport : New Page Books, 2013); Thomas, "Morgantina Silver".

37 Tullio Scovazzi, "The Agreements between the Italian Ministry of Culture and American Museums on the Return of Removed Cultural Properties", dans *Cultural Heritage: Scenarios 2015-2017* (Venise : Ca' Foscari, 2020), 122.

38 "A group of 16 silver vases and utensils", Metropolitan Museum of Art, consulté le 25 octobre 2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/711362>; "The Metropolitan Museum of Art and the Republic of Italy, Sicilian Region, Announce New Reciprocal Loan Agreement", Metropolitan Museum of Art, consulté le 11 mai 2023. <https://www.metmuseum.org/press/news/2023/sicilian-loan-agreement>.

39 Haughton, "Ancient Treasures".

40 Haughton, "Ancient Treasures".

41 Lynda Albertson, "Museum Restitutions are More Than Just the Sum of Their Numbers", *Les carnets de l'ACoSt* 23 (2022): 2.

42 Cornu et Renold, "Le renouveau des restitutions de biens culturels", 517.

43 Cornu et Renold, "Le renouveau des restitutions de biens culturels", 517.

trésor de Morgantina figurent toujours à l'inventaire des collections en ligne<sup>44</sup>.

Deux autres cas de garde partagée ont pu être repérés concernant des œuvres d'art autochtones contemporaines. Les ententes développées entre les musées concernés, les artistes et leur communauté cherchent à se défaire du concept d'acquisition muséale et des pratiques normalisées associées qui sous-tendent le transfert de propriété de l'œuvre. Le premier des deux cas concerne la muséalisation de *La Couverture des témoins* (2016) pour laquelle une entente d'intendance partagée a été développée en collaboration par l'artiste Carey Newman et le Musée canadien pour les droits de la personne (MCDP) en 2019. *La Couverture des témoins* est une œuvre de 12 mètres de long composée de centaines d'objets provenant des pensionnats canadiens organisés de sorte à évoquer une courtepoinette traditionnelle. Si elle se voulait une représentation visuelle de la réconciliation<sup>45</sup>, sa muséalisation est aussi réfléchie au prisme de la réconciliation entre musée et communautés autochtones. En 2019, le MCDP et l'artiste ont conclu une entente qui repose à la fois sur les principes juridiques occidentaux, mais aussi sur les traditions et les protocoles culturels autochtones. L'une des composantes de l'entente est un accord écrit<sup>46</sup>, intitulé « An Agreement Concerning the Stewardship of the *Witness Blanket* », qui stipule que les deux parties sont les « joint stewards » de l'œuvre. Dans le glossaire en annexe, on spécifie que le terme « *steward/stewardship means holistic responsibility for the care of the Witness Blanket, acknowledging the agency and rights of the Witness Blanket, and recognizing that no one person owns the Witness Blanket. Stewardship has been purposefully chosen in lieu of*

44 Metropolitan Museum of Art, "A group of 16 silver vases and utensils".

45 Carey Newman et Kristie Hudson, *Picking Up the Pieces: Residential School Memories and the Making of the Witness Blanket* (Victoria : Orca Book Publishers, 2019), 149.

46 Cet accord a été signé par le Musée et l'artiste en octobre 2019 lors d'une cérémonie officielle. Cet accord fait partie d'une entente complexe qui n'est pleinement réalisée que par la signature de l'accord écrit et l'exécution et la participation conjointe à une cérémonie observée, comprise et mémorisée par les Témoins. Ensemble, les engagements écrits et oraux sont la fondation même de cette relation, de ce partenariat continue basée sur la confiance et le respect mutuels. L'accord est accessible en ligne : <https://reconciliationsyllabus.files.wordpress.com/2020/01/witness-blanket-stewardship-agreement-v04.4.pdf>.

*acquisition*<sup>47</sup>. » Ce choix illustre une volonté de s'éloigner de la notion de propriété implicite à l'acquisition. Par ailleurs, le Musée et l'artiste reconnaissent et acceptent une série de principes, dont le suivant : « *We recognize that the Witness Blanket is not owned by any single person, and that this agreement and any exchange of funds does not transfer legal ownership of the Witness Blanket, but formally shares responsibility for the physical and spiritual care of the Witness Blanket*<sup>48</sup>. » Cette entente ne lie donc pas le musée et l'artiste par un transfert des droits de propriété, mais les lie plutôt par un partage des responsabilités pour les soins physiques et spirituels à prodiguer à l'œuvre.

Le second cas est celui de la muséalisation d'une œuvre de l'artiste Maya Kaqchikel Edgar Calel intitulée *Ru k' ox k'ob'el jun ojer etemab'el (The Echo of an Ancient Form of Knowledge)*. Il est d'autant plus intéressant que la Tate prend intérêt pour l'œuvre qui n'était pas destinée à la vente<sup>49</sup>. Après une série de conversations entre l'institution, l'artiste et sa communauté, toutes les parties sont arrivées à un accord pour la muséalisation de l'œuvre entièrement basé sur la pensée et la coutume maya<sup>50</sup>, qui conçoit différemment la propriété et le rapport à l'œuvre d'art. Cet accord stipule que la Tate obtient la garde de l'œuvre, qui comprend les éléments physiques ainsi que le rituel d'activation, et ce pour treize années<sup>51</sup>. Au terme de cette période, la garde temporaire pourra être prolongée ou transférée à une autre institution, faute de quoi l'œuvre sera démantelée et retournée à la nature<sup>52</sup>.

47 Rebecca Johnson, "Implementing Indigenous Law in Agreements – Learning from 'An Agreement Concerning the Stewardship of the Witness Blanket'", *Reconciliation Syllabus*, 31 janvier 2020, <https://reconciliationsyllabus.wordpress.com/2020/01/31/implementing-indigenous-law-in-agreements-learning-from-an-agreement-concerning-the-stewardship-of-the-witness-blanket/>.

48 Johnson, "Implementing Indigenous Law in Agreements".

49 Tate, "Edgar Calel: 'Not all things are for sale'", consulté le 25 octobre 2024, <https://www.tate.org.uk/art/artists/edgar-calel-31303/edgar-calel-not-all-things-are-for-sale>.

50 Tate, "Tate Liverpool exhibition showcases radical new approach to collecting art", consulté le 25 octobre 2024, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-liverpool-exhibition-showcases-radical-new-approach-to-collecting-art>.

51 Tate, "Tate Liverpool exhibition".

52 Tate, "Tate Liverpool exhibition".

Cette entente n'en est pas une pour l'acquisition d'une œuvre, mais bien pour sa garde. La garde ou le gardiennage (de l'anglais *custodianship*) est une pratique de soins qui prend racine dans l'épistémologie maya et qui défie la logique occidentale de propriété et de permanence<sup>53</sup>. L'entente pour la garde de l'œuvre montre au musée la possibilité d'envisager des formes alternatives de soins inspirées de celles pratiquées par les Mayas<sup>54</sup>. Par exemple, pour les *cofradías* (confréries religieuses mayas), les ressources spirituelles appartiennent aux communautés qui en prennent soin elles-mêmes et qui alternent la garde entre les familles<sup>55</sup>. Cette pratique tranche avec les façons de faire des musées qui renvoient cette idée que seules les institutions professionnelles sont en mesure de prendre soin d'un objet en les conservant dans des réserves hautement contrôlées dont l'accès est limité. En tant que modèle de collectionnement, la garde partagée offre une occasion aux musées de repenser leurs pratiques de conservation et de collectionner des œuvres conçues à partir d'épistémologies complètement différentes dans le respect de leur intégrité artistique, conceptuelle et spirituelle.

Ces deux cas récents ne renvoient pas à la réparation d'une acquisition passée, mais plutôt à une tentative de mettre en place des partenariats non extractifs afin d'accorder une place aux œuvres autochtones dans les collections muséales, et ce, dans le respect des traditions et des protocoles autochtones. Selon le rapport *Porté à l'action : Appliquer la DNUDPA dans les musées canadiens*, « [...] pour réaliser un projet qu'ils avaient entrepris, les musées présent[ent] souvent aux communautés autochtones des demandes standardisées et ponctuelles<sup>56</sup>. » Dans le cas de Carey Newman comme dans celui d'Edgar Calel, les ententes conclues ne sont pas ponctuelles : elles représentent un engagement continu sur plusieurs années, renouvelable, démarquant

53 Henry Broome, "Custodianship & Mayan Cosmvision: A Conversation with Stefan Benchoam", *Flash Art*, 23 (novembre 2021), <https://flash---art.com/2021/11/stefan-benchoam/#>.

54 Broome, "Custodianship & Mayan Cosmvision".

55 Broome, "Custodianship & Mayan Cosmvision".

56 Association des musées canadiens, "Portés à l'action : Appliquer la DNUDPA dans les musées canadiens", consulté le 3 novembre 2024, [https://museums.ca/uploaded/web/TRC\\_2022/Rapport-AMC-Portesalaction.pdf](https://museums.ca/uploaded/web/TRC_2022/Rapport-AMC-Portesalaction.pdf).

ces initiatives de celles de concertation pour des projets d'exposition par exemple. Ce même rapport rappelle également que les relations les plus fructueuses sont mises en place lorsque le musée offre son aide en lien avec les initiatives des communautés, non pas lorsqu'il demande à ces dernières de soutenir ses programmes<sup>57</sup>. D'un côté, Carey Newman avait la volonté d'inscrire son œuvre dans la collection d'un musée qui serait prêt à repenser à ses façons de faire. Le Musée canadien pour les droits de la personne a répondu à l'appel, puis l'entente de garde partagée a été pensée et rédigée en collaboration entre les deux parties. De l'autre côté, Edgar Calel souhaitait que l'entente mise en place pour la garde de son œuvre ainsi que son exposition à la Tate puisse démontrer que les savoirs qu'elle renferme appartiennent à l'humanité tout entière, qu'il est impossible de les posséder et de les acheter<sup>58</sup>.

## **PARTIE 2 : LE CAS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA**

Bien que les débuts de l'acquisition conjointe remontent aux années 1970 et au début des années 2000 pour la garde partagée, il faudra attendre le tournant des années 2010 pour que la muséalisation collaborative fasse une première apparition dans le réseau muséal canadien. Bien que la co-acquisition ait été une solution soulevée publiquement en 2018 lors de la polémique médiatique entourant le *Saint Jérôme*, il ne s'agit pas d'une première opportunité du genre pour le Musée des beaux-arts du Canada. Effectivement, ce dernier a conclu sa toute première entente de copropriété 6 ans auparavant, en 2012, ce qui représentait non seulement une première institutionnelle, mais aussi une première au pays. Afin de mieux saisir le contexte dans lequel émergent puis évoluent les deux pratiques de muséalisation collaborative, un bref historique mettra en relief le penchant collaboratif du Musée des beaux-arts du Canada depuis son incorporation, favorable à l'émergence et à la propulsion de l'acquisition conjointe notamment.

<sup>57</sup> Association des musées canadiens, "Portés à l'action".

<sup>58</sup> Tate, "Edgar Calel".

## La collaboration au Musée des beaux-arts du Canada : survol historique

### Expositions itinérantes (1914-1993) et programme

#### En tournée (1993-2014)

Autrefois la Galerie nationale du Canada (1880-1984), aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, l'institution muséale a toujours été mandatée de rendre l'art accessible à l'ensemble de la population canadienne, et ce, en le portant hors de la capitale nationale, à la rencontre des communautés à l'échelle du territoire. Dans l'optique de partager sa collection avec d'autres établissements et de la rendre accessible aux populations en dehors de la capitale nationale, le Musée développe, à partir de 1914, des expositions itinérantes qu'il met en circulation par les services extérieurs qui accordent des prêts à d'autres musées dispersés à travers le pays<sup>59</sup>.

En 1993, le MBAC instaure le programme *En tournée*, qui donne un nouveau souffle à son programme original d'expositions itinérantes<sup>60</sup>. Ce programme offre une sélection d'expositions historiques et contemporaines réalisées principalement à partir des collections du MBAC, lesquelles sont offertes en priorité aux galeries et aux musées d'art canadiens<sup>61</sup> pour la moitié du prix<sup>62</sup>. De sorte à faciliter l'accès à l'art dans les différentes communautés du Canada, le MBAC assume les coûts logistiques et de mise en circulation de ces expositions<sup>63</sup>. Au terme d'un peu plus d'une vingtaine d'années à titre de programme

59 Jean Sutherland Boggs, "Musée des beaux-arts du Canada", *Encyclopédie canadienne*, mars 4, 2015, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musee-des-beaux-arts-du-canada#:~:text=Le%20Mus%C3%A9e%20des%20beaux%20arts,de%20dessins%20et%20de%20photographies>.

60 Musée des beaux-arts du Canada, Journal *En tournée* (mai 1993), 2. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

61 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 2012-2013", consulté le 4 mars 2024, [https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/planning%20and%20reporting/NGC\\_AR2013\\_F.pdf](https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/planning%20and%20reporting/NGC_AR2013_F.pdf).

62 Musée des beaux-arts du Canada, Journal *En tournée* (septembre 2009), 2.

63 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 2012-2013", 52.

signature des initiatives de rayonnement du MBAC<sup>64</sup>, le programme *En tournée* connaît sa fin en 2014. Ce programme a notamment permis à l'institution de se créer un réseau actif de partenaires à l'échelle du pays et de mobiliser le milieu pour présenter des projets d'expositions, puis il annonce une ouverture grandissante du milieu quant au partage des collections, des ressources et des expertises.

#### Direction du rayonnement national et des relations internationales (1998-2009)

Jusqu'en 1998, les initiatives de rayonnement national passaient principalement par la diffusion d'expositions à travers le réseau muséal canadien pour faire connaître la collection. Or, à l'objectif de porter l'art canadien au plus grand nombre vient s'ajouter celui « [d']optimiser le rendement des ressources consacrées à l'art visuel au pays<sup>65</sup>. » Dans cette perspective, le MBAC crée en 1998 une direction du rayonnement national et des relations internationales<sup>66</sup>. Cette initiative vise la mise en place de partenariats pour améliorer l'accès et la diffusion de la collection au moyen d'acquisitions conjointes d'œuvres d'art, de prêts à court et à long terme d'œuvres de la collection, d'expositions coproduites, de la participation à des expositions itinérantes et de la possibilité de recherche et de développement d'expositions au MBAC<sup>67</sup>. De ces cinq moyens, les quatre derniers ont fait l'objet d'un développement plus soutenu, mais aucun projet de co-acquisition n'a vu le jour. Au début des années 2000, le MBAC mise principalement sur le développement de partenariats en vue de la coproduction d'expositions<sup>68</sup>. Les institutions sœurs et les collègues profitent ainsi de l'échange d'in-

64 La dernière mention du programme *En tournée* se retrouve dans le rapport annuel 2013-2014, après quoi il n'en est plus mention. Voir Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 2013-2014", consulté le 4 mars 2024, [https://www.beaux-arts.ca/documents/planning%20and%20reporting/RA\\_MBAC\\_2013-14.pdf](https://www.beaux-arts.ca/documents/planning%20and%20reporting/RA_MBAC_2013-14.pdf).

65 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 1998-1999", 10, consulté le 25 mars 2024, <https://publications.gc.ca/collections/Collection/NG1-1999F.pdf>.

66 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 1998-1999", 10.

67 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 1998-1999", 49.

68 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 1998-1999", 46, consulté le 25 mars 2024, [https://publications.gc.ca/collections/collection\\_2012/beaux-arts-gallery/NG1-2001-fra.pdf](https://publications.gc.ca/collections/collection_2012/beaux-arts-gallery/NG1-2001-fra.pdf).

formation ainsi que du partage des expertises et des ressources impulsés dans la production collaborative des expositions<sup>69</sup>. La direction du rayonnement national et des relations internationales connaît sa fin en 2009. En somme, cette initiative a permis d'approfondir la nature des partenariats en passant de la diffusion des expositions du MBAC chez ses partenaires à la co-crédation d'expositions.

#### Partenariat *MBAC@* (2008-2019)

En 2008, le Musée des beaux-arts du Canada vit un changement de direction et accueille un nouveau directeur général, qui entreprend une révision des initiatives de rayonnement. Il met en place *MBAC@*, un nouveau programme satellite en partenariat avec trois galeries publiques canadiennes, soit l'Art Gallery of Alberta, le Museum of Contemporary Canadian Art et la Winnipeg Art Gallery<sup>70</sup>. Dans le cadre de ce programme, les trois institutions partenaires ont accès aux collections nationales notamment pour effectuer des recherches<sup>71</sup> et co-développer des expositions avec les conservateurs du MBAC. Les partenariats *MBAC@* ne connaîtront pas de suite après le départ de Marc Mayer en 2019. Durant cette décennie, le rayonnement national a de nouveau été envisagé sous l'angle de la circulation des collections par l'entremise d'expositions itinérantes dans différentes régions du pays pour faire connaître la collection nationale.

#### Initiative de rayonnement national (2022-)

Dans la foulée d'une nouvelle planification stratégique 2021-2026, le MBAC met en place en 2022 une initiative de rayonnement national, un projet pilote prévu sur trois ans. L'institution souhaite explorer les

69 Musée des beaux-arts du Canada, Journal *En tournée* (juin 2007), 2. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

70 Mela Constantinidi, "Touring Contemporary Art Exhibitions: The Situation for Canada's Public Galleries and Art Museums in 2012", Canada Council for the Arts, Mai 2013, 26, [https://canadacouncil.ca/-/media/Files/CCA/Research/2013/03/Report\\_on\\_Touring\\_Contemporary\\_EN.pdf](https://canadacouncil.ca/-/media/Files/CCA/Research/2013/03/Report_on_Touring_Contemporary_EN.pdf).

71 Constantinidi, "Touring Contemporary Art Exhibitions", 26.

besoins des communautés, puis chercher des moyens novateurs d’y répondre en allant au-delà des moyens traditionnels employés par l’institution<sup>72</sup>. L’initiative de rayonnement national repose sur trois stratégies collaboratives pour aller à la rencontre des gens dans leur communauté et favoriser leur accès aux arts : (1) le prêt à long terme et/ou le placement permanent d’œuvres d’art existantes de la collection nationale; (2) la commande d’œuvres par des artistes de classe mondiale dans et avec des communautés à travers le pays; et (3) la co-acquisition ou la co-gérance d’œuvres avec d’autres partenaires. En plus de permettre le partage de la collection nationale avec l’ensemble du pays, cette initiative favorise une nouvelle approche quant au développement et à la valorisation de la collection, maintenant envisagée comme pouvant être conservée à l’extérieur d’Ottawa. Elle se distingue aussi par sa propension à vouloir collaborer avec différents types d’organisations<sup>73</sup>, autres qu’artistiques et muséales, mais aussi à développer un lien continu avec les communautés. Plus spécifiquement, il s’agit de mettre en place des partenariats à plus grand impact sur le long terme, qui surpassent ceux à court terme développés dans le cadre d’expositions temporaires.

En bref, ce survol historique démontre la création d’un réseau de partenaires artistiques et muséaux à échelle nationale depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, mais plus encore l’instauration de pratiques collaboratives d’abord pour le développement et la réalisation d’expositions, puis, plus récemment, pour le développement de la collection nationale.

### **L’acquisition conjointe au Musée des beaux-arts du Canada**

La toute première acquisition conjointe par le Musée des beaux-arts du Canada remonte à 2012, avec l’intégration dans les collections de *The Clock* (2010) de Christian Marclay. Bien qu’il s’agît d’une expérience isolée, la copropriété se fraie un chemin dans la mise à jour de la *Politique d’acquisition* du Musée des beaux-arts du Canada telle qu’ap-

<sup>72</sup> Musée des beaux-arts du Canada, “Faits saillants de l’été”, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2024, [https://us20.campaign-archive.com/?e=\[UNIQID\]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68](https://us20.campaign-archive.com/?e=[UNIQID]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68).

<sup>73</sup> “Faits saillants de l’été”, Musée des beaux-arts du Canada, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2024, [https://us20.campaign-archive.com/?e=\[UNIQID\]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68](https://us20.campaign-archive.com/?e=[UNIQID]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68).

prouvée par le conseil d'administration le 20 mars 2018. La politique énonce ce qui suit :

Le Musée estime que la copropriété ne peut être qu'exceptionnelle, par exemple, lorsqu'elle lui permettrait d'étendre son influence et d'aider d'autres établissements, et seulement dans le cas d'œuvres pour lesquelles l'acquisition peut servir des objectifs compatibles et complémentaires<sup>74</sup>.

Puisque le Musée considère l'acquisition conjointe comme étant une mesure exceptionnelle, aucune autre acquisition conjointe ne sera réalisée dans la décennie qui suivra. Son approche sera revisitée avec la mise sur pied de l'initiative de rayonnement national en 2022, qui compte parmi ses moyens d'action la co-acquisition.

*The Clock* (2010) de Christian Marclay,  
première acquisition conjointe

L'œuvre *The Clock* de l'artiste Christian Marclay n'en demeure pas moins la première œuvre partagée à intégrer la collection du MBAC. Christian Marclay est un artiste sonore et vidéaste qui utilise l'échantillonnage et le mixage de matériaux *ready-made* dans ses explorations d'abord du son comme matériau, puis de la vidéo et du film. Il inaugure à la fin des années 1970 les premières techniques d'échantillonnage et de collage sonore, puis pousse sa démarche novatrice jusqu'à étudier le lien entre phénomènes auditifs et visuels. Depuis sa première compilation de vidéos pour *Telephones* (1995), Marclay augmente continuellement les dimensions et l'échelle de ses œuvres vidéo pour atteindre son point de culmination en 2010 avec l'entreprise colossale que représente *The Clock*. Cette vidéo de 24 heures, présentée en boucle, donne à voir un montage de scènes de

74 Musée des beaux-arts du Canada, "La politique d'acquisition", consulté le 4 mars 2024, [https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/upload/acquisitions\\_policy-fra.pdf](https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/upload/acquisitions_policy-fra.pdf).

cinéma et de télévision montrant des horloges ou des montres. Comme son titre le suggère, elle fonctionne telle une horloge dont la présentation doit être synchronisée à l'heure locale de sorte que les séquences vidéo projetées à l'écran correspondent au moment de la journée en temps réel. Même si l'œuvre donne techniquement l'heure, elle rompt avec tout sentiment de cohérence chronologique en raison de l'utilisation de récits, de décors et d'ambiances des plus divers. La vidéo fait partie d'une installation comprenant douze canapés à trois places de marque Ikea teints en gris clair, disposés dans une salle rectangulaire plongée dans le noir. En plus de nécessiter de l'équipement spécialisé, la présentation de l'œuvre implique un investissement financier important considérant que le Musée doit étendre ses heures d'ouverture à quelques reprises pour permettre au public de visionner l'œuvre dans son entièreté<sup>75</sup>. L'excellente réception de l'œuvre couplée au Lion d'or remporté à la Biennale de Venise de 2011 positionnent *The Clock* comme un chef-d'œuvre de la vidéographie, voire comme l'œuvre la plus importante de l'artiste à ce jour<sup>76</sup>. Considérant la forte demande en regard du nombre limité d'éditions, le seul moyen pour le MBAC de mettre la main sur une première œuvre de Marclay pour sa collection était par la voie de l'acquisition conjointe. Tout comme le contexte du possible exode du *Saint Jérôme* a fait de l'acquisition conjointe une considération, la rareté simulée de l'œuvre de Marclay a favorisé l'achat à plusieurs. Puisque le Musée des beaux-arts de Boston convoitait également l'œuvre, il a été convenu que les deux institutions nord-américaines se partagent une édition.

Dans ce contexte, l'acquisition conjointe est d'intérêt pour les institutions muséales puisqu'elle permet de pallier la rareté des œuvres sur un marché de l'art ultracompetitif. Contrairement au marché de l'art classé pour lequel l'offre est théoriquement finie, le marché de l'art contemporain se distingue par une offre toujours en cours puisque les artistes sont encore généralement actifs de leur vivant<sup>77</sup>. La rareté des œuvres histo-

75 Proposition d'acquisition pour *The Clock* de Christian Marclay par Jonathan Shaughnessy, avril 2011, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

76 Proposition d'acquisition pour *The Clock*, Jonathan Shaughnessy, dossiers de la conservation.

77 Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies* (Paris : Flammarion, 2009), 155.

riques ou modernes est continuellement croissante alors que la rareté des œuvres contemporaines est en quelque sorte simulée<sup>78</sup>. Le cas particulier de *The Clock* illustre une forte demande pour une œuvre qui est d'une rareté artificielle. Six éditions de l'œuvre et deux épreuves d'artiste ont été réalisées et, de ce nombre, cinq éditions étaient réservées aux institutions muséales. Ainsi, la première édition est devenue la propriété des collectionneurs new-yorkais Jill et Peter Kraus qui a été promise en cadeau au Museum of Modern Art<sup>79</sup>. La seconde édition a été achetée par Steve Tisch en 2011 pour le Los Angeles County Museum of Art<sup>80</sup>. En 2012, le MBAC et le Musée des beaux-arts de Boston annoncent l'acquisition du troisième exemplaire<sup>81</sup>. Ensuite, la quatrième édition a été acquise conjointement par la Tate à Londres, le Centre Pompidou à Paris et le Musée d'Israël à Jérusalem<sup>82</sup>. Toujours en 2012, la Kunsthaus Zürich et la fondation Luma font l'acquisition de la cinquième édition<sup>83</sup>. Enfin, la sixième édition a été vendue à l'investisseur américain Steven A. Cohen pour un montant qui n'a pas été divulgué publiquement<sup>84</sup>. On remarque que la moitié des éditions ont été acquises conjointement par des musées, et une fondation, à mesure que les éditions s'écoulaient. Dans ces cas d'acquisitions conjointes, l'artiste avait pour seule condition que *The Clock* ne soit pas présentée dans plus d'un endroit à la fois<sup>85</sup>.

78 Moulin, *Le marché de l'art*, 156.

79 Museum of Modern Art, "Christian Marclay, The Clock", consulté le 26 juin 2021, <https://www.moma.org/collection/works/152288>.

80 Los Angeles County Museum of Art, "Christian Marclay, The Clock", consulté le 26 juin 2021, <https://collections.lacma.org/node/600696>.

81 Musée des beaux-arts du Canada, "Christian Marclay, The Clock", consulté le 26 juin 2021, <https://www.gallery.ca/collection/artwork/the-clock>.

82 Tate, "Tate, Centre Pompidou and Israel Museum jointly acquire Christian Marclay's The Clock", consulté le 26 juin 2021, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-centre-pompidou-and-israel-museum-jointly-acquire-christian-marclays-clock>.

83 "Kunsthaus Zürich announces first presentation in Switzerland of 'Christian Marclay's The Clock'", *Art Daily*, 29 mars, consulté le 26 juin 2021, <https://artdaily.cc/news/57299/Kunsthaus-Z-rich-announces-first-presentation-in-Switzerland-of-Christian-Marclay-s-The-Clock-#.ZgcW8OzMI3S>.

84 Daniel Zalewski, "The hours: How Christian Marclay created the ultimate digital mosaic", *New Yorker*, mars 4, 2012, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/12/the-hours-daniel-zalewski>.

85 Peter Bradshaw, "'It's impossible!' – Christian Marclay and the 24-hour clock made of movie clips", *The Guardian*, 10 septembre 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/10/christian-marclay-the-clock-tate-modern-london>.

Permettant la démultiplication des œuvres et contredisant les fondements du marché, les nouvelles technologies stimulent la mise en place de mécanismes pour recréer la rareté et la valoriser économiquement<sup>86</sup>. Cette rareté simulée active également l'esprit de partage sous-jacent aux œuvres nouveaux médias : ces dernières ne présupposent plus de droit exclusif du musée sur l'œuvre puisque souvent les artistes le conservent malgré son inscription dans une collection muséale<sup>87</sup>. Pour Park, la reproductibilité des œuvres nouveaux médias pourrait participer de la collaboration des institutions muséales entre elles<sup>88</sup>. Peut-on considérer ce partenariat fortuit entre les Musées des beaux-arts du Canada et de Boston comme une réelle forme de collaboration? Cette stratégie ne témoigne-t-elle pas plutôt de la reconduction du « principe d'accumulation » lié à l'économie occidentale<sup>89</sup>? Sur ce marché de la rareté, les musées n'ont pas nécessairement les ressources financières pour procéder à l'acquisition d'œuvres rares par des artistes recherchés – ou encore l'offre ne satisfait pas la demande. Dans ce contexte, l'acquisition conjointe peut maintenir le pouvoir d'achat des musées, leur donner accès à des œuvres convoitées, mais, surtout, leur permettre de continuer à accumuler.

#### Co-acquisition de *ISDN (2022)* de Stan Douglas

L'acquisition conjointe de *The Clock* marque les débuts de cette pratique au sein du MBAC, mais il faudra attendre une dizaine d'années avant que l'institution n'envisage une nouvelle entente de la sorte. La seconde co-acquisition sera initiée alors que le plan stratégique est fraîchement implanté, puis repris et complétée par l'initiative de rayonnement national dès ses débuts. Dans ce contexte, le MBAC fait l'acquisition de l'installation vidéo *ISDN (2022)* de l'artiste canadien Stan Douglas

86 Moulin, *Le marché de l'art*, 155-156.

87 Ji Eun Park, "Du musée prédateur au musée symbiotique : l'enrichissement de la collection des œuvres nouveaux médias dans les institutions muséales", *ICOFOM Study Series 45* (juillet 2016): 132.

88 Park, "Du musée prédateur au musée symbiotique", 132.

89 François Mairesse, "Le principe d'accumulation", dans *Musées, mutations...*, eds. Joëlle Le Marec, Bernard Schiele, Jason Luckerhoff (Dijon : Ocim, 2019).

conjointement avec le Remai Modern à Saskatoon. Ayant travaillé à partir de différents médiums dont le film, la vidéo, la photographie, le théâtre, l'installation VR et bien d'autres, Stan Douglas explore au travers de sa production des moments de tension socioculturelle et politique du XX<sup>e</sup> siècle et la manière dont ces événements du passé continuent d'influencer le présent par des processus de médiation, des idéologies et des structures de pouvoir. Invité à représenter le Canada à la Biennale de Venise de 2021, l'artiste propose un ensemble de cinq œuvres, comprenant quatre photographies et une œuvre vidéo, poursuivant son exploration du passé et sa résonance dans le présent. Cette proposition se démarque par la considération d'un passé plus récent, à savoir l'année 2011, qui a été marquée par plusieurs soulèvements, du Printemps arabe à Occupy Wall Street<sup>90</sup>. Plus spécifiquement, l'œuvre *ISDN*<sup>91</sup> considère les soulèvements de 2011 à travers l'expression musicale et l'improvisation, deux intérêts cultivés par Douglas depuis les débuts de sa carrière. Cette vidéo à deux canaux, qui est projetée sur deux écrans séparés, propose le récit fictif d'une collaboration entre des rappeurs de grime et de mahraganat qui s'échangent des paroles et des rythmes à partir de leurs studios d'enregistrement improvisés à Londres et au Caire<sup>92</sup>. Leurs rythmes se chevauchent et se synchronisent de manière inattendue. Jouant sur les possibilités génératives du partage de fichiers, les algorithmes appliqués dans la production transforment une séquence en boucle de sons et d'images en une mélodie infiniment variable et sans fin. Le titre même de l'œuvre emprunte d'ailleurs son titre à la norme de transmission de données numériques audio par les lignes téléphoniques<sup>93</sup>. Le MBAC souhaite acquérir *ISDN* qui fera écho à *Luanda-Kinshasa* (2013), l'œuvre de Douglas la plus récente introduite dans la collection nationale. Cette œuvre vidéo met en scène une session de jam qui aurait pu avoir lieu dans le célèbre studio 30<sup>th</sup>-Street

90 Proposition d'acquisition pour *ISDN* de Stan Douglas par Jonathan Shaughnessy, janvier 2021, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

91 L'acronyme ISDN tient pour *Integrated Services Digital Network*.

92 Sasha Suda, "Avant-propos", dans *Stan Douglas : 2011 ≠ 1848*, ed. Reid Shier (Ottawa et Cologne: National Gallery of Canada et Walther König, 2022), 42.

93 Suda, "Avant-propos", 42.

de Columbia Records dans les années 1970, incorporant des rythmes de jazz avec du rock, du funk, de l'afro-beat et d'autres rythmes de « musique du monde »<sup>94</sup>. L'œuvre *ISDN* est également convoitée par le Remai Modern qui souhaite acquérir une œuvre représentative de la pratique de l'artiste. Par ailleurs, le Remai Modern était ouvert à la mise en place d'une première acquisition conjointe, d'autant plus que le partage d'une œuvre d'art médiatique semblait le plus approprié, dans une logique de partage des ressources et des responsabilités. L'œuvre est donc co-acquise par les deux institutions, puis le Remai Modern, suite à la présentation de l'œuvre à la Biennale de Venise sous la responsabilité du MBAC, prend en charge son exposition itinérante. L'une des motivations à cette collaboration était le partage des responsabilités au niveau de la prise en charge et de la conservation de l'œuvre<sup>95</sup>. Dans ce cas précis, le MBAC est responsable de la conservation et de la restauration de l'œuvre alors que le Remai s'est occupé de sa première mise en circulation.

Par ailleurs, la co-acquisition de *ISDN* participe en soi d'une circulation des collections sur le territoire canadien qui n'est pas sans évoquer la notion de réseau. Dans les années 1960, le monde de l'art et le musée d'art transitent d'une idéologie du « système » à celle du « réseau » qui se caractérise entre autres par la circulation et la mobilité<sup>96</sup>. Cette mobilité assure en partie l'accessibilité à l'art dans l'écosystème artistique de Saskatoon, accessibilité augmentée par les expositions itinérantes de l'œuvre et les possibles prêts. Comme l'acquisition conjointe implique un temps de présentation augmenté de par les expositions dans les différents musées partenaires<sup>97</sup>, les œuvres se retrouvent moins souvent dans les réserves, loin des regards. L'accès à l'œuvre est décuplé à la fois par un temps d'exposition plus grand, mais aussi par les multiples lieux de présentation. Le public peut donc être accommodé par l'acquisition conjointe d'autant plus qu'elle permet de répondre à son besoin

94 Proposition d'acquisition pour *ISDN*, Jonathan Shaughnessy, dossiers de la conservation.

95 Matassa, *Museum Collections Management*, 158.

96 Lane Relya, *Your Everyday Art World* (Cambridge: MIT Press, 2013), 29-37.

97 van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

de renouvellement constant<sup>98</sup>. Qui plus est, l'acquisition conjointe induit une circulation des collections entre les institutions, qui non seulement favorise un meilleur accès, mais aussi un partage des connaissances et des expertises. Certains soutiennent que les musées devraient encourager leur personnel à se déplacer, à étudier davantage, à échanger des expériences avec d'autres spécialistes et à renforcer les liens avec les universités<sup>99</sup>. En ce sens, l'acquisition conjointe implique non pas une mais plusieurs équipes qui ont toutes accès à l'œuvre. Non seulement davantage de recherches sur les collections sont entreprises, l'acquisition conjointe propose une coopération entre les chercheurs et chercheuses, ce qui peut se traduire par un échange de connaissances<sup>100</sup>. En ce sens, l'apport de la conservatrice en chef et directrice des expositions et des collections, Michelle Jacques, qui a collaboré à cette co-acquisition, représente une valeur ajoutée considérant son engagement envers la représentativité des artistes noirs dans les collections muséales canadiennes.

#### Co-acquisition *Moving Off the Land II* (2019) de Joan Jonas

L'initiative de rayonnement national portera dans son entièreté le processus d'acquisition conjoint pour l'installation immersive *Moving Off the Land II* (2019) de l'artiste Joan Jonas. Cette artiste de performance de renommée internationale est aussi considérée une figure pionnière de l'art vidéo. Autant ses premières œuvres que sa production récente ont impacté le développement des arts contemporains. Dans sa pratique artistique, Joan Jonas s'intéresse notamment à la façon dont les corps habitent un espace et interagissent avec leur environnement. Réalisée dans le cadre de la série de performances éponyme présentée entre 2016 et 2019<sup>101</sup>, l'œuvre *Moving Off the Land II*, comprend cinq structures

98 van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

99 Susanna Petterson, "Collections Mobility – Stepping Forward", dans *Encouraging Collections Mobility – A Way Forward for Museums in Europe*, ed. Susanna Petterson, Monika Hagedorn-Saupe et Teijamari Jyrkkiö (Helsinki: Finnish National Gallery, 2010), 152.

100 van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

101 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II* de Joan Jonas par Josée Drouin-Brisebois, 25 avril 2023, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

théâtrales de bois, chacune accompagnée d'une vidéo, un aquarium de créatures marines en verre et de miroirs réalisés par des verriers vénitiens, un ensemble de 46 dessins et une oeuvre audio accompagnée d'un collage représentant une baleine, qui ensemble créent un environnement multisensoriel. Cette installation modulaire et modulable, qui rend hommage à l'océan et à ses créatures, sa biodiversité et sa délicate écologie<sup>102</sup>, est le point culminant de trois années de recherche intensive et de tournage dans des aquariums du monde entier ainsi que dans les eaux au large des côtes de la Jamaïque et du Cap-Breton. S'il est devenu une destination prisée par plusieurs artistes de l'avant-garde new-yorkaise, le Cap-Breton tient aussi une place de choix dans le cœur de Jonas qui se rend au bord de la mer tous les étés depuis les années 1970<sup>103</sup>, liant du coup cette grande artiste et sa pratique à l'histoire du Canada.

Ce projet de co-acquisition prend origine dans une conversation entre Josée Drouin-Brisebois, réalisatrice et gestionnaire principale du rayonnement national au MBAC, et Sarah Moore Fillmore, directrice du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. Cette dernière mentionne un projet d'exposition regroupant des œuvres d'artistes américains ayant vécu au Cap-Breton depuis les années 1970. Le travail de Joan Jonas est abordé dans ce contexte, à un moment où le MBAC cherche à faire l'acquisition d'une œuvre majeure de cette même artiste depuis son grand succès à la Biennale de Venise en 2015 à titre de représentante des États-Unis<sup>104</sup>. Les deux institutions contactent la Galerie Gladstone qui confirme la disponibilité de *Moving Off the Land II*. Cette co-acquisition permet au MBA Nouvelle-Écosse d'avoir accès à une œuvre importante de l'artiste, de renforcer les liens avec elle, et de montrer l'influence que le Cap-Breton a eue sur sa pratique. Pour une première fois, la proposition d'acquisition est conjointement présentée au comité d'acquisition par le MBAC et son partenaire, en l'occurrence le MBA Nouvelle-Écosse. Cette proposition représente une

102 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

103 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

104 L'œuvre présentée lors de la biennale était *They Come to Us Without a Word*.

occasion d'accroître les collections d'œuvres réalisées par des femmes, soit l'un des piliers de la stratégie d'acquisition du MBAC, grâce à une installation importante réalisée par une artiste de premier plan que l'on souhaite mieux représenter dans la collection nationale<sup>105</sup>. Son œuvre est bien liée au Canada et il importe de souligner l'influence de sa relation à la Nouvelle-Écosse sur sa production<sup>106</sup>. En plus d'être présentée dans le cadre d'une rétrospective dédiée à Joan Jonas au Museum of Modern Art de mars à juillet 2024<sup>107</sup>, l'installation sera présentée à diverses communautés de Cap-Breton et de régions sous-desservies de la Nouvelle-Écosse, des provinces de l'Atlantique et du Canada plus généralement<sup>108</sup>.

Ce cas de co-acquisition démontre que les partenariats entre des musées d'envergures différentes peuvent servir à augmenter le « capital culturel » d'une plus petite institution. Le musée peut agir en véritable prédateur lorsqu'il entre en concurrence avec d'autres musées pour acquérir des œuvres ou encore lorsqu'il cherche à conserver la propriété exclusive d'un objet<sup>109</sup>. L'acquisition à plusieurs renverse cette tendance alors que les musées fonctionnent davantage comme des partenaires que comme des rivaux<sup>110</sup>. L'acquisition conjointe de l'œuvre de Joan Jonas par les Musées des beaux-arts du Canada et de la Nouvelle-Écosse exemplifie un cas où une institution de portée nationale appuie une institution du même réseau muséal ayant une portée provinciale. Selon la politique d'acquisition du Musée des beaux-arts du Canada, une co-acquisition peut être envisagée si elle permet « d'étendre son influence et d'aider d'autres établissements<sup>111</sup> ». Si la co-acquisition de *The Clock*

105 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

106 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

107 Museum of Modern Art, "Joan Jonas: Good Night Good Morning", consulté le 4 mars 2024, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5367>.

108 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

109 Park, "Du musée prédateur au musée symbiotique", 132.

110 Park, "Du musée prédateur au musée symbiotique", 132.

111 Musée des beaux-arts du Canada, "La politique d'acquisition", 8.

de Christian Marclay lui a permis d'étendre son influence en inscrivant dans ses collections d'art médiatique une œuvre appelée à faire chef-d'œuvre, la co-acquisition de *Moving Off the Land II* de Joan Jonas permet certainement au MBAC de parrainer une institution. L'entente d'acquisition conjointe permet du même coup à cette institution d'inscrire dans ses collections une œuvre à laquelle elle aurait difficilement eu accès, n'eût été la collaboration de l'institution nationale.

Double co-acquisition des œuvres *ishkode (fire)* (2021) de Rebecca Belmore et *Wopila / Lineage* (2021) de Diyani White Hawk

Une décennie après l'acquisition du Marclay conjointement avec le Musée des beaux-arts de Boston, le MBAC travaille pour une seconde fois à une co-acquisition avec une institution américaine, soit le Whitney Museum of American Art. À cette occasion, les démarches sont menées conjointement par Josée Drouin-Brisebois, réalisatrice et gestionnaire principale de l'initiative de rayonnement national, ainsi que par Michelle LaVallee, directrice du département Voies autochtones et décolonisation du Musée des beaux-arts du Canada. L'entente de co-acquisition cible deux œuvres par deux femmes artistes autochtones : *ishkode (fire)* (2021) de Rebecca Belmore et *Wopila / Lineage* (2021) de Diyani White Hawk, qui ont toutes deux été présentées en 2022 dans la biennale du Whitney, *Quiet as It's Kept*.

La pratique de l'artiste multidisciplinaire anishinaabe Rebecca Belmore considère des questions difficiles telles l'injustice, le racisme, la violence et les droits des personnes marginalisées. Elle utilise dans son travail des références symboliques fortes pour remettre en question les stéréotypes conventionnels à la fois de la culture autochtone et de la culture occidentale, mais aussi pour explorer les relations de pouvoir dans la société contemporaine et les effets de la colonisation sur les peuples autochtones, en particulier sur les femmes<sup>112</sup>. Sensibles à

112 Proposition d'acquisition pour *ishkode (fire)* de Rebecca Belmore par Michelle LaVallee, 5 décembre 2022, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

l'histoire et au lieu, à la mémoire et à l'absence, les œuvres de Belmore sont traversées de thèmes récurrents comme la remise en question des récits officiels ou encore le corps absent. C'est notamment le cas pour la sculpture *ishkode*, terme signifiant « feu » en anishinaabemowin<sup>113</sup>, qui comporte deux composantes : un sac de couchage, coulé en argile, traçant les contours d'une forme humaine, et une accumulation de milliers de douilles de balles, disposées au sol autour de la sculpture comme une barrière. Le corps symboliquement enveloppé dans cette sculpture, hors de portée et absent, se veut une réponse à la violence armée qui marque l'époque actuelle. À la fois critique du génocide historique et de la violence disproportionnée envers les peuples autochtones, cette œuvre, qui montre une forme humaine debout, se veut aussi porteuse d'espoir en lançant une invitation à faire face à toute cette violence.

Le Musée des beaux-arts du Canada montre un intérêt pour cette œuvre dont le récit est en corrélation directe avec ses priorités de collectionnement. En effet, sa politique d'acquisition stipule que : « Pour tenter de représenter plus complètement la production artistique du Canada, le Musée constituera une collection des meilleurs exemples de l'art réalisé par les artistes métis, des Premières Nations et Inuits du Canada<sup>114</sup>. » Le MBAC cherche de manière générale à augmenter ses collections d'œuvres d'artistes autochtones et de femmes artistes<sup>115</sup>. En plus d'augmenter la représentation de Belmore dans la collection, une artiste qui a contribué de façon significative au développement de l'art contemporain au Canada, cette double acquisition conjointe est aussi une occasion d'acquérir une œuvre qui ouvrira les collections sur les pratiques autochtones à l'étranger. Toujours dans sa politique d'acquisition, concernant les collections d'œuvres d'art autochtones, le MBAC annonce qu'il « constituera une collection d'œuvres d'art créées par des artistes indigènes d'aujourd'hui vivant ailleurs dans le monde<sup>116</sup> ».

113 Belmore citée dans la proposition d'acquisition pour *ishkode (fire)*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

114 Musée des beaux-arts du Canada, «La politique d'acquisition», 2.

115 Proposition d'acquisition pour *ishkode (fire)*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

116 Musée des beaux-arts du Canada, «La politique d'acquisition», 2.

Dans cette optique, l'œuvre de Dyani White Hawk est d'un intérêt aussi grand pour le musée canadien. La pratique de l'artiste d'ascendance Sičangu Lakota, allemande et galloise évoque les liens entre la terre et la vie, s'inspirant de l'histoire de l'abstraction Lakota dans le perlage, la peinture et le travail avec des piquants de porc-épic. White Hawk positionne son travail en dialogue avec celui de peintres abstraits comme Barnett Newman et Jackson Pollock, qui ont revendiqué une influence autochtone. Son travail, qui s'inscrit à la croisée des cultures, des histoires et des traditions visuelles, révèle des histoires partagées par les autochtones et les allochtones<sup>117</sup>. L'œuvre *Wopila / Lineage*, sa plus grande à ce jour, fait 14 pieds sur 8 pieds et se compose d'un demi-million de perles de verre formant un motif géométrique abstrait. Plusieurs mois de recherche et d'approvisionnement dans le monde entier ont été nécessaires pour trouver les bonnes tailles, les bonnes couleurs et les bonnes quantités de perles, qui évoquent l'histoire des relations commerciales interculturelles<sup>118</sup>. Le mot « wopila », signifiant « profonde gratitude » en Lakota, est utilisé pour honorer les communautés ancestrales et vivantes qui ont rendu l'œuvre possible par leurs contributions à l'abstraction et qui ont nourri le travail des artistes occidentaux. Si l'œuvre met en lumière l'influence des personnes et des cultures autochtones, pourtant longtemps tenues à l'écart du monde de l'art, elle rend aussi visibles des histoires partagées et envisage la modification des récits officiels pour en reconnaître toute leur complexité<sup>119</sup>. En plus des intérêts évoqués précédemment, cette œuvre est convoitée par le MBAC puisqu'il s'agirait d'une première œuvre de l'artiste, une artiste autochtone d'importance, dans la collection nationale. Le MBAC souhaite également que le perlage soit un domaine mieux représenté dans la collection<sup>120</sup>.

117 Proposition d'acquisition pour *Wopila / Lineage* de Dyani White Hawk par Michelle LaVallee, 5 décembre 2022, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

118 Proposition d'acquisition pour *Wopila / Lineage*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

119 Proposition d'acquisition pour *Wopila / Lineage*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

120 Proposition d'acquisition pour *Wopila / Lineage*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

D'un côté pratique, les deux institutions muséales partenaires envisagent le partage de la responsabilité quant à l'entreposage de ces deux œuvres matérielles. L'acquisition conjointe permet effectivement de partager la responsabilité des soins à prodiguer aux œuvres en termes d'entreposage et de conservation<sup>121</sup>. Lorsque deux ou plusieurs musées ont co-acquis une œuvre matérielle, un seul à la fois doit mettre en réserve et conserver l'objet, ce qui donne à l'autre musée un espace dans son dépôt. Il s'agit d'un grand avantage : de nombreux dépôts sont surchargés puisque les musées continuent de collectionner toujours plus<sup>122</sup>. Bien que le MBAC ait déjà l'expérience du partage d'une œuvre avec une institution américaine<sup>123</sup>, le type d'œuvre ne posait alors pas les mêmes enjeux. Puisque les ententes d'acquisition conjointe s'accompagnent souvent d'un temps d'exposition et, voire, d'un temps d'entreposage en rotation, les œuvres sont amenées à voyager fréquemment entre les institutions. Dans son ouvrage *Le musée éphémère*, Francis Haskell critique la mise à risque des œuvres lors de leur transport de par le monde pour la tenue d'expositions temporaires<sup>124</sup>. Quoique le rythme des déplacements des œuvres en copropriété soit moins convulsif, il n'en demeure pas moins que ces œuvres seront déplacées à répétition entre les institutions copropriétaires, sans compter le transport en cas de prêt. Au moment de cette recherche, les deux institutions en sont encore à déterminer les tenants et aboutissants de ce partage des œuvres. Il est donc difficile d'évaluer les risques auxquels seraient soumises les œuvres de même que leur niveau de fragilité, mais il s'agit d'une piste à approfondir une fois les modalités de partage fixées.

Si les expositions temporaires ont favorisé la circulation des œuvres à l'international, la copropriété participe également de ce mouvement des collections à échelle locale, provinciale, nationale et même internationale. Dans le cas de cette acquisition conjointe, le partage des

121 Matassa, *Museum Collections Management*, 158.

122 van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

123 Le MBAC partage *The Clock* (2010) de Christian Marclay avec le Musée des beaux-arts de Boston.

124 Haskell, *Le musée éphémère*, 107, 166, 190, 192-195.

œuvres s'accompagne de certains enjeux reliés au passage des douanes puisque les œuvres sont amenées à entrer et sortir du Canada et des États-Unis. Comme démontré dans le cas du *Saint Jérôme*, l'instinct de rétention des biens culturels est bien présent, ce qui peut complexifier la logistique pour faire transiter les œuvres d'un pays à l'autre. À la base, le contrôle des exportations prend source dans la volonté de protéger le patrimoine culturel en prévenant l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels. En ce sens, les États souscrivant à la *Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels* (1970) doivent adopter des mesures de protection sur leur territoire et contrôler la circulation des biens culturels<sup>125</sup>. Parmi ces mesures, on compte la mise en place d'un certificat d'exportation qu'il est nécessaire d'obtenir pour toute sortie, temporaire ou définitive, hors du territoire. Au Canada, une licence d'exportation temporaire, prévue pour une période de moins de cinq ans, pour l'une ou l'autre de ces raisons : recherche; traitement; exposition; restauration; conservation; réparation; évaluation; authentification; prêt; effet personnel<sup>126</sup>. Dans une seconde phase de recherche, il s'agira d'étudier les modalités de partage convenues entre les deux institutions afin de déterminer si une licence temporaire est envisagée et le motif mis de l'avant pour son obtention. Dans tous les cas, ce transit par la frontière canado-américaine soulève un écart dans la conception du territoire par les allochtones et par les autochtones. Bien que le territoire Sičangu Lakota soit du côté de la frontière dite américaine, le territoire anichinabé joue quant à lui de part et d'autre de la frontière canado-américaine. Effectivement, les Anichinabés proviennent de la côte nord-ouest du Canada et des États-Unis actuels, et ils ont migré vers la côte ouest du lac Supérieur<sup>127</sup>. Cette co-acquisition accorde

125 "À propos de la Convention de 1970", Unesco, consulté le 10 mai 2023, <https://www.unesco.org/fr/node/66155>.

126 "Guide d'exportation de biens culturels hors du Canada", Gouvernement du Canada, consulté le 3 novembre 2024, <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/licences-exportation-biens-culturels/guide-exportation.html#a2a>.

127 Karle S. Hele, "Anichinabé", *L'encyclopédie canadienne*, consulté le 3 novembre 2024, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/anishinaabe>.

donc aux œuvres concernées un accès augmenté ainsi qu'une visibilité plus importante, mais surtout elle permet l'inscription des œuvres dans deux collections muséales et leur présentation sans égard à cette frontière. À un niveau conceptuel, cette entente d'acquisition conjointe permet de questionner l'occidentalité jusque dans la conception de la frontière canado-américaine, voire d'envisager le rapport au territoire différemment par les activités de collectionnement.

### **Conclusion**

L'étude de la collaboration dans les pratiques de muséalisation au Musée des beaux-arts du Canada révèle que l'institution a d'abord eu recours à l'acquisition conjointe pour des raisons circonstanciées : la forte demande pour une œuvre a favorisé l'achat à plusieurs. Ce premier partenariat fortuit avec le Musée des beaux-arts de Boston a été mis en place au moment de l'achat, aucune démarche n'avait été entreprise en amont. Jusqu'en 2022, la copropriété était, pour le Musée des beaux-arts du Canada, une mesure exceptionnelle ce qui explique un temps de latence d'une décennie. L'acquisition conjointe suivante est mise en place dans la foulée de la création de l'initiative de rayonnement national. Cette dernière fait de la co-acquisition l'un de ses moyens pour non seulement assurer le rayonnement national du MBAC, mais aussi pour repenser les façons de collectionner et d'envisager la collection. Depuis, la co-acquisition est une pratique volontaire et utilisée plus régulièrement par l'institution.

Jusqu'à présent, des partenariats ont été mis en place avec d'autres musées seulement et toutes les œuvres acquises conjointement jusqu'à ce jour sont contemporaines. Bien que le MBAC partage avec d'autres institutions des œuvres médiatiques, il a également co-acquis des œuvres physiques. L'institution est ainsi amenée à négocier des ententes de copropriété à la pièce, en fonction des enjeux propres à l'œuvre. Si la perspective du partage d'un fichier numérique semble plus aisée, il n'en demeure pas moins que l'équipement nécessaire pour la présentation d'œuvres médiatiques n'est pas un facteur négligeable

lors d'une co-acquisition. En ce qui concerne les œuvres matérielles, leur circulation entre les institutions implique notamment leur transport avec tous les risques rattachés.

Cette étude de cas a permis d'observer que le MBAC fait usage de l'acquisition conjointe pour presque l'ensemble des raisons exposées en première partie d'article. Bien que la co-acquisition du *Saint Jérôme* de David ne se soit pas concrétisée, il n'en demeure pas moins que ce cas démontre qu'elle peut servir à la rétention d'œuvres pour la nation. Si les démarches du MBAC auprès de ses donateurs n'ont pas porté fruit, l'acquisition conjointe aurait par ailleurs pu être un moyen d'augmenter la capacité de collecte de fonds en courtisant le bassin de donateurs du Musée des beaux-arts de Montréal et du Musée de la Civilisation de Québec également. La première co-acquisition, celle de *The Clock* de Christian Marclay, montre en quoi cette approche collaborative permet de pallier la rareté des œuvres sur un marché de l'art compétitif. Le partenariat avec le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse pour l'acquisition de *Moving Off the Land II* de Joan Jonas permet, quant à lui, d'augmenter le capital culturel d'une plus petite institution pour l'inscription dans ses collections d'une œuvre d'une artiste d'envergure. En ce qui concerne les co-acquisitions des œuvres de Stan Douglan, Rebecca Belmore et Dyani White Hawk, ces trois cas spécifiques mettent de l'avant l'intérêt du MBAC à partager la responsabilité des soins avec d'autres institutions muséales et de faire circuler les collections sur le territoire.

Si le MBAC est en train d'implanter l'acquisition conjointe dans les pratiques institutionnelles pour le développement des collections, notamment pour voir à leur diversification, il présente également une ouverture pour d'autres initiatives collaboratives dans la muséalisation des œuvres telle la garde partagée. L'institution s'est effectivement engagée dans une série de discussions pour une possible acquisition de l'œuvre d'un artiste autochtone. Ces démarches s'inscrivaient à la croisée de la co-acquisition et de la garde partagée puisque le MBAC envisageait le partage de l'œuvre avec un autre musée et les copropriétaires souhaitaient s'engager dans une garde partagée avec la communauté

d'attache. Ce projet d'acquisition n'a toutefois pas abouti, mais il n'en demeure pas moins que le MBAC a réfléchi à l'accueil d'œuvres selon une entente de garde partagée. Le fait qu'il ait entrepris ces démarches témoigne de l'intention institutionnelle de revoir les pratiques de collectionnement dans une optique autochtone et d'offrir une expérience accueillante aux communautés concernées<sup>128</sup>. Le MBAC a par ailleurs démontré une ouverture pour ce type de collaboration et pourrait bien être le premier musée d'art au Canada<sup>129</sup> à mettre en place une telle entente.

Si cette première phase de recherche a permis de faire un état de la situation au sein du Musée des beaux-arts du Canada, elle a aussi fait ressortir deux constats accompagnés de questionnements, lesquels mériteraient une réflexion plus approfondie dans un second effort de recherche. Premièrement, en s'engageant dans la muséalisation collaborative, le musée renonce en tout ou en partie au titre de propriétaire unique, ce qui impacte ses droits quant aux œuvres concernées. À titre de rappel, la propriété est ici entendue comme un droit juridique sur une œuvre alors que la possession consiste en le contrôle physique de cette œuvre<sup>130</sup>. La possession n'est pas un droit comme l'est la propriété, bien que des droits et devoirs puissent se rattacher à celle-ci<sup>131</sup>. Au premier abord, cette renonciation à son droit propriétaire peut sembler s'inscrire dans une volonté du musée de réviser les pratiques de collectionnement. Or, est-ce que la muséalisation collaborative est une réponse des musées adaptée au contexte économique et social actuel permettant de réellement questionner ou, plutôt, de maintenir à la fois le principe d'accumulation et le culte de la possession?

Deuxièmement, si la co-acquisition semble de prime abord une stratégie économique pour permettre aux musées d'acquérir toujours plus, il n'en demeure pas moins que cette pratique aux côtés de la

128 Musée des beaux-arts du Canada, "Plan stratégique 2021-2026", 20.

129 Le tout premier musée au Canada, toutes disciplines confondues, à avoir conclu une entente de garde partagée est le Musée canadien pour les droits de la personne.

130 Marc-André Renold, "Cultural Co-Ownership: Preventing and Solving Cultural Property Claims", *International Journal of Cultural Property* 22, n.º 3 (2015): 163.

131 Renold, "Cultural Co-Ownership", 163.

garde partagée semble répondre à des attentes sociales quant à la décolonisation des institutions et des pratiques de collectionnement. La décolonisation est ici entendue comme « un processus de dénonciation et de démantèlement du pouvoir colonial sous toutes ses formes et expressions<sup>132</sup>. » La propriété, concept inhérent à l'acquisition muséale, est reconnue comme étant un acte de contrôle et de pouvoir<sup>133</sup> qui favorise l'inégalité en plus de soustraire les individus à l'égalitarisme<sup>134</sup>. Si les musées revoient leur rapport à la logique propriétaire, est-ce à dire qu'ils s'engagent dans une réflexion critique sur les actes de contrôle et de pouvoir à l'œuvre dans les processus normalisés de muséalisation? Les pratiques de muséalisation collaborative, comme l'acquisition conjointe et la garde partagée, ont-elles vraiment une capacité transformative ou favorisent-elles le maintien du statu quo?

132 Bruno Brulon Soares, "Décolonisation", *Dictionnaire de muséologie*, éd. François Mairesse (Paris : Armand Colin, 2022), 170.

133 Philippe Rochat, *Origins of Possession: Owning and Sharing in Development* (Cambridge : Cambridge University Press, 2014), 1.

134 Philippe Rochat, *Origins of Possession*, 56.

## BIBLIOGRAPHIE

Albertson, Lynda. "Museum Restitutions are More Than Just the Sum of Their Numbers". *Les carnets de l'ACoSt*, n.º 23 (2022): 2.

*Art Daily*. "Kunsthau Zürich announces first presentation in Switzerland of 'Christian Marclay's The Clock'", mars 29, consulté le 26 juin 2021. <https://artdaily.cc/news/57299/Kunsthau-Z-rich-announces-first-presentation-in-Switzerland-of--Christian-Marclay-s-The-Clock-#.ZgcW8OzMI3S>.

Association des musées canadiens. "Portés à l'action : appliquer la DNUDPA dans les musées canadiens", consulté le 3 novembre 2024. [https://museums.ca/uploaded/web/TRC\\_2022/Rapport-AMC-Portesalaction.pdf](https://museums.ca/uploaded/web/TRC_2022/Rapport-AMC-Portesalaction.pdf).

Belk, Russel. "Why not Share Rather than Own?". *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 611 (mai 2007): 126-140.

Bergeron, Yves, et Violette Loget. "Du désenchantement au réenchantement : le cas du Saint Jérôme de David". Dans *La muséologie et le sacré : Matériaux pour une discussion*, édité par François Mairesse. Paris : ICOFOM, 2018.

Bradshaw, Peter. "'It's impossible!' – Christian Marclay and the 24-hour clock made of movie clips". *The Guardian*, 10 septembre 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/10/christian-marclay-the-clock-tate-modern-london>.

Broome, Henry. "Custodianship & Mayan Cosmivision: A Conversation with Stefan Benchoam". *Flash Art*, 23 novembre 2021. <https://flash--art.com/2021/11/stefan-benchoam/#>.

Centre national de ressources textuelles et lexicales. "CONJOINT,OINTE", consulté le 4 mars 2024. <https://www.cnrtl.fr/definition/conjoint>.

Constantinidi, Mela. "Touring Contemporary Art Exhibitions: The Situation for Canada's Public Galleries and Art Museums in 2012". Canada Council for the Arts, may 2013. [https://canadacouncil.ca/-/media/Files/CCA/Research/2013/03/Report\\_on\\_Touring\\_Contemporary\\_EN.pdf](https://canadacouncil.ca/-/media/Files/CCA/Research/2013/03/Report_on_Touring_Contemporary_EN.pdf).

Cornu, Marie, et Marc-André Renold. "Le renouveau des restitutions de biens culturels : les modes alternatifs de règlement des litiges". *Journal du droit international*, 2 (2009) : 493-533.

Cuno, James. *Who Owns Antiquity? : Museums and the Battle over Our Ancient Heritage*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

Dahan, Jocelyne. "La résidence alternée : pour qui, comment, quand?". Dans *Le livre blanc de la résidence alternée*, édité par Gérard Neyrand et Chantal Zaouche Gandron, 56-61. Toulouse : Éditions Érès, 2014.

Drouin-Brisebois, Josée. Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II* de Joan Jonas, 25 avril 2025, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Gouvernement du Canada. "Guide d'exportation de biens culturels hors du Canada", consulté le 3 novembre 2024. <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/licences-exportation-biens-culturels/guide-exportation.html#a2a>.

Haskell, Francis. *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*. Paris: Gallimard, 2002.

Haughton, Brian. *Ancient Treasures: The Discovery of Lost Hoards, Sunken Ships, Buried Vaults and Other Long-Forgotten Artifacts*. Newburyport : New Page Books, 2013.

Hele, Karle S. "Anichinabé". *L'encyclopédie canadienne*, consulté le 3 novembre 2024. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/anishinaabe>.

Johnson, Rebecca. "Implementing Indigenous Law in Agreements – Learning from 'An Agreement Concerning the Stewardship of the Witness Blanket'". *Reconciliation*

*Syllabus*, 31 janvier 2020. <https://reconciliationsyllabus.wordpress.com/2020/01/31/implementing-indigenous-law-in-agreements-learning-from-an-agreement-concerning-the-stewardship-of-the-witness-blanket/>.—

Kersel, Morag M. “Storage Wars: Solving the Archaeological Curation Crisis?”. *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology and Heritage Studies* 3, n.º 1 (février 2015): 42-54.

LaVallee, Michelle. Proposition d’acquisition pour *ishkode (fire)* de Rebecca Belmore, 5 décembre 2022, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

LaVallee, Michelle. Proposition d’acquisition pour *Wopila / Lineage* de Dyani White Hawk, 5 décembre 2022, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Loget, Violette. “L’aliénation des œuvres d’art : raisons et déraisons”. *Vie des arts* 252. <https://viedesarts.com/en/features-en/du-mouvement-dans-les-collections-en/lalienation-des-oeuvres-dart-raisons-et-deraisons/>.

Los Angeles County Museum of Art. “Christian Marclay, The Clock”, consulté le 26 juin 2021. <https://collections.lacma.org/node/600696>.

Mairesse, François. “Le principe d’accumulation”. Dans *Musées, mutations...*, édité par Joëlle Le Marec, Bernard Schiele, Jason Luckerhoff. Dijon : Ocim, 2019.

Matassa, Freda. *Museum Collections Management: A Handbook*. Londres : Facet Publishing, 2011.

Metropolitan Museum of Art. “A group of 16 silver vases and utensils”, consulté le 25 octobre 2024. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/711362>.

Metropolitan Museum of Art. “Liturgical Comb Fragment”, consulté le 14 octobre 2024. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471985>.

Metropolitan Museum of Art. “The Metropolitan Museum of Art and the Republic of Italy, Sicilian Region, Announce New Reciprocal Loan Agreement”, 11 mai, 2023. <https://www.metmuseum.org/press/news/2023/sicilian-loan-agreement>.

Ministère de la Culture et des Communications du Québec. “Le *Saint Jérôme* de Jacques-Louis David maintenant protégé”, 23 avril 2018. <https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=6164>.

Moulin, Raymonde. *Le marché de l’art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2009.

Musée de la Civilisation. “Saint Jérôme entendant la trompette du Jugement Dernier”, consulté le 12 octobre 2024. <https://collections.mcq.org/objets/108078>.

Musée des beaux-arts du Canada. “Christian Marclay, The Clock”, consulté le 26 juin 2021. <https://www.gallery.ca/collection/artwork/the-clock>.

Musée des beaux-arts du Canada. “Comment créer une collection et lui donner forme : démythifier les aliénations”, consulté le 12 octobre 2024. <https://www.beaux-arts.ca/magazine/votre-collection/mbac/comment-creer-une-collection-et-lui-donner-forme-demythifier-les>.

Musée des beaux-arts du Canada. “Faits saillants de l’été”, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2024. [https://us20.campaign-archive.com/?e=\[UNIQID\]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68](https://us20.campaign-archive.com/?e=[UNIQID]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68).

Musée des beaux-arts du Canada. Journal *En tournée* (mai 1993). Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Musée des beaux-arts du Canada. Journal *En tournée* (juin 2007). Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Musée des beaux-arts du Canada. Journal *En tournée* (septembre 2009). Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Musée des beaux-arts du Canada. “La politique d’acquisition”, consulté le 4 mars 2024. [https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/upload/acquisitions\\_policy-fra.pdf](https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/upload/acquisitions_policy-fra.pdf).

Musée des beaux-arts du Canada. “La politique d’aliénation”, consulté le 3 novembre 2024. [https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/policies/Disposition-Policy\\_Approved-by-the-BoT-on-14-March-2017-FRA.pdf](https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/policies/Disposition-Policy_Approved-by-the-BoT-on-14-March-2017-FRA.pdf).

Musée des beaux-arts du Canada. “Rapport annuel 1998-1999”, consulté le 25 mars 2024. <https://publications.gc.ca/collections/Collection/NG1-1999F.pdf>.

Musée des beaux-arts du Canada. “Rapport annuel 2001-2002”, consulté le 25 mars 2024. [https://publications.gc.ca/collections/collection\\_2012/beaux-arts-gallery/NG1-2001-fra.pdf](https://publications.gc.ca/collections/collection_2012/beaux-arts-gallery/NG1-2001-fra.pdf).

Musée des beaux-arts du Canada. “Rapport annuel 2012-2013”, consulté le 25 mars 2024. [https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/planning%20and%20reporting/NGC\\_AR2013\\_F.pdf](https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/planning%20and%20reporting/NGC_AR2013_F.pdf).

Musée des beaux-arts du Canada. “Rapport annuel 2013-2014”, consulté le 4 mars 2024. [https://www.beaux-arts.ca/documents/planning%20and%20reporting/RA\\_MBAC\\_2013-14.pdf](https://www.beaux-arts.ca/documents/planning%20and%20reporting/RA_MBAC_2013-14.pdf).

Museum of Modern Art. “Christian Marclay, The Clock”, consulté le 26 juin 2021. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/10/christian-marclay-the-clock-tate-modern-london>.

Museum of Modern Art. “Joan Jonas: Good Night Good Morning”, consulté le 4 mars 2024. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5367>.

National Gallery of Canada. “La politique d’aliénation”, consulté le 4 mars 2024. [https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/policies/Disposition-Policy\\_Approved-by-the-BoT-on-14-March-2017-FRA.pdf](https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/policies/Disposition-Policy_Approved-by-the-BoT-on-14-March-2017-FRA.pdf).

Newman Carey et Kristie Hudson. *Picking Up the Pieces: Residential School Memories and the Making of the Witness Blanket*. Victoria : Orca Book Publishers, 2019.

Palanco, Alexandre. “Rembrandt, l’amour et le marché : vers le dépassement du nationalisme culturel?”. Colloque *Les droits culturels fondamentaux dans l’ordre juridique de l’Union européenne*. Université de Nantes, octobre 2018.

Park, Ji Eun. “Du musée prédateur au musée symbiotique : l’enrichissement de la collection des œuvres nouveaux médias dans les institutions muséales”. *ICOFOM Study Series* 45 (juillet 2016): 130-132.

Petterson, Susanna. “Collections Mobility – Stepping Forward”. Dans *Encouraging Collections Mobility - A Way Forward for Museums in Europe*, édité par Susanna Petterson, Monika Hagedorn-Saupe et Teijamari Jyrkkiö, 152-160. Helsinki: Finnish National Gallery, 2010.

Relya, Lane. *Your Everyday Art World*. Cambridge, MA : MIT Press, 2013.

Renold, Marc-André. “Cultural Co-Ownership: Preventing and Solving Cultural Property Claims”. *International Journal of Cultural Property* 22, n.° 3 (2015): 163-176.

Rochat, Philippe. *Origins of Possession: Owning and Sharing in Development*. Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

Scovazzi, Tullio. “The Agreements between the Italian Ministry of Culture and American Museums on the Return of Removed Cultural Properties”. Dans *Cultural Heritage : Scenarios 2015-2017*, édité par Simona Pinton et Lauso Zagato. Venise : Ca’ Foscari, 2020.

Shaughnessy, Jonathan. Proposition d’acquisition pour *ISDN* de Stan Douglas, janvier 2021, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Shaughnessy, Jonathan. Proposition d'acquisition pour *The Clock* de Christian Marclay, avril 2011, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Soares, Bruno B. "Décolonisation". *Dictionnaire de muséologie*, édité par François Mairesse. Paris : Armand Colin, 2022.

Société des musées du Québec. "Rédiger des politiques d'acquisition et d'aliénation en milieu muséal", consulté le 4 mars 2024. <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/acquisition/politique-acquisition/index.htm#:~:text=%C2%AB%20L'acquisition%20est%20l',%2DMuse%2C%202e%20%20C3%A9dition>.

Stevenson, Alice. *Scattered Finds: Archaeology, Egyptology and Museums*. Londres : UCL Press, 2019.

Suda, Sasha. "Avant-propos". Dans *Stan Douglas : 2011 ≠ 1848*, édité par Reid Shier, 45-43. Ottawa et Cologne : National Gallery of Canada et Walther König, 2022.

Sutherland Boggs, Jean. "Musée des beaux-arts du Canada". *Encyclopédie canadienne*, 4 mars 2015. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musee-des-beaux-arts-du-canada#:~:text=Le%20Mus%C3%A9e%20des%20beaux%20Darts,de%20dessins%20et%20de%20photographies>.

Sweet, Kevin. "Ottawa contre Québec : la course à l'acquisition d'un tableau de Jacques-Louis David". *Radio-Canada*, 16 avril 2018. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1095377/musee-beaux-arts-canada-toile-david-chagall-acquisition-controverse>.

Tate. "Edgar Calel: 'Not all things are for sale'", consulté le 25 octobre 2024. <https://www.tate.org.uk/art/artists/edgar-calel-31303/edgar-calel-not-all-things-are-for-sale>.

Tate. "Tate, Centre Pompidou and Israel Museum jointly acquire Christian Marclay's *The Clock*", consulté le 26 juin 2021. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-centre-pompidou-and-israel-museum-jointly-acquire-christian-marclays-clock>.

Tate. "Tate Liverpool exhibition showcases radical new approach to collecting art", consulté le 25 octobre 2024. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-liverpool-exhibition-showcases-radical-new-approach-to-collecting-art>.

Thomas, Suzie. "Morgantina Silver", *Trafficking Culture – Researching the Global Looted Cultural Objects*, consulté le 25 octobre 2024. <https://traffickingculture.org/encyclopedia/case-studies/morgantina-silver/>.

Unesco. "À propos de la Convention de 1970", consulté le 10 mai 2023. <https://www.unesco.org/fr/node/66155>.

van Ravenzwaay, Jule. "Rethinking the Institution: Museums and Joint Ownership". Dissertation, Université d'Amsterdam, 2015.

Vivant, Elsa. "Du musée-conservateur au musée-entrepreneur". *Téoros – Revue de recherche en tourisme* 27, n.º 3 (2008), <https://journals.openedition.org/teoros/82>.

Wijsmuller, Dieuwertje. "Aliénation". *Dictionnaire de muséologie*, édité par François Mairesse. Paris : Armand Colin, 2022.

Zalewski, Daniel. "The hours: How Christian Marclay created the ultimate digital mosaic". *New Yorker*, 4 mars 2012. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/12/the-hours-daniel-zalewski>.

### Referência para citação:

Minier, Jessica. « L'acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d'art : le cas du Musée des beaux-arts du Canada ». *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 27-68. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.36260>.