HAL
open science

Donner la parole aux autochtones : Quel est le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue dans les musées ?

Virginie Soulier

To cite this version:

Virginie Soulier. Donner la parole aux autochtones : Quel est le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue dans les musées ?. Héritage culturel et muséologie. Université d'Avignon; Université du Québec à Montréal. Département des communications, 2013. Français. NNT : 2013AVIG1129 . tel-01191466

HAL Id: tel-01191466

https://theses.hal.science/tel-01191466

Submitted on 2 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
ED 537 - Culture et Patrimoine

DONNER LA PAROLE AUX AUTOCHTONES
Quel est le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue dans les musées ?

THÈSE

PRÉSENTÉE EN COTUTELLE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

(UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL)

ET

DU DOCTORAT EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

(OPTION MUSÉOLOGIE)

(UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE)

PAR

Virginie SOULIER

27 octobre 2013

Sous la direction de Madame la Professeure Anik MEUNIER et Monsieur le Professeur Daniel JACOBI

Thèse soutenue le 28 juin 2013

Composition du jury

Madame Anik Meunier, Professeure à l'Université du Québec à Montréal
Monsieur Daniel Jacobi, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Monsieur Serge Chaumier, Professeur à l'Université d'Artois
Madame Michèle Gellereau, Professeure à l'Université de Lille 3
Madame Manon Niquette, Professeure à l'Université Laval
Madame Lucie K. Morisset, Professeure à l'Université du Québec à Montréal

à Lou, pour son imaginaire qui nous enchante

à Rob, pour son amour et son soutien

« Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il rassemble, une interrogation sur ce qui les rassemble. Au « plaisir de l'œil » la succession, l'apparente contradiction des écoles ont ajouté la conscience d'une queste passionnée, d'une recréation de l'univers en face de la Création. Après tout, le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme. »

(Malraux, 2006 [1947] : 13)

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à mes directeurs. Ils m'ont donné la liberté de choisir mon sujet de recherche et de cheminer avec mon intuition. Ils m'ont encadrée avec exigence et constance dans la construction, la réalisation et la rédaction de mon travail. Surtout, ils m'ont enseigné à développer mon esprit critique et à demeurer vigilante vis-à-vis de mes propres conjectures et valeurs militantes. Ce parcours doctoral n'aurait pas été possible sans les outils qu'ils m'ont procurés afin de dépasser la situation rassurante que pouvait me livrer la théorie et d'entrer dans l'empirie, c'est-à-dire l'inattendu. Je remercie la professeure ANIK MEUNIER pour son écoute toujours généreuse, ses conseils, sa passion et sa détermination. Mais aussi pour la confiance qu'elle m'a attribuée à plusieurs égards et son soutien sans relâche dans les milieux universitaire et muséal pour que je m'y fraie un chemin. Je remercie le professeur DANIEL JACOBI de son savoir du terrain, son esprit de pensée libre et critique, sa rigueur scientifique, ainsi que son sens, son souci et sa maîtrise de la langue française.

En ce qui concerne la réalisation d'un doctorat des deux côtés de l'Atlantique, les épreuves sont nombreuses, mais les avantages et les retombées demeurent considérables. Je remercie les professeurs BERNARD SCHIELE et JEAN DAVALLON pour leurs vision, capacités et efforts d'avoir créé ce programme de doctorat international en muséologie. Je remercie également les secrétaires LISE JARRY et PASCALE DI DOMENICO du programme qui ont toujours démêlé mes dossiers administratifs.

Je suis reconnaissante envers tous les professionnels des musées qui ont participé à mes démarches de recherche. Je remercie plus spécialement MARIE-PAULE ROBITAILLE, conservatrice au Musée de la civilisation, STEPHEN AUGUSTINE, conservateur au Musée canadien des civilisations et DOMINIQUE TRUDEAU, chef, action éducative, du Musée McCord, Musée d'histoire de Montréal, de leur disponibilité, leur efficacité et la confiance qu'ils m'ont accordée. Sans oublier NICOLE O'BOMSAWIN, professeure à l'Institut Kiuna, LELIA SFEIR, coordonnatrice d'Alter-Écho du Musée McCord, LOUISE POTHIER, directrice aux expositions et technologies de Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, ROBERT JANES, rédacteur en chef de *Museum Management and Curatorship* et HÉLÈNE DIONNE, chargée de recherche au Musée de la civilisation. Enfin, je remercie toutes les personnes qui ont été interviewées, professionnels et visiteurs.

Mes amis de route du doctorat m'ont apporté une aide déterminante. Dans l'ordre chronologique de mes rencontres, je remercie CAMILLE JUTANT, GAËLLE LESAFFRE, HÉCATE VERGAPOULOS, ALEXANDRA GEORGESCU-PAQUIN, ADELINE DIVAY, BESSAM EL FELLAH, CAROLINE BUFFONI, CAMILLE MOULINIER et JESSICA CENDOYA pour leur accueil à Avignon et nos échanges toujours très riches. Dans cette expérience, je dois souligner le parcours croisé et pourtant souvent similaire que nous avons eu avec JOHANNE TREMBLAY entre la France et le Québec. Je remercie ANIK LANDRY de sa disponibilité et son écoute, mais aussi pour ses commentaires, corrections et aides continus et sans cesse constructifs. CHARLÈNE BÉLANGER de son soutien considérable dans la transcription des entretiens. CHRISTELLE GUEGAN pour toutes les corrections et discussions entre l'approche des sciences naturelles et des sciences humaines et sociales.

MAÏE FORTIN pour nos échanges sur les expositions dans l'Ouest canadien et sa fidélité à participer à mes enquêtes. ROSE-MARIE COUSTELLIÉ et MICHELINE GIROUX-AUBIN pour la révision linguistique. AUDREY QUINTANE pour son regard de sociologue original et les séances de travail régulières sur nos thèses respectives entre le sud de la France et Montréal. DOMINIQUE GÉLINAS, ma compagne muséologue.

Les professeurs JASON LUCKERHOFF et FRANÇOIS GUILLEMETTE m'ont accompagnée dans la préparation à la soutenance et à l'après-doctorat. Je les remercie pour leurs encouragements et conseils, mais surtout pour leur accueil et générosité intellectuelle.

Je tiens à remercier les organismes qui m'ont offert des bourses, sans qui le quotidien et le développement de mes projets auraient été tout autre. Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds de recherche Société et Culture du Québec et l'UQAM pour toutes les bourses d'excellence et de mobilité.

La réalisation de ma thèse, c'est aussi l'engagement et le soutien permanent de mes proches. Je remercie mes parents, leurs partenaires, mes frères, grands oncles et tantes, et grands-parents toujours présents et solides malgré les kilomètres qui nous séparent. Dans cette aventure est né Lou, qui me dit un grand « bye bye » avec un beau sourire tous les matins en me voyant partir travailler. Mes derniers remerciements s'adressent à Rob qui a cru en mon projet, qui m'a suivie, encouragée et qui a su calmer mes inquiétudes. Nous avons pu partager et échanger sur deux réalités différentes de l'univers autochtone, entre l'expérience de la vie et l'expérience de la science.

Virginie Soulier, Montréal, le 27 avril 2013

Avant-propos

Quand que je suis entrée à l'école doctorale en 2006 (master 2), plusieurs événements attachés aux collections autochtones semblaient apporter un vent nouveau dans le milieu muséal. Deux faits concernant la muséographie du patrimoine ethnologique ont plus particulièrement suscité ma réflexion. En Amérique du Nord, les musées disaient collaborer avec les peuples autochtones. En Europe, les musées paraissaient moins intéressés à les impliquer directement dans leurs projets.

Ames quitte ce monde en laissant derrière lui une école de pensée. Il a dirigé durant 25 ans le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique (directeur permanent ou intérimaire). Il a fait rayonner cette institution sur le plan international en établissant un mode de fonctionnement ouvert aux communautés autochtones (Dubuc, 2004 : 167-168). Il a instauré une « muséologie coopérative » qui a pour ambition de « rapprocher les peuples ». Cette vision a influencé les musées canadiens, mais a aussi servi d'exemple dans d'autres pays où les territoires et les patrimoines sont revendiqués par des nations autochtones.

> Ardent défenseur de la liberté d'expression et de l'indépendance face aux pressions politiques, Michæl M. Ames aura encouragé les professionnels des musées à développer une réflexion plus profonde, remettant souvent en question les pratiques inégalitaires (ou injustifiées), issues du passé, et les idéologies qui les sous-tendent. Réformiste de l'institution, exerçant une pression constante sur l'establishment muséal, il aura participé par l'exercice du compromis et de la conciliation à la création d'une muséologie coopérative (Dubuc, 2004 : 170).

Sur l'autre rive de l'Atlantique, le Musée du quai Branly ouvre ses portes non sans éclats et débats. Ce musée met l'accent sur « le dialogue des cultures ».

> […] on nous rebat les oreilles avec un soi-disant « dialogue des cultures » ou « des civilisations » dans lequel la nôtre n'est pas du tout interlocuteur, mais simplement témoin ou juge. Or ce rôle n'est pas neutre, entaché par un lourd passé de domination non seulement des personnes, mais aussi de ces cultures dont nous avons accaparé l'essentiel des biens culturels (Desvallées, 2007 : 41).

Pour Desvallées et Clair, il s'agit d'un « alibi commode pour la civilisation dominante qui prétend l'engager » (Desvallées, 2007 : 41). Le musée est perçu comme « le tombeau français de l'ethnologie » (2007 : 8). Le dialogue concernerait surtout celui des spécialistes et non celui des peuples à l'origine du patrimoine :

> Ainsi, Germain Viatte expose avec force au nom du musée du quai Branly la conception traditionnelle du musée : quelle que soit leur histoire antérieure, une fois rentrés dans les musées, les objets des Autres appartiennent au patrimoine national et c'est aux seuls spécialistes qu'elle désigne pour cette tâche que la nation confie le soin de les conserver et de les interpréter (de L'Estoile, 2007 : 332).

Une cristallisation a émergé dans les discours des professionnels entre les positionnements des musées nord-américains et ceux de l'Europe. Est-ce un vrai débat ?

Table des matières

REMERCIEMENTS **9**
AVANT-PROPOS **11**
TABLE DES MATIÈRES **13**
LISTE DES FIGURES **17**
LISTE DES TABLEAUX **19**
CONVENTIONS DE PRÉSENTATION ET DE RÉDACTION **21**
RÉSUMÉ **23**
ABSTRACT **25**

INTRODUCTION GÉNÉRALE **27**

PREMIÈRE PARTIE
LES MUSÉES CANADIENS DONNENT LA PAROLE AUX AUTOCHTONES **53**

CHAPITRE 1
LE MOT D'ORDRE EST DE COLLABORER AVEC LES AUTOCHTONES **55**
I- LES MUSÉES NORD-AMÉRICAINS ET LES AUTOCHTONES : UNE SITUATION D'ENTENTE 55
1- La genèse des collaborations dans les musées 56
2- Le « Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations au Canada » 56
II- LA REVUE DE LITTERATURE EN MILIEU MUSEAL 59
1- La littérature issue du milieu muséal 59
2- La revue des protocoles 60
III- LA REVUE DES DÉCLARATIONS À L'INTERNATIONAL SUR LES AUTOCHTONES 61
1- Les droits des peuples et les partenariats 62
2- La diversité et la coopération culturelles 65

CHAPITRE 2
LE MYTHE DU DIALOGUE : UN ENGAGEMENT SIMULTANÉ AUX REVENDICATIONS SOCIALES ? **67**
I- LES IDÉAUX DES MUSÉOLOGIES SOCIALES 67
1- Des luttes sociales à la participation dans les musées 68
2- Le principe d'intégration 69
II- LES MUSÉOLOGIES SOCIALES : UNE FORME DE PROPAGANDE ? 71
1- L'intention de transformer le patrimoine et la société 71
2- L'intention d'éduquer 78
III- UNE ILLUSION QUI PEUT ETRE TROMPEUSE ? 81
1- Le mode d'action collaboratif des muséologies sociales et leurs risques 81
2- Les faux-semblants véhiculés 84
IV- LA MUSÉOLOGIE OCCIDENTALE VERSUS AUTOCHTONE 91
1- Deux formes d'associations des autochtones 91
2- Quelques limites des collaborations 92

CHAPITRE 3
LA PATRIMONIALISATION DES OBJETS ETHNOLOGIQUES ET L'EXPANSION DE LA COLONISATION AU CANADA 99
I- DES OBJETS ISSUS D'ENQUÊTES DITES « ETHNOGRAPHIQUES » ? 101
1- L'intensification des collectes d'objets simultanée à l'expansion coloniale 101
2- Les objets autochtones et les débuts de l'ethnologie 102
II- L'EXPANSION COLONIALE ET LE MODE DE COLLECTIONNEMENT DES OBJETS AUTOCHTONES 104
1 - Des collectionneurs porte-parole des autochtones ? 105
2 - Des collections menées sans programme et dans le cadre de divers intérêts 110
3 - Toutes sortes de projets étaient qualifiés d'ethnologiques 114
4- Des musées dits « coloniaux » ? 115
III - UNE REMISE EN CAUSE DE L'ANTHROPOLOGIE QUI INCITE AUX COLLABORATIONS ? 117
1- Les objets mal documentés deviennent-ils des « fantômes de l'ethnologie » ? 118
2 - Le « dialogue » dans l'anthropologie nord-américaine 121
3 - Les mots clefs qui légitiment les collaborations en anthropologie 122
4- Les pratiques collaboratives et la muséographie 127

CHAPITRE 4
LE CONDITIONNEMENT HISTORIQUE DES PRATIQUES COLLABORATIVES : UN PROGRAMME POSTCOLONIAL ? 133
I- LES PROMESSES DE LA PÉRIODE POSTCOLONIALE 134
1- La « décolonisation » 134
2- La situation postcoloniale 136
II- LA VOLONTE DE PRENDRE EN COMPTE LE POINT DE VUE DES SUBALTERNES : LES POSTCOLONIALISTES SONT-ILS DES PORTE-PAROLE DES SUBALTERNES ? 139
1- Prendre en compte les voix et l'autorité de la parole 140
2- Les subalternistes face à la logique de domination : le don de parole 141
III- LE « TÉMOIGNAGE » ET LE « RÉCIT » 144
1- Le témoignage en histoire 144
2- Le récit et ses limites entre l'histoire et la muséologie 145

CHAPITRE 5
COMMENT LES MUSÉES CANADIENS PRENNENT-ILS EN CHARGE LES POINTS DE VUE AUTOCHTONES ? 149
I- UNE RECHERCHE EN MUSÉOLOGIE 150
1- Deux espaces communicationnels 151
2- Un phénomène muséal 151
II- INTERROGER LE MÉDIA EXPOSITION PRODUIT EN COLLABORATION 152
1- Le système polyphonique de l'exposition 152
2- Les interactions dans le système polyphonique de l'exposition 153
3- Mise à l'épreuve du potentiel de reconnaissance 156
III - UNE DÉMARCHE EMPIRIQUE SUR LE POINT DE VUE AUTOCHTONE DANS LES MUSÉES CANADIENS 157
1- Les différentes méthodes de recherche 157
2- Le travail d'investigation 158

DEUXIÈME PARTIE
EXPOSER LE POINT DE VUE AUTOCHTONE **163**

CHAPITRE 6
COMMENT POINTE-À-CALLIÈRE INSCRIT LE POINT DE VUE AUTOCHTONE DANS L'EXPOSITION DU QUAI BRANLY *PREMIÈRES NATIONS, COLLECTIONS ROYALES DE FRANCE ?* **165**
INTRODUCTION 165
I - QUELS SONT LES OBJETS AUTOCHTONES DE L'EXPOSITION ? 171
1- L'origine des objets 172
2- L'historique des transferts des objets jusqu'au Musée du quai Branly 173
3- La classification des objets 177
II- LE PROCESSUS D'ADAPTATION DE L'EXPOSITION ITINÉRANTE 180
1- Le scénario de l'exposition conçu par les concepteurs-muséographes de Pointe-à-Callière 181
2- Les échanges entre le chargé de projet et le comité conseil 186
3- Les recherches du comité expert 189
III- COMMENT POINTE-À-CALLIÈRE COLLECTE ET INTÈGRE LES TÉMOIGNAGES AUTOCHTONES DANS LE DISCOURS DE L'EXPOSITION ? 195
1- Les perspectives de départ : la place des témoignages dans le scénario 196
2- Quels récits sont collectés pour être exposés ? 198
3- Les ajustements de l'exposition : quelle forme d'acculturation ? 204
CONCLUSION 207

CHAPITRE 7
COMMENT LES POINTS DE VUE AUTOCHTONES SONT-ILS PRIS EN COMPTE DANS LES MUSÉES CANADIENS ? **211**
INTRODUCTION 211
I- LES PRATIQUES COLLABORATIVES SONT-ELLES GÉNÉRALISÉES ? 215
1- Aperçu préalable : l'exposition ethnologique et les pratiques collaboratives 215
2- Une ligne de conduite : un point de vue autochtone autorisé ? 217
3- La mise en pratique des collaborations 227
II- LES COLLABORATIONS DANS LE PROCESSUS DE PRODUCTION DE L'EXPOSITION 243
1- Les représentants autochtones 243
2- Les rôles du comité conseil 250
3- L'évaluation des expositions issues des collaborations 261
4- La gageure impossible du « partager » ? 263
III- TROIS PALIERS DE RECONNAISSANCE DANS LA RÉINTERPRÉTATION DES COLLECTIONS AUTOCHTONES 270
1- La reconnaissance re-découverte des collections autochtones 272
2- La mise en reconnaissance dans l'espace expositionnel 276
3- Reconnaître le patrimoine autochtone ? Qui est reconnu ? 279
4- Les intentions de reconnaissance 282
IV- LES LOGIQUES DE RECONNAISSANCE DANS LE TEMPS : QUELS ACTES DE MÉMOIRE ? 283
1- Le sentiment de dette au sein du patrimoine et à l'égard des autochtones 284
2- L'exposition : la construction d'une « identité narrative » ? 291
3- Une mise en scène : un espace de stigmatisation entre les musées et les autochtones 295
CONCLUSION 300

CHAPITRE 8
COMMENT LE POINT DE VUE AUTOCHTONE EST-IL EXPOSÉ ? 309
INTRODUCTION 309
I- L'EXPOSITION À CARACTÈRE POLYPHONIQUE : QUELLE AUTORITÉ DE DISCOURS ? 311
1- Le concept de point de vue 311
2- Les concepts de polyphonie et de dialogisme 312
II- L'ANALYSE DE DISCOURS DES TEXTES D'EXPOSITION 316
1- L'énonciation du discours d'exposition 316
2- Le texte d'exposition 317
3- Le corpus 318
4- Démarche analytique en narratologie : trois formes de focalisation 320
III- LA MONSTRATION DES POINTS DE VUE DANS LES TEXTES D'EXPOSITIONS 327
1- Résultats saillants 327
2- *Nous, les Premières Nations* : focalisation interne 328
3- *Niitsitapiisinni: Our Way of Life. The Blackfoot Gallery* : focalisation externe 329
4- *La salle des Premiers Peuples* : focalisation mixte 333
CONCLUSION 334

TROISIÈME PARTIE
RECONNAÎTRE LE POINT DE VUE AUTOCHTONE 339

CHAPITRE 9
COMMENT LE POINT DE VUE AUTOCHTONE MONTRÉ DANS L'EXPOSITION *EDWARD CURTIS - UN PROJET DÉMESURÉ* EST-IL RECONNU ? 341
INTRODUCTION 341
I- COMMENT LES VISITEURS ALLOCHTONES RECONNAISSENT-ILS LES TROIS POINTS DE VUE ? 364
1- La réception : l'identité comme mode de reconnaissance 364
2- La réception : la mémoire comme mode de reconnaissance 372
II- COMMENT LES VISITEURS AUTOCHTONES RECONNAISSENT-ILS LES TROIS POINTS DE VUE ? 376
1- La réception : l'identité comme mode de reconnaissance 376
2- La réception : la mémoire comme mode de reconnaissance 384
III- LA RECONNAISSANCE DES POINTS DE VUE DE L'EXPOSITION *EDWARD CURTIS - UN PROJET DÉMESURÉ* 387
1- Le mode identité 387
2- Le mode mémoire 390
CONCLUSION 391

CONCLUSION GÉNÉRALE 403

RÉFÉRENCES CITÉES 429

ANNEXE A
BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE : DOCUMENTS ÉCRITS SUR LES COLLABORATIONS ENTRE LES MUSÉES ET LES AUTOCHTONES 449
ANNEXE B
MATÉRIAUX PROVENANT DES INSTITUTIONS MUSÉALES 463
ANNEXE C
CATÉGORISATION COMPRÉHENSIVE DES ENTRETIENS DE GROUPES 471

Liste des figures

Figure 1 : Organigramme. Équipe de production de Pointe-à-Callière (2006) 170
Figure 2 : Exposition *Premières Nations, collections royales de France*, Pointe-à-Callière (Virginie Soulier, 2007) 185
Figure 3 : Motif sur le mur, exposition *Premières Nations, collections royales de France*, Pointe-à-Callière (Virginie Soulier, 2007) 185
Figure 4 : Robe avec un soleil, exposition *Premières Nations, collections royales de France*, Pointe-à-Callière (Virginie Soulier, 2007) 185
Figure 5 : Motif de la muséographie, exposition *Premières Nations, collections royales de France*, Pointe-à-Callière (Virginie Soulier, 2007) 185
Figure 6 : Étiquette dans l'exposition permanente du Musée d'anthropologie de l'UBC (Virginie Soulier, 2008) 324
Figure 7 : Exposition *Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River* au Musée royal de BC à Victoria : exemple de panneau (Virginie Soulier, 2008) 325
Figure 8 : Exposition *Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River* au Musée royal de BC à Victoria : exemple de panneau (Virginie Soulier, 2008) 325
Figure 9 : Exposition *Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River*, Musée royal CB à Victoria : unité d'exposition (Virginie Soulier, 2008) 326
Figure 10 : Exposition *Niitsitapiisinni: Our Way of Life. The Blackfoot Gallery* au Musée Glenbow : exemple d'étiquette (Virginie Soulier, 2008) 332
Figure 11 : Exposition N*iitsitapiisinni: Our Way of Life. The Blackfoot Gallery* au Musée Glenbow : crédits (Virginie Soulier, 2008) 333
Figure 12 : Exposition, *Edward Curtis : un projet démesuré*, Musée McCord (Virginie Soulier, novembre 2012) 346
Figure 13 : Début de l'exposition *Edward Curtis, le panneau du conservateur*, Musée McCord (Virginie Soulier, novembre 2012) 347
Figure 14 : Exposition *Edward Curtis*, les étiquettes et le panneau du commissaire autochtone, Musée McCord (Virginie Soulier, novembre 2012) 348
Figure 15 : Exposition *Edward Curtis*, les crédits, Musée McCord (Virginie Soulier, novembre 2012) 349
Figure 16 : Exposition *Edward Curtis*, texte du conservateur, Musée McCord (novembre 2012) 351
Figure 17 : Exposition *Edward Curtis*, texte du commissaire invité, Musée McCord (novembre 2012) 352

Liste des tableaux

Tableau 1 : Les origines des objets de l'exposition *Premières Nations, collections royales*, Musée du quai Branly et Pointe-à-Callière (2007) 173
Tableau 2 : La typologie de Feest sur les objets de l'exposition P*remières Nations, collections royales*, Musée du quai Branly et Pointe-à-Callière (2007) 178
Tableau 3 : La typologie d'après la méthode Chenhall des objets de l'exposition *Premières Nations, collections royales*, Musée du quai Branly et Pointe-à-Callière (2007) 179
Tableau 4 : Les provinces des musées où ont eu lieu les entretiens avec les professionnels 213
Tableau 5 : Les musées où ont eu lieu les entretiens avec les professionnels 213
Tableau 6 : Les fonctions des professionnels des musées enquêtés 213
Tableau 7 : Nombre de professionnels interviewés dans chacune des langues 214
Tableau 8 : Les responsabilités des professionnels des musées enquêtés dans les collaborations 216
Tableau 9 : La période d'arrivée des professionnels interviewés dans les musées 217
Tableau 10 : La typologie des musées 319
Tableau 11 : Les provinces au sein desquelles se situent les musées 319
Tableau 12 : Les musées et les expositions. Corpus des textes d'expositions analyses 319
Tableau 13 : La typologie des focalisations des textes d'expositions analysés 327
Tableau 14 : La fiche de questions distribuée qui correspond aussi à la première partie de la grille d'entretien 355
Tableau 15 : La deuxième partie de la grille d'entretien 355
Tableau 16 : L'échantillon des entretiens de groupes 357
Tableau 17 : Les actes et les axes du mode de reconnaissance relatif à l'identité 362
Tableau 18 : Les actes et les axes du mode de reconnaissance relatif à la mémoire 363
Tableau 19 : Les actes et les axes du mode identité 473
Tableau 20 : Les actes et les axes du mode mémoire 474
Tableau 21 : Les relations établies par le groupe allochtone A 475
Tableau 22 : Les relations établies par le groupe allochtone B 475
Tableau 23 : Les actes et les axes identitaires réalisés par le groupe allochtone A 476
Tableau 24 : Les actes et les axes identitaires réalisés par le groupe allochtone B 477
Tableau 25 : Les actes et les axes de mémoire réalisés par le groupe allochtone A 477
Tableau 26 : Les actes et les axes de mémoire réalisés par le groupe allochtone B 478
Tableau 27 : Les relations établies par le groupe autochtone C 479
Tableau 28 : Les relations établies par le groupe autochtone D 479
Tableau 29 : Les actes et les axes identitaires réalisés par le groupe autochtone C 480
Tableau 30 : Les actes et les axes identitaires réalisés par le groupe autochtone D 480
Tableau 31 : Les actes et les axes de mémoire réalisés par le groupe autochtone C 481
Tableau 32 : Les actes et les axes de mémoire réalisés par le groupe autochtone D 481

Tableau 33 : Aperçu des relations établies par l'ensemble des groupes 482
Tableau 34 : Mise en relation de l'ensemble des résultats relatifs au mode identité 483
Tableau 35 : Mise en relation de l'ensemble des résultats relatifs au mode mémoire 484

Conventions de présentation et de rédaction

Signification de la typographie et des marques de surface	
Police Garamond 13 - texte justifié	corps du texte
Police Garamond 11- texte aligné à gauche	longue citation d'auteur
Police Times New Roman 10 - texte justifié et encadré, en italique	long extrait du corpus
Police Times New Roman 10 - texte justifié et encadré, en romain	traduction en français d'un long extrait du corpus
Texte en italique dans le corps du texte	titre de publication, titre d'exposition, expression en langue étrangère
Texte entre guillemets dans le corps du texte	citation d'auteur ou citation du corpus
Texte en italique et entre guillemets mis en exergue en début de section	épigraphe
Texte en romain et entre guillemets mis en exergue en début de section	traduction en français de l'épigraphe
Astérisme centré (⁂)	mini-conclusion

Désignation des peuples autochtones
Les peuples qui ne sont pas autochtones sont désignés « allochtones »

Traductions
Toutes les citations dont la source est en langue étrangère sont des traductions libres et non littérales et sont placées entre crochets.

Résumé

Depuis la fin des années 1980, les collaborations avec les communautés autochtones semblent s'accroître dans les musées canadiens. Un déplacement apparaît de la prise de parole en contexte de revendication au don de parole en contexte muséal. Après la remise en cause des musées ethnologiques, la prise en charge de la parole autochtone annonce le temps de la reconnaissance. Seulement, le mot reconnaissance est employé dans des contextes variés au sein du milieu muséal. Ses occurrences indiquent plusieurs sens, dérivés de la volonté de redonner dignité et respect aux peuples autochtones et de produire des expositions qui présentent leur patrimoine d'origine à la lumière de leurs points de vue.

Selon une approche communicationnelle, notre travail interroge les liens entre les modalités polyphoniques et de reconnaissance du média exposition. Nous avons tenté d'identifier puis de comprendre les processus induits et générés par le système tant interactionnel qu'intertextuel de l'exposition. Le système polyphonique est conceptualisé en trois moments de médiation dans les espaces de production et de réception de l'exposition : la prise en compte, la monstration et l'interprétation des points de vue autochtones. Ils correspondent aux intentions des concepteurs-muséographes et des expositions, puis à la manière dont elles sont interprétées par les visiteurs.

Nous avons réalisé quatre enquêtes de terrain dans onze musées à travers le Canada : observation participante ; entretiens individuels auprès de professionnels des musées ; analyse de discours ; entretiens de groupes auprès de visiteurs autochtones et allochtones. Nous avons examiné les pratiques collaboratives et croisé ces quatre formes de discours des musées afin de mettre à l'épreuve le potentiel de reconnaissance des expositions qui tiennent compte des points de vue des représentants autochtones.

Il résulte que la patrimonialisation est conçue en tant que processus de reconnaissance. Un parcours de reconnaissance en trois paliers est identifié dans les intentions des professionnels des musées. Il concerne le patrimoine autochtone, les publics et les peuples autochtones d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Plus spécifiquement, ce dernier palier convoite la reconnaissance culturelle et mutuelle des peuples. La reconnaissance est générée par les logiques de don, d'identité et de stigmatisation. De plus, la mémoire du patrimoine autochtone indique que ce phénomène est permanent et qu'il a notamment émergé lors de l'expansion de la colonisation au Canada.

Il apparaît que les intentions constitutives des expositions montrent moins des possibilités que des limites de reconnaissance. En effet, nous discernons dans les discours d'expositions des faces cachées. L'analyse de la prise de distance du concepteur-muséographe vis-à-vis de son propre point de vue et de celui des autochtones souligne plusieurs rapports et distinctions entre l'autorité de discours et l'auctorialité. Nous différencions trois formes de monstration du point de vue autochtone inscrit dans le discours expositionnel : focalisations interne, externe et mixte.

Malgré les divergences entre les intentions explicitées par les professionnels et leurs intentions implicites dans les expositions, les discours des visiteurs autochtones et allochtones traduisent un contrat de reconnaissance entre le musée et les visiteurs. Le point de vue autochtone est apprécié, car il renvoie à un imaginaire. Il demeure toutefois conditionné à la présence du discours du conservateur qui présente une perspective plus objective et descriptive. Les différentes instances auctoriales des registres sémiotiques sont en partie identifiées par l'ensemble des visiteurs observés. Les visiteurs autochtones réalisent des opérations de reconnaissance plus diversifiées que celles des visiteurs allochtones, notamment en ce qui concerne la mémoire.

Ainsi, le principe polyphonique et ses formes de reconnaissance sont mis en évidence dans les espaces communicationnels des expositions produites en collaboration. Notre recherche révèle plusieurs modalités de reconnaissance manifestes dans la combinaison et l'entrecroisement des voix autochtones avec celles des praticiens. Cet essai d'interprétation met au jour des conflits d'ordre patrimonial et socio-historique qui engendrent des mécanismes de régulation par assimilation/accommodation. Il décèle deux logiques fondamentales relatives à l'identité et à la mémoire dans la polysémie du mot reconnaissance en muséologie. De ces adaptations mises en œuvre par les musées ressort un phénomène permanent de reconnaissance amorcé depuis la colonisation des territoires autochtones, mais aussi des dissonances entre les intentions des professionnels et celles des expositions.

La recherche suggère finalement d'envisager le musée comme lieu de reconnaissance non seulement du patrimoine, mais aussi des publics et des peuples donateurs et donataires du patrimoine.

Mots clés : sciences de l'information et de la communication, muséologie, médiation culturelle, musée, exposition plurivocale, autochtone, patrimoine ethnologique, témoin, récit, nouvelles muséologies, muséologies sociales, muséologie participative, muséalisation, décolonisation, patrimonialisation, point de vue, polyphonie, reconnaissance, identité, mémoire.

Abstract

GIVING VOICE TO ABORIGINAL PEOPLES
On the recognition potential of multivocal exhibitions in museums

Collaborations with aboriginal communities appear to be increasing in Canadian museums, with the communities shifting from speaking in a context of claiming their rights to being given a voice in the museum context. In keeping with the questioning about ethnological museums, taking into account the voice of the aboriginal peoples prefigures since the eighties the time for recognition. But the word recognition is used in diverse museum contexts.

Based on a communicational approach, our research considers the links between the polyphonic and recognition modalities of the exhibition media. We have attempted to identify and understand the processes induced and generated by exhibitions' interactional and intertextual systems. The polyphonic system is conceptualized in three mediation moments in the production and reception spaces of the exhibition: acknowledgment, monstration, and interpretation of aboriginal points of view. They correspond to the recognition intentions of the exhibitions and designers-museographers, then visitors' recognition.

We have conducted four field studies in eleven different Canadian museums: participant observation; one-on-one interviews with museum professionals; discourse analysis; group interviews with native and non-native visitors. We have studied the collaborative practices and these four types of museum discourses to demonstrate the recognition potential of exhibitions dedicated to the aboriginals' perspectives.

Our research reveals several recognition modes manifest in the combination and interlinking of aboriginals' and practitioners' voices; it identifies logic in the polysemy of the word recognition. This interpretation essay reveals patrimonial and socio-historical conflicts that generate regulation mechanisms through assimilation/accommodation. A permanent recognition phenomenon emerges from the adaptations implemented by the museums since the beginning of aboriginal patrimonialization during the colonization period.

Our research proposes to apprehend the museum as a recognition place of heritage, but also of the general public and the peoples, whether donors or donees of that heritage.

Key words: information and communication sciences, museology, cultural mediation, museum, exhibition, exhibit, multivocal exhibition, aboriginal people, ethnological heritage, witness, narrative, new museology, social museology, participant museology, musealization, patrimonialization, heritagization, point of view, polyphony, recognition, identity, memory.

Introduction générale

« L'homme n'est humain que dans la mesure où il veut s'imposer à un autre homme, afin de se faire reconnaître par lui. Tant qu'il n'est pas effectivement reconnu par l'autre, c'est cet autre qui demeure le thème de son action. C'est de cet autre, c'est de la reconnaissance par cet autre, que dépendent sa valeur et sa réalité humaines.
C'est dans cet autre que se condense le sens de sa vie.
Il n'y a pas de lutte ouverte entre le Blanc et le Noir. Un jour le Maître Blanc a reconnu sans lutte le nègre esclave. Mais l'ancien esclave veut se faire reconnaître.
Il y a, à la base de la dialectique hégélienne, une réciprocité absolue qu'il faut mettre en évidence. »
(Fanon, 1952 : 175-176)

Dans les sociétés multiculturelles, d'une part, les différences culturelles se côtoient, se mélangent et, d'autre part, les singularités se démarquent et se fragmentent (Warnier, 2004). Cependant, une crainte de l'uniformisation apparaît et subsiste. Ainsi, à la demande de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture de 2003 (UNESCO) et dans le dessein de lutter contre le racisme, l'aliénation et l'ethnocentrisme, Lévi-Strauss a rédigé deux ouvrages, *Race et histoire* (1952) puis *Race et culture* (1971), dans lesquels il questionne le concept de race. Il présente, dans « une pensée vigilante et lestée d'expérience », une étude des cultures et des civilisations selon des principes à valeur éthique (Lévi-Strauss, 2001, préface : 18). À partir du constat de l'inégalité culturelle dans les sociétés multiculturelles, Lévi-Strauss propose une approche dite « relativiste ». L'adoption de cette position « […] accorde à chaque culture la même valence d'existence » (2001 : 18). Il montre l'enrichissement mutuel des cultures, mais, dans le même mouvement, il souligne la nécessité d'un repli identitaire pour affirmer une singularité culturelle (2001 : 18).

Ce faisant, alors que Lévi-Strauss popularise trois idées fortes, l'appel au dialogue, la reconnaissance de la diversité culturelle et la sauvegarde du patrimoine de l'humanité (UNESCO) ; il soutient que « […] ce que les autochtones disent d'eux-mêmes fait partie de notre objet d'étude, pas du discours ethnologique (1958) » (cité par Beaucage, 2009 : 208). Cette nuance se retrouve également dans la « muséologie coopérative » d'Ames (1992). Elle traduit une vigilance et donc deux postures quant à la prise en compte du

point de vue autochtone par les musées : la première consiste à rapporter le plus fidèlement les témoignages autochtones, la deuxième vise à les objectiver ou du moins à garder une distanciation critique.

Au Canada, les musées œuvrent dans une société multiculturelle. Les collaborations avec les communautés autochtones semblent s'accroître dans les musées canadiens et même devenir une norme (Clavir, 2002 et Phillips, 2012). Dubuc et Turgeon ont constaté cette association des autochtones aux musées et le mot d'ordre de ces expositions est la « plurivocalité » (2004 : 11). La prise en charge de la parole autochtone annonce depuis les années 1980 *Le temps de la reconnaissance* (Degli et Mauzé, 2000). Les expositions des musées canadiens combinent ainsi plusieurs points de vue. Notre recherche examine d'abord comment les différents points de vue sont noués puis les impacts de l'entrecroisement et de la confrontation des perspectives plus ou moins divergentes au sein des expositions produites en collaboration.

I- Les problèmes suscités par le patrimoine autochtone dans les musées

Le patrimoine autochtone éveille plusieurs sources de problèmes. Il a été collecté durant la colonisation et, aujourd'hui, les autochtones revendiquent notamment leur patrimoine et leur droit de parole.

1- Un contexte de revendication : la déclaration d'intentions des musées canadiens

Après les manifestations contre l'exposition *The spirit sings: artistic traditions of Canada's first people* du Musée Glenbow à Calgary, pendant les Jeux olympiques d'hiver 1988, les musées canadiens décident de faire participer les peuples autochtones à leurs projets.

L'Assemblée des Premières Nations (APN)[1] et l'Association des Musées Canadiens (AMC) constituent un groupe de travail dont la mission était d'émettre des recommandations sur la coopération entre les autochtones et les musées. *Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations – Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations*, publié pour la première fois en 1992 (désormais nommé *Rapport*), encourage le partenariat et la participation active des autochtones dans les musées. Les principes mis de l'avant abordent les conditions de rapatriement, de conservation et de présentation des objets. Ils recommandent l'élargissement de l'implication des autochtones dans l'interprétation des collections et la mise en valeur des cultures vivantes, puis la transformation des musées en « espace *forum* » afin de favoriser la discussion des problèmes contemporains (Collectif, 1994).

Il stipule aussi qu'un « compte-rendu public des progrès accomplis au cours de la période de 10 ans devrait être produit lors de la dernière année pour faire des recommandations sur les besoins futurs » (Collectif, 1994 : 12), bilan qui n'a toutefois pas pu être réalisé.

De la prise de parole en contexte de revendication au don de parole en contexte muséal, la transition est complexe. En plus des conflits socio-historiques, des conflits patrimoniaux apparaissent. Nous proposons de rendre plus particulièrement compte des liens du patrimoine autochtone avec l'ethnologie.

2- Les collections autochtones : un patrimoine ethnologique ou une mémoire de l'ethnologie ?

Le milieu muséal connaît plusieurs polémiques et doutes qui se rapportent aux collections autochtones. Ces collections sont-elles ethnologiques ? Constituent-elles un patrimoine ?

[1] L'Assemblée des Premières Nations est une organisation nationale qui regroupe des dirigeants de chaque gouvernement des Premières Nations. C'est un groupe de pression politique qui permet de défendre le peuple autochtone canadien et qui vise l'autonomie politique de chaque Première Nation.

a- Le rapport à l'ethnologie

Depuis les années 1970-1980, les critiques postmodernes interrogent le travail de l'ethnologie, la collecte des objets dans les pays colonisés et notamment l'autorité de l'ethnographe. La question piquante de Jamin (1998) [2] *Faut-il brûler les musées d'ethnographies ?*, souvent citée, illustre les relations actuelles entre l'ethnologie et les musées de cette discipline.

Jamin précise que l'anthropologie délaisse les collections n'ayant plus de valeur documentaire et scientifique. Elles sont le plus souvent réduites à une fonction commémorative. Des hagiographies de collecteurs, d'anthropologues et de conservateurs sont construites et valorisées dans les expositions récentes en Europe, et surtout en France (Jamin, 1991 : 113). Les objets prennent sens par rapport à ces acteurs et édifient une sorte de « légende dorée » de l'anthropologie (Jamin, 1999 : 104). Ces collections évoquent les « fantômes de l'ethnologie » ou bien des objets artistiques (de L'Estoile, 2007 : 289-292).

À l'appui des critiques de Jamin, nous pouvons ajouter celles des anthropologues américains Fischer, Marcus, Clifford et Fabian. Clifford, notamment, met en évidence plusieurs enjeux documentaires (1988). Cet auteur a retracé l'histoire de la logique taxinomique des objets ethnologiques et a ainsi identifié plusieurs statuts aux objets dits « extra-occidentaux » (1996 [1988]). Il explique les logiques culturelle et artistique de la documentation de ces objets. Il établit la généalogie de l'attribution des catégories art et culture aux objets, puis il montre la part d'incertitude et de subjectivité de ces statuts (1996 [1988] : 233-234). Alors qu'il critique ce système et qu'il en voit la fin, il valorise la prise en compte du point de vue des peuples autochtones pour constituer d'autres statuts et attribuer de nouvelles interprétations aux objets.

En conséquence, le rapport à l'ethnologie manifeste un malaise. Plus spécifiquement, le rapport de ce patrimoine au passé demeure trouble.

---

[2] Jamin est un anthropologue français spécialisé dans l'épistémologie et l'histoire de l'anthropologie.

b- Le rapport au passé

Selon Jeudy, « l'ethnologie serait en quelque sorte conviée à étudier ce qu'elle a elle-même produit » (2008 : 49). Les musées en feraient autant : « L'objet absorbe toutes les positions du sujet pour les lui retourner en miroir de ses intentions. » (Jeudy, 2008 : 65-66). Dans cette relation de miroir, la société qui patrimonialise les objets se construit elle-même. Elle construit son identité face à l'altérité qu'elle dessine en bordant les frontières de ce qu'elle est et, à la négation, de ce qu'elle n'est pas. Les patrimoines permettraient à la société détentrice des objets de construire une identité culturelle, mais aussi de maintenir un ordre symbolique (Jeudy, 2008 : 48) et la reproduction d'elle-même (2008 : 72), car les objets pensés comme atemporels assureraient cette forme de pérennité (2008 : 73).

Dans la logique de reconstruire les liens du patrimoine avec le passé, Davallon discerne deux catégories d'objets ethnologiques qui illustrent deux types de relations que nous entretenons avec le monde d'où ils viennent : les « objets documents » et les « objets de mémoire » (2002).

> Les premiers permettent de connaître quelque chose ou simplement témoignent – de la culture dont ils sont issus : les seconds assurent une présence continue de ceux qui les ont produits (Davallon, 2002 : 169).

Davallon interroge le statut de ces objets : sont-ils des témoins de leur culture ou bien seulement une présence de leur culture d'origine ? Le problème avec la culture matérielle d'origine autochtone est « l'absence d'attachement patrimonial que nous pouvons avoir avec les objets » (Davallon, 2002 : 169-170).

En ce sens, les collections autochtones forment-elles un patrimoine pour la société détentrice des objets, pour les autochtones ? Sont-elles considérées comme du patrimoine ? Les objets autochtones concerneraient-ils davantage le travail de mémoire ? Davallon distingue la « mémoire » du « patrimoine ». « […] la mémoire assure et préserve la transmission, la continuité du savoir depuis le monde d'origine jusqu'à nous ». Quant au patrimoine, un travail de « […] reconstruction, au moyen de la connaissance, du lien entre

l'objet et son monde d'origine à partir du présent » est réalisé (2002). Dans la mesure où les lacunes ethnologiques entravent ce travail de reconstruction, ces collections et leur constitution relèvent-elles davantage de la mémoire ?

La recherche vise à porter un éclairage sur ces dimensions. Dans ce contexte où les musées décident de produire des expositions détachées des attributs ethnologiques, mais rapprochées des peuples autochtones, nous questionnons les collections autochtones en tant que patrimoine ethnologique et mémoire de l'ethnologie. Nous demeurons vigilante et interrogeons le « malaise » de l'ethnologie (Clifford, 1996 [1988]) et les hésitations patrimoniales afin de saisir les conditions et les intentions de mise en valeur de ces objets. Nous souhaitons notamment comprendre comment les professionnels des musées sont à même d'intégrer les modalités de conservation et d'exposition demandées par les autochtones dans les musées.

3- Les croyances autochtones dans les pratiques muséales

« Les objets sont vivants et doivent être traités avec respect[3]. »
(Rosoff, 2003 : 72)

Comment les professionnels des musées interviennent-ils face aux requêtes autochtones ? Nous prenons l'exemple des objets sacrés. D'après Moses[4], il n'y a pas de séparation entre le spirituel et le culturel pour les autochtones (1997). Ces derniers ont des croyances animistes. La spiritualité fait partie intégrante de leur culture. Selon les traditions autochtones, ces objets doivent être préservés et réparés par « qui de droit » dans la communauté d'origine et d'après un protocole rituel spécifique (Clavir, 1993 : 3).

Résumons les grandes lignes des considérations religieuses prises en compte dans les musées selon Moses (1997) et Clavir (1994, 2002). Un objet utilitaire ne doit pas être gardé ; il suit son cycle naturel pour finalement nourrir la terre mère en mourant. Un objet rituel est par contre continuellement utile et doit rester en vie. Le maintien de l'objet,

[3] [Traduction libre] « *Objects are alive and must be handled with respect.* »
[4] Moses est restaurateur autochtone au Musée des civilisations à Hull. Il intervient régulièrement au musée en tant que porte-parole des autochtones. Il s'intéresse notamment aux conditions de conservation et de restauration des objets sacrés d'origine autochtone.

c'est-à-dire le maintien de sa charge sacrée et de sa puissance communicative avec l'invisible, est sujet aux actes rituels. La relation entre le possesseur et un objet sacré est rythmée par des actions de régénérescence périodiques et singulières[5]. D'un côté, l'utilisation de l'objet contribue à son usure. D'un autre côté, les soins rituels impliquent de le mettre à la lumière et en contact avec des matières organiques.

Du point de vue de la conservation des objets en contexte muséal, ces perspectives sont difficilement envisageables. Toutefois, en tentant de s'ajuster, les praticiens constatent que les autochtones détiennent des rituels de purification, comme les fumages avec des plantes ou bien les offrandes de tabac qui contribueraient indirectement à préserver les objets des insectes. Ils procèdent également à des inspections régulières selon un cycle prédéfini afin de vérifier que les objets ne subissent pas de détérioration (Collectif, 2008). Ainsi, les professionnels des musées essaient de trouver des solutions afin de respecter les croyances et les traditions autochtones (Collectif, 2008). Les travaux d'Ames (1971) et de Clavir (1993, 1994) suggèrent un code éthique pour que les praticiens maintiennent un équilibre entre les besoins et les usages des propriétés culturelles et la conservation des propriétés culturelles (Clavir, 1993 : 1-9). Clavir conseille de respecter les pratiques muséales tout en préservant « l'intégrité conceptuelle » des objets étroitement liée à « l'intégrité matérielle » (Clavir, 1994 : 38).

À travers cet exemple religieux, nous constatons que les professionnels des musées se trouvent en porte-à-faux entre leurs méthodes de travail et les traditions autochtones. Qui plus est, nous relevons une forme d'intégration des croyances autochtones dans le musée (Soulier, 2009). La recension des écrits traduit plusieurs cas similaires qui montrent une sorte d'imprégnation de la culture autochtone dans les pratiques muséales. Nous développerons dans le cadre de notre recherche ce besoin d'ajustement face aux demandes autochtones et les modes d'exposition qui en résultent.

[5] Le possesseur doit raconter à l'objet les histoires que l'objet évoque, lui faire des prières, le nourrir ou l'abreuver, l'orienter vers un point cardinal particulier, le séparer des autres objets et des objets des autres cultures, le disposer de telle sorte qu'il puisse respirer et être souvent en contact avec la lumière et l'air naturels, tout en devant le présenter régulièrement à la communauté pour conserver sa vitalité.

4- Les propositions des praticiens : les expositions « plurivocales »

La « parole [des professionnels] qui fait autorité » dans les musées est contestée par les autochtones (Halpin et Ames, 1999 : 432). Ames disait en 1995 que les collaborations entre les conservateurs et les autochtones sont un standard pour les expositions d'art et d'anthropologie dans les musées canadiens et les galeries d'art (Ames, 2000 [1995] : 73). Les collaborations seraient devenues systématiques dans les musées canadiens. Les expositions présenteraient le plus souvent les objets à partir des points de vue autochtones combinés aux messages sur la contextualisation et la documentation du conservateur.

a- Une promesse

Dubuc et Turgeon soulignent que le « mot d'ordre des expositions est la « plurivocalité », pour que les voix de tous les groupes culturels concernées puissent se faire entendre » (Dubuc et Turgeon, 2004 : 11). Ces auteurs identifient deux types d'association avec des autochtones dans l'élaboration des expositions en Amérique du Nord, tout en remarquant que la participation des autochtones « n'est pas aussi récente que l'on pourrait le penser » (Dubuc et Turgeon, 2004 : 12). La première modalité est l'approche « plurivocale » dite « *multivocal* » en anglais. Elle consisterait à intégrer les voix de tous les groupes culturels concernés. « Il s'agit, en réalité, de faire de l'exposition et du musée en entier un modèle pour la société pluriculturelle englobant, dont l'idéal est d'accorder les différences sous le sceau de la tolérance » (Dubuc et Turgeon, 2004 : 11). Elle est estimée comme une « approche prometteuse, même pour les musées autochtones ». La deuxième approche tendrait à faire ressortir la « voix authentique » des autochtones. Elle « reproduit le modèle univocal des conservateurs blancs qui l'ont précédé ». Elle consisterait à « indianiser » et à « renouveler » le modèle univocal (Dubuc et Turgeon, 2004 : 11-12).

Plusieurs professionnels appuient cette perspective. Par exemple, Côté, du Musée de la civilisation de Québec, évoque une remise en question du milieu muséal décrite comme une « approche contemporaine ». Elle mettrait en œuvre un « traitement pluriel » du

patrimoine et permettrait de rendre compte de la « diversité de la réalité », tout en prescrivant une « approche globale » et des « discours complémentaires » (Côté, 1995 : 12-13).

De même, selon les mots de Janes, ancien directeur du Musée Glenbow employé juste après le « boycott » de 1988, les musées développent de nouveaux procédés dans les réserves et dans les expositions pour assurer le « respect » et « l'intégrité » tant « matérielle » que « conceptuelle » des objets autochtones. Cette démarche de travail sur la conservation et l'interprétation du patrimoine serait, d'après le directeur, « non traditionnelle ». Elle contribuerait à transformer le travail des conservateurs en une « nouvelle forme d'orthodoxie interculturelle » (Janes, 1991 : 14-16). De telle sorte que les professionnels laissent entendre que les expositions conçues avec les autochtones sont meilleures :

> *Osons affirmer que le musée ne doit pas être le lieu de tel ou tel discours : ni conforter, ni s'opposer. Le musée doit être un lieu du spectacle, du plaisir, et de la prise de conscience : un musée forum, [un musée qui n'a pas peur de montrer la multiplicité des points de vue] [...] Ce souci constitue une véritable révolution de longue haleine. Il s'agit aussi d'une victoire de l'exigence scientifique* (Gervereau, 1995 : 5-6)

.

b- Des cadres et des principes

Cependant, Halpin et Ames soulèvent le point suivant :

> *[...] les conservateurs arriveront-ils à prendre en compte la diversité culturelle, sans tomber dans le piège d'un excessif relativisme culturel ? Les musées devront préserver leur autonomie intellectuelle – c'est-à-dire leur capacité à atteindre leurs propres objectifs scientifiques – tout en partageant plus largement le pouvoir culturel et en acceptant les remises en question qu'entraînera vraisemblablement cette collaboration* (Halpin et Ames, 1999 : 432).

Ces auteurs suggèrent aux professionnels des musées plusieurs principes. D'une part, ils soulignent la responsabilité des musées comme celle des universités de porter un examen critique et rationnel sur les collections, de maintenir leur autonomie scientifique et de remettre en question les critères esthétiques retenus par certains musées occidentaux. Ainsi, ils recommandent de prendre en compte et d'examiner les paroles autochtones comme des « positions idéologiques – importantes, certes, mais socialement construites et dotées d'une charge éthique – qui doivent donc être comprises comme telles » (Halpin et Ames, 1999 : 433). D'autre part, ils insistent sur l'importance de développer des

collaborations. Ils citent finalement l'autochtone Kew : « Les défis lancés à l'anthropologie par les Premières Nations, pour le retour de la parole et pour le rapatriement des restes ancestraux et du patrimoine culturel sont fondamentalement une revendication de pouvoir social […] » (Halpin et Ames, 1999 : 434). Ils concluent en mentionnant que la fin des musées ethnographiques approche.

En somme, il semblerait que les objets soient moins interprétés selon des perspectives directement issues de l'ethnologie que d'après les peuples autochtones eux-mêmes. Comment les musées rapportent-ils la parole autochtone ? Comment la perspective scientifique et l'opinion des professionnels des musées sont-elles soustraites des expositions ? Quels en sont les impacts ? Depuis le *Rapport* (1992), les orientations des professionnels traduisent des lignes de conduite, des promesses et des principes qui consistent à s'associer aux autochtones. Comment se sont développées les pratiques collaboratives depuis ce document officiel ?

Notre revue de littérature a fait ressortir que les recherches sans idéaux de réconciliation traitant de la mise en œuvre et des retombées des collaborations demeurent maigres. Les collaborations sont souvent décrites, recommandées, puis appuyées par des témoignages autochtones. La prudence nous conduit à analyser le plus objectivement non pas les déclarations d'intentions plus généreuses les unes que les autres à l'égard des peuples autochtones, mais la combinaison des voix autochtones avec celles des praticiens dans le dispositif expositionnel issu des pratiques collaboratives.

II- Interroger la prise en charge par les musées du point de vue autochtone

Dès les premières recensions des écrits et les observations de terrain, nous relevons dans les discours des professionnels des musées des tensions, des ambitions, mais aussi un régime d'évidence quant aux collaborations muséales menées avec les autochtones. À la suite de la remise en cause des musées ethnologiques, les professionnels donnent la parole aux autochtones, ce qui laisse entendre des relations harmonieuses entre les peuples, un nouveau rapport avec leur patrimoine d'origine et de meilleures expositions.

1- Les expositions « plurivocales » et leurs fondements

Pour identifier les fondements sous-jacents aux expositions « plurivocales », nous proposons d'établir des rapprochements avec les muséologies sociales et certains travaux qui se rapportent à l'autochtonie.

a- Les idéaux sociaux des nouvelles muséologies

Nous retraçons l'origine et les fondements des pratiques collaboratives muséales au sein du courant des nouvelles muséologies qui a fait naître divers mouvements comme les muséologies sociales, l'écomuséologie, la muséologie participative, l'inventaire participatif, la muséologie communautaire, la muséologie populaire ou encore active, pour n'en citer que quelques-uns.

Au cours des années 1970, les nouvelles muséologies ont reconsidéré le rôle du musée traditionnel. À la suite des soulèvements contre les classes dominantes et les hiérarchies sociales et culturelles, Cameron, de Varine, Desvallées, Mayrand et Rivière, caractérisent deux images de musées : le « musée temple » transmis par une « petite élite » et le « musée *forum* » mené par les autres classes sociales. « […] la priorité est donnée aux rapports humains et à la résolution de problèmes identifiés par le groupe » (de Varine, 1976 : 31).

Le courant des nouvelles muséologies propose de centrer le travail des musées moins sur les collections que sur les publics et de doter ces institutions d'une fonction sociale. Cette volonté de démocratisation des musées a permis de se soucier de l'accessibilité des discours et des contenus des expositions pour les publics et de s'investir afin d'interpeller les visiteurs pour qu'ils se forgent leur propre opinion à partir de la présentation d'idées divergentes sur un sujet. Le public devient dans un premier temps un destinataire, mais il est aussi progressivement envisagé comme un informateur, puis un médiateur et un acteur. Deux formes d'implication sont distinguées. Soit le musée est issu d'une communauté qui gère elle-même l'institution, il s'agit de l'écomuséologie où les

collaborations sont intracommunautaires, soit les professionnels des musées font appel à des membres d'une communauté culturelle, ce qui correspond à la muséologie participative.

De plus, ce courant est appuyé par l'école de Brno qui s'intéresse à la « muséalisation » selon une perspective sociale. Elle se concentre sur la « muséologie sociale » qui concerne le positionnement des musées dans la société d'aujourd'hui (Stranky, 1995).

b- Le militantisme dans l'autochtonie

Nous employons le mot autochtone (à l'opposé d'allochtone) pour qualifier les premiers habitants du territoire canadien, de préférence aux autres appellations comme Premières Nations, Amérindiens ou encore Indiens. Le premier syntagme renvoie surtout au domaine des revendications politiques. Les deux derniers mots rappellent inévitablement la vision erronée des premiers colons qui pensaient arriver aux Indes.

En revanche, il est nécessaire de rappeler que le mot autochtone fait écho à l'acception canadienne de la Commission royale sur les peuples autochtones de 1991 qui a impulsé au sein du monde universitaire un tournant visant à « décoloniser la recherche » (Gagné *et al.*, 2009 : XVII). Cette notion fait référence au mouvement de l'autochtonie affirmé dans les années 1970 qui cherche à impliquer les peuples conquis des Amériques, de l'Afrique, de l'Océanie et de l'Asie dans leur lutte pour la décolonisation, l'autodétermination et la reconnaissance de leurs droits. Ces populations marginalisées sur les plans politique, économique et culturel demandent justice à la suite de la violation des droits humains et revendiquent des droits en vertu de leur antériorité d'occupation d'un territoire[6].

La catégorie peuples autochtones fait suite à plusieurs désignations comme peuples premiers, aborigènes, indigènes ou encore l'appellation péjorative peuples primitifs. Cette catégorie tente de faire consensus sur le plan international avec la *Déclaration des Nations*

[6] À titre informatif, selon le dernier recensement de Statistique Canada (2006), les peuples autochtones du Canada représentent 3,8 % de la population totale, soit environ 1 million.

Unies sur les droits des peuples autochtones (2007), mais le fait autochtone est encore appréhendé de manière divergente selon les pays.

Deux dimensions contradictoires sont discernées dans l'appellation autochtone : l'une est attachée à l'universalisme et l'autre au particularisme. En France, le fait autochtone se rapporte à un concept universel qui inscrit une distinction entre ceux qui sont d'ici en opposition avec ceux qui viennent d'ailleurs, les immigrants. L'autochtonie concerne un fait majoritaire, mais elle n'apporte pas une légitimé territoriale sur le plan juridique où le particularisme culturel dans l'espace public ne peut être revendiqué. Il n'en demeure pas moins qu'une confusion existe entre les désignations « colonisé » et « immigré » puisque, d'après la définition de Organisation des Nations Unies (ONU), les autochtones sont les étrangers, les descendants des colonisés qui immigrent vers l'ancien pays occupant, la France.

Au Canada, cette nomination est appréhendée selon une approche relativiste au sein d'une politique multiculturelle où les autochtones sont une minorité qui réside sur le territoire national. Les premiers habitants revendiquent des droits ancestraux et essaient de perpétuer une différence culturelle menacée (Gagné *et al.,* 2009 : XIV-XVIII).

Le milieu universitaire est partagé entre deux visions controversées. Le premier mouvement dit « indigéniste », voire « autochtoniste », consiste à intégrer dans la recherche la diversité des voix que l'autochtonie laisse entendre (Beaucage, 2009). Les différentes études tentent de saisir la réalité sociale et culturelle telle qu'elle est pensée et vécue par ces peuples. Le deuxième courant adopte une posture critique à l'égard de l'approche précédente. D'après cette perspective, la notion d'autochtonie n'a pas de valeur scientifique et elle ne devrait pas devenir un outil heuristique. Il s'agirait d'une catégorie rattachée aux mouvements militants, surtout mobilisée par des organismes qui se déclarent autochtones (Dorais, 2009 : 419-420). Les « pièges » du dialogue et de la collaboration apparaissent. Beaucage entrevoit entre autres une « manipulation » et une « autocensure » du chercheur. Ces perspectives pourraient manifester par ailleurs un « néo-paternalisme inconscient » (Beaucage, 2009 : 208).

2- Le système polyphonique des expositions produites en collaboration

Nous constatons à travers la recension des écrits que le processus communicationnel des expositions plurivocales demeure impensé. En quoi la production des expositions plurivocales est-elle différente de celle des expositions dites traditionnelles ? Sur quoi reposent les distinctions entre ces deux formes d'expositions ? Comment les points de vue des autochtones sont-ils inscrits dans les expositions ? Comment les visiteurs reconnaissent-ils les points de vue autochtones ?

Nous circonscrivons tout d'abord les composantes du système communicationnel des expositions qui tiennent compte des points de vue des représentants autochtones afin de pouvoir définir notre programme de recherche.

a- L'exposition produite en collaboration

De manière générale, l'exposition propose une modalité particulière de reformulation du discours scientifique (Schiele, 2001). Elle convoque des discours-sources provenant de la science et propose des discours-cibles qui s'adressent à un public. Le projet de divulgation reprend des procédés du discours vulgarisateur et en adapte la manière. Le plus souvent, les expositions transposent le discours scientifique en fonction des attentes et des intérêts des visiteurs.

Or, dans le cas qui nous occupe, il semblerait que l'exposition soit modelée suivant les recommandations des peuples à l'origine du patrimoine exposé. Dans le cadre de notre recherche, il s'agit moins de l'accessibilité du discours à l'adresse des visiteurs que de l'acceptabilité du discours envers les autochtones. Nous interrogeons donc les ajustements mis en œuvre par les concepteurs-muséographes pour que l'exposition soit approuvée par le comité autochtone, mais aussi validée par le comité scientifique.

b- L'exposition, un média dans un fonctionnement social spécifique

Le musée appartient à un fonctionnement social attaché à une société spécifique. L'exposition est un média qui produit une « opérativité sociale et symbolique » (Davallon, 1999). Elle est définie à partir de deux acceptions : elle opère en effet de manière imbriquée une médiation et une médiatisation (Davallon, 1992); elle est un moyen de communication, de diffusion. Elle fait connaître et transmet quelque chose, alors que les concepteurs-muséographes sont absents. Elle fonctionne en tant qu'espace d'interaction à la fois fonctionnelle et intentionnelle. Elle œuvre par une mise en contact, c'est-à-dire à partir d'une rencontre et de la relation qui en découle. L'exposition de musée tend à faire découvrir les « représentations du monde ». Les outils d'interprétation unissent et mettent en contact le « monde utopique » conceptualisé par les concepteurs-muséographes et le « monde quotidien » des visiteurs (Davallon, 1999). Il s'agit ainsi d'une intercession, d'une articulation ou encore d'une interaction vécue et ressentie par les visiteurs au cœur de « l'espace synthétique » qui est proposé par le média exposition et indirectement par les concepteurs-muséographes (Davallon, 1999). L'exposition propose une mise en scène, c'est-à-dire une combinaison intentionnelle de plusieurs registres sémiotiques, organisés d'après un programme qui vise la transmission et l'appropriation de messages particuliers (Davallon, 1999).

Cependant, comment les autochtones peuvent-ils s'intégrer dans les processus de production et de réception d'un média qui relève d'une autre société ? Dans la mesure où les « grammaires de production et de reconnaissance » (Veron et Levasseur, 1991 [1983]) diffèrent de leur culture, comment les autochtones sont-ils à même de les appréhender, de se les approprier pour ensuite interagir et produire du sens ? Ces modes de possibilités ou de limites communicationnelles sont déterminés par une sorte de nœud dans les espaces expositionnels. L'entreprise de notre recherche consiste à saisir les opérations induites par les conflits patrimoniaux et créées par cette situation d'entrecroisements de points de vue plus ou moins discordants qui doivent s'unir dans un même espace communicationnel.

c- Le système polyphonique de l'exposition

Deux espaces communicationnels sont délimités, les espaces de production et de réception du média exposition dans lesquels se trouve un système d'interaction et d'intertextualité que nous qualifions de polyphonique.

Chaque espace de communication renferme un ensemble de contraintes (d'ordre communicationnel) diverses qui régissent la production puis la réception de sens et d'affects. En communication, chaque actant (émetteur et récepteur) est un point de passage d'un faisceau de contraintes qui les traverse et les construit (Odin, 2011 : 20). Plus les contraintes sont semblables entre l'émetteur et le récepteur, plus le message émis et reçu est semblable. Ce faisant, il y a autant d'appropriations de messages que de récepteurs. Or, dans le cas des collaborations muséales, le musée est à la fois récepteur et émetteur. Les contraintes entre le monde autochtone et l'univers muséal et social divergent (Odin, 2011).

Nous distinguons trois moments de médiation dans le système polyphonique. Le premier moment concerne la construction des modalités polyphoniques dans l'espace de production. En d'autres mots, il s'agit des collaborations entre les professionnels des musées et les représentants autochtones pour mettre en œuvre une exposition. Le deuxième moment correspond à la présentation des points de vue autochtones inscrits dans le média exposition. Le troisième moment se rapporte à la réception des expositions à caractère polyphonique. De cette manière, notre travail vise à cerner les opérations de l'ensemble du processus de médiation des points de vue autochtones depuis leur prise en compte par les concepteurs-muséographes, leur monstration par l'exposition, jusqu'à leur interprétation par les visiteurs.

3- Le potentiel de reconnaissance mis à l'épreuve

Selon une approche en phénoménologie et en herméneutique, notre travail s'appuie sur les « discours » des musées pour mettre en évidence l'« intentionnalité » des pratiques collaboratives (Ricœur, 1986). Ricœur propose deux attitudes herméneutiques. La

première vise à demeurer fidèle et à l'écoute des choses qui apparaissent. La deuxième consiste à démystifier ce qui apparaît, c'est-à-dire à détruire les illusions véhiculées qui forment des obstacles au sens véritable (Ricœur, 1962). Comprendre, ce n'est pas donner un sens, mais saisir un sens donné qui se perpétue au-delà de son lieu initial d'énonciation (Fœssel, 2007 : 43). Notre démarche de recherche consiste à interpréter les manifestations des collaborations muséales, les sens apparents et dissimulés, en tant que phénomène (Ricœur, 1986 : 178-203). L'exercice engagé vise à faire ressurgir ces marques dans différents discours portés par et dans les musées pour ensuite mettre au jour les « intentions » à l'œuvre (Eco, 1992, 2008 [1979]). Nous interrogeons plusieurs formes de discours correspondant aux trois moments de médiation, susceptibles de manifester les intentions des professionnels et des expositions puis l'interprétation de ces intentions par les visiteurs pour cerner finalement le sens du phénomène.

Nous mettons à l'épreuve la proposition de recherche selon laquelle la prise en charge du point de vue autochtone par les musées fonctionne en tant que phénomène de reconnaissance. Le mot reconnaissance et ses synonymes sont employés dans divers contextes du milieu muséal. Nous relevons également une polysémie. Ce concept concerne généralement en muséologie les relations entre les visiteurs et le média exposition. Toutefois, nous supposons que la logique directrice des collaborations est générée et opère conséquemment une série d'accommodations et de dispositions qui se traduisent en plusieurs modalités de reconnaissance tant dans les espaces de production que de réception des expositions. Nous faisons l'hypothèse que les trois moments de médiation du point de vue autochtone possèdent un potentiel de reconnaissance.

Notre recherche vise à mettre en lumière au sein du système polyphonique différentes modalités de reconnaissance. Pour cela, nous retraçons les intentions des professionnels lorsqu'ils collaborent, les « intentions constitutives » des expositions et la manière dont elles sont interprétées par les visiteurs (Davallon, 1999). Nous proposons d'interroger la prise en charge du point de vue autochtone par les musées canadiens et la combinaison de plusieurs voix dans l'espace communicationnel des expositions. Pour rendre compte du système polyphonique, nous avons mené quatre enquêtes de terrain : une observation participante dans un musée durant des collaborations ; des entretiens auprès des

professionnels des musées ; des analyses de discours de textes d'expositions ; des entretiens de groupes auprès de visiteurs autochtones et allochtones. Ce procédé itératif permet d'appréhender l'ensemble du processus communicationnel et des « intentions de l'œuvre » expositionnelle (Eco, 1992). Nous distinguons ainsi : les intentions du concepteur-muséographe (l'auteur) et les intentions de l'exposition (l'œuvre), toutes deux élaborées en fonction du visiteur (lecteur) modèle imaginé (Eco, 2008 [1979]) ; et l'interprétation par les visiteurs des registres sémiotiques conçus à partir de ces intentions et qui construisent le discours polyphonique de l'exposition.

> Tout le travail de mise en exposition ne prend son sens qu'en regard d'un visiteur fictif, en quelque sorte idéal, construit par les représentations intuitives et subjectives que se font les concepteurs et sommé de se conformer à leur système d'attentes préconstruit. Ce fait est bien connu puisque déjà Wiebe soulignait que le communicateur reproduit « au moins approximativement, dans le processus perceptif du récepteur, le processus perceptif qu'il a mis sous forme symbolique dans son message ». Rappelons aussi cet autre fait bien connu que le choix des thèmes des contenus et de leur mise en forme découle beaucoup plus des intérêts et des valeurs du micromilieu du concepteur que des besoins exprimés des visiteurs. Ce qui souligne, d'un autre point de vue, à quel point le visiteur est fictif. L'exposition comme son destinataire ne sont, sous ce rapport, que les artefacts du point de vue qui les construit (Schiele, 2001 : 122).

Le cheminement de la chercheure a consisté en un premier temps à se détacher de l'empirique et des courants de pensées sur la muséologie sociale et l'autochtonie. Après une « suspension des références » et selon les principes de « l'ouverture », de l'« adaptabilité », de l'« itération » et de la « circularité » de l'approche inductive (Luckerhoff et Guillemette, 2012), trois cadres théoriques majeurs sont finalement mobilisés pour éclairer nos données : ceux de Bakhtine, de Ricœur et de Piaget. Les apports respectifs de ces auteurs nous ont permis de construire les différents niveaux de notre démarche intellectuelle. Les approches heuristiques convoquées concernent plus spécifiquement la polyphonie, la reconnaissance et l'association/l'accommodation.

a- Objet de recherche : la polyphonie d'après le cercle de Bakhtine

Notre travail est centré sur le système polyphonique créé par les musées qui collaborent avec les autochtones. Bakhtine a formé et développé les concepts de dialogisme et de

polyphonie dans le champ littéraire. En s'opposant au formalisme russe, ce théoricien s'est intéressé à l'interaction entre la langue et le contexte d'énonciation (contexte qui appartient à l'histoire) et à la « dynamique sociale » dans la communication (Todorov, 1981 : 8 et 53). Ainsi, il parvient à dépasser la dichotomie de la forme et du contenu « pour inaugurer l'analyse formelle des idéologies » et une « théorie de l'énoncé » (Todorov, 1981 : 8 et 26).

> Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son « dialogisme », c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer (Todorov, 1981 : 8).

En ce sens, il n'existe pas de discours non polyphonique ou d'énoncé qui soit dépourvu de la dimension intertextuelle. Tout discours possède un dialogue potentiel (Todorov, 1981 : 98). Toutefois, la différence repose sur deux rôles que l'intertextualité est appelée à jouer : l'un est fort, l'autre est faible (Todorov, 1981 : 99). À partir de cette démarcation, Bakhtine répertorie différents types de discours dits « dialogiques » ou à l'inverse « monologiques ». Ce dernier renferme aussi une dimension intertextuelle, mais elle demeure faible. Dans les discours dialogiques surgit plus distinctement la combinaison des voix. Selon cette approche, nous considérons deux « attitudes stylistiques » entre dialogisme *in absentia* et *in praesentia* (Todorov, 1981 : 121) pour analyser l'orchestration des voix dans les expositions. Nous qualifions les expositions construites à partir du point de vue du concepteur-muséographe « monophoniques », relativement aux expositions « polyphoniques » produites en collaboration avec les communautés concernées.

En dissociant de la sorte le « discours cité » du « discours citant », Bakhtine travaille sur la « représentation du discours rapporté » à l'intérieur du discours et sur les degrés de domination de l'une ou de l'autre voix (Todorov, 1981 : 107-109). C'est ainsi que notre recherche prend acte de l'interprétation plus ou moins subjective des points de vue

autochtones par les professionnels des musées dès lors qu'ils les citent, puis par les visiteurs. Ces interprétations induisent forcément des transformations. De plus, cette perspective permet de mettre au jour « la part sous-entendue de l'énoncé » et « l'idéologie implicite » (Todorov, 1981 : 61 et 68).

Nous privilégions le mot polyphonie à dialogisme, car ce concept qui renvoie à la métaphore de la musique est plus général et moins associé à l'idée de dialogue. Nous préférons monophonique à monologique, car le mot est construit sur la même racine que polyphonique, ce qui indique une liaison, dans ce cas-ci, une opposition.

b- Hypothèse de travail : la reconnaissance d'après Ricœur

Notre recherche s'appuie aussi sur les travaux de Ricœur, à la fois sur l'herméneutique narrative et historique (1983, 1894, 1985) et sur le concept de reconnaissance (1990, 2004). Nous posons comme hypothèse opératoire (*a contrario* de la méthode hypothético-déductive) que le système polyphonique de l'exposition détient un potentiel de reconnaissance.

Dans le domaine de la médiation muséale, le mot reconnaissance est généralement envisagé dans une logique d'appropriation. Veron et Levasseur traitent de la « grammaire de reconnaissance » où le visiteur compose et négocie le média qui est un support de sens (Veron et Levasseur, 1991 [1983] : 29). « La grammaire de production » définit la logique de prise en charge du visiteur et oriente la construction du discours de l'exposition. Le décalage entre la production et la reconnaissance résulte ainsi d'une négociation du visiteur « […] qui ne peut se comprendre que comme l'articulation (complexe) entre les propriétés du discours proposé et les stratégies d'appropriation du sujet » (Veron et Levasseur, 1991 : 41).

Nous convoquons la théorie de Ricœur pour mettre en évidence les processus de reconnaissance opérés dans l'ensemble du système polyphonique de l'exposition. Ricœur établit une généalogie des différents emplois de ce mot en un « parcours » (2004) :

l'identification (re-connaître), l'acte de reconnaissance (admettre) et la gratitude (témoigner sa reconnaissance). À la recherche de clés dans l'élaboration des significations successives de la notion de reconnaissance, la dérivation définitionnelle débute par la mention du préfixe « re » chez Littré. L'auteur du *Dictionnaire de la langue française* (1872) souligne en effet la racine « connaissance ». Le premier emploi de re-connaissance signifie « saisir, identifier et distinguer (par l'esprit, par la pensée) tout en établissant une relation d'identité et en présentant un rapport d'exclusion et de distance entre le même et l'autre » (2004 : 239). L'identification est construite à l'égard du « connaître », « mais le non-dit réside dans la force du re » (Ricœur, 2004 : 21). Ricœur précise ainsi que le non-dit « c'est la fiabilité du signe de reconnaissance, de la marque, de l'indication à quoi on reconnaît quelque chose ou quelqu'un. De la connaissance active, on passe finalement au signe de vérité » (2004 : 22).

Le deuxième emploi vient confirmer le premier palier de reconnaissance. Il concerne toujours l'identité tout en se fondant plus particulièrement sur la question de l'« ipséité », mettant ainsi en place un statut existentiel entre le même et l'autre. Ce serait, en quelque sorte, le sens de se reconnaître ou bien la reconnaissance de soi par soi. On tient dès lors pour vrai l'objet reconnu. Le signe de reconnaissance se construit par une médiation implicite (2004 : 34).

Le troisième axe définitoire recensé par Ricœur est l'aboutissement d'une trajectoire passant de l'usage à la voix active à l'usage à la voix passive (2004 : 39). Ce dernier stade est construit à partir de ce renversement sur le plan grammatical, mais aussi sur l'identification mutuelle. « Être reconnu », ou la demande de reconnaissance au sens de « gratitude », témoigne de la réciprocité et de la mutualité s'opérant par, entre autres, une saisie analogisante. Cette dernière catégorie va au-delà du tenir pour vrai, elle repose sur une « supériorité morale » (2004 : 35).

Cette théorie englobe l'ensemble des voies définitionnelles du concept de reconnaissance à partir des logiques relatives à la mémoire et à l'identité (1990, 2000, 2004) :

> [La reconnaissance] conduit à l'identification de quelque chose en général à la reconnaissance par elles-mêmes d'entités spécifiées par l'ipséité, puis de la reconnaissance de soi à la reconnaissance mutuelle […] (Ricœur, 2004 : 12).

Trois formes de reconnaissance ressortent : la reconnaissance de l'objet, la reconnaissance de soi dans l'objet et la reconnaissance mutuelle. Cette dernière étape est construite à partir des premières. La reconnaissance effective relève de la reconnaissance symbolique quand « L'altérité est à son comble dans la mutualité », dans la réciprocité (Ricœur, 2004 : 384).

Nous supposons que le système polyphonique de l'exposition détient un potentiel de reconnaissance particulier dans les espaces de production et de réception qui se rapportent à la fois au patrimoine et aux peuples autochtones.

c- Modes d'appréhension : l'association/l'accommodation d'après Piaget

Notre démarche d'appréhension du phénomène a progressivement été sensible aux « processus de recherche d'équilibre » tels qu'ils sont conceptualisés par Piaget (repris de Baldwin) en épistémologie des régulations (1977), plus spécifiquement de l'intelligence (1975) et des connaissances (1967). L'approche consensuelle des professionnels des musées, la situation d'entrecroisement des points de vue engendrée par les collaborations entre les musées canadiens et les autochtones sont expliquées à partir du processus de « régulation » qui est généré par deux pôles fonctionnels : « assimilation »/« accommodation » (Piaget, 1967). La perspective piagetienne s'est dévoilée en fin de parcours de notre recherche. Cet univers de pensée permet de comprendre l'enjeu d'« équilibration » constamment convoité par les concepteurs-muséographes à travers les pratiques collaboratives (Piaget, 1975). Elle permet de mettre au jour les différents actes et phases d'ajustements articulés dans les modalités de reconnaissance.

D'après ce cadre théorique, nous entendons par assimilation et accommodation, dans le sens le plus large, deux processus d'adaptation associés, mais opposés qui se complètent et tendent à s'équilibrer dans une situation d'interaction qui lie une intériorité à une extériorité. Le premier processus désigne la transformation d'un objet externe pour

s'intégrer à une structure interne. À l'inverse, le deuxième processus désigne la résistance puis la modification d'une structure interne engendrée par l'intériorisation d'un objet externe. L'accommodation résulte d'une activité préalable ou d'un début d'assimilation de cet objet. Dans le cas qui nous occupe, la structure interne correspond au milieu muséal, l'objet externe correspond aux points de vue autochtones. En transposant ces catégories principales de Piaget obtenues sur l'organisation de l'intelligence (développement mental, comportements du sujet et mémoire), notre recherche met en évidence la dimension et les fonctions adaptatives des pratiques muséales qui visent à impliquer les peuples autochtones. L'équilibre des échanges entre les professionnels des musées et les points de vue autochtones apparaît comme un mécanisme de « réciprocité », d'« équilibration » et de « régulation » (1947 : 34). Le musée transforme ses pratiques et sa structure de fonctionnement pour conserver son système (1975).

Les conflits patrimoniaux et socio-historiques créent un déséquilibre et engendrent une tentative d'assimilation du point de vue autochtone dans le milieu muséal, mais dès que cette assimilation atteint une limite, c'est le musée qui s'accommode et donc change. Ces deux mécanismes de régulation convoitent une rééquilibration afin que le musée perdure (1975). Nous identifions des transformations et des variations interactionnelles et intertextuelles, c'est-à-dire des modifications des points de vue autochtones et muséaux, mais aussi des paliers de reconnaissance.

Les concepts d'assimilation et d'accommodation permettent de comprendre comment une situation conflictuelle réelle ou potentielle est portée à tendre vers la régulation, mais aussi vers la transformation. L'assimilation vise à adapter le point de vue autochtone au musée. L'accommodation vise à modifier le musée selon le point de vue autochtone. Ces procédures d'ajustements sont mises en œuvre dans le but d'assurer une stabilité, un retour à la normale ou, du moins, d'éviter une autre source de conflit.

III - Le plan de la recherche

La démarche empirique que nous avons conduite s'est déroulée à travers le Canada. Quatre enquêtes ont été réalisées d'est en ouest du pays. La première investigation a eu

lieu à Pointe-à-Callière, musée d'histoire et d'archéologie, à Montréal (désormais Pointe-à-Callière). La technique utilisée, l'observation participante, permet de travailler d'après plusieurs formes de discours tant écrits qu'oraux formulés à l'intérieur même de l'institution. Nous avons ensuite mené des entretiens individuels avec des professionnels qui travaillent dans des musées d'envergure nationale. Nous avons donc travaillé à partir de discours de professionnels *a posteriori* de la production des expositions. En troisième lieu, nous avons réalisé dans plusieurs provinces du Canada des analyses de discours d'expositions qui présentent une thématique sur les autochtones. Nous avons ainsi interrogé le discours des textes des expositions. La dernière enquête a été produite au Musée McCord d'histoire canadienne (dorénavant McCord) à Montréal. Nous avons mené des entretiens de groupes avec des visiteurs allochtones et autochtones afin de connaître leurs discours sur une exposition qui met en valeur le point de vue d'un commissaire autochtone.

La recherche est structurée en trois parties.

La première partie est articulée en cinq chapitres. Les quatre premiers chapitres présentent la revue de la question sur la prise de parole des peuples autochtones dans les musées canadiens. Le premier chapitre traite des ententes, des protocoles et des conventions qui encouragent et engagent les musées à collaborer. Les objectifs sont de recenser les déclarations d'intentions consacrées à la notion de collaboration, de cerner leurs buts et de contextualiser leurs démarches. Le deuxième chapitre propose une revue des écrits sur les intentions de collaborer qui traduisent un appel au dialogue. Il consiste à mettre en exergue des courants de pensée, principalement au sein des muséologies sociales qui s'appuient sur cet appel au dialogue. Nous essayons d'identifier les orientations et les régimes d'évidence de la muséologie dite autochtone. Le travail met au jour des enjeux, des limites, mais aussi des pistes de recherche qui demeurent à être explorées. Le troisième chapitre permet de circonstancier les débuts des collaborations. Il fait émerger les intentions et les postures des premiers acteurs du patrimoine dès lors qu'ils coopéraient avec les autochtones et collectaient les objets devenus aujourd'hui des collections majeures au Canada. Le travail remonte à la genèse de la patrimonialisation des collections autochtones durant la période de la colonisation. Le quatrième chapitre rend

compte du projet historique des pratiques muséales qui visent à donner la parole aux peuples dominés. Il traite du conditionnement historique des débuts des collaborations dans les musées canadiens et permet d'identifier un régime d'historicité. À partir de ce travail documentaire, la problématique et le cadre méthodologique de la recherche sont posés dans le cinquième chapitre.

La deuxième partie porte sur l'espace de production du point de vue autochtone et plus spécifiquement sur les deux premiers moments de médiation qui concernent les intentions des concepteurs-muséographes et celles des expositions. Elle est scindée en trois chapitres. Chacun des chapitres correspond à une recherche construite à partir d'une enquête de terrain. Les enquêtes visent à saisir les conditions et les modalités de prise en compte et de monstration du point de vue autochtone. Le premier chapitre s'intéresse à l'inscription du point de vue autochtone dans une exposition préalablement réalisée sans démarche collaborative au Musée du quai Branly à Paris. Notre recherche décrit et explique les processus d'ajustement et d'adaptation menés par Pointe-à-Callière avec des représentants autochtones. Le deuxième chapitre identifie comment les représentants autochtones sont impliqués dans l'enceinte de cinq musées, à savoir la situation d'accommodation dans laquelle ils se trouvent et les trois types de relations qui y sont instaurées : des relations de service, sociales et obligatoires. Il rend compte de l'importance et des raisons de ces démarches collaboratives tant au sein des institutions qu'entre elles. Il permet de mettre au jour les modes de fonctionnement, les contraintes, les régimes de valeurs et d'intentions des collaborations, mais aussi les différentes démarches collaboratives entreprises par les musées concernant les objets et les savoirs autochtones. Ce chapitre explique aussi comment les représentants autochtones sont sélectionnés ainsi que les rôles et les responsabilités qui leur sont attribués dans la production des expositions. De la même manière, trois paliers de reconnaissance des professionnels sont dégagés quant à la réinterprétation des collections autochtones. Ils détaillent les postures d'engagement des professionnels des musées. Le processus de patrimonialisation est envisagé en tant que parcours de reconnaissance, mais, plus particulièrement, il apparaît que la reconnaissance concerne aussi les peuples autochtones. Elle se traduit selon les logiques de don, d'identité et de mémoire. Enfin, le dernier chapitre porte sur la présentation du point de vue autochtone dans les expositions. La

recherche analyse la monstration du point de vue autochtone et la distanciation des concepteurs-muséographes vis-à-vis de leur propre point de vue et celui des autochtones. Selon une approche ancrée en narratologie, une typologie de trois focalisations ressort.

La dernière partie est consacrée à l'espace de réception, c'est-à-dire au troisième moment de médiation. Elle propose un chapitre qui analyse les activités de reconnaissance des visiteurs allochtones et autochtones mises en œuvre dans une exposition élaborée par un conservateur de musée (allochtone) et un commissaire invité (autochtone). Le travail consiste à analyser l'interprétation des registres sémiotiques du discours polyphonique de l'exposition et le message véhiculé par le représentant autochtone. Les opérations de reconnaissance sont mises en œuvre par deux logiques relatives à l'identité et à la mémoire.

Finalement, les résultats obtenus sur les intentions et les opérations sont mis en relation afin de cerner le potentiel de reconnaissance du système polyphonique.

PREMIÈRE PARTIE
Les musées canadiens donnent la parole aux autochtones

Chapitre 1
Le mot d'ordre est de collaborer avec les autochtones

> « Aujourd'hui, quand les musées pensent produire une exposition sur un sujet autochtone, leur travail comporte presque toujours trois éléments majeurs : l'institution muséale ainsi que les représentants des communautés autochtones ; ces deux premiers éléments travaillent sur le troisième, l'« objet » de l'exposition. Il y a plus de vingt ans, il n'y avait que les musées et les objets. Dorénavant, la plupart des professionnels des musées reconnaissent l'importance d'inclure la « parole des Autochtones »[7]. »
> (Penney, 2000 : 47)

Quel est le cadre de référence des professionnels des musées qui travaillent sur les collections autochtones et avec ces peuples ? Pour examiner les intentions des praticiens, ce premier chapitre vise tout d'abord à recenser les déclarations qui incitent à collaborer avec les communautés culturelles à l'origine des patrimoines. La première partie s'intéresse à la relation d'entente instituée dans les musées nord-américains, notamment sur l'accord établi entre les musées canadiens et les autochtones. La deuxième partie répertorie et décrit des publications, des politiques et des protocoles issus du milieu muséal qui recommandent de collaborer avec les communautés concernées. La troisième partie porte sur les conventions et les chartes internationales qui se rattachent aux droits des peuples autochtones dans le domaine culturel.

I- Les musées nord-américains et les autochtones : une situation d'entente

Les communautés autochtones sont progressivement impliquées dans les musées des États-Unis et du Canada, notamment à partir de la fin des années 1980. À la suite de nombreuses revendications et manifestations des autochtones, les musées nord-américains introduisent des représentants dans les projets de diffusion mis en œuvre dans leur enceinte.

---

[7] [Traduction libre] « *Today, when museums consider organizing an exhibition with the American Indian topic, there are nearly always three major agents at work: the institution of the museum and representatives of living American Indian communities, both of whom address the third agent, the "object" of the exhibition. More than twenty years ago there was only the museum and its object. Most museum professionals today would acknowledge the importance of including the "Native voice".* »

1- La genèse des collaborations dans les musées

Les premières implications des autochtones au sein des musées commencent, selon McLoughlin, avec l'*Exposition internationale du Golden Gate* de 1939 à San Francisco, qui sert de préfiguration pour l'exposition *Indian Art of the United States* [L'art indien des États-Unis] de 1941 au Musée d'art moderne de New York (MOMA). Les expositions sont réalisées dans l'esprit de la politique New Deal par Harnoncourt, qui est alors directeur général du Conseil de l'artisanat indien, et par Douglas, conservateur au Musée d'art de Denver. Les professionnels de ces expositions veulent faire reconnaître les autochtones comme des « citoyens contemporains » des États-Unis et déconstruire les préjugés à leur égard (McLoughlin, 1999 : 91, 93). Ce sont les premières fois que les représentants de différentes nations participent à des performances, des réceptions et des ateliers (McLoughlin, 1999 : 95). Un symposium de quatre jours réunissant des artistes, des scientifiques, des autochtones, des hauts fonctionnaires du Bureau des Affaires indiennes ainsi que des visiteurs a lieu au MOMA sur la politique gouvernementale du pays (McLoughlin, 1999 : 95). En 1942, le Musée d'art de Denver organise une exposition *Indian Style Show* [Défilé style indien]. Des costumes (au nombre de 53), sont confectionnés de manière traditionnelle par des femmes autochtones. Le conservateur Douglas souhaite donner vie et corps à ces costumes. Ils sont portés par des « Amérindiennes » dans son exposition conçue comme un défilé de mode. Ces dernières jouent les « modèles » et sont présentées en tant que « princesses » (Dubuc et Turgeon, 2004 : 12). Les trois expositions ci-dessus marqueraient donc les débuts de la présence des autochtones en milieu muséal nord-américain.

2- Le « Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations au Canada »

Le « boycott » mené par la nation Cri du Lac Lubicon contre l'exposition *Le souffle de l'esprit - Les traditions artistiques des premiers habitants du Canada*[8] du Musée Glenbow à

[8] Traduction du Musée Glenbow de l'exposition intitulée « *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples* ».

Calgary, lors des Jeux olympiques d'hiver de 1988, a suscité une prise de conscience quant aux droits des indigènes du Canada.

Notons que très souvent, lors des Jeux olympiques, les problèmes sociaux des pays receveurs sont montrés du doigt. Un lecteur du *Edmonton Journal* écrit sur l'exposition : « Quelle fierté peut-on retirer de cette exposition ? C'est comme si les Jeux olympiques de Berlin avaient présenté des objets religieux juifs pour honorer la diversité et le pluralisme culturel des Allemands »[9] (McLoughlin, 1999 : 9).

Au lendemain de ces manifestations, l'ensemble des musées canadiens décide de prêter attention à la singularité des cultures autochtones. Un groupe de travail composé de professionnels du milieu muséal et de représentants autochtones est constitué. Des membres de l'Association des musées canadiens (AMC) et des représentants de l'Assemblée des Premières Nations (APN) se réunissent afin de discuter des relations que les musées devraient entretenir avec les autochtones. Le *Rapport* établit une synthèse des recommandations discutées lors des consultations sur les partenariats qui doivent dès lors être mis en place dans les musées (1994).

Cette « Déclaration d'intention » est publiée pour la première fois en 1992. Elle vise à « Développer un cadre de travail et des stratégies éthiques qui permettront aux Nations aborigènes de représenter leur histoire et leur culture de concert avec les institutions culturelles » (Collectif, 1994). Les principes abordent les conditions de conservation, de présentation et de rapatriement des objets. Ils encouragent une plus grande implication des autochtones dans l'interprétation des collections et la mise en valeur des cultures vivantes, mais ils n'expliquent pas les risques et les enjeux de ces procédures d'échanges. Ils suggèrent la transformation des musées en « espace *forum* » afin de susciter des discussions sur les problèmes contemporains. À la fin du document, il est stipulé :

> *1- de […] fonder un comité conjoint pour superviser et rendre compte des progrès sur une période de 10 ans, 2 - L'AMC et l'APN doivent élaborer des lignes directrices d'interprétation, d'accès, de rapatriement, de formation, et de mise en œuvre basées sur les principes et les recommandations contenus dans ce rapport, 3 - Un compte-rendu public des progrès accomplis au cours de la période de*

[9] [Traduction libre] « *What manner of pride can be taken from this? It is as though the Berlin Olympics had put on a display of Jewish religious objects to celebrate the diversity and pluralism of German culture.* »

> *10 ans devrait être produit lors de la dernière année pour faire des recommandations sur les besoins futurs* (Collectif, 1994 : 12).

En conséquence, certains musées adoptent officiellement des protocoles, notamment en ce qui concerne le rapatriement des objets. À titre d'exemple, nous pouvons citer le Musée des civilisations à Hull. Ce musée offre par ailleurs, depuis cette entente, un programme annuel de formation qui s'adresse spécifiquement aux autochtones.

Ames, ancien directeur du Musée d'anthropologie de l'Université de Colombie-Britannique (UBC), remarque que la collaboration devient un « standard » dans les expositions des musées canadiens, mais que les interactions ne se font pas sans controverse (2000 [1995] : 73). Il affirme que les recommandations du *Rapport* ne sont pas évidentes à mettre en pratique (2000 [1995] : 73). Les dix années évoquées dans ce texte se sont écoulées et, pourtant, aucun compte-rendu n'a pu être fait et aucune nouvelle ligne directrice à l'échelle nationale n'a été décrétée.

Cependant, les institutions muséales n'ont pas toutes ratifié de politiques dans ce domaine. Une évaluation à l'échelle nationale demeure difficilement envisageable en termes de mesures objectives et systématisées. Le *Rapport* est une conséquence d'une situation politique qui suggère de maintenir une sorte de « paix sociale ». Il sous-entend seulement que les expositions qui en résulteront seront meilleures.

De plus en plus de communautés autochtones préfèrent se doter de leur propre institution muséale. Prenons l'exemple du Québec et de quelques musées : Musée des Abénakis (ouvert en 1962), Musée amérindien de Mashteuiatsh (érigé en 1977), Musée Shaputuan à Uashat mak Mani Utenam (inauguré en 1998), ou plus récemment l'Hôtel-Musée des Premières Nations sur la réserve huronne-wendate (inauguré en 2008) et le nouveau musée des Cris d'Oujé-Bougoumou (ouvert à l'automne 2011). Ces institutions manifestent la volonté des autochtones de se réapproprier leur patrimoine tout en souhaitant aussi développer le secteur du tourisme dans leurs communautés.

Finalement, une table ronde a eu lieu à l'Université de Toronto en mai 2010 visant à faire une mise au point dans le cadre du colloque *Taking Stock: Museum Studies and Museum*

Practices in Canada [Bilan : les études sur les musées et les pratiques muséales au Canada]. Or, le bilan n'a pas pu être fait. Les discussions étaient plutôt orientées vers des promesses et des engagements de la part des professionnels à l'adresse des autochtones.

II- La revue de littérature en milieu muséal

1- La littérature issue du milieu muséal

Plusieurs protagonistes canadiens ont mené et mènent encore une « campagne » pour que les musées collaborent avec les autochtones. Nous pensons plus particulièrement à Ames, qui promulguait une muséologie dite « coopérative » (1971, 1985, 1986a, 1986b, 1987, 1988, 1992, 1995). Ce mouvement est amorcé sur la Côte Ouest du Canada. Il est suivi à travers le Canada par Clavir (1987, 1993, 1994, 1996, 1999, 2001, 2002), Peers (2000, 2003, 2007), Janes (1991, 1995), Hill (1981, 1989), Phillips (1988, 2003a, 2003b), Robitaille, LaForêt et Moses (1997), pour ne citer que quelques noms, et plus récemment par Dubuc et Kaine (2010). C'est surtout au sujet des fonctions de conservation et de restauration que la littérature et les recommandations abondent dans le milieu professionnel sur les coopérations avec les autochtones.

Pour résumer les intentions de l'œuvre d'Ames, deux axes essentiels montrent la volonté de tenir compte du point de vue autochtone. Le premier vise à « décoloniser » les pratiques muséales. Elles sont comme entachées du modèle colonial. Le deuxième concerne la transformation de l'anthropologie, aussi associée au colonialisme. Ames dit lui-même qu'en tant que professionnel de musée, il doit se détacher du champ théorique de l'anthropologie. Cela signifie qu'il se départage également de son arsenal scientifique et de sa fonction critique pour l'utiliser en pratique (Ames, 1986, 1987, 1992, 1999).

En outre, nous observons un glissement des pratiques muséales vers un régime du « vivre ensemble ». Citons par exemple les démarches collaboratives de Dubuc et Kaine auprès de communautés autochtones du Québec. Elles expliquent leurs projets à partir de ces mêmes espoirs et soulignent la volonté « d'être ensemble » (Dubuc et Kaine, 2010).

Un certain idéal ressort des articles rédigés par ces acteurs du milieu patrimonial et muséal. Ils se rejoignent sur l'importance des coopérations, la nécessité de mentionner la diversité culturelle entre les peuples et de reconnaître l'autochtonie, la souveraineté et la vitalité des cultures des peuples indigènes.

2- La revue des protocoles

L'Organisation internationale des musées (ICOM) propose plusieurs recommandations d'ordre éthique dans son code déontologique sur le respect et les collaborations avec les peuples à l'origine des collections et dont ils ont été « dépossédés » (ICOM, 2004 et 2006). La section 6 du code envisage que les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où proviennent les collections. Elle se fonde sur ce principe :

> *Les collections d'un musée reflètent le patrimoine culturel et naturel des communautés dont elles proviennent. En conséquence, les collections ont un caractère dépassant la propriété normale, pouvant aller jusqu'à de fortes affinités avec l'identité nationale, régionale, locale, ethnique, religieuse ou politique. Il est donc important que la politique du musée prenne en compte cette situation.*

En outre, l'article 6.1 préconise un mode de coopération lié aux partages des connaissances, de la documentation et des collections[10]. L'article 3.7 stipule également que les recherches « […] doivent s'effectuer […] dans le respect des intérêts et des croyances de la communauté »[11]. La section 3 s'intéresse d'ailleurs aux différents moyens d'interpréter les collections en s'écartant des savoir-faire muséaux et du discours savant[12]. Enfin, le code conseille aux musées de tenir compte des croyances et de la spiritualité des peuples à l'origine des objets collectés. L'article 4.3 traite quant à lui de la situation des restes humains et des objets sacrés :

> *Les restes humains et les objets sacrés seront présentés conformément aux normes professionnelles et tiennent compte, lorsqu'ils sont connus, des intérêts et croyances de la communauté du groupe ethnique*

---

[10] Article 6.1 : « Les musées doivent promouvoir le partage des connaissances, de la documentation et des collections avec les musées et les organismes culturels situés dans les pays et les communautés d'origine. Il convient d'explorer les possibilités de développer des partenariats avec les pays ou les régions ayant perdu une part importante de leur patrimoine ».

[11] L'article 3.7 du code de la déontologie pour les musées de l'ICOM, stipule que les recherches « […] doivent s'effectuer selon les normes professionnelles dans le respect des intérêts et des croyances de la communauté, du groupe ethnique ou religieux d'origine ».

[12] Le principe de la section 3 est : « Les musées ont des obligations particulières vis-à-vis de la société quant à la protection et aux possibilités d'accès et d'interprétation des témoignages de premier ordre qu'ils détiennent dans leurs collections ». Le point 3.1 propose que la politique des collections appliquée par le musée souligne clairement leur importance en tant que témoignages de premier ordre et qu'elle s'assure que cette démarche ne soit pas uniquement dictée par les tendances intellectuelles du moment ou par des habitudes du musée.

> *ou religieux d'origine, avec le plus grand tact et dans le respect de la dignité humaine de tous les peuples.*

Le milieu muséal canadien dispose de plusieurs ressources qui établissent des lignes de conduite et des valeurs à appliquer aux niveaux fédéral et provincial. L'association des musées canadiens (AMC) aborde brièvement le sujet dans ses principes déontologiques (2006). Un paragraphe s'intéresse spécifiquement aux « Objets et restes humains ayant une valeur culturelle délicate ». Il y est suggéré que les musées s'efforcent de se renseigner auprès des groupes culturels concernés avant d'utiliser les objets d'une façon ou d'une autre. Dans certains cas, il est recommandé que les musées réduisent l'accès à certains objets. Soulignons que l'AMC a été un acteur important pour la généralisation des collaborations avec les autochtones au Canada.

De plus, la politique muséale *Vivre autrement… la ligne du temps* établie par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec reconnaît les « maisons de transmission culturelle » comme des institutions muséales en milieu autochtone (MCC, 2000 : 1). Elle préconise de nouvelles « avenues muséologiques » pour le respect des traditions et la construction des identités culturelles au Québec (MCC, 2000 : 15). Elle prévoit notamment des fonds budgétaires pour des partenariats avec le milieu muséal autochtone (MCC, 2000 : 20).

Ainsi, nous constatons différents discours qui proposent une certaine forme de patronage et un cadre normatif pour les collaborations.

III- La revue des déclarations à l'international sur les autochtones

En prenant du recul et en s'intéressant de manière plus générale au contexte international, l'exercice consiste à rendre compte des textes qui promulguent les collaborations dans les organismes de l'ONU et de l'UNESCO. En effet, ces organismes tentent d'influencer les faits culturels et relationnels entre les peuples.

1- Les droits des peuples et les partenariats

Depuis l'adoption de la *Déclaration universelle des droits de l'Homme* (1948), l'ONU intègre dans le « savoir traditionnel » : les croyances, les connaissances, les pratiques, les innovations, les arts, la spiritualité et tout autre forme d'expériences et d'expressions culturelles appartenant aux collectivités autochtones. Cela signifie que la propriété intellectuelle des expressions culturelles et des savoirs traditionnels, notamment des communautés autochtones, est dès lors conçue comme un droit humain fondamental (OMPI, 2010). Dès le 16 décembre 1952, la résolution de l'Assemblée générale de l'ONU tend à faire reconnaître et à favoriser la réalisation du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Le 14 décembre 1960, l'ONU adopte la résolution 1514 sur la décolonisation qui déclare :

> *[…] la fin de la sujétion, le droit de libre détermination, aucun prétexte politique pour retarder l'indépendance, le respect d'exercer pacifiquement et librement le droit à l'indépendance, le soutien à des mesures pour faciliter l'indépendance et l'engagement de tous les membres de l'ONU sur la base de l'égalité et de la non-ingérence.*

Néanmoins, les questions de protection et de préservation du savoir traditionnel figurent dans le débat actuel sur les droits de propriété intellectuelle au Canada. Le Canada ne signe pas la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* de l'UNESCO de 2003 (UNESCO, 2003). Il ratifie par contre en 2010 la *Déclaration sur les droits des peuples autochtones* de l'ONU qui a toutefois été votée en 2007 (ONU, 2007) qui vise à protéger les cultures, les langues, les patrimoines et à restituer le droit à la parole de ces peuples. Au moyen de ces déclarations, les autochtones veulent résilier l'utilisation « non autorisée » que font les allochtones de leurs connaissances traditionnelles. Ils protestent pour prendre part aux projets culturels et patrimoniaux qui les concernent.

Relevons et soulignons quelques passages clés de la *Déclaration sur les droits des peuples autochtones* :

> *Estimant également que les traités, accords et autres arrangements constructifs, ainsi que les relations qu'ils représentent, sont la base d'un partenariat renforcé entre les peuples autochtones et les États, […]*
> *Convaincue que la reconnaissance des droits des peuples autochtones dans la présente Déclaration encouragera des relations harmonieuses et de coopération entre les États et les peuples autochtones, fondées sur les principes de justice, de démocratie, de respect des droits de l'homme, de non-discrimination et de bonne foi, […]*

> *Proclame solennellement la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones, dont le texte figure ci-après, qui constitue un idéal à atteindre dans un esprit de partenariat et de respect mutuel […]*[13]

Le partenariat avec les peuples autochtones est conçu comme une reconnaissance des droits de ces peuples. Cette volonté de partenariat repose sur les valeurs modernes de la démocratie, mais aussi sur un « idéal », le « respect mutuel » et la « bonne foi » des acteurs.

> *Article 8*
> *1. Les autochtones, peuples et individus, ont le droit de ne pas subir d'assimilation forcée ou de destruction de leur culture.*
> *2. Les États mettent en place des mécanismes de prévention et de réparation efficaces visant :*
> *a) Tout acte ayant pour but ou pour effet de priver les autochtones de leur intégrité en tant que peuples distincts, ou de leurs valeurs culturelles ou leur identité ethnique ; […]*

Les droits de non-assimilation et de non-destruction de leur culture y sont aussi revendiqués. Il s'agit en d'autres mots de la non-sujétion. Les États signataires promettent de faire de la prévention et de réparer les dommages déjà causés. La déclaration insiste sur la dimension ethnique qui définit les peuples autochtones et sur leur caractère distinctif par rapport aux autres peuples. Nous pouvons nous demander à quoi engage cette délimitation des peuples.

> *Article 11*
> *1. Les peuples autochtones ont le droit d'observer et de revivifier leurs traditions culturelles et leurs coutumes. Ils ont notamment le droit de conserver, de protéger et de développer les manifestations passées, présentes et futures de leur culture, telles que les sites archéologiques et historiques, l'artisanat, les dessins et modèles, les rites, les techniques, les arts visuels et du spectacle et la littérature.*
> *2. Les États doivent accorder réparation par le biais de mécanismes efficaces – qui peuvent comprendre la restitution – mis au point en concertation avec les peuples autochtones, en ce qui concerne les biens culturels, intellectuels, religieux et spirituels qui leur ont été pris sans leur consentement préalable, donné librement et en connaissance de cause, ou en violation de leurs lois, traditions et coutumes […]*
>
> *Article 12*
> *1. Les peuples autochtones ont le droit de manifester, de pratiquer, de promouvoir et d'enseigner leurs traditions, coutumes et rites religieux et spirituels ; le droit d'entretenir et de protéger leurs sites religieux et culturels et d'y avoir accès en privé ; le droit d'utiliser leurs objets rituels et d'en disposer ; et le droit au rapatriement de leurs restes humains.*
> *2. Les États veillent à permettre l'accès aux objets de culte et aux restes humains en leur possession et/ou leur rapatriement, par le biais de mécanismes justes, transparents et efficaces mis au point en concertation avec les peuples autochtones concernés […]*

Les articles 11 et 12 attestent les droits de réappropriation du patrimoine et d'autonomisation culturelle qui sont réciproquement attachés aux devoirs de réparation,

[13] Annexe de la résolution adoptée par l'Assemblée générale de la Déclaration.

de restitution et de « concertation » des États signataires. La déclaration affirme le droit de « disposer » et de « revivifier » le patrimoine, ce qui exhorte les États membres à le rendre accessible et à mettre en œuvre des « concertations » avec ces peuples concernés. La « concertation » et le « partenariat » sont non seulement envisagés comme une reconnaissance de droit, mais aussi comme un principe.

> *Article 13*
> *1. Les peuples autochtones ont le droit de revivifier, d'utiliser, de développer et de transmettre aux générations futures leur histoire, leur langue, leurs traditions orales, leur philosophie, leur système d'écriture et leur littérature, ainsi que de choisir et de conserver leurs propres noms pour les communautés, les lieux et les personnes […]*

La revitalisation et l'actualisation du patrimoine signifient aussi la transmission aux générations futures des peuples autochtones afin que les retombées de ces droits se perpétuent.

> *Article 15*
> *1. Les peuples autochtones ont droit à ce que l'enseignement et les moyens d'information reflètent fidèlement la dignité et la diversité de leurs cultures, de leurs traditions, de leur histoire et de leurs aspirations.*
> *2. Les États prennent des mesures efficaces, en consultation et en coopération avec les peuples autochtones concernés, pour combattre les préjugés et éliminer la discrimination et pour promouvoir la tolérance, la compréhension et de bonnes relations entre les peuples autochtones et toutes les autres composantes de la société […]*

Le processus de reconnaissance entrepris nécessite un effort de revalorisation des peuples autochtones. Pour cela, l'article 15 propose de mettre l'accent sur la « dignité » qui est associée à la « diversité » de la culture, mais aussi de faire un effort pour lutter contre les « préjugés » et toutes formes de « discrimination ».

> *Article 27*
> *Les États mettront en place et appliqueront, en concertation avec les peuples autochtones concernés, un processus équitable […] afin de reconnaître les droits des peuples autochtones en ce qui concerne leurs terres, territoires et ressources, y compris ceux qu'ils possèdent, occupent ou utilisent traditionnellement, et de statuer sur ces droits. Les peuples autochtones auront le droit de participer à ce processus […]*
>
> *Article 31*
> *1. Les peuples autochtones ont le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur patrimoine culturel […]*
> *2. En concertation avec les peuples autochtones, les États prennent des mesures efficaces pour reconnaître ces droits et en protéger l'exercice […]*

Enfin, la résolution sur la « concertation » avec les peuples autochtones apparaît comme un moyen de reconnaissance.

En résumé, ces articles font appel au partenariat, à la paix sociale, à la lutte contre la

sujétion et l'assimilation, à la promotion de la différence culturelle et surtout aux droits à l'autonomisation culturelle selon un esprit de pardon, de respect mutuel et de reconnaissance. L'idéal de coopération laisse entendre que les collaborations sont susceptibles de soutenir les autochtones dans leurs demandes de reconnaissance, la restitution et la réappropriation de leur patrimoine, et promet des droits de participation pour la conservation, la documentation et la diffusion de leur patrimoine d'origine. Les démarches collaboratives apparaissent comme un principe, mais aussi comme une finalité.

2- La diversité et la coopération culturelles

Dès 1966, l'UNESCO publie également la *Déclaration de principes de la coopération culturelle internationale* qui vise à préserver le patrimoine et à coopérer avec les peuples autochtones. L'UNESCO met en place plusieurs dispositifs pour encourager et préserver la diversité culturelle[14]. En outre, cette organisation adopte la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle* qui reconnaît la diversité culturelle comme « héritage commun de l'humanité » en 2011. Par voie de conséquence, les modalités de collaboration doivent mettre en évidence la diversité culturelle entre les allochtones et les autochtones, mais aussi au sein des peuples autochtones.

Nous relevons cependant une ambiguïté dans ces différentes déclarations. La diversité signifie la distinction entre les peuples autochtones et allochtones (ONU) et la différence entre ces peuples et au sein des peuples autochtones (UNESCO). Toutefois, pour marquer la délimitation ou l'identité dite ethnique, cela suppose une généralisation des caractéristiques des peuples autochtones. L'effort de représentation des traits à la fois spécifiques et communs de ces peuples est-il susceptible d'engendrer une stigmatisation ?

En ce sens, les professionnels des musées peuvent être tiraillés entre la volonté de prendre

[14] L'UNESCO est un organisme international luttant depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale pour la protection et la diffusion des expressions culturelles. La convention de l'UNESCO demande aux musées de protéger ce patrimoine, mais aussi de prendre de nouvelles mesures pour les projets de diffusion en proposant des normes et des objectifs à atteindre. L'organisme rédige la convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles le 20 octobre 2005 à Paris. Il met en place une exposition sur *le patrimoine commun, identités plurielles, notre diversité créatrice* en 2002. Les principes élaborés par l'UNESCO sont avant tout le respect des libertés fondamentales et la souveraineté des peuples.

en compte la différence de chacun des peuples autochtones et la nécessité de les associer. Mentionnons par exemple l'exposition permanente du Musée de la civilisation de Québec qui présente onze nations autochtones du Québec dans *Nous, les Premières Nations*. La première zone spécifie systématiquement pour chacune des nations leurs caractéristiques sociodémographiques. Les autres zones de l'exposition montrent néanmoins les autochtones de manière générale en tant qu'ensemble indivis.

***

Somme toute, l'ensemble des recommandations est prometteur. Celles-ci apparaissent comme des instruments normatifs ; elles sont empreintes d'un espoir de réconciliation. Ces déclarations d'intentions soulèvent par ailleurs les volontés suivantes en contexte muséal : 1- l'autodétermination des autochtones, 2- la réappropriation du patrimoine par les autochtones, et 3- la lutte contre les préjugés et toute forme de sujétion. Mais, leurs ambitions généreuses demeurent porteuses d'idéaux. Ces discours ne proposent ni méthode pour y parvenir, ni objectif mesurable, ni moyen pour appliquer les recommandations. Par conséquent, les promesses des signataires peuvent se traduire par des actions variées et des degrés différents d'engagement. Comment l'idéal de réconciliation entre les peuples influence-t-il les pratiques muséales ?

Chapitre 2
Le mythe du dialogue : un engagement simultané aux revendications sociales ?

Les recensions des écrits rattachés aux pratiques collaboratives des musées traduisent un appel au dialogue et au partenariat. La revue de la question consiste dans ce chapitre à rendre compte des motivations de ces pratiques, mais aussi du contexte d'apparition de la littérature qui insiste sur cet appel. Nous souhaitons mettre au jour plusieurs courants de pensée qui servent d'appui au cadre d'action des projets collaboratifs dans les musées. En plus de mettre en relief les perspectives qui permettent de concourir à la mise en place des pratiques collaboratives auprès des autochtones, l'exercice dans lequel nous nous engageons vise à contextualiser la littérature de la muséologie qui traite du principe collaboratif.

Nous supposons que les intentions des professionnels s'alimentent dans plusieurs écoles qui appartiennent à la construction des champs pratiques et disciplinaires de la muséologie. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle l'avènement de cette littérature apparaît peu de temps après les revendications sociales des années 1970. Autrement dit, notre proposition de recherche s'intéresse aux ambitions sociales qui favoriseraient et supporteraient l'apparition, la propagation et la légitimation des collaborations avec les autochtones en milieu muséal.

I- Les idéaux des muséologies sociales

Nous retraçons l'origine et les fondements des pratiques collaboratives muséales au sein du courant des nouvelles muséologies qui a fait naître divers mouvements que nous regroupons sous l'étiquette de muséologies sociales : l'écomuséologie, la muséologie participative, l'inventaire participatif, la muséologie communautaire, la muséologie populaire ou encore active, pour ne rappeler que les plus nommés.

1- Des luttes sociales à la participation dans les musées

Le courant des muséologies sociales est lié aux révoltes contre les classes dominantes et les lancements de pavés des années 1970. Ce mouvement apparaît avec un espoir de renouveau à l'égard de visions sociétales vieillies ou désuètes. Ses fondements ont émergé avec les ambitions de la démocratie et du développement culturel. Ils ont inspiré et surtout rayonné au cours des années 1980. Les enjeux subjacents relèvent essentiellement des questions identitaires et des ruptures sociales.

Selon un esprit de lutte ou un espoir de renouveau, il semblerait que les acteurs prônent des démarches collaboratives qui s'opposeraient tout d'abord à un modèle muséal pour en proposer son inverse. Le modèle alternatif qui est suggéré repose souvent sur une négation du modèle traditionnel critiqué. La manière de pensée des muséologies sociales s'est essentiellement définie en construisant une image de la muséologie dite traditionnelle, puis en s'y opposant. Elle fonctionnerait par antithèse à une représentation. La muséologie traditionnelle est expliquée à partir de ces notions clés : l'élite, le primat des collections, les objets originaux, l'écrit, l'accès réservé aux collections, l'unidisciplinarité. L'archétype du « musée temple » donne à voir un passé. L'idéal du « musée *forum* » propose par contre une vision plus globale de l'homme tournée vers le présent et l'avenir. Les notions clés qui décrivent la perspective des muséologies sociales et leurs impacts sont : la popularisation, l'absence de collection, la virtualité, l'oralité, l'accessibilité, la pluridisciplinarité. La rupture majeure demeure liée à la prise en compte du point de vue de la population.

Brièvement, nous pouvons relever quelques moments phares de ce mouvement afin d'en comprendre les apports successifs et la construction de ce modèle antithétique. Lors de la Table ronde de Santiago du Chili, la déclaration de 1972 suggère une mission sociale au musée[15]. Dès 1974, le rôle social du musée est inscrit dans la définition de l'ICOM. Mayrand décrit ainsi ses retombées sur la muséologie :

[15] Elle consiste à faire prendre conscience au visiteur-citoyen de son appartenance à une certaine classe sociale, dans un certain temps et un certain lieu, faire en sorte qu'il s'identifie à son milieu naturel et humain (Gob, 2006 : 79-80).

> *[…] c'est la période où G. H. Rivière initie une nouvelle vision de la muséologie mettant l'homme, la société et son développement, plutôt que l'objet exclusivement au centre des préoccupations du muséologue* (Mayrand interviewé par Champoux-Paillé, 2007 : 140).

Un comité de professionnels est créé dans l'objectif de mettre en pratique l'esprit des muséologies sociales : le Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM, 1993)[16]. À titre d'exemple, la Déclaration du Québec décrit en 1984 les principes de base d'une nouvelle muséologie (Mayrand, 1985a et 1985b).

2- Le principe d'intégration

Par ailleurs, les muséologies sociales préconisent plusieurs orientations[17]. Tout d'abord, elles envisagent de se centrer sur les publics et moins sur les collections afin que les musées acquièrent une fonction sociale et deviennent au service de l'Homme et de la société. Les musées sont au service du développement de la société en étant en lien avec l'environnement naturel et social qui l'entoure.

Le premier moyen pour atteindre cette finalité est de rendre le langage muséal « accessible et ouvert ». Divers principes en résultent, par exemple : mettre en exposition des idées qui ne sont pas construites à partir de valeurs universelles, proposer un statut aux objets qui ne relève pas de disciplines scientifiques et vider l'espace d'exposition de toute forme de « sacralisation artificielle élitiste ». Les missions et les approches du musée tentent de se préciser à partir de ce qu'est la société et à partir de ce dont elle a besoin. L'idée essentielle qui en émerge pourrait être résumée par le principe d'intégration du musée au sein de la société.

Les situations de crises sociales et culturelles déclenchent de nouvelles réflexions et de nouvelles perspectives muséologiques. Les muséologies sociales ont préconisé de

---

[16] Le MINOM définit la nouvelle muséologie dans le lexique de l'Écomusée de Haute Beauce : « Du point de vue du mouvement international, le terme s'applique exclusivement au champ de l'action muséale communautaire engagée ». Il définit aussi les Muséologies sociales : « De la famille des nouvelles muséologies engagées, rassemblant différentes formes d'actions muséales donnant la priorité aux rapports humains et à la résolution de problèmes identifiés par le groupe ».

[17] André Desvallées a regroupé les approches clés de ces pensées dans *Vagues. L'anthologie de la nouvelle muséologie* (1992).

reconsidérer le rôle du musée dit traditionnel et de définir régulièrement le musée (voir les définitions successives de l'ICOM). Ainsi, les institutions muséales s'adressent aux citoyens sur des sujets qui les touchent ou les interpellent, qui sont en résonance avec leurs difficultés, à partir d'objets de leur propre patrimoine dans un espace que la société a consacré elle-même. L'objectif est de ne plus entretenir « une confusion culturelle » entre la « culture des riches » imposant « un impérialisme culturel » et « la culture des autres », soit celle de la communauté en question (de Varine, 1976). Les musées redéfinissent constamment leur rôle social à la lumière de ce qu'ils savent sur les transformations de la société.

La conjoncture de la crise culturelle des années 1970 pendant laquelle on voit apparaître le tiers-mondisme a focalisé ce mouvement vers la démocratisation et la valorisation des cultures des « Autres » (selon l'expression variniste). Ce courant s'est tourné vers le geste de tendre la main et de prendre en compte la parole des personnes considérées dans le besoin. L'esprit de ce mouvement se réactualise. L'engagement muséal vise essentiellement à trouver des solutions envers des problèmes sociétaux. Le fonctionnement qu'il propose s'appuie sur l'idéal dit « communautaire », basé sur une participation active de la population (MINOM, 2004).

L'utopie de cette approche a maintes fois été expliquée et démontrée. Les muséologies sociales sont, pour ses auteurs : un « art ». De Varine a conscience que les propositions qu'il émet afin de libérer les peuples soumis (les « Autres ») sont des rêves. Il le dit explicitement à plusieurs reprises. Les acteurs de ce courant disent eux-mêmes aujourd'hui que les musées nés des muséologies sociales n'ont pas pu exister. Les démarches collaboratives que nous étudions sont toutefois directement issues de ce courant de pensée.

Mais cette volonté de rupture qui motive les collaborations muséales fondées sur une utopie dite « créatrice » (de Varine, 1976 : 234) renferme-t-elle des faces cachées ? Nous interrogeons les limites des pratiques muséales qui appliquent les recommandations des muséologies sociales.

Les muséologies sociales sont entrevues dans notre travail selon trois axes : 1- un procédé d'endoctrinement tiraillé entre la volonté de changement et la rigueur scientifique, 2- un fonctionnement qui propose un rapport antithétique au musée dit « traditionnel », 3- une ambition d'éduquer les peuples dominés.

II- Les muséologies sociales : une forme de propagande ?

En plus de mettre en relief la part d'utopie de cette approche sociale, nous relevons la volonté de transformer la population et de l'éduquer. Les muséologies sociales sont conçues en tant que dispositif qui mobilise des outils dits « éducatifs » pour 1- conscientiser, 2- transmettre des connaissances et 3- inciter à établir un « dialogue » entre les peuples. Ces stratégies sont souvent entremêlées. Soulignons en quoi ce courant social adopte à certains égards les traits d'une propagande lorsqu'il tente de se dégager des exigences critiques de la science et d'exercer des actions et des influences sur l'opinion publique. Ce courant prônerait en effet des valeurs morales et éthiques au risque d'engendrer une certaine forme d'endoctrinement.

1- L'intention de transformer le patrimoine et la société

L'exercice que nous proposons est de rendre compte de plusieurs divergences conceptuelles entre les opérations de muséalisation et de patrimonialisation qui expliquent les ambitions et les illusions de vouloir ré-interpréter le patrimoine autochtone.

Au sein du Comité International des Musées (ICOM), un comité spécifique a été créé en 1976 pour l'étude et la diffusion des fondements de la muséologie en tant que science indépendante : le Comité international pour la muséologie (ICOFOM). Plusieurs professionnels qui adhèrent aux muséologies sociales travaillent dans le cadre de ce projet afin d'élaborer un corpus, publié depuis une quarantaine d'années dans *ICOFOM Study Series (ISS)*. Le premier manifeste, *Serie MuWop, Museology science or just practical museum*

work?[18] (1980), annonce l'acte de naissance du débat : qu'est-ce que la muséologie ? Est-elle une science ou une pratique du musée ?

Les travaux de Stransky (1995) sont devenus pour les membres de l'ICOFOM des références importantes en ce qui concerne les approches de la muséologie. À titre d'exemple, Scheiner dit à son propos :

> Nous considérons la contribution de Stransky comme essentielle à la définition des bases de la théorie du musée. Non seulement parce qu'il fut le premier théoricien de l'ICOFOM à exprimer, de façon ouverte, sa conviction que le musée est un phénomène dont l'objet d'étude est la muséalité […] (Scheiner, 2007 : 152-153).

La paternité du mot « muséalisation » revient à Stransky. A priori, la muséalisation est spécifique au contexte muséal, mais cette singularité n'est pas claire dans ses travaux. À l'heure actuelle, la « muséalisation » est largement mobilisée dans le milieu muséal tout en étant interprétée et convoquée de manière disparate et hasardeuse. Notons que même les discours des pairs de Stransky qui œuvrent au sein de l'ICOFOM sont discordants entre eux. Par exemple, Schärer (2007 : 103-112) distingue la muséalisation de la visualisation, alors que Stransky (1995) intègre dans son système de muséalisation toutes les opérations qui concernent la visualisation des objets regroupées autour du « subsystème de la présentation ».

Stransky définit de la sorte l'objet d'étude de la « muséologie » : c'est la reconnaissance de la relation spécifique de l'homme à la réalité (1995 : 36). Cette relation spécifique est la « muséalité ». « L'objet de la muséologie sociale, c'est le phénomène de la muséalisation de la réalité dans le contexte de la société actuelle » (1995 : 28). La « muséalisation » conduit à l'acquisition de la qualité muséale et à l'appropriation de la réalité muséalisée (1995 : 29). La « muséalisation » est une opération de mise en représentation et d'appropriation de cette réalité. La muséalisation construit une appropriation spécifique de la réalité. Elle est un processus « générateur de culture et de mémoire » dont émerge la qualité de « muséalité » et qui définit les objets de musée (1995 : 39). Stransky définit ainsi la « muséologie sociale » :

---

[18] « *MuWop* » signifie *Museological Working Papers*. Traduction libre : *Série DoTraM, La science de la muséologie ou simplement les pratiques muséales ? « DoTraM »* signifie *Documents de travail sur la muséologie.*

> […] Une discipline muséologique spécifique qui constitue une partie organique du système de la muséologie […] l'objet de la muséologie sociale, c'est le phénomène de la muséalisation de la réalité dans le contexte de la société actuelle. Sa vocation, c'est de découvrir la motivation de cette muséalisation et l'importance qu'elle présente tant pour les individus que pour les groupes ou toute la société, et d'étudier sous quelles formes elle se réalise (Stransky, 1995 : 27-28).

Le groupe de l'ICOFOM dans son projet de thesaurus ne conçoit pas l'opération de muséalisation en tant que déplacement de l'objet vers une enceinte muséale, mais de manière plus large comme un changement de statut de l'objet.

Stransky répète constamment cette idée de « relation spécifique avec la réalité ». Il constate que plusieurs domaines ont étudié certains de ses aspects, sans jamais lui attribuer une caractéristique muséologique. La définition qu'il en donne demeure toutefois vague. Elle repose selon lui sur une « activité humaine » ou une « tendance naturelle humaine » (Stransky, 1995 : 36-37). La « muséalité » est-elle une tentative de légitimation et de crédibilisation de représentions empreintes de valeurs marxistes ? Le projet d'acculturation est au cœur de la muséalisation, mais les rapports à la culture proposés pourraient aussi renfermer des tentatives à la normalisation, à l'uniformisation, et à véhiculer des stigmatisations.

Les distinctions et les caractéristiques entre les processus de muséalisation et de patrimonialisation méritent d'être détaillées. C'est en les contrastant que nous souhaitons faire émerger une ambition spécifique aux muséologies sociales qui visent à conscientiser, voire à faire « évoluer » la société. En mettant en relation le processus de muséalisation de Stransky (1995), c'est-à-dire d'après l'angle des praticiens, avec le processus de patrimonialisation d'après Davallon, c'est-à-dire d'après une approche scientifique (2002, 2006), nous pouvons constater plusieurs points différents qui mettent en exergue certaines faces cachées de la muséologie sociale. L'approche marxiste dans les travaux de Stransky expliquerait certains rapprochements entre les perspectives sociales et les ambitions théoriques. Il est approprié d'établir un lien de légitimation entre les objectifs sociaux du musée et les aspirations à devenir une science conçues par les mêmes acteurs à

la même période. Un paradoxe évident apparaît cependant entre la dimension idéologique et le caractère scientifique qui appartiennent à un même objet d'étude.

Les traits caractéristiques du processus de muséalisation sont : 1- il est mis en œuvre par des experts et des non-experts, 2- en fonction d'une mission scientifique, mais aussi « humanitaire » (1995 : 6), 3- selon des conjonctures, des besoins sociaux actuels et des inquiétudes envers le futur, 4- il réalise « une relation spécifique de l'homme à la réalité, une forme non figée, car changeant en fonction du contenu concret de cette relation selon ce que peuvent être les différents contextes historiques et sociaux », 5- il vise à transmettre des valeurs et à agir sur la conscience des individus à partir d'une « présentation » qui repose à la fois sur une activité scientifique et artistique, c'est en quelque sorte une « création » (1995 : 50-51), 6- enfin, il se dégage naturellement de ce phénomène une tendance dite « humaine » et « historique ». Stransky est « […] persuadé que la conception postmoderne de la science crée des conditions beaucoup plus favorables à la muséologie » (1995 : 19). Il présente les responsabilités culturelles et morales « énormes » des gens de musée dans leur rôle de construire une réalité culturelle pour le présent et le futur (1995 : 34, 53).

Pour ces raisons, nous entrevoyons des différences notoires avec le processus de patrimonialisation tel qu'il est conçu par Davallon. Le processus de muséalisation semble être subjectif et orienté. On repère systématiquement cette ambivalence entre l'objectivation et la subjectivation, c'est pourtant cette dernière qui émerge. Elle est propre à un contexte professionnel. Stransky s'efforce de partir d'une situation professionnelle pour la tirer vers la science en fonction d'exigences « gnoséologiques » et d'un modèle systémique. Cette vision dite scientifique est néanmoins construite selon des ambitions sociales et selon un idéal historique qui ont pour « devoir implicite » « d'agir sur la conscience » et « la mémoire » des « destinataires » afin de « modifier » et « d'influencer immédiatement la conscience sociale ». C'est ce que Stransky nomme « l'effet de mutation » (1995 : 48-53). Il apparaît qu'il s'agit de principes d'endoctrinement.

Selon Stransky, le présent est lié au passé, l'un et l'autre sont rattachés à l'avenir, ce qui signifie que la muséalisation doit être « prévoyante » afin de contribuer à modifier le

présent, c'est-à-dire à « résoudre les problèmes actuels de la société et à provoquer la réalisation des changements nécessaires » (1995 : 31-34). En fonction d'un principe qu'il nomme « futurologie », « […] la muséalisation peut participer directement à la formation de la réalité culturelle future » (1995 : 34). L'ambition est grande et ses moyens demeurent incertains.

En sens inverse, la patrimonialisation telle qu'elle est conçue par Davallon propose une approche qui se dirige depuis la science vers le terrain. Dans le but de préciser et d'asseoir les distinctions entre les deux processus, il est nécessaire de comparer tour à tour au moins une étape commune. Stransky discerne trois phases au processus de muséalisation que nous pouvons faire converger avec les gestes clés de la patrimonialisation décrits par Davallon. Nous allons travailler sur la première phase, c'est-à-dire la « sélection » (Stransky) avec la « découverte » (Davallon).

Selon Stransky, « […] la sélection s'occupe d'identifier les porteurs potentiels de la muséalité et de les séparer de leurs contextes d'origine et de découverte » (1995 : 40). L'objectif de la sélection est de se prémunir contre le changement et la dégradation naturels d'éléments pouvant représenter la réalité. Les éléments de la réalité peuvent devenir objets de collection, c'est-à-dire des représentants potentiels de la muséalité, s'ils sont des témoins et des porteurs de témoignages. Dans le premier cas, les témoins possèdent une « identité ontologique », « iconique » (visuelle) ou bien « informative » (codée). Le témoignage peut être « authentique » (immédiat), « médiatisé » (fixé visuellement ou substitualisé) ou « indirect » (transposé). Enlevé de son milieu d'origine, l'objet de collection devient ainsi porteur d'une « muséalité authentique » (univoque), « potentielle » (latente) ou bien « future » (prospective). Ce « subsystème » est étroitement lié à un deuxième dans le processus de muséalisation intitulé : « documentation ». En effet, ce dernier permet réellement d'accréditer l'objet muséal. Stransky discerne deux approches de la sélection. L'approche passive consiste à accepter la sélection des objets qui se sont conservés à travers le temps. L'approche active propose de faire des choix contemporains en pensant au futur (1995 : 43-45). Ces choix reposent sur des critères de muséalisation qui varient dans le temps, selon la conjoncture, l'évolution de la science et de la société et dans l'espace, selon les cultures et les institutions muséales. Le processus

de sélection en muséologie n'est alors ni rationnel, ni forcément consensuel. Une variété de critères et de valeurs peut être retenue.

Selon Davallon, le premier acte de patrimonialisation correspond à la prise en compte d'un « caractère d'exception » de l'objet, très étroitement en lien avec la confirmation de cette différenciation grâce aux connaissances que nous en avons (1999 : 243). La patrimonialisation commence par l'acte de « découverte » d'un objet venu d'un univers avec lequel nous n'avons plus de lien. Ce processus de patrimonialisation consiste à reconstruire le lien entre l'objet et son contexte d'origine afin que ce passé soit effectivement présent à travers l'objet (2006 : 118). Davallon propose un modèle de patrimonialisation remontant vers le passé et formalisant les moments clés qui construisent l'objet patrimonial (2006 : 120). Il utilise l'expression « déclaration du statut patrimonial de l'objet dans l'espace public » en concevant une reconnaissance tant symbolique et scientifique que sociale (2006 : 133-138). Les procédures pour atteindre cette « déclaration » comprennent : 1- l'identification de l'objet, au sens de reconnaissance de son identité, 2- l'authentification du lien avec le passé, 3- la déclaration officielle du statut patrimonial de l'objet lors de l'institutionnalisation (Davallon, 2006 : 135).

Davallon considère que cette reconnaissance dépend de gestes avertis, tout au moins lors des étapes de sélection et des suivantes, et pas seulement d'un bon vouloir hasardeux, ou bien de deux voix possibles, actives ou passives, tel que Stransky les conçoit.

Par ailleurs, dans la perspective de reconstruire les liens avec le passé, Davallon discerne deux catégories d'objets ethnologiques qui illustrent deux types de relations que nous entretenons avec le monde d'où ils viennent : les « objets documents » et les « objets de mémoire ». « La mémoire assure et préserve la transmission, la continuité du savoir depuis le monde d'origine jusqu'à nous ». Le patrimoine est construit au moyen de la connaissance, du lien entre l'objet et son monde d'origine à partir du présent. Trois éléments sont ainsi définis pour déterminer ce qu'est un objet patrimonial : la trouvaille, les connaissances et la continuité entre l'objet ethnologique et sa culture d'origine. Davallon décrit également la complexité pour qu'il y ait véritablement trouvaille et

continuité (Davallon, 2002 : 177-178). Précisons que la distinction des statuts d'objets n'est pas faite par Stransky.

Bref, le processus de patrimonialisation consiste à reconstruire le lien entre l'objet et son contexte d'origine. Il est réalisé selon une rigueur et un programme scientifique qui n'a pas d'engagement social ou de « devoir implicite » (Stransky). Toutefois, il est certain que tout projet d'exposition a des préoccupations pédagogiques et demeure un projet d'acculturation. Le processus de patrimonialisation d'après Davallon n'est pas dépourvu de régime de valeur, mais demeure plus objectif que le processus de muséalisation tel qu'il est pensé par Stransky, alors que ce dernier propose de théoriser la muséologie.

De plus, Stransky met en garde que « l'évolution n'est pas linéaire, ascendante ou en spirale » (1995 : 34). Il s'appuie sur une « vision cyclique de l'évolution » qui permet d'assurer la continuité, en proposant toutefois un modèle progressiste qui permet de modifier le cours des choses. Le passage qui décrit cette perspective demeure contradictoire et ambivalent. Davallon propose quant à lui un procédé plutôt répétitif des gestes patrimoniaux préalablement posés selon une représentation circulaire de la patrimonialisation. La particularité de la muséalisation chez Stransky laisse ainsi entrevoir un espoir « d'évolution ».

Notons que cette dynamique de changement apparaît aussi en dehors des muséologies sociales, comme dans les travaux de Schiele (2002) ou de Morisset (2009). Ces auteurs montrent comment par rapport au temps, à l'espace et à l'altérité, le patrimoine se transforme. Il est important de signaler dès à présent cette idée « d'évolution ». Nous la retenons afin d'étudier ultérieurement ce qu'il en est. Nous verrons notamment que cette dynamique est propre à la logique d'identification dans le parcours de reconnaissance du patrimoine.

L'opération de muséalisation s'inscrit généralement dans une logique où les acteurs sont des spécialistes. Il est donc à peu près impossible de mettre en évidence un consensus entre les experts du musée et les points de vue des chercheurs en sciences humaines et sociales quant à la définition d'un cheminement univoque allant du contexte d'usage initial

(dans la société vivante) à la collection muséale. Les mêmes mots recouvrent des interprétations divergentes. Nous avons de la sorte relevé les ambitions d'évolution et la souplesse du processus de muséalisation sociale qui permettent d'insinuer une possibilité de ré-interpréter le patrimoine autochtone. Nous reviendrons sur cette intention dans notre problématique.

2- L'intention d'éduquer

Dès les années 1930 en Amérique du Nord, les préoccupations éducatives apparaissent et s'inscrivent au sein de la vocation sociale du musée. Elles suscitent des stratégies et des évaluations spécifiques (Meunier, 2011). On se soucie des visiteurs et on tient à s'assurer de la transmission du savoir. Rappelons l'étonnement de Capart, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, membre de l'Académie royale de Belgique, quand il découvre ces perspectives et les relate en 1932 (Capart, 1936 [1932]). Capart correspondrait à une première génération de conservateurs européens qui se sont interrogés sur cette question. Pour lui, « le service éducatif est une œuvre altruiste ». Il établit un lien direct entre la vocation sociale du musée et ses instruments éducatifs. Il rédige un chapitre sur le rôle social du musée où il introduit sa réflexion en mentionnant sa surprise face à la nouvelle tendance américaine éducative quand il lit et traduit la « maxime américaine » : « […] un musée est aussi utile à une collectivité qu'une église et une bibliothèque » (1936 [1932] : 93). Cette phrase lui semblait de prime à bord paradoxale, mais, après réflexion et études, il déclare que « ce nouvel axiome des États-Unis » a le « […] droit d'être affirmé dans la littérature technique des musées » (1936 : 93). La perspective éducative est essentiellement pensée par l'auteur comme rôle social du musée.

Néanmoins, Capart précise que ce nouveau musée « éducatif » est subordonné au musée « scientifique ». D'après lui, c'est le savant qui détermine les approches éducatives. Les assistants en pédagogie doivent se faire aider par les spécialistes et « […] avoir la franchise de répondre simplement à une question », « […] j'ignore ceci, je le demanderai » (1936 : 114). Les tensions entre le milieu scientifique et le domaine de l'interprétation sont manifestes. Pour cet auteur, l'éducation repose sur une approche artistique et sociale.

Pour autant, le courant des muséologies sociales porteuses de visées éducatives suggère un autre rapport à la science. Elles s'interrogent sur les dimensions éducatives des projets muséaux. À titre d'exemple, Cameron envisage une appropriation des lieux et des contenus muséaux par les classes populaires, mais aussi des débats publics sur le choix des objets muséaux entrant dans les collections pour représenter et exprimer leur propre culture. Il vise aussi un enseignement à ces publics afin qu'ils puissent utiliser le musée à leur meilleur avantage.

Or, ce courant tente en même temps de s'éloigner de sa fonction de vulgarisation scientifique et des exigences de la science afin de se redéfinir vers l'animation, puis ce qui s'appellera par la suite l'action culturelle (Mayrand et Kerestedjan, 2002). De Varine identifie trois formes d'animation pour l'écomusée : « thérapeutique » (autour d'une réflexion identitaire), « promotionnelle » (touristique) et « conscientisante ». Mayrand distingue quant à lui deux niveaux d'animation : 1- l'animation « douce », selon ce qu'il nomme « l'école Riviériste », par exemple la constitution d'un corpus d'histoires de vie dans un village sur un temps long et 2- l'animation « dure » dans l'« école Variniste », qui correspondrait à la récupération de témoignages pour des fins de luttes (Mayrand, 2004). Freire fait par ailleurs la démonstration que la transmission dégagée des contraintes scientifiques peut dériver vers la propagande. Pour lui,

> *En d'autres termes, la conscientisation est le processus qui permet à l'homme de se transformer, par ses propres forces, d'objet en sujet. Dans l'intégration, on l'a vu, l'homme reste objet du développement, de l'éducation, de l'apprentissage de la haute culture, et en fin de compte de la propagande. La conscientisation, elle, débouche directement sur la prise – ou la reprise – de l'initiative culturelle puisque l'individu et son groupe ou sa communauté, libérés de l'oppression d'un système culturel et social orienté vers le profit et la croissance, peuvent enfin considérer leur environnement sans préjugés, l'étudier, poser eux-mêmes, individuellement et collectivement, dans un processus naturel de décision* (de Varine, 1976 : 235).

En outre, de Varine propose une « solution libératrice » des peuples victimes fondée sur l'approche éducative de Freire (*L'Éducation, pratique de la liberté* de 1967*, Pédagogie des opprimés* de 1970) (de Varine, 1976 : 234-241). Essentiellement centrés sur la notion clé de « conscientisation », les principes annoncés visent à « [faire] apprendre à percevoir les contradictions sociales, politiques et économiques, et [faire] agir contre les éléments d'oppression contenus dans la réalité » (de Varine, 1976 : 235).

En souhaitant se libérer d'une propagande impériale, cette approche crée à son tour une autre forme de propagande. L'auteur propose de repenser et de transformer l'éducation, dans son système et dans son contenu, pour modifier le comportement de ses acteurs et faire un « complet remodelage des divers rouages de la société » (de Varine, 1976 : 235). Il vise sur le plan collectif « l'instauration d'un système d'information à double sens par un dialogue entre les représentants du peuple et ce dernier », dans le but d'atteindre une « transformation totale », tant chez les « non-privilégiés et les opprimés » que chez « les nantis », c'est-à-dire une « révolution culturelle », qu'il conçoit comme une « évolution » (de Varine, 1976 : 236-237). La révolution culturelle et l'éducation sont deux mouvements reliés pour lui : « […] la révolution débloquera l'éducation des autres en permettant à ces derniers de décider eux-mêmes de son contenu » (de Varine, 1976 : 237).

Nous retrouvons cette même idée de « déscolariser l'anthropologie en milieu muséal » chez Ames qui prônait une muséologie dite « coopérative » au Canada (1985 ; 1992). Celui-ci conçoit une « anthropologie sociale » plus « appliquée », plus « humanisée » en milieu muséal où les fondements universitaires de l'anthropologie sont détournés afin de répondre aux défis des musées et notamment pour rendre accessibles ses contenus.

> *Le caractère public du musée génère un grand stress chez certains membres de ces institutions, et chez d'autres, un stimulant puissant. Par voie de conséquence, la situation procure aux personnes des occasions soit d'affiner leurs compétences en anthropologie traditionnelle, soit d'en acquérir de nouvelles, et d'utiliser leur savoir anthropologique tant dans leurs tâches quotidiennes que leurs recherches ponctuelles. L'environnement stimulant des musées modernes offre des possibilités d'innovations créatives dans les théories et les méthodes anthropologiques*[19] (Ames, 1992 : 47-48).

Contrairement au mouvement subalterniste du postcolonialisme (chapitre 4), l'approche socialiste proposée par de Varine ne propose pas de parler pour les opprimés, mais de leur donner les moyens de s'exprimer en les éduquant et en leur donnant une tribune. Selon cette vision, non seulement les opprimés construisent leur propre culture, mais en plus, cette culture devient un levier pour leur développement économique (de Varine, 1976 ; 2005).

---

[19] [Traduction libre] « *This public dimension of museum life constitutes a great stress for some members of these institutions and a powerful stimulus for others; either way, the situation provides opportunities for individuals to hone either traditional anthropological skills, to acquire new ones, and to use their anthropological knowledge in their daily work as well as in their occasional research. The challenging environment of modern museums provides opportunities for creative innovations in the theories and methods of anthropology.* »

La « lutte culturelle libératrice » et la vision d'une pédagogie orientée vers un idéal politique risquent d'engendrer un amalgame entre la « conscientisation » et la « conscience nationale » dans les pays qui ont été ou qui sont encore colonisés. Cet idéal prône une « identité nationale unifiée » qui surpasse les spécificités des cultures ethniques (de Varine, 1976 : 238-241). Pour de Varine, les particularités ethniques ou la diversité culturelle des peuples sont choses du passé qu'il faut transcender. Il souhaiterait un « multicentrisme culturel », c'est-à-dire une « politique systématique d'identification et d'unité culturelles, sans tomber trop dans le piège de l'intégration » (1976 : 239-240). L'auteur dit lui-même que cette approche frôle ou guette « l'intégration », voire « l'assimilation ». L'approche éducative suggérée se dirige de cette manière vers l'acculturation et soulève des perspectives d'assimilation, de normalisation ou bien d'uniformisation.

III- Une illusion qui peut être trompeuse ?

1- Le mode d'action collaboratif des muséologies sociales et leurs risques

Les démarches collaboratives apparaissent comme le mode d'action central des muséologies sociales qui proposent un nouveau rapport à la culture et au patrimoine. Les collaborations se retrouvent dans toutes sortes de muséologies sociales dites « coopératives, participatives, communautaires, populaires, actives, etc. ». Ces notions sont souvent employées les unes pour les autres. Elles visent notamment à faire ressurgir les « racines de cultures englouties » selon l'expression variniste. La définition du courant de la « muséologie participative » d'après le lexique du MINON est

> *Celle qui associe une population et des non professionnels du musée au travail du musée dans un esprit de démocratisation de l'outil culturel du musée, reconnaissant le droit à chaque individu d'avoir accès aux pratiques culturelles muséales. Généralement à tendance cogestionnaire ou autogestionnaire* (MINOM, 1993).

Il émerge essentiellement deux modèles collaboratifs en contexte muséal. Le premier est ancré sur la communauté culturelle elle-même, selon les fondements de l'écomuséolgie. La communauté prend l'initiative des projets. C'est elle qui mène les projets et qui joue le rôle d'arbitre. Les professionnels des musées sont consultés pour des conseils et leur

savoir-faire muséologique. Le dispositif communicationnel s'adresse directement aux individus de la communauté.

Inversement dans le deuxième modèle, ce sont les professionnels des musées qui invitent des représentants des communautés culturelles à participer à leur projet muséal au sein de leur institution. Différents points de vue sont alors présentés dans l'exposition. La « muséologie autochtone » existerait dans ces deux modèles collaboratifs, tant dans les musées allochtones qu'autochtones.

Il est intéressant de relever les « leçons » de l'écomuséologie telles qu'elles ont été traitées en contexte français pour en faire ressortir certaines illusions à l'œuvre, mais aussi les dérives potentielles pour les musées canadiens, tout en sachant que les situations diffèrent (Chaumier, 2007).

Chaumier présente le phénomène de participation tel un « paragon » et les années d'après-guerre en tant que période « de contre-culture » (2007 : 242-243). Il remonte aux origines des écomusées en faisant appel à la nouvelle idéologie de la démocratie culturelle qui prône une éducation populaire pour tous. De Varine avait associé en 1969 le « musée » au « cours magistral » afin d'en montrer ses limites d'accès (Chaumier, 2007 : 242). L'éducation populaire pariait en effet sur l'appropriation par la participation et l'implication (2007 : 242). Il fallait ainsi transformer les populations en acteurs de la culture. Jeanson avait tenté de théoriser une action culturelle où les apprenants étaient conscientisés et actifs dans leur processus d'apprentissage de la culture (Chaumier, 2007 : 242-243). Cette vision trouvait son pendant à l'écomusée du Creusot Montceau-les-Mines. De Varine a dans ce contexte défini ce qu'est la culture en y intégrant la « culture des autres » et en suggérant des approches communautaires (de Varine, 1991), souhaitant ainsi décontaminer cette dernière de l'idéologie dominante ou la « décoloniser » (de Varine, 2005).

> [Un] glissement s'opère d'une participation des populations, à l'acculturation, acteur en quelque sorte de leur d'éducation, pour développer culturellement un territoire et ses habitants, à une volonté d'expression d'une culture donnée, existante, qu'il s'agit de faire reconnaître (Chaumier, 2007 : 243).

Chaumier relève deux positions contradictoires dans l'écomuséologie qui engendrent au moins trois conséquences. Les démarches participatives sont prises en tenaille entre la volonté d'expression de soi et celle d'appropriation des lieux et de la culture : 1- La culture dite « savante » est finalement « désacralisée » et « déhiérarchisée ». Or, l'idée de participation pour une culture populaire est susceptible de devenir, selon l'auteur, une approche démagogique et une stratégie pour attirer des publics. Les musées ont pour ambition de devenir des instruments de développement de l'individu et de sa communauté en se mettant au service de projets locaux (Chaumier, 2007 : 244). Le but convoité est que le musée se transforme en un levier économique. 2- Mais finalement, l'implication de la communauté se limite progressivement à la vente de leur artisanat. 3- Le musée s'adresse moins à des visiteurs qu'il ne devient l'expression de l'action de la population et un lieu pour les habitants. Les usagers sont en fin de compte les concepteurs. L'écomusée devient un espace social de retrouvailles de la communauté (Chaumier, 2007).

Une divergence apparaît dans les visions de l'écomuséologie. Alors que Rivière entend donner le dernier mot aux scientifiques, de Varine pousse la logique populaire jusqu'au bout en visant l'expression exclusive des « Autres ». Pour Chaumier, « l'utopie est généreuse » :

> […] elle suppose l'expression démocratique et une communauté constituée d'acteurs éclairés qui entendent mettre en avant l'analyse du passé au service d'un développement intelligent vers l'avenir. Il ne fait pas de doute, pour Hugues de Varine, et sa foi en l'Homme y transparaît, que l'initiative populaire tendra vers le meilleur. Mais l'expression populaire peut être différente, d'autant que l'idéologie de l'époque flatte la revalorisation des origines. Le folklore va se trouver cristallisé dans une glorification de l'identité qui se fige dans un identitarisme, c'est-à-dire une identité conçue comme une donnée, stable et rigide (Chaumier, 2007 : 244).

En tout cela, Chaumier dévoile un enfermement identitaire enclin à une vision passéiste et nostalgique qui se légitime en bonne conscience par l'idéalisation des cultures populaires et qui se prévaut d'une dignité égale à la culture « savante ». Un engouement certain pour faire naître de multiples musées d'identité émerge ainsi dans les années 1980. La tendance aux collaborations dans une logique d'expression identitaire avec des collectifs non professionnels s'est aujourd'hui amoindrie en France (2007 : 245). Précisons qu'au Canada

les musées de civilisations de Québec et de Hull sont apparus durant cette même période, avec ces mêmes ambitions identitaires et de renouveau de la muséologie.

À partir de ces constats sur l'écomuséologie française, Chaumier met en garde ce qui guette les musées d'Amérique du Nord qui collaborent avec les autochtones. Il entrevoit une même logique communautariste et les mêmes risques de construire un discours plus mythologique que scientifique. Il s'interroge comme nous sur la légitimité accordée à une parole « […] sous prétexte qu'elle s'origine dans des appartenances ancestrales ou qu'elle porte l'héritage d'un monde », ce qui est toujours suspect et relève avant tout du politiquement correct (2007 : 245). D'après l'auteur, ces démarches collaboratives sont susceptibles de régressions vers un obscurantisme condamné par les Lumières. En quoi l'appartenance à une culture justifie-t-elle l'instance finale de décision sur la patrimonialisation ? Si les exigences de démocratie culturelle et de revalorisation des cultures signifient redonner totalement la parole aux intéressés/aux autochtones, elles risquent au final de ne pas produire ce que les autochtones veulent, ou bien de faire croire que les musées deviennent des instruments de l'expression des autochtones. À l'inverse, si les musées travaillent pour les autochtones sans les impliquer, les autochtones ne deviennent finalement que des cibles de clientèles. Cette stratégie n'est pas forcément gagnante non plus.

2- Les faux-semblants véhiculés

L'expression « muséologie participative » pour qualifier les démarches visant à inclure et à faire participer les autochtones appartient au mouvement des muséologies sociales.

Le mot partenariat est souvent convoqué dans la littérature professionnelle. Les origines de ce mot sont sans doute inspirantes pour décrire une situation idéale de *partage* entre *pairs*. De *partner* en anglais, le sens s'est modifié en français sous l'influence du préfixe d'origine latine *pars*. Il est pertinent de relever que la forme *par-* suggère les corrélats *partage*, *participation*, *partisan, parenté* ou encore *faire-part*, c'est-à-dire communiquer. La notion provient également de *parcener* ou de l'ancien français *parçonier* qui signifie *copartageant*, ou de *parçon* qui signifie *partage de butin* depuis le mot latin *partitio*. Toutefois,

dans le sens commun actuel, ce mot relève davantage du milieu collectif professionnel social ou économique où, par exemple, des actionnaires s'associent pour faire front commun. Ce mot décrit généralement une association d'entreprises, d'institutions, en vue de mener une action commune (Le Robert, 2008). De plus, « partenaire » comprend plusieurs traits définitoires qui supposent que les instances en présence ont le même niveau de décision et bénéficient de conditions ou de bénéfices équivalents. Or, cette situation ne correspond pas au cas qui nous occupe.

Il est souvent aussi question de mettre en place des « dialogues » afin d'atteindre la reconnaissance des autochtones dans les discours des professionnels des musées. Le mot dialogue est souvent convoqué au même titre que partenariat. Il faut néanmoins relever que ce mot ne renvoie pas aux sciences de la communication, mais bien au mythe des communications. Debray par exemple a montré les incohérences et les carences de cette « formule pieuse » ou encore « ce mantra » le plus souvent à résonance politique qui vise l'uniformisation des cultures (2007). L'auteur le décrit en tant que « théologie civile du dialogue » ou encore en tant « qu'opium des élites » qui provoque un leurre d'harmonie et de paix sociale, alors que les cultures identitaires ont par essence besoin de « différences » et « d'entrechoc » (2007 : 13-56).

Mentionnons les travaux de Breton et Proulx qui relatent l'idéologie pacifiste et utopique qui s'est développée à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Breton a repris ce travail en 1995. Breton montre comment la communication se cristallise en « valeur post-traumatique » (valeur universelle) qui vise à éviter de renouveler la barbarie humaine qu'ont mis en évidence les deux guerres. Le monde moderne d'après 1945 était vide de valeurs. Un nouveau régime est ainsi né afin de lutter contre une « société d'exclusion ». « L'homme moderne » est dès lors conçu en tant qu'*Homo communicans*. La « […] société de communication est née, précisément en opposition, en réaction à la barbarie moderne et à la crise profonde qu'elle avait engendrée » (Breton, 1997 : 9).

Il faut rappeler les débuts de la communication qui trouve sa genèse dans la cybernétique vouée à la recherche des lois générales de la communication (1997 : 19). Pour Breton, cette idéologie est née plus précisément en 1942, lors de la conférence faite par Norbert

Wiener (1989). Cette conférence propose un véritable changement de paradigme dans les sciences, mais Wiener entrevoyait en 1947, dans *Cybernetics*, la portée sociale et unificatrice de sa théorie (1997 : 24 et 29) ; il suggérait comme présupposé : « […] le réel peut tout entier s'interpréter en termes d'information et de communication », autrement dit, « tout est communication » (1997 : 24-28). Wiener rend compte de la disposition du « comportement d'échange d'information », soit le « comportement de communication », qui devient dès lors une échelle de valeurs incontournable dans la société. Breton mentionne

> Tout être qui communique à un certain niveau de complexité est digne de se voir reconnaître une existence en tant qu'être social […] D'une certaine façon, avec la communication, il n'y a plus « d'être humain », mais plutôt des « êtres sociaux », entièrement définis par leurs capacités à communiquer socialement (Breton, 1997 : 51).

La « rétroaction », c'est-à-dire « la capacité d'un dispositif quelconque à recevoir et à émettre les informations nécessaires au maintien d'un équilibre donné » (Breton, 1997 : 27), bascule de son registre technique à une qualité humaine. L'ironie de l'histoire est que Wiener reprend le principe de la rétroaction, comme traitement de l'information qu'il mobilisait dans ses recherches sur le contrôle autonome des missiles antiaériens pendant la Seconde Guerre mondiale. À partir d'une valeur de départ et d'une trajectoire prédéterminée, il est possible de prédire le positionnement de la cible. Ses travaux d'ingénieurs servent d'appui pour comprendre et anticiper les comportements humains, mais aussi pour forger l'idéal « d'un homme nouveau » (Breton, 1997 : 51-58). Les guerres demeurent généralement soutenues par des avancées techniques et scientifiques. Mais, à la suite des explosions des deux bombes atomiques du Japon, certains scientifiques concevaient dès lors leur rôle scientifique selon une responsabilité sociale et devaient assumer et contrôler l'usage social de leurs résultats. Dans cet esprit, Wiener tente surtout pendant la guerre froide d'apporter une contribution positive au sort de l'humanité sans forcément se rendre compte de la teneur utopiste de ses discours (Breton, 1997 : 39-45).

En raison de quoi, Breton interroge le « versant le plus excessif » de cette utopie de la communication et ses « intentions » qui tournent finalement en « effet pervers ». Il remet en question « l'ethos » implicite des médias modernes et de cette « fameuse transparence

sociale » que les médias sont censés garantir. Il met en exergue les dangers de « l'apologie systématique du consensus » et le postulat du « progrès sans exclusion ». Il démontre en définitive que les tentatives d'application de cette utopie génèrent l'inverse. Le déni du conflit et des désaccords risque pour l'auteur d'avoir un effet désastreux (Breton, 1997 : 164). À titre d'exemple, selon Breton, cette vision de l'humanité découplée de manière manichéenne refuse le système judiciaire en prônant un monde où les partenaires n'ont plus besoin de juge ou de droit, car ils n'auraient de cesse de se mettre d'accord entre eux. Or, l'auteur montre comment le corollaire immédiat est l'irruption de la violence (1997 : 164).

En outre, et c'est le point essentiel qui nous intéresse sur les effets néfastes de cette utopie, la quête de l'harmonie et du consensus présupposent l'élimination de toute forme d'expression critique (Breton, 1997 : 165). Ce modèle se protège lui-même contre toute forme de critique, car la négation est bannie. Breton souligne comment la négation en tant qu'outil de réflexion et de la connaissance est « diabolisée » et renvoyée à « l'univers malin » (1997 : 165). En cherchant à lutter contre le désordre, cette idéologie tend vers le retour à la violence et censure la critique. Le paradoxe qui ressort dans cette publication est que « […] trop de communication [conduit] finalement à une remise en question de la démocratie elle-même » (1997 : 169). Le système de valeurs qui s'est construit autour du mythe de la communication s'est progressivement affirmé comme de l'endoctrinement. Les mises en garde de Breton nous permettent de démythifier ce premier faux-semblant communicationnel, dès lors qu'il est question de « dialogue entre les cultures ».

Nous retrouvons, par exemple, ce même esprit d'engagement, ces idéaux de consensus et d'harmonie sociale dans certains travaux sur les collaborations muséales avec les écoles. Il est pertinent de noter l'influence de l'interculturalisme chez Le Marec et Rebeyrotte. Ces auteurs mobilisent une grille de lecture « interculturelle » pour comprendre les démarches coopératives d'un musée de la Réunion. Ce cadre de pensée offre en effet, d'après les auteurs, des méthodes d'adaptations et d'intégrations des contradictions culturelles aux individus (Le Marec et Rebeyrotte, 2000).

Ou encore prenons l'exemple de la recherche de Buffet qui associe le « processus de partenariat culturel » à une « expérience sociale et de médiation culturelle » au cours de laquelle les participants vont progresser ensemble sur deux axes : l'axe de l'émotionnel (caractère humain dans la démarche) et l'axe du rationnel (caractère institutionnel dans la démarche) (Buffet, 1998 : 121). D'après l'auteure, les intervenants « s'ajustent, évoluent lors des dialogues, des consultations, des négociations ». Les relations et les comportements se modifient. Des attitudes positives construisent et permettent de réaliser une situation d'échanges et une relation de confiance. Le processus de médiation est amorcé par la « négociation ». La négociation permet de faire cheminer et de progresser vers la réalisation d'objectifs communs et partagés des personnes en interaction. Buffet identifie trois principes ou trois étapes qui s'établissent dans le « processus de médiation culturelle » lors des interactions entre les collaborateurs : le « principe d'identité » (les intervenants s'identifient, se positionnent), le « principe d'opposition » (les intervenants sont en désaccord, ils s'affrontent), le « principe de totalité » (les intervenants harmonisent leurs visions, trouvent un consensus et reconnaissent leur système commun de valeurs) (Buffet, 1998 : 119-122). « Le concept de médiation culturelle englobe les interactions et les processus qui permettent une transition culturelle entre des sujets par l'ébauche des schémas intellectuels communs indispensables à la compréhension des personnes » (Buffet, 1998 : 120). Nous constatons dans ce modèle une vision syncrétique qui redoute la malédiction du désaccord.

En conséquence, l'idéologie humaniste de la communication relevée par Breton a fait émerger divers courants de pensée lors de la guerre froide, comme l'interculturalisme qui revendique une posture sociale et des fins de recherches appliquées. De l'interculturalisme naissent plusieurs domaines, comme les communications interculturelles, la médiation interculturelle, la pédagogie interculturelle ou encore la psychologie interculturelle, qui visent à une amélioration des conditions sociales. Selon une perspective relativiste, cette approche propose des modèles d'analyses adaptés à une intensification des contacts interculturels. Elle propose de soutenir les relations entre personnes de cultures différentes en leur donnant les moyens culturels de contourner les obstacles liés à la communication (Le Marec et Rebeyrotte, 2000 : 82-83). Pensons aux initiatives de l'Office franco-allemand pour la jeunesse qui proposait des activités aux jeunes afin qu'ils

apprennent à se découvrir et à se comprendre dans leurs différences selon une véritable ouverture à « l'altérité culturelle et une communication authentique » (Ladmiral et Lipiansky, 1989). Pensons aussi à Camilleri, référence appartenant à ce mouvement souvent citée, qui travaille entre autres sur la pratique de l'interculturel, les chocs des cultures, les stratégies et les dynamiques identitaires dans le pluralisme, etc. Pareillement, Cohen-Emerique s'interroge sur les questions de négociations dans la « médiation culturelle et interculturelle », sur l'intégration des immigrés dans la société, etc. Ses travaux influencent directement les institutions publiques canadiennes, notamment les secteurs médicaux et juridiques (Ladmiral et Lipiansky, 1989). Les réflexions demeurent d'actualité avec les travaux sur « l'accommodement raisonnable » de Bouchard et Taylor qui tentent également de distinguer l'interculturalisme québécois de la politique multiculturelle canadienne.

À travers ces exemples, un deuxième faux-semblant mérite d'être déconstruit dès lors qu'on parle d'échanges et de médiations selon un régime consensuel. Nous relevons à plusieurs reprises une confusion et une agrégation entre les perspectives communicationnelles et juridiques de la médiation dite « culturelle » au sein de l'interculturalisme.

Les écoles de l'interculturalisme et de la pensée métisse en anthropologie envisagent de mettre en place des relations plus proximales entre les peuples de cultures différentes afin de faire émerger des référents culturels semblables. L'interculturalisme vise à réaliser des projets collectifs où chacun apprend de l'autre et où, au final, des points de vue nouveaux et communs apparaissent. Ces deux idéologies tentent de favoriser des rapports harmonieux entre les cultures. Elles identifient les cultures comme hybrides ou métissées. Elles souhaitent la formation d'une identité commune fondée sur les réalités nationales et l'intégration de tous les individus issus de cultures hétérogènes dans une société multiculturelle.

Les moyens d'action préconisés sont les échanges intensifs et les collaborations. Les collaborations sont conçues selon une approche communautaire qui a pour dessein de lutter contre l'individualisme. Néanmoins, si cette approche communautaire aboutit à du

communautarisme, le repli sur la communauté va à l'encontre des aspirations de l'interculturalisme.

Le médiateur est ainsi envisagé dans l'interculturalisme comme facilitateur de la communication et de la compréhension entre les personnes ou les groupes de cultures différentes. Le rôle d'un médiateur devient celui d'un « passeur d'identités », mais surtout celui d'un gardien de l'ordre social tel qu'il est entendu dans le domaine juridique. Les notions glissent même vers une certaine « intermédiation culturelle » (Barette *et al.*, 1996).

La revue de littérature que nous avons menée sur l'interculturalisme révèle de nombreuses publications qui visent à soutenir les professionnels qui travaillent dans une société multiculturelle. Ces guides sont susceptibles de fabriquer des lignes de conduite et un cadre moral de pensée et d'action. Ils prônent des approches dites « de dialogue dialogique » ou de « dialogie » totalement détachées des concepts initiaux de la communication (Collectif, 2007 : 45). Les guides évaluent aussi les degrés d'interculturalité d'un projet en tant que bilan, peut-on dire, de bonnes manières. Les principes mis en avant constituent un code moral. Remarquons aussi que les auteurs sont souvent clercs, avocats, psychologues, éducateurs, etc.

Notre perspective est plutôt d'entrevoir la médiation muséale selon une double forme de médiation culturelle, comme le suggère Jacobi : 1- lors de la conception et de la réalisation de l'exposition entre les communautés concernées et l'équipe du musée, se réalise ainsi une médiation dite « proactive ». Cette forme de médiation recouvre toutes les démarches par anticipation de la venue des visiteurs pour la planification, l'élaboration et la production d'une offre culturelle adaptée aux attentes et besoins des différentes catégories de visiteurs (Jacobi, 2000 : 22-23). 2- La deuxième forme de médiation dite « active » se situe lors de la réception et de l'appropriation de l'exposition par les visiteurs (Jacobi, 2000 : 22-23). Ce sont les médiateurs culturels sur le terrain qui jouent les intermédiaires entre le discours savant et les différentes catégories de visiteurs, mais aussi entre ces derniers et les objets patrimoniaux. La médiation institutionnelle ou proactive est rarement étudiée et évoquée. Les démarches collaboratives entre le musée et les

autochtones lors de la conceptualisation des expositions ont certes un impact sur la mise en œuvre de l'exposition et sur l'appropriation de l'exposition par des publics différents.

IV- La muséologie occidentale versus autochtone

1- Deux formes d'associations des autochtones

Dubuc et Turgeon ont identifié deux tendances quant à l'association des autochtones avec les musées nord-américains lors de la mise en exposition des collections autochtones. La première approche vise à inscrire de nouvelles pratiques dans la tradition du musée occidental afin de « s'ajuster au contexte postcolonial ». Le mot d'ordre des expositions est la « plurivocalité ». Elle intègre les voix de tous les groupes culturels concernés dans le dispositif expositionnel (2004 : 11). Comme le souligne Turgeon, « Il s'agit, en réalité, de faire de l'exposition et du musée en entier un modèle pour la société pluriculturelle englobant, dont l'idéal est d'accorder les différences sous le sceau de la tolérance » (2004 : 11). À l'inverse, la deuxième approche tente de faire uniquement ressortir la « voix authentique » des autochtones en contexte de musées dirigés par des autochtones eux-mêmes. Elle exclut toutes les influences occidentales. Krech soutient que cette perspective reproduit finalement le « modèle univocal » des conservateurs « blancs » (Krech, 2004 : 11, 19-39). Or, on retrouve en contexte muséal autochtone des collaborations avec les allochtones qui visent aussi à une autonomisation des autochtones sur le plan culturel.

La muséologie qualifiée d'autochtone repose sur un discours dit « authentique », qui discrimine en définitive le point de vue allochtone. Il faut remonter aux constats et aux perspectives d'Ames du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique. Certes, il identifie une tendance qui vise à mettre en pratique une approche « *the insider's point of view* », un point de vue de l'intérieur, qui vient de l'intérieur (1992 : 54-58). Elle vise à prendre exclusivement en compte les savoirs transmis oralement, le plus souvent par les aînés. Le contraire est « *the outsider's view* », c'est-à-dire quand les autochtones considèrent que le musée prend seulement en compte un point de vue extérieur, autrement dit « allochtone » (1992 : 54).

Ames exprime clairement son « désenchantement » à l'égard de l'anthropologie, ce qui peut expliquer son intérêt pour les points de vue directs des autochtones. Même si Ames reconnaît que les points de vue sont divers et évoluent constamment, il pense aussi que des éléments mémoriels du passé demeurent inchangés. D'après cet auteur, ce sont ces éléments-là que les musées doivent prendre en compte. Cette approche semble être tournée vers le passé et pourrait engendrer une vision nostalgique et idéalisatrice de la culture autochtone.

2- Quelques limites des collaborations

Cependant, Ames souligne qu'essayer de montrer des points de vue autochtones aboutit à une traduction et à une fabrication artificielle. Ames se détourne en partie de cette pratique tout en continuant de prendre en compte les points de vue autochtones. Il suggère qu'il faut écouter ces derniers. Il préconise pourtant pour son propre musée d'assumer le point de vue de l'institution muséale (1992 : 58). Pour quelles raisons ? Est-ce une prise de conscience de l'auteur quant aux limites des collaborations avec les autochtones ? La quête du discours homophonique autochtone dans les musées allochtones est-elle possible ? Relevons par ailleurs qu'Ames convoque les expressions « travailler ensemble » et « travailler pour la cause autochtone » pour décrire ses actions (1992). Son discours traduit ainsi un régime de collaboration.

De même, nous pouvons citer le rapport de McCracken : « […] le *Ksan Historical Village and Museum*, situé près du village de Gitanmaax, en Colombie-Britannique, s'efforce lui aussi de présenter un portrait authentique du patrimoine autochtone » (2011 : 40). Cette quête de « l'homophonie autochtone » risque-t-elle de produire de la discrimination positive de manière aléatoire et subjective ?

L'expression « muséologie autochtone » comporte de nombreuses incohérences. Elle est censée définir une approche muséale qui consiste à prendre en charge le point de vue autochtone. Elle est néanmoins présente tant dans les musées allochtones qu'autochtones.

Observons davantage ce qu'il en est.

Nous retrouvons les ambitions du postcolonialisme dans les projets de la « nouvelle muséologie autochtone ». À titre d'exemple, la revue professionnelle de l'AMC, *Muse*, a publié en 2011 l'article « Le patrimoine autochtone : bien vivant et exposé au grand jour », où l'introduction dit que :

> *Pendant des années, à la suite de l'établissement des Européens au Canada, les programmes scolaires ainsi que les institutions et la culture populaires étaient imprégnées d'une conception eurocanadienne du passé. L'assujettissement des peuples autochtones du Canada aux Euros-Canadiens, les pensionnats autochtones, et la création de réserves ont tous contribué à maintenir le grand public dans l'ignorance par rapport à l'histoire des autochtones. Malgré cette marginalisation de longue date de l'histoire des Autochtones, un mouvement d'acceptation et d'appréciation de leur patrimoine prend corps depuis quelques années dans la société canadienne. Les musées, les archives et d'autres organisations culturelles contribuent largement à la redécouverte, par le grand public, de l'histoire des communautés autochtones au Canada* (McCracken, 2011 : 35).

Plusieurs dissonances apparaissent dès que l'on s'intéresse à cette muséologie qui prétend être « renouvelée ». C'est une muséologie dite « exclusive », elle est produite 1- par les autochtones, mais on se rend compte que toutes les nations autochtones confondues et allochtones y participent ; 2- pour les autochtones, mais on retrouve aussi l'objectif de s'adresser aux allochtones ; 3- pour l'autonomisation des autochtones, mais on décèle les actions des professionnels allochtones plus ou moins d'origine autochtone qui tentent ainsi de légitimer leurs (propres) démarches.

Pour illustrer ces trois contradictions, nous nous appuyons sur les exemples d'institutions muséales qui se qualifient d'autochtones en territoire québécois : Musée des Abénakis à Odanak (1962), Musée amérindien de Mashteuiatsh (1977), Musée Shaputuan à Uashat mak Mani Utenam (1998), Maison amérindienne du Mont Saint-Hilaire (2000), Hôtel-Musée des Premières Nations dans la communauté huronne-wendate (2008) et le Musée des Cris d'Oujé-Bougoumou (2011).

Ces institutions montrent une certaine volonté de la part des autochtones de récupérer et de se réapproprier leur patrimoine tout en souhaitant développer le secteur du tourisme (une forme d'autonomisation économique). Nos observations de terrain permettent par ailleurs de souligner que, très souvent, ces institutions muséales autochtones 1- travaillent soit avec des allochtones, soit avec des autochtones n'appartenant pas à la nation du

musée, 2- que ces musées sont souvent créés ou menés par des allochtones.

Par exemple, le musée Shaputuan à Uashat mak Mani-Utenam a été créé à la suite de la construction du barrage hydroélectrique sur la rivière Sainte-Marguerite dans le cadre de mesures « remédiatrices » du gouvernement. Comme le souligne Dubuc :

> *Un musée contre une rivière ! Qui viendra maintenant s'étonner que la communauté ne le fréquente pas ? D'autant plus que la réalisation de l'exposition fut donnée à une firme professionnelle, extérieure à la communauté, et que outre la collection d'objets amassés par l'Institut culturel et éducatif (ICEM), aucun des éléments présents ne permet à ses membres de s'y identifier* (Dubuc, 2006 : 39).

D'une part, dans le milieu professionnel autochtone, la directrice en chef, d'origine abénakise, du Musée des Abénakis sur la réserve d'Odanak a été remplacée par une allochtone formée en muséologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). D'autre part, lors de l'élaboration du musée huron-wendat, les responsables de la production de l'exposition permanente n'avaient pas pour intention de former une équipe d'autochtones. C'est un conservateur allochtone qui s'est rendu compte de cette situation et qui est intervenu pour que le musée travaille avec des autochtones qu'il connaissait. Par ailleurs, c'est moins la nation des consultants qui comptait que le fait d'être autochtone[20]. Les guides employés au musée huron-wendat sont de toutes origines. Ainsi, l'idée « d'exclusivité » ne représente pas la réalité. Soulignons qu'elle demeure toujours hasardeuse et critiquable dans un sens comme dans un autre.

L'ensemble du projet muséal de La Maison du Mont Saint-Hilaire laisse entendre que nous sommes dans un musée autochtone. Il mobilise un vocable semble-t-il d'une langue autochtone, le nom de la fondation est *Ushket-André,* la page d'accueil du site Internet nous salue par un *Kwe Kwe*, etc. Or, le musée repose essentiellement sur une seule personne qui n'est pas autochtone, André Michel, né à Avignon. C'est un Français. Le musée est ancré sur une mission dite « sociale » et son fondateur se présente en tant que « peintre ethnographe et sculpteur ». André Michel ne cache pas le fait qu'il soit allochtone. Il se déclare comme personne engagée et dévouée à la valorisation du patrimoine autochtone et comme un fils d'adoption innu. Toutefois, son appartenance demeure floue.

---

[20] Ces informations sont tirées d'une entrevue menée avec le conservateur.

Enfin, on se rend compte des analogies et de la pénétrabilité entre les musées autochtones, mais aussi entre ceux d'origine allochtone et autochtone. Pensons par exemple à l'architecte Douglas Cardinal de descendance lointaine *Blackfoot*[21] qui a construit le Musée des civilisations, ainsi que le nouveau musée autochtone d'Oujé-Bougoumou de la nation crie.

Les collaborations sont en effet doubles et croisées. De nombreux projets collaboratifs sont aussi mis en œuvre par des conservateurs, des artistes ou par des chercheurs allochtones en milieu muséal autochtone. Soit ce sont les musées autochtones qui font appel aux allochtones, soit ce sont les musées et les universitaires allochtones qui vont à la rencontre des autochtones.

Prenons pour dernier exemple le projet *L'alliance Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones*. Initié au Musée de Masteuiatsh dès 2003, il a été réalisé à Uashat mak Mani-utenam, puis à Odanak jusqu'en 2009. Ce projet propose des ateliers de création d'objets et la mise en œuvre d'expositions qui tournent tour à tour dans ces musées autochtones. Il vise entre autres :

> *[…] à faire apprécier à sa juste et haute valeur l'héritage technologique et artistique des premiers peuples […] Trop souvent, les objets artisanaux sont considérés comme de simples bricolages, comme des objets que l'on pense détournés au profit de l'industrie touristique dans laquelle on cantonne trop souvent ceux qui les produisent. Les produits qu'ils ont créés révèlent leurs qualités artistiques ainsi que leur potentiel de développement économique* (Dubuc, 2006 : 2-3).

Cette « recherche-action participative » est essentiellement fondée sur la volonté de soutenir les autochtones dans leur « autonomisation » (Dubuc et Kaine, 2010 : 6) et présente trois objectifs : « le développement créatif » des autochtones, « la prise en charge communautaire du développement local » et la « valorisation des cultures autochtones auprès des allochtones » (2010 : 6). Les deux catalogues réalisés en 2006 et 2010, à la suite des ateliers *Design et culture matérielle*, relatent des échanges et des moments qui ont « enchanté » tout le monde. Des expériences enrichissantes pour chacun des participants sont décrites, tant pour les artisans autochtones que pour les chercheurs ou encore pour les étudiants.

[21] Pour éviter toute confusion avec les Pieds-Noirs d'Algérie, nous conservons l'appellation anglaise.

> *Ces ateliers favorisent l'échange de compétences à travers une expérience de création commune […] Les pratiques traditionnelles d'artisanat autochtone et le processus de design sont ainsi amenés à se côtoyer et à s'influencer mutuellement* (Dubuc, 2006 : 9).

Les auteurs dressent des portraits biographiques accompagnés de citations des artisans autochtones, tous aussi positifs et optimistes les uns que les autres. On peut lire ce type de témoignage autochtone :

> *Je suis fière. J'aime l'ambiance, le groupe. Je trouve cela un peu difficile de chercher à modifier [ce que je crée], jusqu'à ce que je trouve un produit fini. Quand j'ai trouvé, je suis fière. C'est une autre belle expérience, ce que je vis ici. C'est la deuxième fois. Je trouve que les ateliers sont encore trop courts. J'aimerais qu'ils se prolongent pour continuer de développer autre chose. Le travail en équipe est intéressant et il nous permet de voir le travail des artisans. C'est motivant de venir ici. Je voudrais que cela n'arrête jamais* (Dubuc, 2006 : 17).

***

Finalement, la littérature concernant les projets collaboratifs repose sur des croyances et des convictions de professionnels animés par des sentiments qui visent à humaniser le rapport au patrimoine. Ces pratiques ont pour intention de rétablir une cohésion, une harmonie et un bien-vivre ensemble. La frontière demeure poreuse entre « l'acteur en patrimoine » et « l'agent social ».

Chapé souligne que « le degré zéro de l'idéologie » dans tout processus de « transmission patrimoniale » n'existe pas (2010 : 89). Les logiques sous-jacentes rejoignent l'idéologie marxiste « du nous ». Comme le rappelle l'auteur à la suite des travaux de Debray : « […] partout où s'ébranle un « nous », on aura une idéologie », inversement dès que le « nous » disparaît il n'y a plus d'idéologie » (Chappé, 2010 : 44-45). L'« appel au dialogue » fait écho à l'« appel au nous » qui incorpore la dimension affective et émotionnelle, mais manifeste aussi cet impératif d'appartenance, d'estime et d'affirmation de soi pour les autochtones.

Loin de nous l'intention de prôner ou de disqualifier l'approche sociale, mais bien de la mettre au jour. Pour cela, nous devons comprendre l'acte de donner la parole attaché à son appareillage idéologique et à son cadre normatif. De cette façon, nous avons identifié la part du mythe du dialogue social dans les intentions muséales qui ont pour ambition et action de collaborer avec les autochtones et de se nommer « muséologie autochtone ». Nous en retenons pour le reste de notre travail que les motivations de travailler avec les

autochtones reposent sur un gage social et sur l'évidence que les collaborations sont nécessaires et bénéfiques.

Chapitre 3
La patrimonialisation des objets ethnologiques et l'expansion de la colonisation au Canada

> *« Le roi de France doit effectivement consacrer un temps et une énergie considérable (sans parler de ce qu'il lui coûte financièrement) au maintien des alliances avec des gens dont il n'aurait jamais toléré une minute les idées sur l'égalité et la liberté individuelle s'ils avaient été ses sujets. Il reconnaît toutefois que, s'il veut mener à bien les ambitions coloniales de la France au Canada, la compréhension des Amérindiens s'impose pour parvenir à les convertir, à collaborer avec eux afin qu'il s'établisse un commerce sur lequel reposerait l'économie et à cultiver les rapports avec eux de sorte que leur soutien soit acquis en temps de guerre. La dépendance, tant économique que militaire, de la Nouvelle-France envers « ses Amérindiens » force la monarchie absolue de la mère patrie à transiger avec certains de ses plus chers principes. »*
> (Dickason, 1996 : 159)

Lors d'un colloque en muséologie au Québec (2011), un professionnel de musée montre un certificat datant de 1851 qui atteste la participation des Hurons de Lorette à l'exposition universelle de Londres. D'après le conservateur, le document témoigne de l'intégration des points de vue autochtones dans le milieu patrimonial à partir du XIXe siècle. Cette intégration permet selon lui de « redéfinir le discours sur les autochtones et la revalorisation des objets ». La redéfinition des discours vise à la valorisation, à l'appropriation et à la « continuité originale » (ou originaire) qui permet d'établir des liens entre le passé et le présent. À partir de ce certificat de participation, le professionnel souligne que la chronologie des collaborations qu'elle propose remonte bien avant celle des professionnels étatsuniens (1940) ou canadiens (1970-1980). Il conclut finalement en affirmant que les collaborations ont toujours eu lieu et qu'elles sont nécessaires.

Depuis quand les acteurs du patrimoine collaborent-ils avec les autochtones ? L'idée principale qui parcourt ce chapitre est que les collaborations avec les autochtones ont au moins débuté pendant la patrimonialisation intensive des objets autochtones, c'est-à-dire durant l'expansion de la colonisation au Canada. Autrement dit, les collaborations au Canada n'ont pas commencé dans les années 1970-1980, mais elles ont connu un regain à cette période.

De plus, la patrimonialisation des objets autochtones repose moins sur un programme scientifique issu de l'ethnologie que sur l'émergence de cette discipline mise en lien avec le contexte de la colonisation. La volonté actuelle de ré-interpréter le patrimoine autochtone serait issue des problèmes de l'ethnologie née en contexte colonial. La colonisation aurait suscité des pratiques collaboratives entre les collectionneurs et les peuples autochtones. La situation postcoloniale aurait engendré des pratiques collaboratives entre les professionnels des musées et les autochtones. En ce sens, les premiers gestes de patrimonialisation seraient davantage marqués par un registre de valeurs, celui des collectionneurs-amateurs, que par les motifs d'ethnologues en collecte de données.

Les pratiques collaboratives se retrouvent-elles de manière itérative dans les phases successives de la patrimonialisation des objets autochtones au Canada ? En d'autres mots, est-ce que les collaborations ont toujours existé dans le patrimoine autochtone de ce pays ? Cette proposition va à l'encontre de nombreux résultats de recherche relevés dans notre revue de littérature.

Notre travail consiste à retracer les débuts et les ambitions des collaborations en regard de l'évolution de l'ethnologie et d'une contextualisation historique. Il vise à remonter à l'origine des collaborations en reconsidérant les rapports entre le patrimoine autochtone, l'ethnologie et la colonisation. Le but est d'élucider les intentions du régime de collaboration.

Ce chapitre est structuré en trois parties. La première s'intéresse à l'arrivée de l'ethnologie au Canada. La deuxième partie porte sur les modes de collectionnement des objets autochtones durant la colonisation au Canada. La dernière partie rend compte des orientations de l'anthropologie à la fin des années 1980 et identifie comment cette discipline a instigué les pratiques collaboratives actuelles dans les musées à caractère ethnologique.

I- Des objets issus d'enquêtes dites « ethnographiques » ?

Le collectionnement des objets des Amériques remonte aux premiers contacts et aux explorations envoyées par les royautés européennes. Depuis, le rapport aux objets a connu des transformations considérables, divergentes selon les pays où ils sont patrimonialisés. À titre d'exemple, la valeur matérielle des objets amenés par l'équipage de Colomb était plus importante à cette période que la valeur de témoignage. Beaucoup d'objets en métal précieux ont été fondus et dessertis. Dès le XVIe siècle, les objets rapportés de l'Amérique latine sont par contre exposés et collectionnés dans toute l'Europe. Les colons arrivant en Amérique du Nord ne trouvent ni or, ni argent, mais les Français et les Anglais commandent et emportent avec eux des objets pour la cour royale et les cabinets des princes, alors qu'ils en détruisent d'autres pour des raisons religieuses. D'un côté, les colons attribuent à des objets autochtones un potentiel éducatif. D'un autre côté, ils répudient certains objets pieux. Les objets les plus anciens datant du XVIe au XVIIIe siècle se trouvent aujourd'hui, le plus souvent, dans les musées européens. Les musées canadiens conservent généralement des objets à partir du XIXe siècle.

1- L'intensification des collectes d'objets simultanée à l'expansion coloniale

En Amérique du Nord, la collecte systématique et intense des objets autochtones s'établit entre 1880 et 1920 (Krech III et Hail, 1999). Les campagnes de collectes se sont surtout déroulées au Canada entre 1840 et 1960, alors que l'apogée de la colonisation s'étend de 1830 à 1930 (Berlo *et al.*, 1995 : 8-9). Les collectes soutenues de 1840 jusqu'aux abords des années 1960 sont concomitantes avec l'expansion de l'Empire britannique qui s'accroît dès l'ère victorienne (1837-1901). Le Canada connaît à cette période l'industrialisation et une intensification de la colonisation. La côte Ouest du Canada est colonisée plus tardivement que la côte Est (1763) ; la colonisation commence en 1840 dans la région qui devient en 1871 la province de la Colombie-Britannique.

Les lois subversives sur les Indiens commencent dès 1850. Par exemple, en 1857, *l'Acte pour encourager la civilisation graduelle des tribus sauvages dans les Canadas* statue l'infériorité

juridique des Indiens, qui stimule l'éclatement des communautés de l'intérieur par des possibilités d'émancipation et de propriété (Beaulieu, 2000 : 71).

Par ailleurs, en 1860, l'administration des Affaires indiennes passe de la compétence du gouvernement anglais à celui canadien, moment où l'on voit se développer une approche nationaliste et un attrait pour les objets autochtones alors constitutifs du patrimoine dit canadien. La Confédération canadienne est signée en 1867. Dès 1872, une politique d'assimilation des autochtones est mise en place. En 1876, le gouvernement canadien renforce sa politique d'assimilation en adoptant *L'acte des Sauvages* qui devient ensuite – et c'est encore d'actualité – la *Loi sur les Indiens*. Les lois fédérales sont intriquées dans les lois provinciales. En Colombie-Britannique, par exemple, les autochtones sont interdits de toute manifestation culturelle à compter de 1885, et ce, jusqu'en 1951. Ils n'ont plus le droit de procéder à des cérémonies telles que les *Potlatchs*.

Les politiques fédérales tentent d'une part d'assimiler les autochtones et d'autre part de s'émanciper de l'Empire britannique. Le rapport au colonialisme est de ce fait complexe et vécu à double sens quand il concerne la question de l'indépendance. Différentes relations ambiguës sont tissées vis-à-vis des autochtones colonisés et de l'Empire britannique qui détient l'autorité politique.

2- Les objets autochtones et les débuts de l'ethnologie

Les collections les plus importantes conservées en Europe et en Amérique du Nord ont en commun de provenir de collectes dites ethnographiques du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Comment ces collections ont-elles été sélectionnées dans le contexte disciplinaire de l'ethnologie ?

Il nous semble en effet faisable d'étudier ces collections d'après des fondements ethnologiques. Ces derniers reposent sur des critères de collectes et des méthodes documentaires. Ils correspondent à des pratiques connues que nous pouvons retracer. La sélection d'objets dont nous héritons, manifeste des choix particuliers relevant, d'une part, de l'ethnologie et des musées créés dans la mouvance de cette science, mais aussi et

d'autre part, de pratiques d'acquisition d'objets dont nous pouvons contextualiser au moins historiquement certains principes et logiques d'échange. La collecte de ces objets est en quelque sorte décisive et irréversible. Nous ne pouvons certes plus récupérer des objets déjà détruits par le temps et il est périlleux de chercher les traces de ce qui n'est pas connu.

La période de collecte intensive correspond à l'émergence de l'anthropologie en France. Or, l'anthropologie connaît une reconnaissance officielle et elle s'implante dans les universités plus tardivement.

> Il faut attendre la professionnalisation de l'ethnographie en France, avec la création de l'Institut d'ethnologie en 1925 et l'arrivée de Paul Rivet et de Georges-Henri Rivière à la direction du musée d'Ethnographie du Trocadéro (1928) pour qu'une définition autonome de l'objet ethnographique soit établie à partir de l'influence théorique du sociologue anthropologue Marcel Mauss (Grognet, 2005).

La formation universitaire et la professionnalisation arrivent encore plus tardivement au Canada. L'anthropologie académique s'est en effet développée à la fin des années 1940, notamment à l'Université de la Colombie-Britannique, mais il faut attendre les années 1960 pour qu'une anthropologie professionnelle soit mise en place. Ce sont surtout des anthropologues étrangers qui sont employés et qui apportent avec eux les méthodes européennes et étatsuniennes. En outre, dès cette période, nous remarquons que ce ne sont plus les autochtones qui forment l'intérêt de recherche de ce champ disciplinaire. Il semblerait que les collectes d'objets au Canada aient été réalisées par des amateurs en anthropologie.

Néanmoins, les débuts des collectes d'objets autochtones ont commencé avec la Commission géologique du Canada dès 1842 avec Sir Logan, le premier directeur de la Commission, mais surtout avec Dawson[22] (directeur de 1895-1901), considéré comme le père de l'anthropologie canadienne. Les premiers géologues avaient eu la curiosité de rapporter des objets et de prendre des notes sur les peuples autochtones. Après, ils ont

[22] Fondamentaliste chrétien, géologue et paléontologue de formation, professeur, fonctionnaire, éditeur, rédacteur, administrateur scolaire (principal au collège devenu ensuite l'Université McGill à Montréal), collectionneur, fondateur du premier Musée d'histoire naturelle sur le campus de McGill (1880), le Musée Peter Redpath, et de la Société royale du Canada. Ne pas confondre George Mercer Dawson avec son père Sir John William Dawson.

été chargés officiellement de poursuivre ce travail dès 1877, où la Commission avait dès lors pour mandat l'étude de l'histoire naturelle, sans qu'il n'y ait pour autant de formation et de recherches fondamentales à cette période au Canada. Le premier anthropologue professionnel au Canada, étudiant de Boas, a été le linguiste Sapir ; il a en effet été le premier à occuper un emploi à temps plein en 1910 à la Commission.

La discipline naissante au Canada a été influencée au moment de sa professionnalisation par les anthropologues américains. Puis au tournant des années 1960-1970, la prise de conscience politique pancanadienne a encouragé les chercheurs à travailler sur des sujets canadiens. Quant au courant du folklore spécifique au Québec, le champ d'études s'est tourné vers les traditions autochtones au même titre que celles appartenant aux Québécois. On souligne une rupture épistémologique de l'anthropologie avec un avant et un après 1960 qui marque les diverses modalités de collectes.

Somme toute, en tentant de retracer les rapports entre l'ethnologie et les collections autochtones, nous nous rendons compte que ces objets sont en définitive synchroniques de la période intensive de la colonisation.

II- L'expansion coloniale et le mode de collectionnement des objets autochtones

Nous avons constaté que l'émergence de l'anthropologie en contexte universitaire au Canada est décalée par rapport aux collectes intensives des objets autochtones dans ce pays. Si les collectionneurs n'ont pas suivi un programme de collecte ethnologique, comment ont-ils collectionné les objets autochtones ?

L'exercice s'appuie sur le cas de trois collectionneurs : George Mercer Dawson (1849-1901), David Ross McCord (1844-1930) et Joseph-Charles Taché (1820-1894). Leurs objets constituent aujourd'hui des collections muséales importantes au Canada. Elles se trouvent notamment au Musée McCord (Montréal), au Musée des civilisations[23] (Hull) et

[23] Désormais, ce musée est nommé Musée des civilisations.

au Complexe muséal du Musée de la civilisation (Québec)[24]. Les démarches de collecte de McCord sont citées comme représentatives des modalités des collectionneurs de l'époque victorienne par la conservatrice McCaffrey (1999). Nous identifions des pratiques ressemblantes entre ces trois collectionneurs. Les travaux de Krech III et Hail montrent certaines similitudes entre ces collectionneurs et leurs contemporains des États-Unis. Enfin, leurs entreprises révèlent l'évolution de l'ethnologie. Dawson est considéré comme le père de l'anthropologie au Canada. Taché est, lui, nommé le père de l'archéologie dans ce pays.

1 - Des collectionneurs porte-parole des autochtones ?

a- Les collectionneurs défendent la cause des autochtones

L'avocat McCord soutenait les intérêts et les revendications des autochtones. Il entretenait avec ces derniers des relations « respectueuses » et était reconnu par la Confédération des six nations iroquoises comme l'un d'entre eux (McCaffrey, 1999 : 43-73)[25]. Il a commencé ses activités de collectionnement en 1878, caractérisées par un « dévouement obsessif et pulsionnel » pour préserver en urgence les autochtones (McCaffrey, 1999 : 50-68). Comme le mentionne la conservatrice des collections autochtones, McCaffrey, ses démarches de collectionnement sont représentatives des modes d'actions d'ethnographes victoriens qu'elle désigne en anglais « *Victorian ethnographic collector* » (1999 : 51).

McCord romançait l'histoire et les cultures autochtones. Son intérêt se portait sur l'authenticité et la tribalité. Il privilégiait les objets dits « traditionnels » d'avant le contact européen (1999 : 56). McCord était influencé par le courant littéraire du romantisme, par le mouvement d'inventaire exhaustif en sciences naturelles, mais aussi par ses convictions politiques nationalistes. Alors que le romantisme était dépassé, McCord faisait converger

[24] Ce musée est dorénavant appelé Musée de la civilisation.
[25] La Confédération des six nations lui a décerné en 1946 lors d'une cérémonie officielle un nom iroquois. Il a certainement reçu cet honneur en reconnaissance de son travail sur le plan juridique en faveur des causes autochtones.

les perspectives romantiques et nationalistes pour construire une représentation organique et unifiée des différentes nations canadiennes. Il travaillait sur les impressions nostalgiques, mélancoliques, qui subliment la beauté de la nature et du primitivisme, alors que la société canadienne était en pleine mutation (modernisation, industrialisation, urbanisation, etc.) (McCaffrey, 1999 : 53-54). Il idéalisait de la sorte l'image de l'autochtone pour bâtir une image d'un Canada uni qui s'émancipe de la couronne britannique. McCord n'a toutefois pas toujours été cohérent, car il envisageait par ailleurs d'assimiler les cultures autochtones dans la nouvelle société canadienne (McCaffrey, 1999 : 54). On bascule ainsi de l'interprétation coloniale à l'interprétation nationale des collections autochtones, en contournant les enjeux centraux qui posent aujourd'hui problème pour les autochtones, mais où l'on identifie dès à présent une double forme d'appropriation de ces objets.

En outre, mentionnons que l'image de la colonisation demeure spécifique chez les Canadiens français qui estiment être les colonisés, tandis que les colons sont les Anglais. Nous pouvons citer à cet égard les collectes intensives de récits et d'objets menées par Taché et Barbeau afin de sauvegarder la mémoire de la culture orale et matérielle autochtone et concurremment la mémoire canadienne-française. Ils entrevoyaient en effet une menace d'extinction de leur propre culture envisagée aussi de « traditionnelle » par rapport à l'industrialisation et à la modernisation de la société. La crainte de voir disparaître les peuples et les cultures tant autochtones que canadiens-français est alimentée par les ambitions politiques d'assimilation fédérale. Plusieurs collectionneurs s'engagent pour ces raisons, craintes et menaces dans une collecte systématique qualifiée de projet ethnographique afin de recueillir de manière exhaustive des témoignages sur les modes vie et de pensée des communautés. L'image du Canadien français colonisé évacue d'une certaine manière la question de la colonisation des autochtones.

Notons que ce rapport au colonialisme ambivalent, signifié par les collections autochtones, subsiste encore aujourd'hui dans les musées canadiens. Les objets autochtones peuvent faire partie du patrimoine canadien dans des discours à résonance politique, sans toutefois être formellement et systématiquement intégrés dans les collections classées et nommées « canadiennes ». Ils ne sont pas non plus forcément

reconnus en tant que patrimoine canadien, ni par les autochtones, ni par les Canadiens. Il y est inscrit concomitamment des relations d'appartenance, mais aussi de dissemblance où les frontières avec l'altérité sont variables.

Krech III et Hail se sont de la même façon penchés sur les intentions, les motivations et les modes d'action de onze collectionneurs des États-Unis. Leurs collections constituent aujourd'hui les collections autochtones centrales des musées nord-américains, comme celle du Musée national Smithsonian. Ils décrivent « la soif obsessive de ce hobby » qui se caractérise par des volontés personnelles variées comme le désir de convertir les autochtones au christianisme (collections des missionnaires comme celle de Sheldon Jackson en Alaska) ou encore de s'inspirer de la spiritualité amérindienne alors recrée et inventée par les collectionneurs eux-mêmes (collection de Clara Endicott à Boston), etc. Les auteurs montrent en quoi les significations des collections autochtones relèvent surtout pour eux de croyances et de préjugés à l'égard de sociétés dites « sauvages » (1999).

b- Les collectionneurs sont-ils des « stigmatisés-honoraires » ?

À partir de ces exemples, nous interrogeons les attitudes des collectionneurs à partir des travaux de Goffman qui portent sur la « stigmatisation » (2010 [1963]). Ces attitudes correspondent-elles à ce que Goffman nomme les « porte-parole des stigmatisés » et plus précisément les « initiés » ou encore les « stigmatisés-honoraires » des gens à part (2010 : 32-45) ?

McCord ou encore Taché sont présentés comme « des ardents défenseurs pour la cause des autochtones » par les conservateurs de leurs collections (McCaffrey et Robitaille). Ces deux collectionneurs ont vécu une « initiation » et une « acceptation » au sein de ces peuples, tels que ces processus sont définis dans les travaux de Goffman et moins comme le stipulent les méthodes de terrain ethnographiques. Les collectionneurs éprouvent un sentiment d'appartenance à l'égard des autochtones. McCord avait pour habitude d'écrire ses lettres en se présentant avec son nom honorifique iroquois. Il écrit par exemple ceci

en 1913 au Révérend Trench d'Alberta, dans le but d'apprivoiser son rôle culturel et national de porte-parole autochtone (McCaffrey, 1999 : 57) :

> J'ai demandé à M. Trench qui a si gentiment travaillé pour moi, s'il pouvait faire en sorte que les chefs et les guerriers comprennent que je ne suis pas un visage pâle, mais bien un frère d'adoption des six nations, qui fait tout son possible pour préserver pour la postérité ce qui est en train de se perdre – les vestiges de la grandeur des Indiens[26] (McCaffrey, 1999 : 56-57).

Il écrit aussi de la sorte au chef huron de Lorette : « Cher frère et chef, Permettez-moi de vous remercier du plus profond de mon cœur pour le splendide porte-bébé [*papoose* est écrit en algonquin] en forme de totem de tortue […] Dans l'esprit de la pipe calumet de la paix. Votre frère […] »[27] (repris par McCaffrey, 1999 : 56). Cette appropriation des expressions verbales autochtones, cette identification aux autochtones et cette forme de reconnaissance de fils adopté permettent à la fois de légitimer le rôle que s'est attribué le collectionneur, mais aussi d'asseoir son projet de redresseur. Ce transfert explique la nature des relations du collectionneur en tant que défenseur et représentant des autochtones. Il défendait leurs causes en tant qu'avocat dans le cadre de ses activités professionnelles du quotidien, mais ses rapports se comprennent davantage à un niveau personnel. Cette logique d'identification expliquerait la constitution de sa collection.

> L'une des tâches qui incombent en particulier aux représentants consiste à convaincre le public d'employer une étiquette moins offensante pour désigner la catégorie qu'ils défendent. Un autre de leurs devoirs quotidien consiste à paraître en tant que « porte-parole » devant divers publics de normaux et de stigmatisés : ils défendent la cause de ces derniers […] (Goffman, 2010 : 37).

La famille Taché s'implique aussi dans la défense des autochtones. Le collectionneur Joseph-Charles Tassé est surnommé « l'Iroquois » par ses proches et il côtoie régulièrement les autochtones. Un transfert de valeur apparaît. Il est stigmatisé à son tour par les siens, c'est-à-dire par les allochtones « normaux ». Le collectionneur vit parmi et comme les stigmatisés. Il s'adonne à une collecte de récits et d'objets par « adoration et curiosité ». De plus, son frère, Mgr Alexandre-Antonin Taché, « jou[e] [également] au conciliateur » auprès du gouvernement et implante des missions pour « aider » les autochtones (Tremblay, 1998 : 9-10).

---

[26] [Traduction libre] « *I asked Mr. Trench if he could not, in his kind work for me, get the chiefs and warriors to appreciate that I was not a pale face, but a brother by adoption into the six nations, endeavouring to preserve for posterity [what] was in fact becoming lost—the traces of the former greatness of the Indian.* »

[27] [Traduction libre] « *Dear Brother Chief, Allow me to thank you from the bottom of my heart for the splendid Turtle totemed Papoose cradle […] In the Pipe of Peace, Your brother […]* »

Goffman ajoute que la prise en compte des points de vue de stigmatisés dans le cadre de publications, de plaintes ou d'aspirations politiques renforce et raffermit la « réalité du groupe » où est formulée à proprement parler une « idéologie du groupe ». Il fait remarquer que, tout au moins en Amérique (terrain d'étude), les membres des stigmatisés ont presque toujours la possibilité de présenter leur point de vue en public, quelle que soit la forme de stigmatisation. Toute personne affligée d'un stigmate vit « dans un monde littéralement défini ». Quelle que soit la stigmatisation, les personnes stigmatisées bénéficient « d'une version intellectuellement élaborée de leur point de vue » (Goffman, 2010 : 38). Ces résultats expliquent notamment les raisons pour lesquelles les autochtones sont traités comme un groupe à part entière, sans qu'il n'y ait pour autant une marque de différenciation clairement explicite avec les Canadiens. L'ambiguïté serait ainsi créée à l'origine des collections par les collectionneurs eux-mêmes. Les divers points de vue posés par les protecteurs-collectionneurs s'autorisant eux-mêmes à ce rôle construisent un espace de stigmatisation signifié par les objets.

En outre, Goffman précise que l'on peut voir apparaître un « culte du stigmate » chez les stigmates honoraires, de telle sorte que « la stigmaphobie du normal se trouve contrecarrée par la stigmaphilie de l'initié » (2010 : 44). L'individu « porteur d'un stigmate honoraire » produit une sorte de malaise. Il s'efforce alors d'imposer une certaine forme de moralité ; faisant du stigmate une chose neutre, à l'égard du malaise qu'il produit lui-même tant auprès des normaux que des stigmatisés, afin de se sortir de cette situation. Il laisse entendre qu'il conviendrait de considérer objectivement la stigmatisation afin que son propre comportement ne paraisse pas offensant pour les normaux (2010 : 44-45).

Nous décelons, somme toute, ce rapport particulier institué dès la période coloniale et inscrit au cœur de la constitution des collections autochtones. Certains collectionneurs des objets autochtones étaient baignés dans une sorte d'idéalisation de l'indianité susceptible de normaliser et d'assimiler les autochtones, mais aussi de se retrouver lors de la mise en exposition de ces collections. Ces collectionneurs se sont en quelque sorte créé un univers indianophile et ont construit un discours de protection et de légitimation de leurs propres actions. Nous entendons le régime de l'indianité différemment de celui de l'autochtonie. Il

désigne un phénomène antérieur à l'apparition de la définition contemporaine de l'autochtone. Il renvoie au mythe sauvage où l'homme originel est bon, élaboré dès le XVIe siècle. Cet homme idéalisé vit en harmonie et en toute plénitude avec les gens et la nature dans un univers édénique[28]. Ce mythe manifeste la dimension utopique du désir de vouloir vivre ou faire différemment, autrement.

Le mot collaboration a pour corrélat collaborationnisme. Cependant, il apparaît que le mode de collectionnement des objets autochtones de ces trois collectionneurs canadiens pendant l'apogée de la colonisation traduit surtout un régime de résistance. Dans le cadre de la revue de la question, cette grille d'interprétation demeure limitée et lacunaire. Elle sera approfondie dans les analyses issues d'un travail de terrain (chapitre 7).

2 - Des collections menées sans programme et dans le cadre de divers intérêts

D'un point de vue historique, le Canada oriental et la Colombie-Britannique sont reliés grâce à la construction du chemin de fer transcontinental, le *Canadien Pacifique* (1881-1885). Pour ce projet, des missions en géologie sont mises en place durant lesquelles des collections sont constituées. Le chemin de fer est donc l'instrument de la colonisation et du développement économique du Canada occidental. Ces transformations engendrent dans la société curiosité et peur du changement.

Le géologue Dawson (fils) rassemble dans ce contexte, une collection d'objets autochtones majeure au Canada (conservée aujourd'hui dans plusieurs musées d'envergure nationale sur les côtes est et ouest). Il est d'ailleurs le premier à avoir publié des recherches sur le peuple haïda. Une partie de sa collection forme une collection autochtone conséquente au Musée McCord (184 objets)[29]. Dawson est envoyé sur la côte Ouest, dans le cadre de plusieurs missions naturalistes en vue de faire des relevés topographiques, géologiques et minéralogiques pour le projet du chemin de fer. Il

---

[28] Mentionnons les travaux du sociologue Olivier Maligne, *Les nouveaux indiens, une ethnographie du mouvement indianophile* (2006 : 90-123).

[29] Cette collection a été exposée au Musée McCord d'histoire canadienne à Montréal : *L'art haïda - les voies d'une langue ancienne* du 29 avril au 22 octobre 2006).

rapporte avec lui de nombreux artefacts[30]. Il mène une expédition qu'il qualifie « d'ethnologique » dans les îles de la Reine-Charlotte du 27 mai au 17 octobre 1878, au cours de laquelle il décrit la culture des Haïdas[31] et dessine les objets dans ses notes de terrain[32].

L'auteur réalise des analyses sans centrer l'intérêt de sa recherche sur les objets qui sont implicitement conçus comme des documents ethnologiques (Soulier, 2006b). Il n'aborde pas la question du collectionnement et évoque rarement les contextes et les modalités d'acquisition. Il décrit le savoir-faire de production des objets sans chercher à identifier les indices du degré d'évolution technique des outils, malgré l'influence des méthodes de l'évolutionnisme social datant de cette période. Il essaie néanmoins d'observer et d'intégrer les caractéristiques de l'évolution sociale du peuple haïda dans une périodisation préhistorique qui correspond à l'évolution de la société occidentale. Dawson propose la période néolithique. Il s'interroge toutefois sur cette proposition, car les Haïdas n'ont pas d'animaux d'élevage ; ils ont seulement domestiqué les chiens. Or la domestication des animaux et des plantes caractérise la période du néolithique.

Les objets de sa collection sont exposés au Musée d'histoire naturelle Redpath (de l'Université McGill, fondé par son père, le naturaliste Sir John William Dawson) dès 1892[33]. La recherche est principalement tournée vers les peuples de la côte Ouest (Lawson, 1994 : 33). Le discours muséographique de l'exposition *Fossil Men* [Les hommes fossiles] au Musée Redpath est construit selon une perspective évolutionniste qui réfute la possibilité d'évolution des cultures primitives et qui prédit leur disparation. Les peuples autochtones sont considérés comme des « dégénérés ». Sir Dawson documente dans ce sens la collection de son fils et a publié auparavant *Lost Arts of Primitive Races* [Les arts

---

[30] Son rapport de terrain publié en 1880 par Geological Survey of Canada et Dawson Brothers à Montréal, s'intitule *Repart on the Haïda Indians of the Queen Charlotte Islands, 1878* (239 p).

[31] George Mercer Dawson classe ainsi ses analyses ethnologiques : après un bref historique sur l'arrivée des Haïdas, il décrit leurs particularités physiques, puis la nourriture, leur organisation sociale, leur religion et leur médecine, les *potlatchs* ou la distribution des biens, les cérémonies dansantes, les habitudes sociales, l'art et l'architecture, les traditions et le folklore, les premiers contacts avec les Européens et la traite de la fourrure, enfin, la population actuelle.

[32] Voir les planches de son rapport de terrain. Elles sont publiées dans l'édition de Dawson Brothers de 1880, mais elles ne sont pas reproduites dans l'édition de Cole Douglas et de Bradley Lockner de 1993.

[33] Le discours d'inauguration du Musée présente la mission de l'institution en tant lieu de conservation et d'exposition des spécimens géologiques, minéralogiques, paléontologiques, zoologiques, botaniques et archéologiques.

oubliés des races primitives] (1880) en interprétant les objets en tant que spécimens naturels (Lawson, 1999 : 61). George Mercer Dawson s'opposait pourtant à cette vision proposée par son père et rejoignait plutôt l'approche diffusionniste de Boas (dès les années 1880). Il privilégiait, par exemple, une contextualisation des objets dans leur culture d'origine. Le Musée rassemblait des collections variées et isolées de missionnaires et de géologues affiliés à Sir Dawson, sans qu'il n'y ait de projet scientifique précis et défini (Lawson, 1994).

Plusieurs musées universitaires comme celui du Redpath ou celui de l'Université Laval ont récupéré et assemblé divers dépôts de collectionneurs à des fins pédagogiques et pour illustrer des théories scientifiques. Les objets autochtones n'étaient pas forcément interprétés selon les visions des collectionneurs envers les autochtones. Ce glissement du contexte privé amateur au domaine muséal public leur a attribué, de fait, une valeur et une teneur anthropologiques plus légitimes. Les musées avaient pour objectif de diffuser les résultats scientifiques et se rattachaient à cette discipline, alors qu'elle commençait à peine à être construite.

Pour y voir plus clair, les collections étaient documentées et interprétées par divers amateurs (dans le sens de fervents connaisseurs qui n'appliquent pas de méthodes scientifiques) et selon des perspectives divergentes. À bien considérer, le courant de l'évolutionnisme social en anthropologie engendrait lui-même des résultats discordants relatifs aux caractéristiques de l'évolution des peuples. L'archéologue Wilson (1816-1892), président de l'Université de Toronto (1887-1892), soutenait par exemple la théorie selon laquelle les peuples autochtones avaient les mêmes habiletés intellectuelles que les individus des sociétés plus complexes (McCaffrey, 1999 : 52). Il en est de même pour le linguiste Hale (1817-1896), diplômé à l'Université Harvard, qui a notamment influencé l'approche interprétative du collectionneur McCord. Hale rejetait l'affirmation d'une supériorité inhérente à la civilisation occidentale dans *The Iroquois Book of Rites* [Le livre des rites iroquois] (1883) (McCaffrey, 1999 : 53). En outre, peu de collectionneurs se déplaçaient comme Dawson. McCord, par exemple, a mobilisé tous ses contacts pour acquérir la majorité des objets par voie postale ou lors de rencontres avec ses connaissances (McCaffrey, 1999 : 55).

De plus, les collectes et les projets qualifiés d'ethnologiques sont mêlés aux différents travaux en sciences naturelles, mais aussi à d'autres disciplines, notamment l'archéologie. Cela explique le souci de la classification et du système d'inventaire des naturalistes. L'ethnologie et l'archéologie ont connu leurs premiers balbutiements durant cette période. À titre d'exemple, le collectionneur Taché est considéré comme le « premier archéologue amateur canadien » (Tremblay, 1998 : 25). Il a constitué une collection dite « ethnologique » assez conséquente, entreposée à sa mort (1894) au Séminaire de Québec, puis acquise par l'Université Laval en 1902.

La collection du Musée Taché, nommé aussi le Musée huron (les Hurons vivent près de Québec), est développée à partir de nombreux dons, notamment de ceux de Mgr Bolduc en mission sur l'île de Vancouver. Les objets, loin d'être uniquement hurons, proviennent de divers lieux et ont été acquis dans des circonstances variables. La collecte n'est pas menée selon un programme précis (Tremblay, 1998). La majorité des objets provient des fouilles archéologiques que Taché a mises en œuvre ; or, à l'époque, l'archéologie n'avait pas de méthodologie ; « on creusait plutôt arbitrairement » (Tremblay, 1998). Les objets ont été sortis de terre sans repères stratigraphiques (Tremblay, 1998 : 17). Pour autant, Taché n'a pas légué de documentation sur les objets (Tremblay, 1998). Il en ressort un paradoxe : on identifie, d'un côté, une certaine forme de rigueur scientifique, de l'autre, une curiosité avide et une quête de l'exotisme. Les objets ont tout du moins perdu une grande partie de leur valeur documentaire.

Les collectionneurs appartiennent à l'élite universitaire, commerçante, juridique et politique. Ces érudits n'ont toutefois pas mis en place de programme scientifique pour la collecte. Les motifs de collectionnement répondaient à des inquiétudes et à diverses passions. Les démarches ne relevaient ni de la recherche fondamentale, ni de la recherche empirique valable en anthropologie selon les critères scientifiques contemporains. Les objets de collecte ne formaient pas en eux-mêmes des objets de recherche. Les collections servaient d'appui à plusieurs théories appartenant à des domaines de recherche divers ; de la géologie à l'archéologie. Ils illustraient des théories de cette époque et des résultats

variés et contraires. Les objets sont devenus des vecteurs de représentation des peuples autochtones. Ces collections ont ensuite été acquises pour des fins d'enseignement.

3 - Toutes sortes de projets étaient qualifiés d'ethnologiques

Cette effervescence ethnologique est suivie dans plusieurs secteurs pendant quelques décennies, notamment en photographie et en art, envisagés à ce moment-là comme des instruments documentaires de l'ethnologie. Le photographe Edward Sheriff Curtis (1868-1952) voulait par exemple, capturer l'histoire de toutes les tribus autochtones, même s'il sentait que c'était déjà trop tard pour les sauver. Alors qu'une première génération d'artistes-peintres souhaitait immortaliser la culture autochtone dans un genre « réaliste romantique »[34], un deuxième mouvement est né afin de préserver la culture autochtone en se donnant une mission dite ethnographique.

Pensons aussi à la peintre Émily Carr (1871-1945), qui partait dans les villages haïdas et tlingits pour représenter de « manière objective et naturaliste » les maisons et les mâts totémiques abandonnés (1907-1911) (Soulier, 2004). La biographe Tippet relève que cette artiste s'était donnée pour vocation de sauver le patrimoine des autochtones en déclin de la Colombie-Britannique. Carr écrit : « Je voulais peindre autant de mâts totémiques dans leur propre environnement que je le pouvais pour en constituer une collection complète […] J'ai l'intention de représenter tous les mâts totémiques et les villages possibles avant qu'ils ne deviennent choses du passé »[35] (Tippet, 1979 : 75).

Il semblerait que les collectes d'objets autochtones n'ont d'ethnologique que les ambitions de leurs collectionneurs, construites sans fondements ni méthodes scientifiques d'après les critères contemporains de la science. Toutes sortes de projets et d'actions rattachés au patrimoine étaient qualifiés d'ethnologiques, ce qui laisse entendre que les collectes n'étaient pas menées selon une logique rationnelle, mais selon des raisons plutôt subjectives.

---

[34] Les peintres les plus connus sont George Catlin (1796-1872) et Paul Kane (1810-1871).

[35] [Traduction libre] « *I was going to picture totem poles in their own settings, as complete a collection of them as I could […] I shall do all the totem poles and villages I can before they are a thing of the past.* »

La conservatrice McCaffrey montre, à ce sujet, l'avidité du collectionneur McCord. Les collectionneurs appartenant à l'élite savante et politique « autoproclamaient » de la sorte que leurs collections étaient « ethnologiques ». Collectionneurs, commerçants, photographes, peintres et encore bien d'autres s'engageaient et investissaient leur passion dans une mission de sauvegarde insufflée par les théories de l'anthropologie et par les appréhensions des transformations sociales liées à la modernisation. Ce contexte colonial a ainsi engendré une posture de résistant visant à défendre les autochtones.

En somme, l'ethnologie influence et inspire de nombreux collectionneurs au Canada, alors qu'elle est naissante et peu présente dans le milieu universitaire canadien et qu'elle renferme diverses orientations et courants de pensée. Les collections autochtones sont particulières au Canada, car elles relèvent, en ce sens, plus spécifiquement d'initiatives et de compétences personnelles d'amateurs en ethnographie.

4- Des musées dits « coloniaux » ?

L'ethnographie demeure souvent associée de nos jours aux démarches colonialistes et aux expansions impériales. Mentionnons l'ambiguïté issue de l'éclosion synchronique de l'intensification des collectes d'objets avec le début des lois d'assimilation culturelle. En effet, certains discours peuvent prêter à confusion entre les différentes intentions vacillant entre le collaborationnisme et la résistance. Barbeau relève que, entre 1875 et 1925, les musées acquéraient de nombreux objets autochtones, étant persuadés que la culture autochtone était vouée à s'anéantir (Barbeau, 1950). L'élan dit de « muséification » de cette époque laisse penser que les objets étaient dérobés par les musées. Il demeure associé à la colonisation, à la négation identitaire des autochtones et il engendre une mise en cause du regard scientifique porté sur ces cultures (Degli et Mauzé, 2000 : 124).

Rappelons aussi la conjoncture commerciale de cette époque. Les circuits commerciaux des États-Unis et ceux de l'Europe provoquaient des trafics d'objets autochtones. Un grand engouement à l'égard des autochtones a de cette façon émerge durant les années 1870. Le commerce de l'artisanat, mais aussi des trafics internationaux se déploie en

parallèle. La curiosité est animée par l'appréhension de voir disparaître les peuples et les cultures autochtones. Penney soulève que les musées de toutes les grandes villes d'Amérique envoyaient des représentants chargés de recueillir des objets traditionnels. Ces délégués dépouillaient les tribus. Ils les encourageaient à se démunir de leurs « vieilleries ». D'après l'auteur, on trouvait en cette période plus d'artisanat à New York qu'en Colombie-Britannique (Penney, 1998 : 195).

D'après ces auteurs, un dépouillement massif s'est amplifié en raison de la commercialisation et de la « muséification ». Une grande partie des collections muséales a été rassemblée pendant cette effervescence au moment où les peuples autochtones étaient perçus comme en voie d'extinction. « […] [L]es musées se devaient dès lors de témoigner de leur héritage perdu » (Degli et Mauzé, 2000 : 124-125).

Enfin, des chercheurs, tels que récemment Mackenzie, continuent de construire l'image colonialiste des musées canadiens, sans apporter toutefois des preuves (2009). Celui-ci, entre autres, propose une approche internationale où tous les musées anthropologiques sont interprétés sous le joug du colonialisme. Il associe le colonialisme à l'anthropologie et aux musées ; il est d'avis que les réseaux des collectionneurs privés deviennent un véritable commerce dit « anthropologique » où les principaux agents sont les musées, les administrateurs, les soldats et les missionnaires. Cette commercialisation est aujourd'hui envisagée comme une forme « d'impérialisme » (Mackenzie, 2009 : 9-10). Mackenzie définit cette ferveur pour les objets autochtones de « chasse aux trophées » ou de « faim vorace pour les collections sauvages » (2009 : 9-10)[36]. Le modèle colonial européen est-il importé dans l'histoire des musées du Canada ?

À présent, les démarches issues de ce conditionnement « ethnologique » menées au XIXe siècle par des amateurs sont critiquées, voire condamnées. Certains autochtones mettent en cause les musées liés à ce domaine. Ils associent le « collectionnisme », la « muséification » avec la « colonisation » (Degli et Mauzé, 2000 : 124). Les objets à caractère ethnologique acquis avant 1960 sont depuis la fin des années 1980 sources de

[36] L'auteur retrace l'évolution des musées coloniaux dans l'Empire britannique et notamment au Canada.

conflits entre les musées canadiens et les autochtones. Les collections liées à l'ethnologie sont largement critiquées et assimilées au colonialisme. Les objets sont rarement accompagnés d'une documentation. Or, les informations qui restent manifestent surtout l'image de l'indien que se faisaient les collectionneurs.

McCord, par exemple, connaissait l'importance de la documentation des objets et suivait pour ces raisons la méthode d'inventaire des sciences naturelles. Il prenait systématiquement des notes. Les conservateurs réalisent aujourd'hui que cette documentation reflète surtout l'excentricité du collectionneur qui perpétue une « image romantique idéalisée et stéréotypée de l'Amérindien », « hors du temps », « [qui] fige la figure du grand guerrier et de l'artisan doué de raison » (McCaffrey, 1999 : 66-68). Ces collections privées ont été patrimonialisées et sont devenues aujourd'hui publiques.

Les institutions muséales héritent de cette façon de collections associées au passé colonial et à des enjeux politiques nationalistes. Elles détiennent de lourdes responsabilités relatives à la transmission et à l'interprétation de ces collections, mais aussi envers les descendants des peuples autochtones qui n'ont pas disparu, malgré les craintes de certains. Les collectes d'objets autochtones sont peut-être le signe d'un phénomène de stigmatisation construit par les collectionneurs eux-mêmes.

III - Une remise en cause de l'anthropologie qui incite aux collaborations ?

Dans ce contexte, les critères de sélection et de documentation des objets autochtones peuvent difficilement être expliqués par l'ethnologie. La professionnalisation et l'intégration de l'anthropologie dans les musées canadiens sont postérieures aux collectes. Il est difficilement envisageable de retracer les significations des collections autochtones en remontant aux pratiques de l'ethnologie dans le champ de l'anthropologie.

La mention ethnologique a en effet été utilisée de diverses manières sans cohérence ni projet de collectionnement spécifique. Il serait davantage question de recollement, c'est-à-dire d'une série d'objets bricolée qui vise à exposer la culture autochtone de manière

exhaustive. Il ressort toutefois que les collections autochtones font montre à l'origine d'une stigmatisation ambiguë entre les peuples autochtones et allochtones.

Les pratiques collaboratives des musées peuvent par contre s'expliquer par un virage de l'anthropologie nord-américaine dès la période de décolonisation et d'autonomisation des autochtones. Selon une perspective anthropologique, comment se sont construites les prémices méthodologiques quant à la sélection d'objets ethnographiques sur le terrain ? Quel est le point de vue des anthropologues contemporains sur les modes de collectes des objets pendant la colonisation ? Enfin, quelles sont les approches de « renouveau » proposées par les anthropologues ?

> Ces productions humaines sont ethnographiques avant tout parce qu'elles sont étudiées sur place par un scientifique spécialiste de la culture, puis destinées à être conservées dans un musée spécifiquement nommé d'ethnographie (Grognet, 2005).

1- Les objets mal documentés deviennent-ils des « fantômes de l'ethnologie » ?

La collecte se systématise surtout en France, sous l'influence de Mauss, Rivet et Rivière (Collectif, GHR, 1989 : 118). Elle doit répondre à des critères scientifiques, en évacuant tout préjugé esthétique ou de rareté. Mauss dit à ce sujet : « une boîte de conserve caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou le timbre le plus rare » (Collectif, GHR, 1989 : 118). La première raison de sélection est d'ordre théorique et méthodologique. Selon la théorie du fait social, Mauss cherche dans les objets collectés et catalogués la « preuve du fait social » (Mauss, 1989 : 9). Les présupposés théoriques de cette démarche sont à mettre en relation avec le positivisme sociologique durkheimien : « si les faits sociaux sont des choses, les faits de culture, eux, seraient des objets : ils deviendraient en somme des précipités de culture et en eux la culture indigène serait comme condensée » (Jamin, 1982 : 94). Pour Rivet et Rivière, les collectes et le rassemblement d'objets doivent constituer des objets de savoir, de savoir positif sur les représentations et les valeurs culturelles des sociétés qui les ont produites. Les collections sont des « pièces à l'étude » (Collectif, GHR : 1989 : 118-119). L'objet ethnographique devient

> […] un témoin, un échantillon, voire un spécimen ou un étalon de civilisation […] les objets ethnographiques ne peuvent ni mentir ni se tromper. Mieux que tout discours, sans doute mieux que n'importe quel manifeste, leur exposition devrait emporter l'adhésion (Collectif, GHR : 1989 : 119).

La seconde raison est d'ordre idéologique et politique. Mauss décrit ainsi dans son *Manuel d'ethnographie* (publié en 1947 à partir des cours donnés dès 1926) les méthodes d'observation pour la collecte des objets mise en œuvre avec des méthodes de catalogage des objets (inventaires, fiches descriptives, journal de route…), donnant des renseignements sur l'usage, la fabrication de l'objet et les dates de l'emploi : « […] l'essentiel du travail ethnographique consistera dans le rassemblement et l'organisation de collections d'objets » (Mauss, 1989 : 16).

L'auteur précise de la sorte le travail du collecteur : « Le collecteur s'attachera à composer des séries logiques, en réunissant si possible tous les échantillons d'un même objet en dimensions, formes, etc. sans craindre les doubles et les triples » (Mauss, 1989 : 17).

Or, Mauss montre comment les objets issus des pays anciennement colonisés ont été récupérés selon des méthodes intensives dans le but de récolter un maximum d'objets de peuples autochtones. Cette démarche présente à elle seule un caractère superficiel (Mauss, 1989 : 13). Leiris dénonce également en publiant, à son retour de l'expédition Dakar-Djibouti en 1934, son journal *L'Afrique fantôme* (contre l'avis de Griaule), les méthodes d'acquisition qui ressemblent à des réquisitions et à des vols (l'œuvre fut mise au pilon en 1941). Les démarches de l'ethnographie étaient finalement peu définies dans la pratique. Il en était encore moins question pour la documentation des objets par entretiens ou autres approches.

> [...] les ouvrages de méthodologie en anthropologie semblent donner raison à Radin et à Évans-Pritchard. Ils ne nous éclairent généralement pas beaucoup sur la façon dont les anthropologues mènent leurs recherches sur le terrain [Les guides proposent des techniques formelles] dont la conséquence est de « purger » l'expérience de terrain de ses éléments subjectifs et d'occulter de ce fait le noyau de l'activité intellectuelle de l'anthropologue sur le terrain (Kilani, 1995 : 72).

Dans le travail de Gérando (1799), premier ouvrage dans la littérature de l'ethnologie française, l'enjeu des collectes d'objets est peu mentionné. Il relève davantage de la

comparaison et de la classification comme support des discours naturalistes. Les consignes n'ont pas été suivies et l'ouvrage est resté dans l'oubli (Copans et Jamin, 1994 : 7-51). Même les *Instructions* qui ont été un modèle jouant un rôle d'aide-mémoire ou de mode d'emploi pour la collecte des objets proposant un type de fiche descriptive et des exemples d'objets à collecter s'inscrivent davantage dans « l'univers du spectacle et de la boxe » que de la science pour Jamin (1982 : 71). On est loin également du paradigme malinowskien de l'ethnographe immergé en milieu indigène :

> […] l'analyse des pratiques montre aussi ce qui les sépare de l'idéologie d'un inventaire rationnel systématique ; les ethnographes sont fortement dépendants de conditions contingentes : type de réseau auxquels ils ont accès, rapports de force locaux entre indigènes et Européens […] (de L'Estoile, 2007 : 172-173).

Dès les années 1970-1980, de nombreuses critiques ont porté sur le travail de l'ethnologie et la collecte des objets dans les pays colonisés, sous l'effet principal des critiques postmodernes qui interrogent l'autorité du discours de l'ethnographe et les qualités de son processus d'écriture. Relevons le titre de l'article de Jamin, « Faut-il brûler les musées d'ethnographies ? » (1998). Il manifeste les tensions entre l'anthropologie et les musées de cette discipline. Les collections autochtones ne sont-elles aujourd'hui que des vestiges de l'ethnologie ancienne ou encore du travail des premiers amateurs ethnographes eux-mêmes ?

Ces collections sont devenues des « fantômes de l'ethnologie » (de L'Estoile, 2007 : 289-292). Les collections autochtones recueillies selon le conditionnement de l'ethnologie ont été largement critiquées et le sont encore. Les anthropologues posent plusieurs problématiques à leur égard et proposent des orientations plus ou moins optimistes. Nous pouvons citer Clifford, *Malaise de la culture* (1996 [1988]), ou Marcus et Fisher, *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*[37] (1986), qui marquent une rupture dans l'épistémologie de l'anthropologie nord-américaine et les travaux de Jamin (1991, 1998) et Grognet (2005) qui portent un regard critique sur la situation des pays colonisateurs.

[37] Traduction libre : L'anthropologie comme critique culturelle. Un moment expérimental des sciences humaines.

Dans ce contexte critique, les musées ont mis en place des programmes scientifiques d'acquisition d'objets afin de constituer de véritables collections. Parallèlement, les musées nord-américains ont mené des campagnes de rapatriement d'objets à la demande des autochtones.

Ces dernières années, de nombreuses publications sont sorties autour des polémiques suscitées par l'ouverture du Musée du quai Branly à Paris : Desvallées, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? À propos d'ethnographie et d'arts premiers* (2007) ; de L'Estoile, *Le goût des Autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers* (2007) ; Price, *Arts primitifs ; regards civilisés* (2006) ou encore *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly* (2011) ; Dupaigne, *Le scandale des arts premiers, La véritable histoire du musée du quai Branly* (2006) ; Latour, *Le dialogue des cultures, Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly* (2007), Viatte « *D'ailleurs et d'aujourd'hui », Quai Branly, Le musée de l'Autre, Ethnologie et arts premiers* (2006). En Amérique du Nord, ce sont par contre les points de vue des descendants autochtones qui sont convoqués afin de compléter et de ré-interpréter ces collections.

2 - Le « dialogue » dans l'anthropologie nord-américaine

L'ethnologie a connu un virage en Amérique du Nord, notamment après la « crise de représentation » (Marcus et Fisher, 1986). Par exemple, les travaux plus récents de Jérôme qui s'appuient sur les recherches de Hobsbawn et Ranger montrent comment l'anthropologie se transforme dans le domaine de l'autochtonie (Jérôme, 2008). Il met l'accent sur la logique de décolonisation dans la recherche. Les auteurs d'Amérique du Nord ont proposé de nouveaux cadres de recherche. On en perçoit des répercussions quant aux : 1- relations entre les autochtones et les ethnographes, 2- représentations des autochtones que se font les chercheurs, 3- orientations des études culturelles (*Cultural Studies*) ou de la théorie du « dialogue interculturel » qui proposent de nouvelles perspectives à l'ethnographie. De nombreux points sont soulevés dans les réflexions critiques qui mettent au jour les limites et les erreurs de la recherche et qui proposent d'y remédier notamment par les collaborations.

La « crise de représentation » questionne « l'autorité du locuteur » (Gendreau, 2004 : 107). Elle amène finalement les chercheurs à se regarder eux-mêmes. L'approche réflexive proposée par Marcus et Fisher demande aux ethnographes « d'examiner les points de vue indigènes sur le terrain » (Marcus et Fisher, 1986). L'ethnologie est dorénavant orientée vers un « dialogue » plus soutenu et des échanges avec les peuples autochtones étudiés, exercés comme un partage de connaissances. Clavir définit l'ethnographie d'aujourd'hui en Amérique du Nord :

> L'ethnographie signifie tout simplement « parler aux gens », elle décrit une approche méthodologique […] Aujourd'hui l'étude de terrain en ethnographie signifie généralement un échange de connaissances. Cela implique des négociations de chaque partie qui résultent en des bénéfices mutuels […] L'ethnographie a pris la signification de travailler avec le peuple dans le sens le plus positif du partenariat. Ce mot serait en fait le meilleur qui décrive, dans ce nouveau millénaire, les pratiques conversationnelles concernant la culture matérielle des peuples indigènes[38] (Clavir, 2001 : 60).

Ce tournant explique le virage des musées liés à cette discipline où l'on remet dès lors en question « l'autorité de discours » du scientifique. On instaure des « dialogues » avec des autochtones et on s'appuie sur leurs « points de vue ». On remarque que le courant de l'anthropologie au tournant des années 1980-1990 tente ainsi de mobiliser plusieurs concepts qui appartiennent aux sciences de l'information et de la communication.

3 - Les mots clefs qui légitiment les collaborations en anthropologie

Lors des collectes intensives des objets autochtones, l'anthropologie débutait alors que la muséologie n'avait pas encore fait ses premiers pas. Elle demeurait toujours subsidiaire des domaines voisins comme l'archéologie, l'histoire de l'art, l'histoire naturelle. Poulot identifie l'émergence d'une conscience professionnelle en muséologie à la fin du XIXe siècle avec la formation d'associations de conservateurs, à l'instar de la *Museum's Association* [L'Association du Musée] à York en 1889 (Poulot, 2005 : 96).

---

[38] [Traduction libre] « *It means simply talking to people; it describes a methodology […] Today ethnographic fieldwork is used to mean an exchange of knowledge, with the terms negotiated by both parties, and which will result in benefits for both parties […] Ethnographic has come to mean working with people in the most productive sense of a partnership. It may, in fact, be the best word that can be used to describe, in this new millennium, the practice of conversation of the material culture of indigenous peoples.* »

Une première forme de professionnalisation de la muséologie est apparue seulement à l'issue de la Première Guerre mondiale avec l'Office international des musées (Poulot, 2005 : 96). Les opérations de patrimonialisation menées à cette période ne pouvaient pas reposer sur des méthodes appliquées. Après la Seconde Guerre mondiale, on ébauche des conceptions qui fournissent des réflexions sur la muséographie. Wittlin donne en 1949 « une véritable profession de foi dans l'éducation, dirigée contre les inerties des musées européennes », en réaction contre l'expérience des régimes totalitaires et de la guerre (Poulot, 2005 : 96).

La construction disciplinaire de la muséologie suit ultérieurement plusieurs étapes. Une première phase empirique et descriptive entre 1934 et 1976 (Poulot, 2005 : 97) est suivie par le tournant de la « nouvelle muséologie » au cours des années 1970. En 1977, Rivière publie en France un acte de colloque sur les rapports entre l'anthropologie et la muséologie *La documentation et la muséologie en anthropologie*. Il écrit :

> Parmi les points communs qui existent entre le musée et la science anthropologique, il en est un capital : la recherche. L'anthropologie, parce qu'elle est science, comporte un domaine de recherche nécessaire à l'établissement de la connaissance. Les recherches se font essentiellement sur le terrain ce qui implique la collecte et la création de documents. Nous retrouvons ici un point commun au musée et à l'anthropologie. Les documents recueillis ont des aspects fort différents puisqu'ils peuvent appartenir à des domaines également très variés […] Ces témoins directs, base de la connaissance anthropologique et de la collection muséographique sont complétés par des instruments documentaires qui sont eux des témoins directs […] (Rivière *et al.*, 1977 : 448).

Alors que Rivière présente l'anthropologie et la muséologie en tant que science, Clifford, quelques années plus tard, laisse penser que l'anthropologie et ses collections appartiennent au domaine de la fiction. Sa recherche s'appuie sur une analyse critique des modalités d'écriture des travaux de Leiris (1982). Clifford décrit en ces mots une collection : « Toute collection raconte comme toute narration ramasse » ; il ajoute : « En vérité, toute collection est déjà narration ; et ni l'une ni l'autre ne sont innocentes » (1982 : 101). Ces deux positionnements opposés reposent pourtant sur un corpus ethnographique français de la même époque. D'une part, il apparaît une construction et une validation de la documentation anthropologique et muséologique. D'autre part, il résulte une critique de la subjectivation et une sorte de condamnation des collections ethnographiques.

En outre, un paradoxe apparaît dans les travaux de Clifford. Il mobilise des outils d'analyse qui appartiennent à la narratologie pour critiquer les collections ethnographiques. Nous verrons que ces mêmes outils sont aussi mobilisés pour asseoir et légitimer les perspectives de collaboration dans le champ de l'anthropologie en contexte muséal. Les anthropologues, notamment nord-américains, se réfèrent souvent à Clifford quand il est temps de critiquer les modes de collectionnement et les statuts des objets autochtones (1996 [1988]). Citons par exemple Price (2006, 2011).

En rapportant les principales conclusions de son travail, nous souhaitons circonstancier l'avènement des collaborations en anthropologie comme moment rupture et relever l'emploi de concepts qui relèvent des SIC. Notre travail n'adopte pas une posture critique épistémologique. Notre objectif vise à colliger les raisons et les orientations des collaborations en contexte muséal d'après les critiques établies par les anthropologues à l'égard de leurs prédécesseurs. Les critiques des anthropologues manifesteraient une volonté de rupture. Nous présupposons également des confusions dans le transfert des orientations anthropologiques des années 1980 (qui préconisent les collaborations) à leur application en contexte muséal.

Nous rejoignons d'une part les résultats de Clifford en ce qui concerne les caractères subjectifs et aléatoires de certains statuts attribués aux collections autochtones. Nous souhaitons d'autre part comprendre ce que l'auteur entend par « la possibilité d'autres formes d'appropriations des collections autochtones » afin de mettre au jour ses recommandations (1996 [1988]).

Nous souhaitons rapporter comment Clifford analyse les déficits documentaires des objets autochtones, mais surtout souligner les propositions qu'il émet (ainsi que d'autres de ses contemporains) et qu'il souhaite justifier. Nous prenons note des principales perspectives qui ont permis de construire et d'instaurer les pratiques muséales

collaboratives avec les autochtones. Nous ne discutons pas des concepts clés. Nous soulignons pour le moment les intentions de l'auteur[39].

Clifford propose trois perspectives de recherche. La première démontre que toute collection est une collection de nous-mêmes. Il se fonde notamment sur les travaux de Baudrillard. La collection fait preuve de fétichisme, d'obsession, de curiosité, mais aussi de témoignages à déchiffrer scientifiquement. En s'appuyant également sur les travaux de Pomian, Bunn, Fabian, et d'autres, Clifford conçoit

> […] une forme de subjectivité occidentale et un ensemble mouvant de pratiques institutionnelles fortes » en étudiant le processus d'appropriation des objets par les Occidentaux (Clifford, 1996 [1988] : 220).

Il identifie les critères et les discriminations qui mettent en œuvre l'opération de « faire sien » ou de « s'approprier » ces objets. Il convoque le mot « appropriation » sans en exploiter spécifiquement la dimension de médiation. « Quels critères valident un produit culturel ou artistique authentique ? Quelles valeurs différentielles accorde-t-on aux créations anciennes et nouvelles ? » (1996 [1988] : 220). Il propose un diagramme construit à partir du « carré sémiotique » de Greimas où

> […] toute opposition binaire initiale peut, par l'opération de négations et les synthèses appropriées, générer un champ de termes beaucoup plus vaste qui, cependant, reste nécessairement enfermé dans le système initial (Clifford, 1996 [1988] : 222).

Clifford relève les limites de ce système, mais souhaite mettre en lumière les significations et les types d'institutions qui conservent ces objets. Quatre statuts d'objets et quatre zones sémantiques sont générés par un processus de négation : « 1- la zone chef-d'œuvre authentique, 2- la zone artefact authentique, 3- la zone des chefs-d'œuvre inauthentiques et 4- la zone des artefacts inauthentiques » (1996 [1988] : 222). Ce système assigne une valeur relative, établit les contextes dont font partie les objets attachés à la qualité d'authenticité. Cependant, Clifford démontre que ces objets ne sont pas uniquement des « signes culturels » ou des « icônes artistiques », mais bien « nos propres fétiches »

[39] L'enquête du chapitre 8 consistera à employer certains de ces concepts, non pas pour prôner les collaborations, mais pour analyser objectivement les potentialités, les faces cachées et les retombées de ces intentions selon une approche inscrite en SIC.

culturels (1996 [1988] : 228-229). Les collections n'informent pas autant qu'elles nous révèlent. Les représentations des cultures sont définies par les collections ethnographiques. Les logiques de sélection et d'authentification sont sujettes à leur historicité ou encore à la conjoncture de collecte des objets. Clifford insiste sur la fabrication d'authenticité face à l'opposition : tradition/modernité. Les objets sont collectés et documentés pour représenter de l'authentique, tout en inscrivant une temporalité « d'origine » et en discriminant des objets détenant des formes d'hybridité (1996 [1988] : 230). Il suggère d'esquisser, en dernière perspective, un « chronotope » qui consiste à inscrire les objets dans différents espaces et temporalités (1996 [1988] : 234-245). Construit à partir du concept de Bakhtine, le « chronotope » : « […] indique une configuration d'indicateurs spatiaux et temporels dans un cadre fictionnel où (et quand) prennent place certaines activités et certaines histoires » (Clifford, 1996 [1988] : 234)[40]. En effet, il considère que toute « appropriation » d'une culture « implique une position dans une temporalité donnée et une forme de narration historique » (1996 [1988] : 230).

Par ailleurs, cet auteur relève de nouvelles formes « d'appropriations » dites « modernes » (directement influencée par le post-modernisme) qui permettent de sortir de ce « système art-culture » fondé sur le régime de l'authenticité, en prenant en compte cette fois-ci d'autres contextes tels que celui de « l'histoire tribale actuelle » (1996 [1988] : 244-245). En impliquant les autochtones eux-mêmes, de nouvelles valeurs d'usage émergent. Clifford se réfère notamment à Coe, *Lost and Found Traditions: Native American Art : 1965-1985* [Traditions perdues et re-trouvées : l'art amérindien de 1965-1985] (1986), pour illustrer les nouvelles considérations des objets autochtones quant à la commercialisation des objets et à la prise en compte des voix de ces derniers tout en décrivant ce phénomène comme « une perturbation des systèmes d'objets occidentaux » (1996 [1988] : 246-248). Clifford sous-entend de ce fait que les récits ou les témoignages des autochtones peuvent contrecarrer le conditionnement occidental déjà établi sur les collections autochtones.

[40] « Le chronotope » ou « temps-espace » est une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque. La notion de chronotope fonde les « indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret ». C'est le « centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet du roman ». Gardes-Tamine, J. H. (1993). *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin. p. 35-36.

En fin de compte, Clifford critique la documentation des objets ethnologiques qui reposerait sur des classifications surtout culturelles, conjoncturelles et historiques. L'auteur insiste sur la subjectivité, les aspects idéologiques, politiques et institutionnels de ce processus dans l'évolution même de la discipline ethnologique, en s'ancrant dans le courant postmoderne nord-américain et en alimentant la littérature critique qui a marqué une rupture importante dans ce domaine à la fin des années 1980.

L'étude de Clifford est générale et s'appuie sur une variété de références en sémiotique et de textes provenant tant de la littérature que des rapports de terrain et de travaux d'anthropologues. Clifford critique ce qu'il appelle le phénomène d'« uchronie » dans l'historicité de ces collections. Il soulève l'évocation d'un imaginaire dans le temps et la reconstruction historique fictive à partir des objets qui auraient pu être documentés différemment si les circonstances avaient été différentes. Il conteste l'édification de « récits métahistoriques » (1996 [1988] : 215) ou « la construction d'histoires tribales » dans un « non-temps », un « temps suspendu » ou encore une temporalité donnée et fixée de l'origine des objets (1996 [1988] : 230).

Les travaux de Clifford encouragent les collaborations avec les autochtones afin d'apporter de nouvelles significations aux collections autochtones. Il propose en quelque sorte un nouveau rapport « alternatif » entre les anthropologues et les autochtones fondés cette fois sur le « régime du dialogue » des peuples et qui reposerait sur les récits « tribaux » (1996 [1988]).

Il apparaît dans les travaux de Clifford que la subjectivité des ethnographes est critiquable, mais que la subjectivité des autochtones serait une voie nouvelle pour l'anthropologie.

4- Les pratiques collaboratives et la muséographie

Les travaux de Clifford sont mobilisés dans le cadre de recherches plus récentes et convoquées par des professionnels des musées. Nous pouvons citer les travaux de Dubuc qui poursuivent l'étude sur le statut des objets autochtones quand ils sont conçus cette fois dans les expositions issues de collaborations.

D'après Dubuc, les musées ont dû en effet se dégager du régime d'authenticité afin de trouver du sens « ailleurs » (Dubuc et Turgeon, 2002 : 35)[41]. « Aujourd'hui, dans une tout autre optique, il ne s'agit pas d'essayer de trouver les moyens de rendre l'autre présent, mais bien de prendre acte de la présence de l'autre » (Dubuc, 2002 : 39). Le défi demeure alors pour Ames de ne pas parler pour les « autres », mais bien de faire parler ces derniers. Il marque une rupture dans une conjoncture muséale canadienne qui soulignait déjà l'importance des collaborations avec les autochtones (Ames, 1992). Dubuc conceptualise à partir des approches muséales d'Ames, de Hainard et des pratiques autochtones nord-américaines, trois nouveaux statuts d'objets ethnologiques : « l'objet-sujet », « l'objet-poème », et l'approche « cubiste » (Dubuc, 2002 : 46-49).

En premier lieu, Dubuc identifie : « l'objet-sujet » qui est fondé sur les orientations d'Ames, où il est dès lors moins question de « l'épistémologie de l'objet » que de « l'émergence du sujet » selon l'auteur. En effet, à la suite des revendications des autochtones, de la mise en cause de l'autoritarisme du discours anthropologique et de sa supposée universalité, Ames propose de se centrer sur le « point de vue de l'intérieur », c'est-à-dire autochtone (Dubuc et Turgeon, 2002 : 48-49). Des partenariats sont depuis mis en place dans le processus de conception des expositions. La dialectique est ainsi renversée entre l'objet du discours anthropologique et les sujets dont il est question (Dubuc et Turgeon, 2002 : 49).

À partir de ces constats, nous identifions une association entre les mots « sujet » et « subjectivité ». Alors que la dimension subjective est critiquée quand elle est issue de la voix des allochtones, elle apparaît comme palliatif quand elle est issue de la voix des autochtones. Notons également les rattachements établis entre les mots « ailleurs », « autre », et « autrement ». Il ressort que, pour sortir de « l'autoritarisme occidental », une voie alternative consiste à travailler avec l'autre, ce qui correspond en définitive à collaborer selon le sens premier de cette notion (étymologie de *co-laborare*).

[41] L'auteure suggère qu'il est d'autant plus facile pour le Nouveau continent d'éradiquer l'histoire et les perspectives qui ne lui appartiennent pas. Nous souhaitons par contre nuancer ces propos.

De plus, Dubuc identifie un deuxième statut « l'objet-poème » dans la démarche du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) dirigé à cette période par Hainard qui a conçu « l'objet-rébus ». Ce dernier fonctionne « par élimination des sens parasites au discours ». « [L'objet-poème] consiste à remplacer dans un scénario trop strictement narratif des mots par des objets ». L'objet-poème fonctionne comme un calligramme, où il est nécessaire de saisir et de partager les rapports entre les mots et les choses. L'esthétique polysémique des objets est mise en valeur. « Toutes les interprétations possibles sont incluses dans l'œuvre » (Dubuc, 2002 : 46-47). Les objets seraient interprétés par les visiteurs selon différents points de vue.

En troisième lieu, les autochtones étatsuniens proposent une muséographie dite « *cubiste* » où les objets sont interprétés par les musées selon différents points de vue. Dubuc cite Hurst Thomas et son ouvrage *Columbian consequences* [L'impact de Colomb] (1989). Reconnaissant que toute interprétation est créée par la personne qui l'exprime, il est entendu que seules leur multiplicité et leur diversité permettent d'atteindre une vision dite « composée » (Dubuc, 2002 : 54).

Les résultats des travaux de Dubuc ne semblent pas s'appuyer sur une analyse empirique. Du moins, les méthodes d'investigation et d'analyse mises en œuvre pour observer les modalités de mise en exposition et mettre au jour les statuts des objets exposés ne sont pas énoncées.

Nous comprenons ainsi les perspectives anthropologiques qui ont enrichi et stimulé les pratiques collaboratives des musées à la fin des années 1980 en Amérique du Nord. À partir de ces volontés de rupture et de « reconnaissance de la polyphonie des voix et des discours » des peuples autochtones expliqués par Clifford et Dubuc (Dubuc et Turgeon, 2002 : 55), nous tenterons d'interroger la polyphonie des expositions réalisées en collaboration avec les autochtones (chapitre 8).

***

En résumé, la mise en ordre temporelle que nous avons menée sur des documents issus de l'anthropologie fait ressortir les régimes de valeurs inhérents aux pratiques collaboratives des musées.

Un décalage dans le temps entre les débuts de l'ethnologie en milieu universitaire et les collectionnements d'objets autochtones a été repéré. Ces collections n'ont pas été constituées d'après un programme scientifique, mais surtout de manière subjective. Les collections ont été construites en fonction de valeurs et de critères notamment influencés par la conjoncture coloniale.

De plus, deux relations ont été établies. La première associe les collections avec la période de la colonisation. La deuxième relie l'anthropologie non moins avec les collections qu'avec les pratiques collaboratives en milieu patrimonial et donc muséal. En effet, nous avons décelé deux synchronies. Le collectionnement ou plutôt le « recollement » intensif des objets autochtones s'est produit pendant le sommet de la période d'assimilation culturelle des peuples autochtones du Canada. Les collections sont la manifestation d'une réaction à l'égard de l'expansion coloniale et de la crainte de voir disparaître la culture autochtone. Enfin, l'anthropologie connaît un tournant à la fin des années 1980, qui promulgue les pratiques collaboratives, mais aussi une posture de reconnaissance à l'égard des peuples autochtones.

Les attitudes des collectionneurs peuvent être interprétées selon la logique de stigmatisation. Le profil des trois collectionneurs correspond plus particulièrement à celui du « stigmatisé-honoraire ». Ils souhaitent détruire les stigmates du colonialisme, mais ils créent et en repoussent continument les frontières avec l'indianité. L'histoire de la colonisation du Canada mise en relation avec les modes de collectionnement des objets autochtones nous permet de mettre au jour le régime de collaboration tiraillé entre l'image collaborationniste et la figure de résistance.

Le regain des pratiques collaboratives au tournant des années 1980-1990 est concomitant avec la mise en cause de l'anthropologie en Amérique du Nord qui promulgue la prise en compte du point de vue autochtone. Ce changement épistémologique explique la progression des pratiques collaboratives en milieu muséal nord-américain.

Finalement, Morisset conçoit la mémoire du patrimoine en tant que « palimpseste », le patrimoine véhicule lui-même son passé dans le phénomène présent (2009). La mémoire patrimoniale définie par cette auteure montre l'empreinte d'invariabilité et de permanence temporelle manifeste à travers chacune des couches successives du temps. Le processus de patrimonialisation, mais aussi la mémoire des processus de patrimonialisation consécutifs dans le temps, sont centrés sur eux-mêmes et semblent constants. À partir de cet ancrage, les premiers gestes de patrimonialisation des objets autochtones du Canada qui se traduisent par des pratiques collaboratives seraient gravés dans une strate mémorielle de ce patrimoine. Ils marquent tout du moins une particularisation des pratiques collaboratives au Canada. En outre, la logique de stigmatisation est-elle inscrite dans la mémoire du patrimoine autochtone ? Selon l'expression de Morisset, nous pouvons nous demander si le régime de collaboration est un « palimpseste » du patrimoine autochtone ?

Chapitre 4
Le conditionnement historique des pratiques collaboratives : un programme postcolonial ?

« […] le patrimoine est un regard. Naturellement, ce n'est pas n'importe quel regard. C'est un regard orienté. Un regard qualifiant un rapport au temps et à l'espace. On le conçoit naturellement tourné vers le passé […] Et il me semble que le regard contemporain du patrimoine fait appel au passé pour se prémunir contre l'avenir, un peu comme son antidote. » (Schiele, 2002 : 215-216)

Le patrimoine se définit en fonction du temps, de l'altérité et de l'espace (Morisset, 2009). D'après Morisset, le patrimoine est « porteur de mémoires » tel qu'un « palimpseste ». La mémoire patrimoniale renferme la succession de représentations des identités et les états d'une société. L'histoire de ce patrimoine véhicule l'identité collective dénotée par ces états. « Le patrimoine nous renseigne davantage sur ceux qui l'ont patrimonialisé que sur lui-même ou sur le passé » (Morisset, 2009 : 18-20).

Hartog interroge le rapport entre le temps et le patrimoine. « Le patrimoine est-il obligatoirement « passéiste » ? » (Hartog, 2012 [2003]). Il répond que non, « […] dans la mesure où la démarche qui consiste à patrimonialiser l'environnement amène à réintroduire le futur » (2012 : 138). Pour cet auteur, qui questionne la « crise du temps », l'intelligibilité du phénomène se comprend à partir de l'articulation et de la prédominance des catégories du présent et du futur dans la mémoire et le patrimoine. Le « fait nouveau » ne pouvait que l'emporter sur le « fait historique » » (2012 : 138). Le patrimoine se révèle en tant que construction du temps. D'après Hartog, le « régime d'historicité » est un outil heuristique qui permet d'appréhender les moments de « crise du temps », « quand les articulations du passé, présent et futur perdent de leur évidence » (2012).

Ce chapitre s'intéresse plus particulièrement aux liens entre le passé, le présent et le futur. La mise en exposition du patrimoine accorde ces trois temps, elle est notamment une anticipation actuelle du futur, voire un « antidote » selon l'expression de Schiele (2002). Nous convoquons le concept de « régime d'historicité » pour comprendre comment les pratiques collaboratives en contexte d'exposition manifestent le rapport entre le

patrimoine autochtone et le temps. Nous faisons nôtre l'hypothèse d'Hartog : le « présentisme et le futurisme » sont influents de manière plus ou moins consciente dans les pratiques collaboratives des musées (2012). Comment les collaborations muséales laissent-elle paraître le temps ? Nous mettons à l'épreuve la proposition selon laquelle les collaborations muséales menées avec des autochtones sont conditionnées par un programme issu du postcolonialisme. De telle manière que les pratiques collaboratives mises en œuvre dans le cadre de la production des expositions sur le patrimoine autochtone sont interrogées en tant que « crise du temps » (Hartog, 2012).

Le travail essaie de montrer comment les collaborations et leur arsenal de recommandations s'inscrivent dans un « régime d'historicité ». La première partie compare les concepts de « décolonisation » selon Droz (2006), Rioux (2007) et Bayart (2010) avec « la situation postcoloniale » d'après Bhabha (2007) et Balandier (2007), pour rendre compte des promesses issues du postcolonialisme. La deuxième partie s'intéresse plus particulièrement au rôle des postcolonialistes vis-à-vis des subalternes d'après Bhargava (2007) et Spivak (2009). À partir d'un éclairage en histoire grâce aux travaux de Heinich (1998), Pollak (2000) (Pollak et Heinich, 1986) et Chappé (2010), la troisième partie consiste à relever les enjeux de la prise en charge des témoignages autochtones dans les discours d'exposition des musées.

I- Les promesses de la période postcoloniale

1- La « décolonisation »

Les recommandations de collaborer avec les autochtones apparaissent dans les discours internationaux à caractère politique pendant la période de la décolonisation qui relève d'un processus ininterrompu depuis 1945 (Droz, 2006 : 12). Cette notion a trouvé sa signification actuelle dans les années 1950. Droz explique « la levée d'un lien de sujétion particulier, celui de la sujétion coloniale » pendant la décolonisation (2006). Cette période tend à faire passer d'une sujétion imposée à une souveraineté consentie (Dulucq *et al.*, 2008 : 39). La décolonisation résulte de la prise de conscience de la fragilité de la

domination coloniale lors des deux guerres mondiales qui ont accéléré le processus de revendication et d'émancipation des peuples colonisés.

> Une première phase s'ouvre au sortir de la guerre et se clôt avec la conférence de Genève (1954) […] Une nouvelle césure intervient au commencement des années soixante avec les débuts du non-alignement (conférence de Belgrade, 1961), la création du Comité de décolonisation à l'ONU (1961) et celle de l'Organisation des États africains (1963). La décolonisation est désormais moins l'affaire de relations bilatérales que de solidarités entre colonisés et même, dans une certaine mesure, entre pays colonisateurs (Droz, 2006 : 12-13).

Inutile de préciser que la décolonisation est complexe et variée et que cette notion mérite d'être nuancée. Il y a bien lieu de parler de décolonisations au pluriel. Pour Droz, la décolonisation est un événement qui résulte de causes structurelles et conjoncturelles internes et internationales qui débutent notamment à la fin de la Seconde Guerre mondiale et qui s'achèvent dans les années 1975-1980 (Droz, 2006 : 8-14)[42]. Le processus de décolonisation n'est toutefois pas achevé. Elle n'aura pas lieu par exemple en Amérique du Nord. La configuration du monde qu'elle laisse est régulièrement montrée du doigt par l'Organisation des Nations Unies qui dénonce de nombreuses situations de sujétion (Droz, 2006 : 285-289). Le contexte canadien reflète une situation miroir des pays européens. Il ne s'agit pas, dans le cas qui nous occupe, de l'indépendance politique des autochtones, mais bien de la prise de conscience à l'égard de leur sujétion culturelle.

En outre, cette notion demeure « malléable » et « extensible », tel que le souligne Rioux, qui montre la simplification linéaire historique de ce processus en ce qui concerne la périodisation et la spatialisation des événements. Elle est néanmoins largement convoquée pour « marteler les seules vérités bonnes à dire » (Rioux, 2007 : 226). Elle demeure souvent substituée par la notion du « postcolonial » qui l'a peut-être affaiblie au point de la dévitaliser (Rioux, 2007 : 231). Selon l'auteur, les discours remplis d'espoir et de renouveau permettent d'asseoir un modèle quelquefois populiste et progressiste.

Or, Rioux suggère que la prégnance supposée de la culture coloniale et ce rapport stigmatisant annonceraient une non-fin « décevante ». Cette prégnance contribuerait à détruire la consistance historique et la force libératrice de la décolonisation (2006 : 231).

---

[42] Même si la Namibie n'accède à l'indépendance qu'en 1990.

Rioux présente le postcolonial en tant que « subversion ». Bayart y voit une forme d'opportunisme où l'on se sert des médias, d'une contingence favorable et de l'opinion publique (2010). L'idéologie qui s'en dégage propose de bonnes intentions humanistes tournées vers la prise en compte de la parole des anciens peuples colonisés. Elles laissent entendre que les « postcolonialistes » « réinventent » un « renouveau » grâce à des méthodes « alternatives ». Examinons plus en détail ces motivations.

La colonisation repose sur un double transfert : « transfert de savoirs et transfert de richesses » (Droz, 2006 : 21). Le discours de l'impérialisme colonial porte à croire qu'il est censé apporter aux autochtones la civilisation et le progrès fondés par le savoir moderne. Les idéologies anticolonialistes luttent principalement contre ces deux transferts[43]. Il faut néanmoins préciser que certains transferts sont désormais ancrés dans la culture des anciens peuples colonisés et qu'ils ne font pas forcément l'objet de rejet. Pensons notamment au patrimoine religieux catholique des autochtones (du moins du Canada) assimilé et le plus souvent incorporé. Les notions de « culture hybride, métissée ou encore partagée » sont convoquées dans ce contexte. À titre d'exemple, Bhabha propose le concept d'« hybridité culturelle » (2007 [1994]). Les principes mis de l'avant en « situation postcoloniale » cherchent finalement à lutter contre l'assujettissement et pour l'émancipation des autochtones[44].

2- La situation postcoloniale

La « situation postcoloniale » revêt à la fois un sens temporel (postérieur à la colonisation) et un sens causal (déterminé par l'héritage colonial). Cette expression est proposée en 1951 par Balandier comme fondement d'une « nouvelle anthropologie politique » (Balandier, 2007 : 29, 31). Ensuite, cet outil théorique dérive et évolue vers « la critique postcoloniale », notamment dans les universités américaines au tournant des années 1980. Citons la génération d'auteurs la plus connue du postcolonialisme : Said, Bhabha,

[43] À noter que l'emploi de décolonisation n'appartient ni au vocabulaire marxiste, ni à celui de l'anticolonialisme (Dulucq *et al.*, 2008 : 39).

[44] La « libre détermination des peuples » a été avancée par les principes de Wilson lors de la Conférence de la paix en 1919 qui évoquaient le règlement « juste et équitable » des questions coloniales. Or, pour Droz, Wilson cherchait implicitement à aider les intérêts américains au nom du « droit des peuples » (2006 : 34). C'est plus tard que ce principe a été de nouveau proposé et qu'il est entré dans les textes officiels.

Chakravorty-Spivak et Appadurai. Les postcolonialistes français ne manquent pas de retracer la genèse de ce courant dans la littérature française. La paternité de ce mouvement est souvent attribuée à Fanon. Pensons à ses livres les plus connus, *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les Damnés de la terre* (1961). Faisons aussi référence à Césaire et à son *Discours sur le colonialisme* (1950) ou encore aux nombreuses accusations et dénonciations de Sartre, Camus, Gide et Leiris. Balandier précise quand débute le postcolonialisme :

> Pour moi, le postcolonial commence en 1955, à Bandung avec la Conférence des pays non engagés se voulant neutres par rapport aux deux blocs. Il y a là un événement qui est une affirmation politique, mais d'abord culturelle et historique. On se réapproprie son histoire. On reprend le droit de parler pour soi, et soi-même de ne pas parler en aligné (Balandier, 2007 : 17).

Soulignons la volonté ou le « souffle » de « liberté », d'affranchissement et cette possibilité de demeurer « neutre », « ce droit de parole retrouvé » et le « projet de redevenir présent sur la scène mondiale » en intervenant « directement dans la construction de l'actuel » (Balandier, 2007 : 17). Nous mettons ainsi en évidence, dans le cadre de notre recherche : 1- cette invention du droit de parole associée à 2- cet espoir de « présenter autrement le monde » et 3- cette force d'action allouée au droit de parole (Balandier, 2007 : 19).

Par ailleurs, Balandier constate que les postcolonialistes ont des points de vue différents sur l'utilité de ce courant, mais pour lui, chacun s'accorde sur le fait qu'il est question du « vivre-ensemble » dans la diversité culturelle (2007 : 28).

Quand Balandier cherche à expliquer le préfixe « post » de ce courant, qui ne marque plus, à son avis, un caractère temporel, il fait appel à Berger : « Le « post » de postcolonial correspond moins à une réalité qu'à une visée... il vise l'ailleurs et l'avenir, ces fictions sans lesquelles nous ne saurions penser le monde ni le transformer » (Balandier, 2007 : 33). Il s'agit pour cet auteur d'un idéal de consensus et de promesse morale qui soutient qu'il est possible de se défaire de la dichotomie dominants/dominés grâce à des procédés dits « neutralisants », semble-t-il communicationnels. Or, nous savons que toute forme de langage ne peut pas être neutre. Cette résistance à ce mode binaire de pensée et ce leurre de la neutralité nous laissent notamment entrevoir un espace stigmatisant.

Bhabha explique l'intention de transformer le présent en « post », c'est-à-dire à « toucher l'en-deçà futur » (Bhabha, 2007 [1994] : 53), mais il explique aussi les dangers « néocoloniaux » de penser « la théorie comme la langue de l'élite » et d'employer des logiques de « polarisation, de dualisme » ou « d'inversion des auteurs » telles qu'elles sont souvent comprises du postcolonialisme. Elles sont « dommageables » et desservent ce courant qui ne se réduit pas à cette approche limitée. Elles perpétuent une société « gendre » (Bhabha, 2007 [1994]). Cet auteur critique en effet la « rhétorique du militantisme » : « C'est souvent par le biais de pratiques oppositionnelles « culturelles » que les formes de la rébellion et de la mobilisation populaires sont les plus subversives et les plus transgressives » (Bhabha, 2007 : 56).

Ce courant est hétérogène et interdisciplinaire. Il regroupe des domaines d'études divers et perméables vacillant entre les sciences politiques, l'histoire et la littérature. On retrouve quelques appuis théoriques chez les structuralistes des années 1960, le poststructuralisme et le postmodernisme. Les auteurs les plus sollicités sont Althusser, Arendt, Bakhtine, Barthes, Benjamin, Deleuze, Derrida, Foucault, Freud, Habermas, S. Hall, Lacan, Lyotard, Marx et Strauss. Il est pertinent de remarquer que les postcolonialistes convoquent les auteurs occidentaux pour détruire « l'hégémonie du discours occidental » au moyen de leurs propres affirmations (Balandier, 2007 : 43). Ces auteurs mobilisés font souvent aussi l'objet de condamnation ; on y recèle quelques fois un véritable procès d'intention.

Une grande ambition de ce courant de pensée est de chercher à « déconstruire les savoirs sur l'Autre », « les discours coloniaux » élaborés par l'Occident, considérés comme historiquement responsables de la colonisation (Dulucq *et al.*, 2008 : 107). Les démarches collaboratives engendreraient un processus d'écriture neutre où les points de vue autochtones paraissent être légitimes et déconditionnés de l'histoire allochtone. Elles tentent de déconditionner les discours sur les faits coloniaux inhérents à l'histoire des subordonnés et de conceptualiser cette période comme un ensemble de faits qui se rejoignent et qui vont dans le même sens. L'expression « fait colonial » est notamment employée par Bhabha, Spivak, Said et plus spécifiquement par Blanchard dans ses travaux sur la mise en exposition des collections et des êtres primitifs : *Zoos humains* (2007). En

s'appuyant sur l'hypothèse foucaldienne selon laquelle le discours est constitutif d'une réalité sociale et l'hypothèse saidienne selon laquelle le discours occidental produit les conditions de l'impérialisme, le projet des postcoloniaux est de « saper l'autorité pour déconstruire l'impérialisme » (Balandier, 2007 : 43). Ils travaillent dès lors à partir des témoignages directs des individus concernés, en les mobilisant sans toujours s'en distancier et sans forcément poser une critique historique.

L'interprétation postcolonialiste prédispose-t-elle à la fiction dans la réécriture de l'histoire ? Le projet postcolonialiste vise-t-il à diminuer l'autorité de discours des textes sur l'histoire en combinant les positionnements des témoins avec ceux des auteurs ? Toutefois, Bhabha souligne le « mythe de la transparence » dans les discours politiques militants et s'appuie sur les résultats de Stuart Mill pour mettre en exergue le processus de lecture inverse des discours antagonistes et les limites du « reflet mimétique » (2007 : 62-63).

> Relire Stuart Mill à l'aide des stratégies d'écriture » que je viens d'évoquer révèle que l'on ne peut pas suivre passivement la ligne de raisonnement qui soutient la logique de l'idéologie opposée. Le processus textuel d'antagonisme politique instaure un processus contradictoire de lecture entre les lignes ; l'agent du discours devient, dans le temps même de l'énonciation, l'objet inversé, projeté, retourné, contre lui-même de l'argument. C'est uniquement, insiste Mill, en adoptant effectivement la position mentale de l'antagoniste et en travaillant la force de déplacement et de décentrage de cette difficulté discursive qu'il est possible de faire surgir la « portion de vérité » politisée » (Bhabha, 2007 [1994] : 62).

En ce sens, il serait pertinent de poursuivre la mise en relation des travaux de Bhabha (théoricien du postcolonialisme) avec ceux de Bayart (auteur critique du postcolonialisme) pour relever systématiquement les arguments qui se rejoignent et d'interroger finalement la représentation du postcolonialisme. Dans le cadre de notre recherche, nous employons le syntagme « programme postcolonial » pour relever un ensemble d'intentions attaché à la période de décolonisation.

II- La volonté de prendre en compte le point de vue des subalternes : les postcolonialistes sont-ils des porte-parole des subalternes ?

Les dimensions éthiques et morales dans les études postcoloniales et subalternes se mêlent souvent aux valeurs militantes (Bhargava, 2007). La théorie postcoloniale a

fortement activé la dimension éthique, notamment dans les travaux et les projets muséaux qui concernent la thématique autochtone. Nous recensons en milieu muséal canadien de nombreuses publications qui traitent de la question éthique surtout en restauration et dans le domaine de la restitution des objets autochtones.

1- Prendre en compte les voix et l'autorité de la parole

Bhargava établit une généalogie de ces courants en rappelant que le projet initial dans les années 1980 d'un groupe d'historiens indiens étaient de

> […] remettre la question de « *l'agency* » [capacité d'agir de l'agent] au cœur de l'analyse, en réaction contre l'objectivisme marxiste et le structuralo-marxisme. Leur projet était de se placer du point de vue de l'agent, d'entrer dans l'esprit de l'agent, de regarder les choses « de l'intérieur » et non de l'extérieur, d'avoir « une perspective interne » […] Cela étant dit, tout l'intérêt se concentrait sur la paysannerie : comment saisir les perspectives, les perceptions, les moyens d'expressions, le langage – essentiellement oral – de la paysannerie ? Comment faire entendre ces voix qui étaient absentes aussi bien de l'historiographie marxiste que de l'historiographie nationale officielle ? […] (Bhargava, 2007 : 223).

La notion souvent convoquée dans le modèle de pensée postcolonial est « autorité ». Or, elle demeure peu claire. La logique militante quelquefois radicale qui lutte contre l'autorité impériale est associée au concept « d'auteur ». La ressemblance lexicologique est trompeuse, car ces deux notions ne sont pas interdépendantes. Notre ancrage en sciences de l'information et de la communication nous permettra d'interroger l'instance auctoriale (relative à l'auteur) et l'énonciation du discours (qui ne se réduit pas forcément au sens de l'énoncé).

Dès à présent, repérons néanmoins le paradoxe suivant. Alors que certains postcolonialistes et subalternistes cherchent à soustraire toute pensée occidentale dans l'histoire des autochtones en dénonçant l'engagement et l'endoctrinement des auteurs occidentaux, il semblerait qu'ils nient leur propre point de vue d'auteur quand ils écrivent pour et avec les autochtones. S'autorisent-ils à prendre la parole ? Produisent-ils une parole autorisée ? Examinons plus précisément ce qu'il en est chez les subalternistes.

2- Les subalternistes face à la logique de domination : le don de parole

Selon Bayart, « L'originalité des postcolonial studies est d'avoir [explicitement] fait le lien entre la critique du colonialisme et celle d'autres formes de domination, notamment dans le domaine du genre » (2010 : 22). Un deuxième projet de ce courant se dégage, où l'on essaie de soutenir et/ou de s'interroger sur la prise de parole des « subalternes » (expression de Gramsci). Les subalternistes se demandent « comment faire entendre ces voix » en se centrant principalement sur la culture et en tentant de rendre compte du point de vue des subalternes, c'est-à-dire toute sorte de « dominés », « opprimés », « écrasés » et « subordonnés ».

Examinons plus particulièrement la publication de Spivak (2009 [1988])[45]. La catégorie subalterne connaît de nombreuses controverses et de multiples variantes. Spivak définit à plusieurs reprises cette notion. Nous retiendrons qu'elle caractérise les sujets invisibles et opprimés qui n'ont accès ni à la mobilité sociale ni à l'espace culturel. L'auteur tente de démontrer en s'appuyant essentiellement sur les travaux de Derrida que les subalternes ne peuvent pas parler pour eux-mêmes (2009 [1988]). Non seulement il leur est difficile de s'exprimer, mais en plus les dispositifs de la société leur bloquent l'accès à l'expression. « Et la femme subalterne sera toujours aussi muette » (Spivak, 2009 : 70). « La subalterne en tant que femme ne peut être ni entendue ni lue […] La subalterne ne peut parler » (2009 : 102103).

En même temps, elle critique l'approche foucaldienne qui autorise la prise de parole des prisonniers en tant qu'auteurs et sujets (actants, agents) de leurs propres actions afin de changer le monde carcéral. Spivak en vient principalement à justifier la représentation des subalternes par d'autres. Il considère que par eux-mêmes, ils sont réduits au silence et à l'inertie d'action. De cette manière, c'est le rôle de « l'intellectuel postcolonial » de

[45] Spivak est théoricienne de la littérature et critique littéraire. Elle adopte une posture ambivalente quant à son lien avec le mouvement subalterniste. Elle ne souhaite pas forcément porter cette étiquette et se dit en marge de ce courant historiographique qui tente de réécrire l'histoire coloniale à la lumière du présent et de leurs critiques sur le discours colonial (Bayart, 2010 : 12). Bayart écrit qu'elle est une subalterniste « tardive » et « marginale ». Elle a néanmoins bâti sa carrière en mobilisant le mot subalterne et c'est en ce sens que nous convoquons ses travaux. Voir sa conférence : *The trajectory of the Subaltern in my work,* à l'adresse : <http://www.youtube.com/watch?v= 2ZHH4ALRFHw>, consulté en janvier 2012.

construire et « de tramer une histoire » des subalternes à partir de leurs témoignages pour les faire entrer dans « le discours hégémonique » et afin qu'ils aient accès aux « instruments de la décolonisation » (Spivak, 2009 : 78, 108). Sans entrer dans les détails de sa méthodologie[46], ce qui nous intéresse, c'est de souligner cette justification et promotion de la prise en compte des autochtones par les allochtones savants dont l'intention est de construire un discours qui vise à soutenir ces premiers. Les subalternistes adoptent « la vision des vaincus » et optent « pour une perspective d'analyse dite « par le bas », tout en soulignant l'intérêt des histoires oubliées, effacées ou refoulées » (Assayag, 2007 : 238-239).

Dans un esprit de nostalgie et de repentance, les idéologies des discours postcolonialistes promettent une réparation et un retour à ce qui était avant la colonisation. La représentation de ce qui était avant la colonisation reste au demeurant floue et ambiguë et peut difficilement reposer sur des documents fiables. L'image de l'Indien du Canada médiatisée dans les expositions est susceptible de se stabiliser sur un cliché, ou bien de basculer vers une image idéalisée de l'autochtonie.

Les intentions centrées sur le fait colonial proposent de combattre tout ce qui a pu être hérité du colonialisme selon des aspirations morales. Elles prônent à la fois des droits (ex : de disposer de soi, de conduire son histoire comme on le souhaite, de déconstruire sa société et sa culture comme on le désire), mais aussi des demandes de reconnaissance construites sur une définition de ce que les subalternes sont, souhaitent être et comment ils aimeraient être reconnus (Balandier, 2007 : 226).

Par ailleurs, les perspectives postcoloniales reposent essentiellement sur un rapport négatif entre le passé et le présent. Aucune recherche ne peut de la sorte apporter une

[46] Mentionnons qu'elle mobilise constamment le champ lexical du langage, comme « parler, écouter, lire, narrativiser, voix » sans le définir, le clarifier et l'ancrer théoriquement. Sa méthodologie n'est pas expliquée. La construction de sa thèse tente de s'appuyer sur une série de critiques à l'encontre de Deleuze et Foucault, devenant presque un règlement de compte. Il est tentant par ailleurs de poser en miroir les reproches qu'elle adresse à Deleuze et à Foucault par rapport à son propre traité, notamment en ce qui concerne la naïveté d'un auteur de penser pouvoir s'exprimer sans subjectivisme. Elle tente constamment de se justifier : « En tant qu'intellectuelle postcoloniale, je subis aussi l'influence de cette formation [la formation idéologique impérialiste masculine]. Pour une part, notre projet de « désapprentissage » vise à articuler cette formation idéologique – en « mesurant », si nécessaire, les silences – de manière à ce qu'elle devienne « l'objet » d'investigation […] nos efforts pour donner aux subalternes une voix dans l'histoire seront doublement exposés aux dangers encourus par le discours de Freud » (Spivak, 2009 : 74).

solution alternative, tel que les auteurs postcoloniaux l'espèrent (Bhargava, 2007 : 225). Elles risquent peut-être de produire le contraire ou d'engendrer une forme de discrimination positive.

***

Finalement, à partir des divers glissements et constructions du temps apparus dans les travaux mentionnés sur le postcolonialisme, nous entrevoyons une « crise du temps » (Hartog, 2012). Cette crise est portée à créer une stigmatisation du rapport à l'altérité. Alors que le rapport au temps flotte, le rapport à l'Autre se fige. L'historicité marque surtout un état des sociétés.

En outre, il en résulte que cette crise est porteuse d'un programme d'espoir. Le « régime d'historicité » du postcolonialisme nous permet de mieux comprendre les tensions entre le passé, présent et futur en tant que « sentiment de dette » et de « responsabilité » qui engendrent *ipso facto* un principe de précaution et de prévention des nuisances à venir vis-à-vis des autochtones (Hartog, 2012 : 265-267). Ce principe, selon Ricœur, s'ajouterait à celui de réparation des dommages déjà commis (Hartog, 2012 : 266). Les démarches de prise en compte du point de vue autochtone manifestent-elles l'illusion d'un projet historiographique, d'un devoir de mémoire ? Un travail toujours en construction, donc inachevé et fluctuant.

Cette perspective rejoint la réflexion de Nora qui montre comment le passé surgit dans le présent, comment le temps pensé en tant « qu'événement » entraîne la disparition de la mémoire, alors qu'on ne cesse de commémorer (Hartog, 2012 : 166-179). Les pratiques collaboratives se traduisent-elles par une forme de commémoration, une obligation du souvenir, une mémoire qui fait elle-même oublier ?

Rappelons aussi que l'idéologie humaniste et le devoir moral manifestent la volonté de rattraper les horreurs causées par la colonisation. Cette volonté est empreinte de militantisme. Après la prise de parole des autochtones, un glissement s'opère vers le don de parole aux autochtones. Les méthodes employées vacillent entre l'historiographie et la biographie fictionnelle. Il semblerait que ces auteurs et acteurs sociaux justifient leur propre posture à vouloir « parler » avec et pour les autochtones. Enfin, la volonté de

revenir sur la période précoloniale n'induit-elle pas une sorte de révisionnisme ? Un révisionnisme qui tenterait notamment de nier le point de vue des porte-parole allochtones présumés neutres et bien intentionnés ?

Les démarches collaboratives des musées consistent à prendre en charge et à exposer les témoignages ou bien les récits des communautés culturelles qui demeurent semble-t-il muets et sans voix. Poursuivons le travail en interrogeant les limites de l'emploi du récit dans le discours porté sur le patrimoine en croisant l'approche de l'histoire avec celle de la muséologie.

III- Le « témoignage » et le « récit »

Nul n'est besoin de rappeler en détail le métier d'historien selon ses exigences et ses limites. Mentionnons tout de même les travaux de Ricœur (1984), Veyne (1998 [1971]), Élias (1993), Marrou (1954) et Aron (1961) qui décrivent certaines méthodes de distanciation et les fonctions à la fois historiques et narratives des témoignages. Intéressons-nous plus particulièrement aux valeurs du « témoignage » d'après Pollak et Heinich qui analysent les « différents genres » en histoire (1986, 1998, 2000). Examinons par la suite, les relations entre l'histoire, la mémoire, le patrimoine et la littérature d'après Chappé (2010).

1- Le témoignage en histoire

Le contrat de véracité à l'égard des témoignages se pose à toute investigation historique qui est amenée à discriminer ce qui appartient à la fiction et à la déposition scientifique. Les interlocuteurs transforment leur expérience vécue chargée d'affects et d'émotions, en fonction de divers mobiles. Cette transformation du cadre primaire au cadre dans lequel il est rapporté produit des distorsions du contenu. Le contenu peut également être exprimé selon différentes stratégies énonciatives faisant varier par conséquent les capacités à les faire entendre, pensons à la « mise en intrigue », « l'héroïsation » et à la « dénonciation » (Pollak et Heinich, 1986). Les témoignages doivent en effet être soumis à un double contrôle d'objectivation et d'authentification pour être crédibles. D'une part, il faut

garantir le degré d'objectivité (en confrontant les différents récits pour en tester la fiabilité ou pour en restituer la logique des divergences, et en extrayant tout matériel romanesque). D'autre part, la validité historique est soumise à l'authentification des faits et des événements relatés (Heinich, 1998 : 35).

À partir du moment où nous remettons en question la transparence et la crédibilité du témoignage et que nous distinguons le pôle documentaire du pôle fictionnel, nous supposons de fait le régime de narrativité dans les points de vue rapportés. En outre, nous mettons en garde que les témoignages suggèrent une forme potentielle de partialité du porte-parole des témoignages. Le discours est une interprétation qui n'est pas réductible à la réalité. De la même manière que la réalité n'est pas réductible à un discours.

Dans le cadre de notre recherche, le concepteur-muséographe est à la fois auteur du discours et rapporteur des points de vue autochtones. Ce double rôle devra être analysé. À l'inverse, l'excès d'une posture critique vis-à-vis du régime de valeurs des témoignages ou encore la résistance à vouloir prendre en compte la part de réel des témoignages risque d'engendrer un positionnement négationniste[47]. De ce fait, nous interrogerons le régime de narrativité des points de vue exposés dans la deuxième partie de la recherche (chapitre 8).

2- Le récit et ses limites entre l'histoire et la muséologie

De toute évidence, deux conflits apparaissent : entre la nature même de l'activité de l'histoire et celles de la mémoire et du patrimoine, mais aussi entre les idéaux universalistes de la recherche scientifique et la vision communautaire qui laisse sous-entendre que chaque communauté détient les clés de la compréhension de son propre passé (Noiriel, cité par Chappé, 2010 : 19).

[47] Heinich expose également cette mise en garde en citant les travaux de Todorov (*Les morales de l'histoire,* 1991) sur les fondements de la morale dans l'histoire, pour qui il est nécessaire d'apprendre des leçons du passé (1998 : 47-48).

Chappé interroge les possibilités de l'historien d'échapper aux inclinations personnelles, c'est-à-dire à la subjectivité. La partition entre le pôle documentaire et la fiction n'est pas forcément très étanche malgré le travail de mise en contexte et la prise en compte des réalités d'hier :

> […] puisque l'historien ne pourra jamais que prévaloir d'être un « tenant lieu » de ce qui s'est déroulé jadis, et que « l'avoir-été » qui n'est plus observable, se trouve limité par ce que les sources veulent bien lui procurer (Cabantous, 2010 : 15).

Les appareils méthodologiques de l'histoire et de la muséologie se rejoignent quant à leurs objectifs de remonter aux traces cumulatives et successives du passé. Les deux activités sont enveloppées par l'idéologie et ne peuvent pas systématiquement s'en libérer. Chappé interroge les liens entre l'histoire et le récit et se rend compte que le travail de l'historien n'est pas plus scientifique que les démarches patrimoniales ou littéraires. Pour lui, toute personne qui entreprend d'interroger le passé est confrontée à « l'obligation idéologique ! » (2010 : 18). En mettant de l'avant sa posture de citoyen et les dimensions éthiques de son travail, l'auteur autorise finalement la littérature à faire reconnaître autrui et montre qu'elle peut aussi saisir le vrai. Ces travaux qui ne s'opposent pas forcément doivent se comprendre d'après lui à travers une certaine forme d'éthique humaniste. L'objectivité est quant à lui aussi inaccessible que l'humanisme est nécessaire. Un véritable idéal universaliste est fondamental dans toute activité historique, patrimoniale ou mémorielle. Enfin, pour la compréhension des sociétés elles-mêmes, Chappé est convaincu de la nécessité des implications sociales lors des activités patrimoniales, mais aussi historiques (2010 : 20).

Certes, l'idéologie fait partie intégrante de toute activité qui vise à retracer le passé. Mais on en retient aussi que la rigueur des instruments historiques peut être envisagée dans le cadre des études sur les démarches patrimoniales. L'engagement éthique renvoie à des registres de valeurs irréductibles (Heinich, 1992). Par ailleurs, contourner la vigilance historienne manifeste des artifices de mémoire et d'interprétation du passé qui relèvent de la vraisemblance (Chappé, 2010 : 125). En effet, le contournement de la fonction critique de l'histoire porte un soupçon sur la mémoire construite par des activités patrimoniales ou muséales.

⁂

En peu de mots, il est soulevé que les modalités de construction des témoignages autochtones dans les expositions appartiennent nécessairement tant à la narration qu'à l'histoire et qu'elles traduisent un programme postcolonial. Nous ne sommes pas surprise de relever la combinaison des genres dans les discours des expositions. À titre d'exemple, Flon a travaillé sur les « dispositifs de fictionnalisation » dans les expositions archéologiques et les « interprétants » (2005). Gellereau a mis en évidence le « récit de témoignage » des collectionneurs pour la reconstruction du sens des objets (2012). Or, que signifie une mise en exposition qui fuit sa « dette » envers le passé ou qui tente de penser différemment le passé (Ricœur) ? Dissimule-t-elle un évitement mémoriel ? Propose-t-elle un travail de mémoire ?

Notre recherche repose sur une « science des intentions » au même titre que l'histoire (Chappé, 2010 : 25). Les démarches historiographiques sont inscrites dans la production des points de vue comme « signes » ou bien comme « manifestations d'une phénoménalisation » (Ricœur, 1986). Il reste à en retracer les linéaments de sens (Fœssel, 2007). Contrairement à Chappé, notre recherche ne porte pas sur les « impasses » et les « dérives » du récit, liées au contrat de vérité et à la fonction critique de l'histoire[48]. La prise en compte des points de vue autochtones en contexte d'exposition risque de répondre davantage aux contraintes expositionnelles, aux besoins des autochtones qu'aux exigences de l'histoire. Notre posture consiste à comprendre l'intervention des musées qui repose à la fois sur les traces du passé et sur un régime de promesses. Le décalage entre « l'intention de vérité » (Chappé) et les intentions des musées rattachées aux peuples autochtones permet de discerner la ligne d'action des musées. Notre perspective consistera à mettre en évidence les intentions ainsi que les conditions de production et de réception des points de vue autochtones.

[48] Chappé identifie plusieurs types de dérives liées aux relations discriminantes entre les activités de nature historiques et patrimoniales : « la hiérarchisation orientée des traces », « le simplisme identitaire » qui implique « la vocation frelatée » et la « dérive touristique », mais aussi « l'âge d'or » qui induit une « occultation du présent » (2010 : 130-180). Il met également en évidence les impasses et les dérives communes reliées aux natures de ces activités quelque fois contradictoires, comme l'usage du temps (2010 : 221-242). *A contrario*, Chappé relève également les dispositions communes (2010 : 243-316).

Chapitre 5
Comment les musées canadiens prennent-ils en charge les points de vue autochtones ?

Dans les musées, la mise en valeur du patrimoine autochtone est sujette à tension. De nombreuses discussions ont été menées par des anthropologues, historiens de l'art, professionnels des musées ou encore du commerce de l'art. Un des débats porte sur l'opposition entre les musées qui collaborent avec les autochtones et ceux qui ne collaborent pas. L'implication des autochtones au sein des musées laisse entrevoir une meilleure forme d'exposition. Ce modèle d'exposition, nommé en anglais « *multivocal* », est traduit par le néologisme « plurivocalité » en français (Dubuc et Turgeon, 2004 : 11).

Les professionnels estiment que la prise en compte des points de vue des peuples à l'origine des collections offre des expositions « plus honnêtes, plus démocratiques, plus transparentes » et que cela permet de respecter « l'intégrité conceptuelle » selon l'expression de Clavir ou encore « l'autorité culturelle » des peuples sur les objets[49]. À titre d'exemple, Côté explique :

> *[…] dans la lignée postmoderniste en sciences humaines […], non seulement les méthodes d'acquisition du savoir sont remises en questions, mais l'interprétation des données, et dans le cas des musées, leur mise en forme dans les expositions, sont revues […] Le monologue sur une autre société, trop souvent, condescendant ne peut plus exister. Il doit faire place à une approche basée sur l'échange et sur le dialogue avec l'autre. Ce n'est que dans un esprit de collaboration que l'on pourra construire un nouveau produit, plus satisfaisant pour les uns et les autres et mieux articulé sur les réalités contemporaines […] L'étude des cultures exige une approche écologique et pluridisciplinaire […] Le musée doit présenter des discours complémentaires et développer une approche globale* (Côté, 1995 : 11, 12 et 13).

Cette forme d'exposition est pensée comme modèle supérieur à l'exposition ethnologique conçue à partir du seul point de vue du conservateur ou du concepteur-muséographe. La prise de position qui s'efforce de diversifier les points de vue demeure toutefois impensée en muséologie. Dans le reste de la recherche, nous nommerons le positionnement des professionnels : point de vue du musée.

---

[49] Citons une des plus récentes publications qui s'intéresse à l'autorité culturelle des autochtones sur les objets traditionnels : Jenkins, T. (2010). *Contesting Human Remains in Museum Collections: The Crisis of Cultural Authority*, Londres, Routledge - Research in Museum Studies. Ce sujet de recherche est de plus en plus important, mais il est le plus souvent traité dans le cadre de la restitution des restes humains et des biens culturels.

En effet, la revue de littérature construite dans les chapitres précédents a mis en relief une propagande et des promesses sociales. Nous avons expliqué l'approche sociale de la muséologie qui fonde et légitime les pratiques dites « participatives » ou « citoyennes » des musées, décrit leur teneur normative et soulevé leur régime de collaboration. Pour cette raison, nous préférons qualifier les démarches des musées vis-à-vis des autochtones de pratiques collaboratives.

Que signifie donner la parole, travailler avec ? La recension des écrits a d'emblée été confrontée aux mots dialogue et partenariat pour décrire les relations entre les autochtones et les institutions muséales situées dans des pays anciennement ou encore colonisés. Parallèlement, le recueil et l'analyse de la maigre littérature consacrée à cette famille de mots ont permis de documenter et de mettre au jour un mythe du dialogue et un arsenal de dispositions qui encouragent activement les partenariats avec les peuples autochtones, mais qui traduisent aussi une crise du temps attachée à la postcolonisation.

Un vide théorique est par ailleurs ressorti quant à la nature des débats sur ces perspectives et leurs effets. Nous ne disposons pas d'informations complètes et précises sur la production et les effets sur les publics des expositions qui tiennent compte des points de vue autochtones. Rien n'est encore justifié ou démontré. Les modalités collaboratives et le dispositif expositionnel qui en résultent n'ont pas été analysés. Face à ce régime d'évidence et à ce vide théorique, la prudence nous conduit à interroger le plus objectivement la prise en charge du point de vue autochtone par les musées. Les analyses ne portent pas sur les déclarations d'intentions. L'objectif n'est pas non plus de développer des approches morales et éthiques de la muséologie, mais de discuter de la teneur normative des pratiques collaboratives et de mettre en évidence ce qu'elles engendrent.

I- Une recherche en muséologie

La muséologie est, tour à tour, définie en tant que « science appliquée » (Rivière) ou « discipline » (Stransky). Notons qu'elle est souvent confondue avec les expertises

muséographiques. Cependant, la muséologie est pensée dans notre travail en tant que champ théorique interdisciplinaire qui apporte un regard analytique et réflexif sur les musées (Meunier, 2012). Le musée est une institution ancrée dans une société et dans une temporalité. Il en émerge donc une perspective sociologique, mais aussi historique. Par ailleurs, le musée conserve des objets. Il en découle une approche liée à la culture matérielle. Le musée est rattaché à une discipline (histoire, art, science, ethnologie), ce qui signifie que ces démarches peuvent être comprises à la lumière de perspectives scientifiques. Notre objectif est de porter un « regard » sur les pratiques collaboratives, de produire une « recherche en prise sur le champ muséal » en mobilisant les disciplines invoquées par notre propre objet d'étude et en s'ancrant en SIC dans le but de comprendre la « réalité » (Schiele, 2012 : 98).

1- Deux espaces communicationnels

Deux espaces spécifiques du musée sont examinés dans notre recherche: l'espace de production et l'espace de réception de l'exposition. Ces espaces communicationnels circonscrivent au préalable notre cadre de pensée.

> […] l'exposition, qu'elle soit petite ou grande, qu'elle soit situation de rencontre, outil de communication ou qu'elle vise un impact social, fonctionne toujours – en tant que mise en exposition – comme un inducteur de sociabilité et comme lieu de production de langage (Davallon, 1986 : 270).

L'exposition est constituée de plusieurs modalités de circulation, de détournements de contenus et de représentations. Elle engendre aussi de nouvelles constructions.

2- Un phénomène muséal

Notre travail s'intéresse à la prise en charge du point de vue autochtone par les musées. Selon Meunier, la muséologie

> […] produit des connaissances à propos du musée, comme phénomène social (et non pas seulement comme objet d'étude), comme dispositif de communication et comme lieu d'éducation non formelle (Meunier, 2012 : 9).

Notre objet de recherche est étudié conformément aux trois modalités collaboratives qu'il soulève – prise en compte, monstration, interprétation – et selon les trois niveaux de questionnement proposés par Meunier. Les collaborations consistent à prendre en compte le point de vue des autochtones, à le montrer aux visiteurs et à ce que ces derniers l'interprètent. Sur le plan méthodologique, il s'agit aussi d'interroger le phénomène des collaborations selon trois angles de vue afin de mieux le cerner : les pratiques, les productions et les usages. Notre démarche consiste ainsi à élucider la phénoménalisation de la prise en charge du point de vue autochtone par les musées canadiens.

Nous ajoutons à la définition de Meunier la perspective historique au phénomène. Au-delà du social, ce qui appartient au milieu muséal s'inscrit dans l'épaisseur du temps. À titre d'exemple, l'exposition est d'abord une manière d'écrire, de présenter et de représenter le temps, mais aussi une manifestation des rapports au passé, au présent et au futur.

Enfin, le domaine de recherche de la muséologie est étroitement lié à son terrain d'étude : le musée. Il suscite des questions tout en demeurant le réservoir de données principal. La démarche consiste à débuter à partir des observations sur le terrain, puis à cheminer vers les théories qui les expliquent et qui permettent d'en saisir leur sens.

II- Interroger le média exposition produit en collaboration

1- Le système polyphonique de l'exposition

D'après Odin, chaque espace de communication renferme des contraintes qui régissent la production puis la réception de sens et d'affects. Chaque actant (émetteur et récepteur) est un point de passage d'un faisceau de contraintes qui les traverse et les construit (Odin, 2011 : 20). Plus les contraintes sont semblables entre l'émetteur et le récepteur, plus le message émis et reçu est semblable. Ce faisant, l'auteur souligne qu'il y a autant d'appropriations de messages que de récepteurs.

Dans le cadre de notre recherche, non seulement le musée est à la fois récepteur et émetteur dans les espaces communicationnels de l'exposition, mais en plus il appartient à une société et à une culture différentes de celles des autochtones. Il s'agit d'une situation d'entrecroisements et de confrontations de perspectives plus ou moins divergentes. Les points de vue des musées et des autochtones sont combinés dans cet espace de jonction que nous qualifions de système polyphonique. Ainsi, un système polyphonique se superpose aux espaces de production et de réception de l'exposition. Nous cherchons à connaître les processus induits et générés au sein de cette intersection où les différents points de vue sont noués.

Le mot polyphonie est entendu selon les travaux du cercle de Bakhtine (Todorov, 1981). Le principe polyphonique pose une délimitation entre les discours qui possèdent un faible ou un fort rôle joué par l'intertextualité (Todorov, 1981 : 99). Le système polyphonique signifie que la combinaison des voix est manifeste à travers l'ensemble des registres sémiotiques de l'exposition. Nous tenons pour acquis à partir des résultats de Bakhtine que l'exposition dissimule une « idéologie implicite » ou une « part [subjective] sous-entendue » (Todorov, 1981 : 61 et 68).

2- Les interactions dans le système polyphonique de l'exposition

Comment l'orchestration des points de vue est-elle opérée et éprouvée ? Nous questionnons les processus de médiation et de médiatisation. Autrement dit, notre regard est porté sur les différentes opérations de transmission, de traduction, de transformation, de reformulation ou encore sur l'interprétation et l'appropriation des points de vue autochtones. Ces concepts appartiennent tant à la communication qu'à l'éducation dont l'objet commun est la « transitivité ». « L'acte transitif » tel que nous l'employons concerne le partage des savoirs et le partage entre les savoirs qui s'associent aux impératifs de vulgariser et de traduire. Nous envisageons de fait une altération du discours-source (Jeanneret, 2004 : 21-32, 2008 : 102-107).

L'exposition propose une modalité particulière de reformulation du discours scientifique (Schiele, 2001). Elle convoque des discours-sources provenant de la science et propose

des discours-cibles qui s'adressent à des publics. Les concepteurs-muséographes souhaitent

> […] démystifier la science en l'humanisant, c'est-à-dire rapprocher de l'homme une science créée par lui et pour lui, mais devenue distante et abstruse ; et rompre avec le jargon pour s'adresser simplement au grand public. Ils entendent donc traduire la science dans un langage accessible à tous et au bénéfice de tous (Schiele, 2001 : 146).

Cependant, il semblerait que les expositions produites en collaboration soient modelées en fonction des recommandations des peuples à l'origine du patrimoine exposé. Dans le cadre de notre recherche, l'idée « d'humaniser le discours scientifique » correspond moins à la question de l'accessibilité du discours à l'égard des visiteurs qu'à la question de l'acceptabilité du discours envers les autochtones (Schiele, 2001). La recherche interroge les ajustements mis en œuvre par les concepteurs-muséographes pour que l'exposition soit approuvée par le comité autochtone, mais aussi validée par le comité scientifique du musée (composé de chercheurs). Le discours-source transformé pour être exposé est à la fois scientifique et testimonial. Les expositions visent à la fois à transmettre des connaissances et à faire vivre des récits autochtones.

L'axe principal de notre problématique pose comme question : quelles sont les intentions des expositions qui mettent en valeur les points de vue autochtones dans les musées canadiens ? Il s'agit d'interroger les logiques de ces intentions inscrites de manière plus ou moins implicite dans les espaces de production et de réception de l'exposition.

Notre travail est centré sur le système polyphonique. Le principe collaboratif est décliné en trois modalités : prise en compte, monstration et interprétation du point de vue autochtone. En d'autres mots, trois moments de médiation sont distingués : les intentions des concepteurs-muséographes, les intentions constitutives des expositions et la manière dont ces intentions sont interprétées par les visiteurs. Nous caractérisons ces moments de la même façon qu'Eco sépare les « intentions de l'auteur, de l'œuvre et du lecteur » (2008 [1979]). Cependant, à la différence d'Eco, les intentions des concepteurs-muséographes (les auteurs) et des visiteurs (lecteurs) ne sont pas seulement analysées à partir de l'exposition (l'œuvre) et de la figure des visiteurs modèles, mais aussi à partir d'enquêtes réalisées directement auprès des professionnels et des usagers du musée. Ainsi, notre

travail prend non seulement en compte les intentions des concepteurs-muséographes à l'adresse du visiteur modèle-imaginé, mais aussi les interactions entre l'exposition et les visiteurs.

De plus, la recension des écrits sur les collaborations muséales avec les autochtones laisse entendre que ces pratiques produisent des expositions « alternatives », sous-entendues, différentes, nouvelles et en lien avec l'altérité. D'après les praticiens, les expositions issues des démarches collaboratives sont plus « démocratiques, transparentes et respectent davantage l'autorité de discours des peuples concernés ». Ces injonctions de transparence et de neutralisation du discours muséal demeurent des conjectures. Ce régime discursif renferme-t-il des stratagèmes de rupture ou bien de continuité ? Engendre-t-il la rupture espérée ou autre chose ? De ce fait, notre travail porte moins sur les logiques rationnelles qu'intentionnelles. Notre objectif est de découvrir les intentions à l'œuvre.

Les intentions et leurs interprétations appartenant aux espaces de production et de réception sont examinées. Comment les pratiques collaboratives se manifestent-elles dans l'institution muséale ? Quel est le modèle explicatif de la prise en compte du point de vue autochtone dans les musées ? Que signifie cette prise en compte ? En deuxième lieu, le questionnement porte sur la monstration du point de vue autochtone dans l'exposition selon les intentions constitutives du discours expositionnel. Comment le point de vue autochtone se manifeste-t-il dans l'exposition ? Quel est le modèle explicatif de cette monstration ? Que signifie la monstration du point de vue autochtone dans les expositions ? Enfin, nous interrogeons l'interprétation du point de vue autochtone inscrit dans l'exposition par les visiteurs. Comment le point de vue autochtone se manifeste-t-il pour les visiteurs ? Quel est le modèle explicatif de l'appropriation du point de vue autochtone ? Que signifie le point de vue autochtone pour les visiteurs allochtones et autochtones ? Tour à tour, nous cherchons à décrire, expliquer et à comprendre les sens du phénomène.

3- Mise à l'épreuve du potentiel de reconnaissance

La proposition de recherche met à l'épreuve la prise en charge du point de vue autochtone en tant que dispositif de reconnaissance. L'espace de l'autochtonie est marqué par des conflits patrimoniaux, politiques, sociaux, culturels, cognitifs qui engendrent diverses formes d'accommodations dans les institutions muséales. Nous présumons que les pratiques des professionnels des musées et les contraintes inhérentes au musée apportent dans l'interaction un rôle adjuvant, mais aussi un rôle structurant, qui ont pour sens la reconnaissance. Nous supposons que la logique directrice du phénomène des collaborations est générée et opère conséquemment une série de dispositions qui se traduisent en plusieurs modalités de reconnaissance. Nous faisons l'hypothèse opératoire que le système polyphonique du média exposition détient un potentiel de reconnaissance. L'exposition serait un moyen de reconnaissance du patrimoine et des peuples autochtones.

Comment révéler les modalités de reconnaissance de l'exposition à partir des pratiques collaboratives des musées ? Le concept de reconnaissance consiste à examiner comment une situation dans un rapport à la fois conflictuel et consensuel est amenée à tendre vers la régulation, mais aussi vers la création et la transformation. Ces opérations induisent des ajustements, des adaptations et des altérations qui permettent d'assurer une stabilité, un retour à la normale ou, du moins, d'éviter une autre source de conflit.

L'entreprise de notre recherche vise à démêler comment les démarches collaboratives sont subjectivement construites et vécues, c'est-à-dire comment la reconnaissance est engendrée et éprouvée, tant en ce qui concerne le patrimoine que les peuples autochtones, par les professionnels et par les publics du musée. Ce processus de subjectivation et la configuration narrative occasionnent de toute évidence l'élimination d'expression critique, car il y a détachement de la fonction critique de la science. Est-ce que l'exposition qui met en valeur les points de vue autochtones se prémunit contre les reproches éventuels ? Ce type d'exposition fonctionne-t-il sous forme de propagande ? La configuration narrative est-elle déterminée par le passé ? C'est en pointant ces prédispositions que nous tentons d'interroger les actes de manifestation des points de vue autochtones afin de déceler leurs

faces montrées et cachées, puis d'élucider ce qui se joue plus ou moins consciemment entre l'attendu et l'inattendu, entre l'intentionnel et l'involontaire et entre l'explicite et l'implicite. L'objectif est de faire apparaître la formation d'un construit muséal adapté à un conditionnement historique et social qui obéit à des besoins et à des critères particuliers.

III - Une démarche empirique sur le point de vue autochtone dans les musées canadiens

1- Les différentes méthodes de recherche

À partir du principe que le phénomène prend du sens et ne se délivre de son sens que par rapport à un tout, qui peut être difficilement préétabli à l'avance par des hypothèses générales ou par des variables, nous proposons d'appréhender les expositions d'après plusieurs angles d'approche et selon un raisonnement de type inductif (Laperrière, 1997 : 372).

D'après une méthodologie qui s'inscrit en recherche qualitative, notre travail vise à interpréter plusieurs discours en tant que manifestations du phénomène. Le discours correspond à la capacité du sujet de dire quelque chose sur le monde, mais aussi sur lui-même, tant sur le mode volontaire qu'involontaire. Le travail engagé est de faire ressurgir les actes de manifestation des intentions des professionnels, des expositions et des visiteurs au sein de différents discours portés dans les musées. En effet, ils sont susceptibles d'être inscrits dans plusieurs formes de discours. Notre intérêt est centré sur les discours en regard des 1- pratiques collaboratives, 2- productions expositionnelles issues des collaborations et 3- appropriations de ces expositions. Il s'agit du discours des professionnels à l'interne puis à l'externe de l'institution muséale, du discours explicite, mais aussi implicite des expositions, et enfin du discours explicité lors de l'exploration de l'exposition par les visiteurs. La démarche empirique est articulée autour de ces trois étapes générales de l'exposition, puis la recherche vise à analyser successivement ces cinq formes de discours.

Notre démarche de recherche consiste à saisir la complexité des manifestations des points de vue autochtones à partir de plusieurs types de discours et donc d'après une circularité et une itération entre plusieurs méthodes (Luckerhoff et Guillemette, 2012). Notre choix est de réaliser selon une « observation de l'intérieur » plusieurs investigations qui appartiennent aux recherches qualitatives : observation en situation, entretiens, analyses de discours. Cette approche sélectionne des champs d'observation qui prennent notamment en compte la part subjective des acteurs muséaux et qui privilégie la « complémentarité des points de vue » afin de poser une vue d'ensemble (Pires, 1997 : 33-35). Les différentes approches combinent des points de vue à la fois « du dedans et du dehors ».

2- Le travail d'investigation

La démarche de terrain est rattrapée par l'importance de l'objet d'étude. La prise en compte et la monstration de plusieurs points de vue sont manifestes dans plusieurs pays, au sein de divers types de musées et à l'égard de différentes communautés. La prudence nous conduit à nous pencher sur la situation d'un seul pays et des peuples autochtones qui vivent dans ce pays.

D'un côté, les pratiques collaboratives apparaissent auprès de peuples considérés comme « minoritaires » tant au Canada qu'ailleurs. Nous observons, par exemple, de nombreux projets construits en étroite collaboration avec des peuples issus de l'immigration. Pensons au Musée canadien de l'immigration du Quai 21, ou encore au Centre d'histoire de Montréal qui travaille avec des communautés immigrées depuis une dizaine d'années. Or, même si ces démarches collaboratives présentent des similarités avec la question autochtone, elles renferment certainement d'autres formes de fondements, d'ambitions et d'impacts.

D'un autre côté, la prise en compte du point de vue est manifeste auprès de « communautés » définies selon divers types de points communs. À titre d'exemple, l'exposition temporaire *Dieu(x) modes d'emploi* (2012) du Musée des civilisations est non

seulement construite à partir de témoignages de communautés religieuses différentes, mais elle est aussi actualisée grâce à la prise en compte du point de vue des visiteurs appartenant, certes, à d'autres communautés.

Rappelons qu'à la suite des muséologies sociales, le média exposition est davantage investi par les modes d'appréhension liés aux sens. Ils sont qualifiés de « sensibles » *a contrario* d'« académiques » et de leurs principes savants (Jacobi et Meunier, 2009 : 35-39). Depuis le mouvement des nouvelles muséologies à la fin des années 1970, l'approche sensible est revendiquée. L'exposition propose une expérience de visite qui fait appel aux sens. Tous les sens peuvent être mobilisés, du toucher à l'odorat, afin de générer des impressions, du plaisir, de l'émotion ou des sensations (Chaumier et Jacobi, 2009 : 14). Différentes « aides à l'interprétation » sont offertes aux visiteurs afin qu'ils puissent être autonomes dans l'expérience, le déplacement et la compréhension en rapport avec le patrimoine (Jacobi et Meunier, 1999).

> La notion d'aide à l'interprétation prend directement appui sur le concept d'interprétation. On définit les aides à l'interprétation comme étant toute forme d'élaboration, de production et de diffusion de documents, au sens large, destinée à accueillir les visiteurs et à structurer leur parcours de visite, et ce, quelle que soit la pratique institutionnelle du professionnel qui en a la charge (aménagement, production des expositions, accueil, communication, service culturel ou pédagogique, contractuel) (Jacobi et Meunier, 1999 : 3-7 et 2009 : 37).

Ces outils offrent des clés de lecture. Des indications d'ordre signalétique permettent aussi aux visiteurs de circuler librement (Jacobi et Meunier, 2009 : 33-34). Deux formes d'aides à l'interprétation sont mises en place pour les visites. Des aides dites « endodiscursives » placées directement dans l'exposition et des aides dites « exodiscursives » disponibles à l'extérieur de l'aménagement spatial, c'est-à-dire « en dehors » du discours exposé (Jacobi et Meunier, 2009 : 38). L'exposition propose pour cela des outils d'interprétation afin que les visiteurs deviennent plus ou moins autonomes pendant leur exploration. Notre travail d'investigation se centre donc sur les aides à l'interprétation.

Pour plusieurs raisons, les musées dits autochtones ne sont pas intégrés au corpus. Tout d'abord, la muséologie nommée autochtone est porteuse d'un discours qui montre une volonté de se distinguer des autres musées. Nous observons une volonté de

transformation, ce qui signifie que la dynamique de ce terrain d'étude mériterait d'être analysée de manière distincte. En outre, il nous semble plus judicieux de travailler à partir de musées d'envergure nationale par souci d'unité et de représentativité singulière. Nous y reviendrons. Or, le plus souvent, les musées autochtones sont régionaux. De même, la typologie des musées fondée sur des champs disciplinaires nous paraît davantage constructive. Les musées qualifiés d'autochtones ne sont pas forcément différents des autres musées. Cependant, même s'ils présentent des collaborations entre allochtones et autochtones, des enjeux et des discours demeurent dissemblables. Bref, l'ensemble de ces pratiques collaboratives indique sûrement une tendance. Dans le but de circonscrire notre objet d'étude, les enquêtes de terrain sont centrées sur les musées canadiens qui prennent en charge le point de vue autochtone. Ainsi, pour construire un corpus cohérent, les musées autochtones ne sont pas intégrés.

Le travail de terrain se déroule dans onze musées d'est en ouest du Canada. Quatre enquêtes différentes ont été menées pour recueillir et mettre en concordance ces discours puis pour analyser les trois moments de médiation des espaces de production et de réception. Consécutivement, nous avons réalisé 1- une observation participante, 2- des entretiens individuels auprès de professionnels, 3- des analyses de discours d'expositions et 4- des entretiens de groupes avec des visiteurs.

En premier lieu, nous abordons le contexte des pratiques collaboratives des musées dans lequel le phénomène s'inscrit à partir d'une observation participante. Nous procédons ensuite aux deux types d'entretiens qui induisent une autre forme d'immersion du chercheur sur le terrain d'étude. Les entretiens individuels rendent compte du cadre de référence que les professionnels se donnent. Les entretiens de groupes traitent de l'interprétation des points de vue inscrits dans les expositions par les visiteurs.

Deuxièmement, nous travaillons à partir d'un corpus de matériaux écrits. Nous analysons le discours de plusieurs expositions produites en collaboration. Ce deuxième volet méthodologique permet de prendre une distance et un détachement pour se prémunir contre les risques de subjectivité liés aux caractères interactif et immersif des

investigations de terrain. Toutefois, les données empiriques sont aussi issues de démarches qui renferment leurs propres moyens d'objectivation.

Par ailleurs, nous prenons acte que le phénomène étudié est peut-être en constante évolution. Il est amené à changer selon une « relative indétermination », « dépendamment des interactions rapides et changeantes des facteurs en cause et non d'une hiérarchie de départ entre ces facteurs » (Laperrière, 1997 : 375). La recherche ne vise pas à identifier de manière précise les fluctuations dans le temps du phénomène. Elle a commencé en 2006 et se termine en 2012. Les observations de terrain portent sur cette période.

***

En somme, la deuxième partie de la recherche s'intéresse à l'espace de production de l'exposition. Elle vise à identifier, décrire, circonstancier et contextualiser les collaborations muséales auprès des autochtones. Deux investigations ont été menées : observation participante et entretiens individuels. Nous analysons la monstration des points de vue à partir de textes expositionnels. La troisième partie de la recherche consiste à rendre compte de la réception d'une exposition qui propose divers points de vue à partir d'entretiens de groupes.

Les deux parties suivantes sont ainsi articulées : 1- Prendre en compte le point de vue autochtone selon les intentions des professionnels des musées et montrer le point de vue autochtone selon les intentions des expositions ; 2- Interpréter le point de vue autochtone par des visiteurs autochtones et allochtones.

DEUXIÈME PARTIE
Exposer le point de vue autochtone

Chapitre 6
Comment Pointe-à-Callière inscrit le point de vue autochtone dans l'exposition du quai Branly *Premières Nations, collections royales de France ?*

Introduction

Ce chapitre consiste à décrire les pratiques collaboratives et à connaître les intentions des professionnels des musées lorsqu'ils travaillent avec les autochtones.

1- Le cas d'une exposition temporaire

Le travail s'appuie sur l'ajustement d'une exposition temporaire. La logique de production des expositions temporaires concerne l'ensemble des musées d'aujourd'hui. Il est important de souligner cette prééminence, car elle évoque un conditionnement et un mode d'actions qui caractérisent de nombreux musées. Dans un souci de représentativité, cette prééminence justifie également la pertinence de notre choix de terrain.

Nous le savons, l'exposition temporaire est devenue l'outil et le produit compétitif des industries culturelles sur le marché de la culture, des arts et des communications. Elle est un vecteur de développement et une « innovation économique » (Jacobi, 2012 : 138). Au-delà de la dimension économique, l'exposition temporaire accentue les particularités du média moderne et accélère sa cadence d'évolution et d'innovation. À titre d'exemple, l'exposition temporaire met en relief la place du public au cœur du musée en se centrant sur ses intérêts. Les musées sont amenés à se réinventer rapidement, car très vite les moyens technologiques et les stratégies de communication deviennent obsolètes.

Notre questionnement à ce sujet porte moins sur le rapport au public institué par ce média temporaire que sur les précautions mises en place par le musée malgré les contraintes de temps. Le temps est un conditionnement qui montre les significations des collaborations, car elles n'apparaissent pas de premier abord « utiles ». Leur nécessité

appartient donc à un registre qui n'est pas directement lié à celui de la production de l'exposition et à son fonctionnement, mais bien à une autre intention.

Dans le but d'assurer un roulement d'expositions temporaires, les musées s'organisent entre eux et s'échangent des expositions itinérantes. Nous nous interrogeons alors sur les stratagèmes opérés par les musées à l'égard des productions expositionnelles qui ne correspondent pas à leur façon de faire. Chaque musée appartient à un fonctionnement socioculturel spécifique. Il est un acteur social qui œuvre dans un contexte politique et selon un conditionnement historique particuliers. De plus, chaque institution se définit en fonction de sa collection, son mandat, ses intérêts et ses valeurs. Bref, en recevant une exposition itinérante, le musée se prédispose à diffuser un média qui ne s'accorde peut-être pas avec ce qu'il est et ou avec ce que sont ses publics. En présentant une exposition *intramuros,* le musée se porte néanmoins responsable et fait sien cette exposition. Notons par exemple que le risque potentiel d'accepter tel quel des expositions *blockbuster* est l'homogénéisation de ce média et du discours qu'il porte. Comment le musée « receveur » agit-il à l'égard du musée « prêteur » ? Comment modifie-t-il l'exposition itinérante ? Cette situation nous semble tout à fait éclairante pour interroger les pratiques des musées qui collaborent avec les autochtones par rapport à ceux qui ne collaborent pas.

2- Pointe-à-Callière reçoit une exposition temporaire du Musée du quai Branly

Pointe-à-Callière est un musée d'histoire et d'archéologie situé dans le Vieux-Montréal. Le musée a ouvert en 1992 lors de l'anniversaire des 350 ans de la fondation de Montréal. L'institution se donne pour mission :

> *[…] de faire aimer et connaître le Montréal d'hier et d'aujourd'hui à travers des actions d'éducation, de conservation et de recherche à l'endroit du patrimoine archéologique et historique montréalais ; et de tisser avec les réseaux régionaux, nationaux et internationaux concernés, des liens dont ses publics peuvent bénéficier*[50] (Rapport annuel, 2006).

Le musée comprend plusieurs sites archéologiques aménagés en exposition permanente, *Ici naquit Montréal* : cimetière autochtone, place publique, douane et égout collecteur.

[50] Rapport annuel de Pointe-à-Callière. 2006. <http://pacmusee.qc.ca/pages/doc/Pdf/1Musee/RapportAnnuel/RapportAnnuel 2006_FR .pdf>, consulté en juillet 2007.

L'exposition présente ainsi des vestiges historiques datant du Régime français et du premier fort de l'ancien Montréal, Ville-Marie[51].

Pointe-à-Callière montre plus de deux expositions temporaires par an. Le directeur général décrit ainsi la situation des musées actuels. Il explique ses projets en tant « qu'événements culturels » :

> *Nos musées, aujourd'hui, font face à une rude compétition. Dans notre société, il y a mille et une façons de s'instruire, de s'amuser, de se détendre. Souvent, même gratuitement ! [...] Conséquence d'une telle offre, les attentes de nos visiteurs grimpent en flèche ! Quand ils arrivent au musée avec leur famille ou leurs amis, ils ne souhaitent plus seulement qu'on leur transmette des connaissances. Ils veulent des expositions spectaculaires, des activités interactives, s'amuser quoi !* (Lelièvre, 1997 : 39-44).

Pointe-à-Callière reçoit en 2007 l'exposition du Musée du quai Branly : *Premières Nations, collections royales*. Cette institution parisienne a ouvert en 2006 et fait l'objet de nombreuses réflexions et controverses. Donnons pour exemple les publications de Desvallées (2007), de L'Estoile (2007), de Dupaigne (2006) et de Latour (2007). Les débats portent essentiellement sur le transfert des collections ethnographiques de plusieurs musées vers ce dernier, les problèmes de documentations des collections, le trafic d'art contemporain que ce musée a suscité, la présentation esthétisante des objets exposés, mais également sur les rapports que cette institution souhaite ou plutôt n'envisage pas d'avoir avec les peuples anciennement colonisés. Citons notamment les contestations de Price. Le regard de cette anthropologue étatsunienne envers le quai Branly montre les divergences de points de vue entre ceux qui estiment qu'il faut collaborer et ceux pour qui ce n'est pas automatique (2006, 2011). L'auteur appartient au courant de pensée affilié à Clifford qui « promulgue » l'importance de prendre en compte le point de vue des autochtones (Clifford, 1996 [1988]). Clifford montre en effet que les objets autochtones sont « nos propres fétiches » et qu'il faut réinterpréter ce patrimoine à partir des valeurs et croyances des autochtones (1996 [1988] : 228-229). Price « reproche » au quai Branly de ne pas impliquer les peuples autochtones.

Dans ce contexte assez contestataire, Pointe-à-Callière envisage de présenter l'exposition itinérante. Il demande au commissaire une marge de manœuvre pour pouvoir « l'ajuster ».

---

[51] Le musée présente également une salle permanente Les amours de Montréal - Au carrefour des cultures et La Station de pompage d'Youville. Ce complexe muséal est en projet d'agrandissement.

Comment et pour quelles raisons Pointe-à-Callière a-t-il ajusté l'exposition du Musée du quai Branly ?

3- Observation participante à Pointe-à-Callière

Dans le but de répondre à ces questions, notre protocole de recherche s'appuie sur la méthode de l'observation participante.

L'observation directe, différemment des entretiens et des corpus écrits, permet de découvrir des pratiques et des discours mal connus dans un contexte précis, en prenant part de manière plus ou moins partisane aux actions. Cette modalité d'investigation consiste à étudier le phénomène à l'intérieur de son milieu. On appréhende le principe collaboratif directement par son processus endogène influencé par le contexte et à travers l'expérience. Cette enquête offre ainsi une situation qui permet de réfléchir sur le discours des acteurs et sur leurs actions. La chercheure est directement plongée dans l'activité collaborative. L'enquête directe au sens ethnométhodologique porte ainsi sur des « faits » dans un contexte d'accomplissement mis en œuvre par les professionnels, mais aussi par la chercheure-enquêtrice elle-même en action. La chercheure est aussi engagée dans l'interprétation des données. C'est pourquoi, nous pouvons confronter les investigations ayant une approche « du dedans » avec celle du « dehors ».

L'enquête vise à rendre compte du discours et des actions des professionnels à l'intérieur même de leurs musées. L'observation participante est aussi un moyen de contrer les constructions discursives des acteurs suscitées notamment lors des entretiens. En effet, lors des entretiens, l'interviewé peut, par exemple 1- entretenir de la suspicion envers l'intervieweur, 2- se faire une idée préconçue de ce que l'on attend de lui, 3- se comporter sur le mode de la séduction ou sur la défensive, 4- vouloir se surpasser pour être bien évalué (Boutin, 2008 : 13). Dans le cadre de l'observation, la chercheure prend en note des discours directs et spontanés tout en les mettant en relation avec les pratiques mises en œuvre dans l'immédiat. Il n'y a pas de césure dans le temps, donc aucun recul ni aucune réflexivité critique ou justificative dans le discours des acteurs. Par ailleurs, cette situation est aussi un risque pour la chercheure. Elle est elle-même actrice. Elle doit se

méfier d'une certaine forme d'empirisme naïf ou de prises de données disparates sujettes à des prises de position. Afin d'éviter ces écueils et d'optimiser l'investigation, certaines dispositions ont été adoptées en ce qui concerne le choix du corpus et surtout sa mise en ordre analytique.

L'observation participante renferme en ce sens une méthode de collecte pertinente, mais aussi des limites quant à l'interprétabilité des données pour la chercheure directement impliquée dans la production de l'exposition. Mentionnons à cet égard une modalité importante à soulever en tant que « sujet-chercheure ». Ce premier terrain d'étude relève directement d'un intérêt de recherche qui a déjà motivé nos travaux de deuxième cycle menés en France et au Canada (Soulier, 2004, 2006a). Notons que l'analyse a été finalisée plusieurs années après l'observation. Ce temps a été nécessaire pour réaliser un itinéraire réflexif. Un glissement s'est ainsi opéré entre l'implication et le détachement.

L'observation a eu lieu dans le cadre formel d'un « stage » de trois mois. De manière générale, le rôle en tant que « stagiaire » est de suivre et d'assister le chargé de projet lors de chacune des étapes de production de l'exposition. Le « stage » est une situation d'apprentissage qui implique deux rôles : être acteur et observateur. Deux responsabilités sont confiées à la stagiaire. La première consiste à constituer des dossiers de documentation pour chacun des objets de l'exposition. Les dossiers de documentation visent à retracer l'historique des objets dès leur acquisition muséale et à compléter les informations indiquées dans le catalogue d'exposition. Le complément d'information doit être effectué à partir de références nord-américaines, elles-mêmes confrontées avec des sources européennes. En effet, le chargé de projet a remarqué que les données documentaires reposent essentiellement sur une bibliographie et des archives qui se trouvent en Europe. En outre, la deuxième tâche a pour objet de proposer les contenus des textes généraux et intermédiaires, puis des étiquettes d'objets. Plus spécifiquement, il faut aussi proposer des témoignages autochtones afin qu'ils soient intégrés dans les textes. Le rôle en tant qu'observatrice est de prendre des notes sur les discours et les pratiques mis en œuvre par l'équipe de production et de réfléchir sur les observations et les démarches.

L'enquête de terrain est réalisée au moment même de la phase d'ajustement de l'exposition. Les étapes de production ont commencé fin février 2007 et se sont terminées en mai. Soulignons le rythme de travail soutenu de l'équipe de Pointe-à-Callière. L'équipe a dû reprendre dans sa globalité toute la production de l'exposition en très peu de temps, ce qui signifie pour l'enquête de terrain que les échéances étant très courtes, elles permettent de mieux révéler les significations des pratiques muséales. Ce condensé fait certainement preuve de priorités et de choix significatifs. Si certaines pratiques ne sont pas directement « productives » malgré la pression du temps, elles montrent une ligne de conduite et des partis pris.

L'équipe de production du musée est constituée du chargé de projet, du rédacteur, du documentaliste et de la stagiaire. Le rédacteur élabore le scénario puis écrit les textes. Il participe également à la recherche des visuels et à la conceptualisation du graphisme. Plusieurs consultants gravitent autour : un conservateur invité et une firme de design. Le conservateur est responsable de la protection des collections. Les designers s'occupent de la mise en espace et plus généralement à l'aménagement de la salle. Au besoin, le chargé de projet fait appel à des experts pour des recherches historiques sur les objets et l'iconographie.

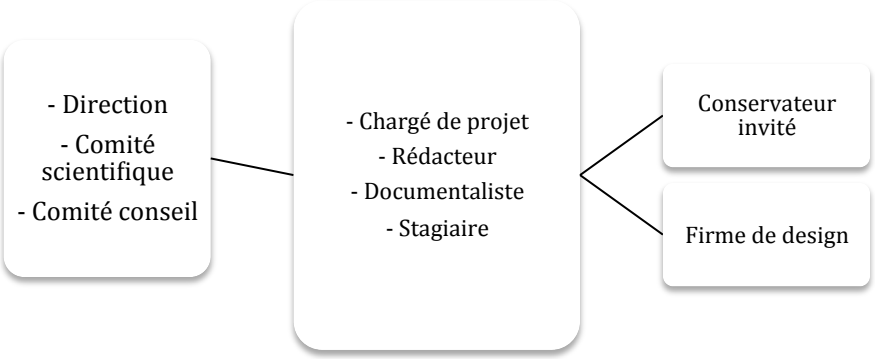

Figure 1 : Organigramme. Équipe de production de Pointe-à-Callière (2006)

Les matériaux du corpus sont les documents de production et les comptes-rendus des rencontres. Par ailleurs, nous prenons en compte les différentes versions des documents et les questionnements qui y sont inscrits en infratexte pour les membres de l'équipe. Il est important de souligner que, contrairement aux enquêtes dans les archives, les documents n'ont pas fait l'objet d'une sélection, car ils sont recueillis pendant leur

production et leur utilisation. Cinq types de documents et discours sont mobilisés et croisés : scénarios, textes, comptes-rendus écrits et oraux des comités superviseurs (directionnel, scientifique et autochtone), dossiers de recherche sur les objets. Ces matériaux nous permettent de rendre compte du discours des professionnels de Pointe-à-Callière.

Néanmoins, les discours des professionnels n'ont pas été enregistrés pour des raisons pratiques. Le travail d'analyse est effectué à partir des notes de terrain. En ce qui concerne l'analyse de ces documents, notre approche contrastive consiste à mettre en relation le discours porté par Pointe-à-Callière à propos de l'exposition par rapport au discours de l'exposition produite initialement par le Musée du quai Branly. Nous nous appuyons sur le synopsis, les étiquettes des objets et le catalogue produits par le musée parisien.

4- Le plan de la recherche

La production de l'exposition est organisée en plusieurs phases. En premier lieu, les concepteurs-muséographes (chargé de projet, rédacteur et stagiaire) font le point sur l'exposition prêtée, puis s'intéressent à la documentation des objets afin d'établir ses propres orientations. Un scénario préliminaire est alors rédigé à partir de ces informations. En deuxième étape, les concepteurs-muséographes procèdent à la validation et à l'approfondissement du scénario. Enfin, ils écrivent les textes. Nous suivons ce même cheminement pour décrire et analyser le processus d'ajustement de l'exposition. La première partie est centrée sur la documentation des collections. La deuxième partie porte sur les partis pris de Pointe-à-Callière. La troisième partie rend compte des modalités d'inscription du point de vue autochtone dans le discours d'exposition.

I - Quels sont les objets autochtones de l'exposition ?

L'exposition conçue par le Musée du quai Branly comprend 87 objets autochtones, dont 85 sont prêtés à Pointe-à-Callière. Les objets datent du XVIIe au XIXe siècle. La plupart sont de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les objets ont été confectionnés à partir de matériaux naturels.

1- L'origine des objets

Les objets proviennent de 19 nations autochtones différentes. La majorité des objets tire leur origine des Iroquois et Hurons. Notons toutefois qu'au XIXe siècle, le nom « Iroquois » était employé pour qualifier les peuples du nord-est de l'Amérique du Nord (Feest, 2007 : 67). Les objets viennent d'un peu partout à travers l'est de l'Amérique du Nord, depuis les territoires de la Nouvelle-France. Les informations que nous détenons ne sont pas plus précises. De plus, la documentation des objets varie selon les sources.

Nous indiquons la provenance et la nation d'origine des objets à partir des étiquettes d'objets de l'exposition, des catalogues en ligne du Musée du quai Branly et celui de l'ancien Musée de l'Homme (qui conservait avant ces collections). Les données sont mises en relation. En réalisant ce tableau, nous sommes partie de la localisation la plus générale vers la plus précise.

Toponyme	Ethnonyme	Nombre d'objets
Amérique du Nord	Micmac	1
Canada	Micmac	1
Canada	Micmac (?)	1
Canada	Micmac	1
Canada (peut-être Labrador)	Cree (ou Naskapi)	1
Canada	Mohwak (ou Huron)	1
Canada	Mohwak (ou Huron)	1
Canada	Abenakis (Penobscots, ou Abenakis de l'ouest)	1
Région subarctique orientale	(?)	1
Canada oriental	Montagnais (Innus)	1
Canada oriental	(?)	1
Canada oriental	(?)	1
Canada de l'Est	Algonquins ou Ojibwas	1
Canada de l'Est	(?)	1
Labrador	Montagnais (Innus) ou Naskapi	1
Labrador	Montagnais (Innus) ou Naskapi	1
Région du Saint-Laurent	Micmacs (?)	1
Vallée du Saint-Laurent	Huron (autre nom Wyandot)	1
Vallée du Saint-Laurent	Huron (autre nom Wyandot) ou Iroquois	1
Vallée du Saint-Laurent	Huron (autre nom Wyandot) ou Iroquois	1
Vallée du Saint-Laurent	Huron (autre nom Wyandot) ou Iroquois ?	1
Vallée du Saint-Laurent	Huron (autre nom Wyandot)	1
Vallée du Saint-Laurent	Huron (autre nom Wyandot)	1
Vallée du Saint-Laurent	Huron ou Iroquois	1
Vallée du Saint-Laurent	Iroquois (?)	1
Vallée du Saint-Laurent	Huron (?)	1
Vallée du Saint-Laurent ou des Grands Lacs	Iroquois ou Huron	1

Vallée du Saint-Laurent ou des Grands Lacs	Huron (?)	1
Haut Saint-Laurent	Huron	1
Vallée supérieure du Saint-Laurent	Huron (?)	1
Vallée du Saint-Laurent ou des Grands Lacs	(?)	1
Saint-Laurent	Huron ou Iroquois	1
Vallée du Saint-Laurent	Abenakis	1
Vallée du Saint-Laurent	Abenakis	1
Vallée du Saint-Laurent	(?)	1
Vallée du Saint-Laurent ou des Grands Lacs	Huron ou Iroquois	1
Rivière Rouge (Manitoba)	Métis	1
Région des Grands Lacs	Huron (autre nom Wyandot) ou Iroquois	14
Grands Lacs occidentaux	Ottawas (?)	8
Grands Lacs occidentaux ou Plaines du Nord-est	Mandan	2
Grands Lacs orientaux	Iroquois	2
Grands Lacs, nord-est	Ojibwas (?)	3
Grands Lacs, sud-ouest	Renard (?)	1
Grands Lacs occidentaux ou centre de la Vallée du Mississippi	Huron ou Iroquois	1
Ontario, baie Georgienne	Ojibwas	1
Prairies ou Grands Lacs	Iroquois (?)	1
Plaines	Mandan	9
Vallée du Mississipi	Miamis, Illinois	4
Vallée de l'Ohio	Delaware (?)	1
État de l'Arkansas	Quapaw	1

Tableau 1 : Les origines des objets de l'exposition *Premières Nations, collections royales,* Musée du quai Branly et Pointe-à-Callière (2007)

Il se dégage une diversité de l'origine des objets, une prédominance des territoires de l'Est (liée à l'histoire coloniale française), mais aussi des problèmes de documentation. Nous y reviendrons dans le cadre des commentaires émis par les comités conseil et expert de Pointe-à-Callière.

2- L'historique des transferts des objets jusqu'au Musée du quai Branly

Comment ont été constituées ces collections ? Pourquoi sont-elles nommées « royales » ?

Le commissaire explique dans les grandes lignes le contexte d'acquisition des objets depuis le XVIe siècle, leur mise en valeur « à la française » dans les cabinets de curiosité, leurs liens avec la royauté et apporte des informations sur chacun des objets (Feest, 2007 : 51-57, 67-73). Il souligne notamment les échanges de cadeaux, le troc ou bien les spoliations entre les missionnaires, les explorateurs français et les autochtones d'Amérique du Nord. Il prend aussi pour exemple un des cabinets les plus importants de cette

époque, le cabinet de la Bibliothèque Sainte-Geneviève fondé par le Père Claude Du Molinet. Ce dernier a acquis la collection de Peiresc (conseiller au Parlement d'Aix-en-Provence qui a constitué une collection importante). Cette dernière représente d'après le commissaire « […] la seule collection d'objets d'Indiens d'Amérique du Nord datant du XVIIe siècle qui n'ait jamais été dispersée jusqu'à nos jours » (Feest, 2007 : 51-56).

De notre côté, nous relevons que la collection du Père Claude Du Molinet illustre effectivement les transferts et les points de vue interprétatifs posés sur plusieurs collections de cette période. Cette collection mentionnée pour la première fois en 1662 a été dispersée pendant la Révolution (Zehnaker, 1989 : 13). Plusieurs archives indiquent que le Musée du Trocadéro souhaitait acquérir cette collection. En effet, ce cabinet connaît lui aussi au cours des XIXe et XXe siècles le partage des collections ethnographiques entre les différents musées nationaux (Zehnaker, 1989 : 11-166). Certains objets demeurent toutefois dans la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Zehnaker, 1989 : 16). Finalement, nous savons que toutes les collections ethnographiques recueillies par le Musée de l'Homme et le Musée national des Arts africains et océaniens sont démantelées et regroupées au Musée du quai Branly.

Le travail de documentation entrepris par Pointe-à-Callière a permis de retracer les institutions muséales qui ont conservé les objets sélectionnés pour l'exposition. En identifiant les numéros d'inventaire de chacun des objets et en mettant en relation le catalogue en ligne des anciennes collections du Musée de l'Homme avec celui du quai Branly, cinq collections et leur cheminement ont été retrouvés. Les transferts successifs des objets au sein de différents types de musées nous informent sur l'évolution des intérêts et interprétations portés à leur égard à travers les siècles.

Trente-neuf objets se rattachent à une première collection identifiée. Elle a appartenu au Cabinet du Roi (Jardin des Plantes, créé par Louis XIII en 1633), puis elle a été déplacée à la Bibliothèque nationale pendant la Révolution française. Elle a été entreposée au Cabinet des Antiques, devenue ensuite le Cabinet des Médailles. En 1878, cette collection est donnée au Musée d'ethnographie du Trocadéro qui devient par la suite le Musée de l'Homme en 1937. À titre d'exemple, on retrouve des mocassins rapportés par Cartier,

des sacs et des coiffes rapportés par La Galissonière (gouverneur du Canada de 1747 à 1749).

Nous avons suivi la trace de 35 autres objets. Une partie des objets a été acquise par le Cabinet du Marquis de Sérent, cabinet d'Histoire naturelle à Versailles créé en 1783 pour l'éducation des « Enfants de la Maison de France », les fils du Compte d'Artois (futur Charles X). Grâce au soutien et aux réseaux de navigateurs de Monsieur de Fayolles, commis au bureau des colonies d'Amérique, de nombreux objets ont été vendus au comte d'Artois. À la Révolution, les objets sont confisqués et regroupés au palais de Versailles avec d'autres objets issus des classes nobles. Une école Centrale et un Musée d'Histoire naturelle venaient d'être créés. En 1934, à l'instigation de G.H. Rivière, les objets de Versailles sont donnés au Musée de l'Homme.

Dix objets ont formé une troisième collection d'objets qui a été acquise par le Musée du Dauphin au Louvre en l'honneur du fils (grand amiral de France) de Charles X, frère de Louis XVI. Cette collection est transférée en 1867 au Musée gallo-romain de Saint-Germain qui devient à ce moment-là, le Musée des Antiquités Nationales. Mentionnons que la collection est entreposée dans une salle consacrée à l'ethnographie. Elle a peut-être ensuite été entreposée à Saint-Germain pendant la Révolution et assimilée à des biens confisqués ayant appartenu à la classe nobiliaire. Elle a été donnée par le Musée de Saint-Germain-en-Laye au Musée d'ethnographie du Trocadéro (ancien Musée de l'Homme) en 1909.

Un objet, un « *tomawak* » (un casse-tête autochtone), proviendrait des collections d'abord entreposées à la Bastille jusqu'à la prise de l'Arsenal le 14 juillet 1789, puis transportées au Dépôt d'Artillerie. Dès que ce dépôt a été détruit, les objets ont été conservés au Musée de l'Armée qui a fait don de certains objets au Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1917.

***

En somme, Pointe-à-Callière a retrouvé la trace des 85 objets. Il en résulte deux éléments.

La plupart des objets semblaient être d'origine royale. Relevons toutefois, que le titre de l'exposition *Premières Nations, collections royales* est en continuité avec plusieurs recherches qui portent sur « l'énigme de l'origine ultime des collections royales des objets américains à Paris » (Vitard, cité par Feest, 2007 : 73). Pour Pointe-à-Callière, il était nécessaire d'éclaircir cet aspect afin que cette qualité soit confirmée et qu'elle ne soit pas seulement une stratégie pour attirer les publics.

Cette sélection d'objets rend compte d'un parcours d'interprétation caractéristique des collections autochtones (Feest, 2007). Il est ainsi pertinent de relever que les divers parcours de ces différentes collections ont connu les mêmes perspectives d'interprétation. Du XVe au XVIIIe siècle, les premiers cabinets de curiosités issus des Grandes Découvertes s'intéressent aux objets des « sauvages », autrement dit, aux « *artificialia* », à côté des « *naturalia* ». Ces dernières représentent les trois univers minéral, végétal et animal. Au XIXe siècle, ces objets sont qualifiés de « curieux ». Ils sont dorénavant pensés en tant que « phénomènes naturels » et conservés dans des cabinets dits « naturels » qui deviendront progressivement des musées d'Histoire naturelle. Un glissement s'opère ensuite vers les musées d'ethnographie qui conçoivent ces objets en tant que « spécimens primitifs ». Enfin au XXe siècle, ce sont les galeries d'art, les musées de civilisation, d'Art, puis d'Arts premiers qui s'intéressent plus spécifiquement aux aspects artistiques de ces objets. Toutefois, ces collections ramenées sur le territoire français ont connu de nombreux déménagements liés aux événements de la Révolution et ont été assimilées à des collections militaires. Notamment sous le régime napoléonien, les objets acquis dans les anciennes ou récentes colonies correspondaient à des « butins de guerre » (Soulier, 2006a). À titre informatif, la Nouvelle-France (constituée à son apogée de l'Acadie, du Canada, de la Louisiane et de Terre-Neuve) n'est plus une colonie du Royaume de France dès 1763.

À partir de ce travail de documentation, les concepteurs-muséographes considèrent que le cheminement interprétatif de cette sélection d'objets mérite d'être expliqué dans l'exposition dans la mesure où il est représentatif de l'histoire des collections autochtones ou plus exactement de l'évolution de l'intérêt français porté à l'égard de ces collections. Notons que cela n'a pas été expliqué de la sorte dans l'exposition du quai Branly.

En outre, ce parcours retracé permet de s'interroger sur l'angle d'approche, mais aussi sur la posture de Pointe-à-Callière quant à la nomination des objets qui a changé au cours des siècles. Autrement dit, comment le musée se situe-t-il entre l'héritage français et autochtone, et par rapport à son ancrage scientifique ? Quel point de vue et quel degré de précision souhaite-t-il apporter dans la description de la culture matérielle ? Par exemple, Feest désigne plusieurs objets dans la catégorie « poche - sac à tabac », or certains objets sont plutôt des « sacs à feu » pour transporter le matériel qui permet de faire du feu, ou bien des « sacs à plomb » pour la chasse[52]. De même, le commissaire emploie le mot « robe », notion utilisée dès le XVIIIe siècle. Il cite les inventaires de la fin du XVIIIe siècle de ces objets alors qualifiés de « manteaux ou tabliers des Illinois », ce qui est plus conforme à la manière de les porter, car à cette époque le « manteau » est une « cape » (sans capuchon). Puis, il fait référence aux autres inventaires du XIXe siècle qui décrivent « de manière erronée » ces mêmes objets en tant que « tapis ». Pourquoi le commissaire a-t-il choisi le mot « robe » et non pas « manteau » ou « cape » ? En plus, Feest cite Hamy qui soulignait déjà à la fin du XIXe siècle que la plupart des attributions faites sur les objets ne sont plus acceptables aujourd'hui, à la lumière d'une meilleure connaissance des objets d'usage et des arts visuels des populations autochtones nord-américaines (Feest, 2007 : 73). On se rend compte des difficultés pour interpréter et nommer ces collections. Pointe-à-Callière décide d'essayer d'établir des règles constantes et cohérentes dans sa manière de décrire les objets, mais aussi en ce qui concerne la trame narrative de l'exposition entre les différents points de vue, ceux du quai Branly, des autochtones et des scientifiques canadiens. Pointe-à-Callière décide alors de créer son propre programme d'exposition.

3- La classification des objets

D'après le catalogue, le commissaire de l'exposition regroupe les objets en trois catégories qui constituent les zones thématiques principales de l'exposition (Feest, 2007 : 76-91). La première catégorie est centrée sur la fonctionnalité des objets : « vêtements et

[52] Ce travail de documentation sur les objets a été réalisé par les contractuels, experts sur les collections autochtones de Pointe-à-Callière.

ornements ». La deuxième porte sur la « vie sociale, la guerre, la paix », en tant que représentation d'une certaine « vision du monde ». La religion y est par exemple intégrée. La dernière catégorie « arts de la maison » rend compte des techniques et des matériaux de fabrication.

Typologie	Objets	Nombre n=85
Vêtements et ornements	Robes	5
	Coiffes et colliers	6
	Robes, manteaux et jambières	6
	Mocassins	9
	Sacs et poches	10
La vie sociale, la guerre, la paix : une vision du monde	Transport	3
	La guerre et la chasse	7
	Wampum	7
	Pipes	4
	Religion	2
Arts de la maison	Tissage à brins doubles	8
	Écorce de bouleau	6
	Technique du quill	6
	Tissage à la main et perlage	6

Tableau 2 : La typologie de Feest sur les objets de l'exposition *Premières Nations, collections royales,* Musée du quai Branly et Pointe-à-Callière (2007)

En utilisant et en adaptant la nomenclature de Chenhall (1978, 1995) (Blackaby *et al.*, 1995), on peut classifier autrement les objets. Cette méthode a pour avantage de classifier les objets à partir de leur fonctionnalité première de manière plus constante et précise. Cet exercice permet de prendre du recul à l'égard de l'interprétation faite par le commissaire pour repenser la typologie différemment. Trois catégories sont ainsi construites : 1- objets usuels - outils et équipements, 2- objets personnels - parures et couvre-chefs, 3- objets cérémoniels - communication et symboles.

Typologie	Objets	Nombre
Objets usuels - outils et équipements	Arc	1
	Bande de portage	5
	Boîte	3
	Carquois	1
	Couteau	1
	Cuvette	2
	Massue	1
	Modèle de canoë	1
	Modèle de raquette à neige	1
	Panier	1
	Poche	4
	Sac	4
	Sac de guerrier	2
	Seau-baril	1
	Attache de prisonnier	1
	Ceintures	6
	sous-total	35
Objets personnels - parures et couvre-chef	Bonnet	1
	Cape-robe	5
	Collier	4
	Jambières	3
	Jarretières	2
	Manchettes	1
	Manteau d'enfant	1
	Manteau	1
	Mitasse jambière	1
	Mocassins	9
	Ornement de chemise	1
	Ornement de tête	3
	Ornement dorsal	1
	Pendant	2
	Pièce de tissu, jarretière	1
	sous-total	36
Objets cérémoniels - communication et symboles	Ceinture de dévotion	1
	Cordes Wampum	1
	Corne à poudre	1
	Sac de chamane	1
	Sac à tabac	5
	Pipe-calumet	1
	Tomahawk-pipe	1
	Tuyau de pipe	2
	Ceinture wampum	1
	sous-total	14
Total		85

Tableau 3 : La typologie d'après la méthode Chenhall des objets de l'exposition *Premières Nations, collections royales de France,* Musée du quai Branly et Pointe-à-Callière (2007)

La majorité des objets se trouve dans les deux premières catégories de manière quasi équivalente (35 et 36 objets), ce qui signifie que cette sélection comprend plus d'objets

utilitaires que cérémoniels. La collection est potentiellement représentative du quotidien des autochtones. Elle porte moins sur la spiritualité et l'art des autochtones.

À partir de cette étude préalable sur les collections, l'équipe de production commence le processus d'adaptation de l'exposition.

II- Le processus d'adaptation de l'exposition itinérante

Le travail réalisé par l'équipe de Pointe-à-Callière est encadré par trois comités : direction, expert et conseil (avec des représentants autochtones). Les deux premiers sont généralement la norme dans les institutions muséales. Par contre, le comité lié aux autochtones est plus spécifique. Dans le jargon muséal québécois, il est le plus souvent nommé « comité aviseur » qui vient de l'anglais *advisor*. Cela signifie « qui conseille ». Afin d'éviter cet anglicisme, nous changeons la dénomination par comité conseil.

Pointe-à-Callière a choisi d'intégrer des scientifiques dans son comité conseil. Par ailleurs, les ajustements effectués sont systématiquement validés par l'équipe du quai Branly. Le chargé de projet se trouve en porte à faux, dans la légitimation et la justification de tout ce qu'il entreprend. Dans ce contexte de production et selon cette logique de validation, plusieurs comptes-rendus ont été réalisés à la demande du chargé de projet pour établir les lignes d'orientation des ajustements de l'exposition. Ces ajustements sont susceptibles de révéler les manifestations et les sens phénoménaux des démarches collaboratives. Nous nous appuyons principalement sur trois d'entre eux provenant de l'équipe des concepteurs-muséographes, du comité conseil et du comité expert : scénario préliminaire présenté au comité de direction, réunion avec le comité conseil et travaux du comité expert.

1- Le scénario de l'exposition conçu par les concepteurs-muséographes de Pointe-à-Callière

Le 22 février 2007, les concepteurs-muséographes présentent au comité de direction le scénario préliminaire expliquant les « adaptations nécessaires » (Scénario). Précisons les partis pris généraux du scénario.

En premier lieu, le document décrit les motivations de Pointe-à-Callière à présenter la sélection d'objets de cette exposition réalisée par le Musée du quai Branly. Relevons l'emploi des qualificatifs à l'égard de ces objets : « d'une exceptionnelle qualité, choisis parmi les plus beaux des collections amérindiennes du musée, d'une très grande qualité, pièces réalisées avec un soin particulier comme il convient pour des cadeaux de prestige, beauté et exotisme de ces objets, un corpus qui se distingue ». Par ailleurs, nous remarquons que même si « […] ces objets n'ont pas tous appartenu aux collections du roi », « […] ce corpus se distingue de tout autre qui pourrait être fait de pièces choisies des Premières Nations du 18e et du 19e siècles ». Le document souligne le partenariat avec le quai Branly en tant que « musée de grand prestige ».

Le document montre aussi les raisons pour lesquelles Pointe-à-Callière doit modifier l'exposition. Cinq facteurs sont pris en compte. 1- l'organisation typologique des objets (cette structure exige beaucoup d'explications dans les textes de l'exposition, même s'il n'en est pas ainsi dans l'exposition initiale), 2- le contexte sensible du Canada (les descendants des nations autochtones sont présents), 3- les intérêts des visiteurs canadiens (différents de ceux de France), 4- le potentiel communicationnel des objets (saisir la spécificité des significations de cette sélection d'objets), 5- l'historique des expositions sur les autochtones de Pointe-à-Callière et la proximité de cette institution avec d'autres musées qui exposent déjà des collections « amérindiennes » (éviter la redondance). En ce qui concerne le contexte canadien, il est exprimé « qu'en terre d'Amérique », autrement dit « aux portes de plusieurs communautés amérindiennes », la « distanciation physique et temporelle face aux objets ne peut être la même. Tant dans les contenus que dans la muséographie, l'adaptation montréalaise doit tenir compte des sensibilités d'ici ». Plusieurs modalités sont proposées :

> *Il y a plusieurs façons d'agir vis-à-vis d'un contexte sensible. On peut faire comme s'il n'existait pas ou l'aborder dans un esprit d'ouverture. C'est ce dernier parti qu'a choisi Pointe-à-Callière, en décidant de mettre sur pied un comité aviseur sur l'exposition qui comprendra au moins trois représentants des Premières Nations. Par ailleurs, les artefacts résultant de la rencontre entre Français et Amérindiens, ils offrent eux-mêmes un potentiel extraordinaire pour être des artisans de rapprochements plutôt que de tensions. Les contacts répétés entre Français – ou Canadiens français – et Amérindiens ont entraîné des impacts divers et réciproques sur les modes de vie des uns et des autres. Les objets présentés peuvent mettre en relief ces échanges* (Scénario préliminaire, 2007).

À cet égard, le parti pris général de l'institution est de « […] mener à une adaptation apte à offrir non seulement le plaisir de la contemplation, mais une découverte sensible, humanisée, du sens profond de ces objets : inviter à mieux connaître l'Autre, à accueillir ses savoirs ». Lors d'une réunion de travail préalable (16 février 2007), il avait également été choisi de donner aux objets un statut de témoin des rencontres entre les deux peuples (autochtones et Français).

En troisième lieu, les perspectives communicationnelles qui en découlent sont axées sur la « rencontre avec l'Autre » et mettent l'accent sur des aspects positifs à l'égard des objets et des nations autochtones. Plusieurs objectifs sont visés :

> *1- Faire en sorte que le visiteur, quelle que soit son origine, trouve dans l'exposition une occasion de réflexion sur sa propre rencontre de l'Autre, 2- Expliquer par quels parcours ces objets se retrouvent aujourd'hui préservés par le musée du quai Branly – afin que le visiteur comprenne quels types d'itinéraires ont suivi les objets offerts à sa contemplation et qu'il en saisisse pleinement la valeur, 3- Mettre en lumière, par cette collection qui résulte de la rencontre entre les Français et les Premières Nations d'Amérique, le rôle crucial joué par les nations amérindiennes dans l'extension et le maintien de la Nouvelle-France et du fait français en Amérique, 4- Mettre en valeur la beauté des objets présentés, 5- Mettre en valeur la qualité et la richesse des savoir-faire ayant permis à ces objets de venir au monde* (Scénario préliminaire, 2007).

Lors d'une réunion de travail (16 février 2007), il avait été soulevé que cette approche s'appuie sur les travaux de Havard (2001, 2003) centrés sur la « rencontre » et le « métissage » entre les peuples et que l'axe principal de l'exposition repose ainsi sur une « histoire partagée ».

Le parcours de l'exposition proposé dans le scénario est articulé autour de trois « lignes conceptuelles » : « 1- La Rencontre, 2- La découverte mutuelle, avec ses partages, ses échanges, ses affrontements, ses impacts, et qui peu à peu, mène à l'alliance, 3- L'entretien et l'approfondissement des liens tissés ». La perspective de la « Rencontre » introduit les deux mondes, celui de « l'Amérindien et celui du nouvel arrivant ». L'approche de « l'alliance » présente différentes manières de tisser des liens, tels que les mariages,

l'adoption, le troc, le commerce et d'inclure la thématique du métissage. Enfin, le troisième axe est ainsi décrit autour de la notion de « Rendez-vous » :

> *Cette exposition, après avoir traversé en quelque sorte – sans pour autant en faire le propos principal – ce qui s'est passé dans l'est de l'Amérique du Nord, présente en conclusion de très beaux objets témoignant d'ultimes échanges aux dernières heures de la Nouvelle-France – avec des wampum (amérindiens) et une pipe-tomahawk (d'origine française) comme celle qu'offrit alors le roi de France à ses alliés pour les remercier de leur appui fidèle. Elle s'achève enfin par un geste d'ouverture : l'invitation lancée à tous, Autochtones et Non Autochtones, de continuer à explorer les chemins de la rencontre. Ainsi, des événements, des festivals, des maisons de culture autochtone, des musées autochtones sont proposés aux Non-Autochtones par des communautés amérindiennes toutes proches, aussi bien qu'en plein Montréal* (Scénario préliminaire, 2007).

***

Enfin, l'ensemble de ces axes propose une ligne de conduite consensuelle qui décrit et incite à la paix sociale. Il marque un régime de reconnaissance. Il s'en dégage une image positive des relations entre les autochtones et les Français, une bonne entente actuelle et pour le futur entre les descendants de ces derniers. Nous remarquons que la colonisation n'est pas désignée dans ce document ; or, il s'agit essentiellement des relations entre les autochtones et les colonisateurs pendant l'époque de la Nouvelle-France.

Mentionnons également qu'après révision du scénario par le comité de direction (version du 23 février), le concept de l'exposition propose quatre orientations correspondant aux quatre étapes définitionnelles d'une « rencontre », telles qu'elles sont conçues par le musée. La « Rencontre » devient ainsi le point nodal de l'exposition : « 1- La prise de contact, 2- La découverte, avec ses partages, ses échanges, ses affrontements, ses impacts, 3- La vraie rencontre, qui mène à l'alliance, 4- L'entretien et l'approfondissement des liens tissés ». Nous constatons également le passage de la « découverte » avec ses « affrontements » à la « vraie rencontre qui mène à l'alliance ». Ce glissement renforcé par l'adjectif « vrai » manifeste un jugement de valeur et un positionnement très clairs de la part du musée. L'exposition met l'accent sur l'harmonie et la communion des peuples. Autrement dit, sur le présupposé métissage volontaire.

Nous repérons, à travers les thèmes abordés dans le scénario préliminaire, des préconisations et des précautions qui rejoignent l'idéal de parité et d'équité, dont les trois exemples suivants : l'aménagement spatial, les points de vue inscrits dans le discours et le graphisme. Tout d'abord, la zone d'introduction présente deux espaces distincts sur les

deux « mondes » et un troisième îlot signifiant le « trait d'union ». Pour chacune des zones, des « témoignages » autochtones sont insérés dans les textes. Enfin, le choix de l'iconographie en trame de fond représente un soleil (figures 2 et 5), motif qui provient d'une robe autochtone (figure 4). Le soleil est aussi le symbole du roi Louis XIV (figure 3).

Figure 2 : Exposition *Premières Nations, collections royales de France,* Pointe-à-Callière (Virginie Soulier, 2007)

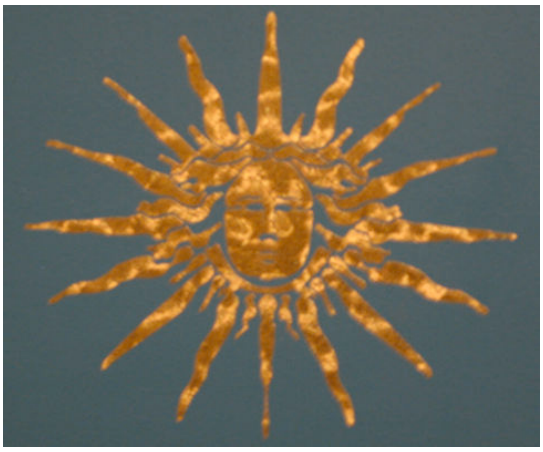

Figure 3 : Motif sur le mur, exposition *Premières Nations, collections royales de France,* Pointe-à-Callière (Virginie Soulier, 2007)

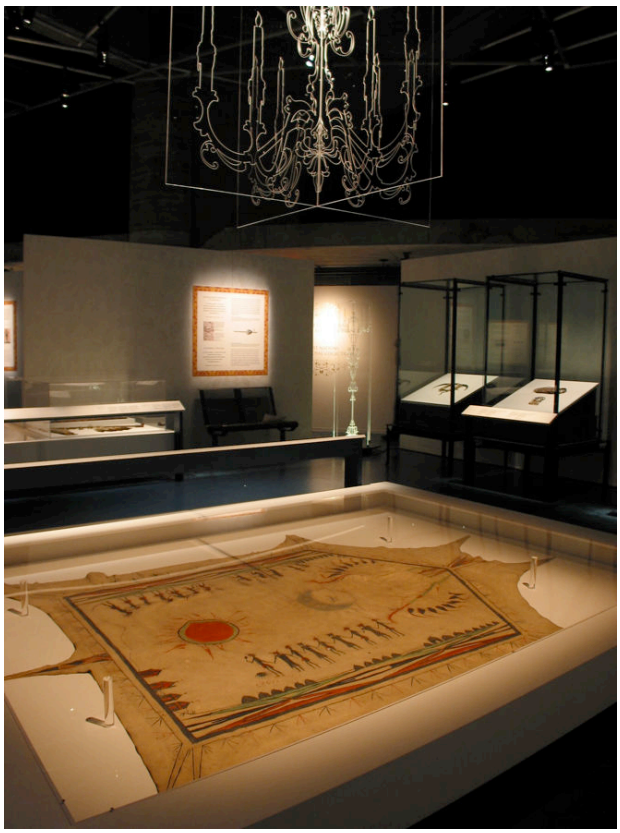

Figure 4 : Robe avec un soleil, exposition *Premières Nations, collections royales de France,* Pointe-à-Callière (Virginie Soulier, 2007)

Figure 5 : Motif de la muséographie, exposition *Premières Nations, collections royales de France,* Pointe-à-Callière (Virginie Soulier, 2007)

2- Les échanges entre le chargé de projet et le comité conseil

Le comité conseil est constitué de cinq spécialistes de la thématique autochtone. Ce sont des historiens, des archivistes ou encore des organisateurs d'événements culturels autochtones. Certains sont d'origine autochtone. Le chargé de projet travaille surtout par téléphone et par courriels pour connaître leurs avis. Il a toutefois réuni les membres de ce comité le 10 mars 2007, dès que le scénario préliminaire a été approuvé par le comité de direction et avant d'aller trop loin dans la conceptualisation du design et la rédaction des textes.

Le comité conseil a pris connaissance du scénario et du catalogue du quai Branly. La rencontre vise à connaître « les commentaires sur le sujet, le traitement et la mise en espace, ou d'autres recommandations particulières sur l'exposition produite par le quai Branly » (Ordre du jour), mais aussi les perspectives envisagées par Pointe-à-Callière. En première partie de la réunion, le chargé de projet présente le contexte de production de l'exposition, puis les axes communicationnels, la mise en espace, le design et les thématiques du projet. En deuxième partie, les membres du comité conseil se prononcent sur le projet proposé.

a- Les propositions et les remarques du chargé de projet

Le chargé de projet souligne au préalable que Pointe-à-Callière travaille beaucoup en partenariat avec les musées internationaux et qu'il avait déjà collaboré avec le Musée de l'Homme. Pointe-à-Callière avait auparavant exposé 20 objets parmi les 85 sélectionnés pour l'exposition *Premières Nations, collections royales*. L'exposition avait eu lieu en 2001 dans le cadre de la commémoration de la Grande paix de Montréal signée avec les autochtones. Ces objets reviennent sur le sol canadien. Lors de l'exposition précédente, le musée s'était questionné sur la signification de ces objets.

De plus, le chargé de projet décrit essentiellement quatre aspects qu'il envisage de modifier. L'exposition telle qu'elle est conçue à Paris est centrée sur les objets, mais elle ne présente pas leur contexte socioculturel. Elle montre l'évolution du regard des

collectionneurs sur les objets autochtones, ce qui signifie que « Le sujet de l'exposition est plus sur les Français que sur les Amérindiens ». Pour l'exposition de Montréal, on souhaite mettre l'accent sur l'origine socioculturelle des objets et raconter l'histoire des objets en rapport avec l'histoire du Canada. De plus, l'exposition parisienne est organisée selon une typologie d'objets ; or, Pointe-à-Callière envisage de fonctionner par thématiques afin d'interroger l'histoire de la colonisation, les rencontres entre les peuples, les conditions d'échanges, etc. Enfin, l'exposition initiale présente un design sur fond blanc. Pointe-à-Callière préfère un design plus travaillé qui symbolise en continu les deux mondes en présence (autochtones et Français). Il propose d'ajouter près des vitrines des motifs autochtones et sur les panneaux des motifs français.

b- Les recommandations du comité conseil

Nous regroupons les recommandations en trois catégories. Elles portent sur les objets et les thématiques qui en découlent, le rapport à l'histoire et les descendants autochtones.

Le comité conseil donne plusieurs avertissements quant à la documentation des objets, aux significations qui leur sont attribuées, puis aux thématiques qui en découlent. La première remarque soulève le problème causé par la thématique de « l'échange », car la plupart des objets sont des objets usuels qui n'ont pas de rapport avec les Français. Toutefois, un deuxième membre mentionne que la fabrication de ces objets est influencée par la présence française. « La fabrication est comme ça, car il y a des Français ». Celui-ci ajoute néanmoins, qu'il faut être vigilant à l'égard de « l'idée de rencontre qui englobe les notions d'alliance, contacts et échanges ». La notion de rencontre est plus large. Il suggère d'indiquer pour chacun des objets, dès que cela est possible : la façon dont ils ont été confectionnés, par qui et pour qui. Un autre membre remarque que les rencontres entre les autochtones et les Français ont eu lieu en temps de paix, mais aussi en temps de guerre. L'exposition précédente sur la Grande Paix de Montréal influence peut-être les concepteurs-muséographes. Le scénario de l'exposition en préparation décrit une « vision commune » entre les peuples, selon la période et les autochtones. D'autres critiques portent également sur la nomination des objets proposée dans le catalogue du

commissaire. Il est ainsi important de relever que les représentants autochtones ne partagent pas la vision du musée qui passe sous silence la guerre et les aspects sombres de la colonisation.

Quant aux considérations historiques, le comité réfléchit notamment sur le statut des objets. Il est tout d'abord soulevé que l'approche esthétisante de Paris procède par « chronocentrisme ». Toutefois, ce rapport au temps n'est pas cohérent. L'exposition est surtout produite selon les yeux et les comportements de l'époque contemporaine. Le titre de l'exposition utilise les mots « Premières Nations », ce qui « n'est pas un terme de l'époque ». Ensuite, « la vision française est très prudente, car elle reste autour des objets seulement », ce qui signifie que les objets ne sont pas présentés comme « des jalons, mais bien comme des illustrations, en tant que produit d'une histoire ».

Par ailleurs, le comité conseil remarque que le scénario proposé par Pointe-à-Callière est « trop centré sur Louis XIV », alors que ses dates de règne ne correspondent pas forcément à la chronologie des objets. Il recommande de « mettre les objets en tant que documents [de l'histoire] tout le long » du parcours de l'exposition. Enfin, le comité conseil propose de revoir et d'approfondir les contextes d'acquisition des objets.

En dernier lieu, plusieurs questions délicates à l'égard des peuples autochtones sont abordées. Les autochtones qualifient eux-mêmes certains objets de « sensibles », c'est-à-dire qu'ils exigent certaines précautions. Selon une vision animiste, ils requièrent des attentions et des soins particuliers, sans toutefois être sacrés (Soulier, 2009). Un membre du comité relève que l'exposition présente un *wampum*[53] et un calumet. Ce sont des objets cérémoniels. Il est important d'après lui de connaître les recommandations des communautés d'origine pour leur mise en exposition. Un autre membre suggère « d'inviter plusieurs personnes autochtones pour le vernissage » et de les intégrer d'une certaine façon dans le projet d'exposition afin qu'il y ait une « reconnaissance des peuples autochtones ». Il est aussi mentionné que la notion de « Premières Nations » ne comprend

[53] De manière lacunaire, un « *wampum* » est une corde ou une ceinture en perle confectionnée à partir d'un coquillage du même nom et utilisée comme objet rituel et cérémoniel. Il sert entre autres d'objet mémoriel symbolisant un accord diplomatique.

pas les peuples métis, contrairement au mot anglais « *aboriginal* ». Dans la mesure, où il y a des objets d'origine métis, le titre de l'exposition pose problème. De plus, il est important de souligner dans l'exposition l'idée de « descendance », car les autochtones sont encore présents aujourd'hui. Enfin, il est conseillé de mentionner que des autochtones ont été reçus à la cour de France, tel que le chef Donnacona emmené par Cartier, et de présenter les voyages des diplomates autochtones en sens inverse de ceux des Français afin d'exemplifier l'idée d'échanges entre les peuples.

3- Les recherches du comité expert

Le comité expert est constitué de professionnels qui travaillent sur la culture matérielle de la Nouvelle-France. À partir des recommandations du comité conseil, le chargé de projet demande spécifiquement à deux membres de faire un bilan détaillé sur l'exposition et le catalogue du quai Branly. Plus particulièrement, ils doivent revoir l'identification et la catégorisation des objets. Examinons les deux rapports du 16 et 17 avril 2007.

Pour chacun des objets, les deux spécialistes émettent des commentaires et approfondissent les informations tant sur la nation et le lieu d'origine, la datation, l'utilisation, la désignation, que sur les aspects formels et matériels des objets. Il en ressort quelques éléments importants dans le cadre de notre recherche qui rejoignent et complètent les avertissements du comité conseil. Nous regroupons ces axes communs en trois catégories.

a- Les problèmes de traduction

En premier lieu, des problèmes de traduction de l'anglais au français sont soulevés. Le comité conseil avait auparavant souligné les variations définitionnelles d'une langue à l'autre, comme pour le mot « *aboriginal* »[54]. De nombreux anglicismes, des raccourcis d'une langue à l'autre ou des manquements sont relevés. Cet aspect explique notamment les

[54] La traduction littérale d'« *Aboriginal* » est « aborigène » ou « autochtone ». Ce mot anglais signifie, en Amérique du Nord, les « Premières Nations » ou encore les « Amérindiens ». Il peut soustraire les communautés inuites.

confusions lexicales pour nommer les objets et les nations. En effet, le commissaire est anglophone et toute la production de l'exposition, y compris le catalogue, a été traduite.

Par ailleurs, dès que Pointe-à-Callière décide de changer un élément de l'exposition, celui-ci devait être expliqué et traduit en anglais. Cela complexifie les échanges entre les deux institutions muséales pour l'ajustement puis la validation de l'exposition. Cela montre également que le commissaire n'était pas vraiment en mesure de vérifier les documents dont il est l'auteur. Le comité suppose qu'il y a eu une « […] utilisation systématique de la terminologie anglaise littéralement retranscrite vers le français » (Travaux des experts), ce qui laisse supposer que les références françaises ont été traduites en anglais, puis retranscrites en français. Les « ethnonymes pour qualifier les nations autochtones sont d'origine anglaise dans l'exposition » (Travaux des experts), ce qui écarte les appellations conçues en France et les noms en langue autochtone. Il est toutefois important pour Pointe-à-Callière d'utiliser les noms que ces nations se donnent.

En outre, le processus de traduction n'est pas automatique. À titre d'exemple, les textes de l'exposition indiquent la nation « *Ottawa* », et non la version française « Outaouais », ou encore « *Nipissings* » pour « Népissingues ». Dans une même légende d'objet, le comité se rend compte que les appellations varient. Par exemple, la nation « Renard » est qualifiée plus loin de « tribu des *Foxs* ». Enfin, il souligne des « faux-amis ». Par exemple, le mot anglais « *gorget* » est traduit par « gorgerin », or il est question d'un « hausse-col »[55].

En ce qui concerne les revendications des autochtones, le comité propose de modifier le mot français « Abenaki », par « Abénaqui », qui respecte davantage la prononciation faite par ces peuples. De même, il suggère d'actualiser les noms qui ont été changés selon les dernières requêtes des peuples concernés. À titre d'exemple, il est conseillé de modifier « Montagnais » par « Innus ». Les toponymes sont également d'origine anglaise, comme « *Woodlands, Grasslands* ». Les visiteurs risquent de ne pas pouvoir se situer sur leur propre territoire à partir de cette terminologie géographique anglophone. En outre, certaines

[55] Le « gorgerin » est une pièce d'armure, une partie d'un casque qui protège le cou. Le *hausse-col* est une plaque métallique en forme de croissant qui protège la base du cou. Il est devenu dès la fin du XVIIe siècle un ornement servant à identifier les officiers en fonction. Le hausse-col est issu à l'origine du gorgerin.

expressions anglaises ne sont pas expliquées, comme la « technique du *quill* » qui désigne les piquants du porc-épic[56]. Enfin, le comité soulève aussi une confusion et des discordances dans l'usage des majuscules.

Ainsi, le comité porte un regard critique à l'égard des problèmes causés par la traduction des textes et de la focalisation anglophone. Toutefois, l'utilisation systématique des mots français n'est pas toujours pertinente. Par exemple, dans l'exposition, il est proposé le mot générique « casse-tête » à la place du mot spécifique anglais « *tomawak* ». Or, le mot anglais est directement attaché à la culture matérielle autochtone, ce qui n'est pas le cas en français. Il en résulte que le comité est aussi exigeant pour la langue française que pour les langues des autochtones. Certaines propositions affirment un régime de bienveillance et de respect envers les revendications des autochtones.

b- Les critiques à l'égard des approches chrono et ethnocentrées

En deuxième lieu, les experts insistent sur ce qu'ils appellent « l'ethnocentrisme ». De la même manière, les historiens du comité conseil mentionnent le « chronocentrisme ». Les deux remarques se complètent et vont dans le même sens. À titre d'exemple, le comité expert relève une phrase qui manifeste une posture européenne et qui risque de poser problème :

> *Puisqu'ils vivaient dans une aire de colonisation française, les Micmacs firent des efforts pour adopter un mode de vie plus structuré. Les vêtements en peau furent plus vite remplacés par des vêtements européens de tissu, souvent abondamment décorés de perles de verre (remplaçant les anciennes perles de coquillage* (Feest, 2007 : 39).

Le comité propose de supprimer l'idée sous-jacente selon laquelle les Micmacs n'avaient pas un mode de vie structuré avant l'arrivée des colons. Par ailleurs, il questionne l'exemple donné sur le changement de tissu. Est-ce une domination européenne ou une « aubaine, un avantage par rapport aux vêtements de peau, dont les inconvénients en cas d'intempérie sont bien connus » ? Cette interrogation manifeste certes un renversement de posture. Un membre du comité questionnne : « Qui ne voudrait pas avoir accès à des

[56] Le nom de cette technique est donné par analogie avec la hampe des plumes d'oiseaux qui servait de plume à écrire.

objets qui facilitent le quotidien ? » Dans ce compte-rendu critique porté sur « l'ethnocentrisme », on relève de toute évidence un retournement de point de vue du côté québécois. Le comité souligne des éléments susceptibles de provoquer des malaises envers les autochtones. Leurs propos marquent une certaine forme de sensibilité propre à l'histoire du pays. Le comité rend notamment compte d'un historique de la culture matérielle autant liée aux peuples autochtones qu'aux Canadiens français. Par exemple, il contrecarre certaines phrases porteuses de préjugés vis-à-vis des autochtones. Relevons un passage écrit par le commissaire qui peut effectivement laisser perplexe et s'apparenter dans sa tournure négative aux discours coloniaux qui tentaient de trouver des indices d'évolution inférieurs chez les peuples autochtones en rapport avec l'évolution des sociétés européennes.

> *Avant le contact avec les Européens, dans aucune région d'Amérique du Nord, les peuples autochtones n'avaient été en mesure de maîtriser les hautes températures de cuisson […] Avant le contact avec les Européens, les peuples autochtones ne pratiquaient dans aucune région la domestication des animaux (tels bovins ou brebis) […] Avant le contact avec les Européens, le principe de la roue était totalement inconnu […] Avant le contact avec les Européens, il n'existait pas, en Amérique du Nord, de marché pleinement développé ni d'économie fondée sur l'argent […]* (Feest, 2007 : 45-47).

Un des experts propose par exemple de revoir une des phrases en expliquant que si les autochtones ne pratiquaient pas l'élevage, « c'est notamment à cause de l'absence de grands mammifères domesticables ». Or, l'approche du commissaire consiste à apporter une analyse contrastive entre les peuples puisque chacun des points tournés à la négative introduit une particularité sur les modes de vie et les cultures autochtones :

> *Avant le contact avec les Européens, les peuples autochtones ne pratiquaient dans aucune région la domestication des animaux (tels bovins ou brebis) : par conséquent, la presque totalité des protéines animales présentes dans leur nourriture provenait de la chasse et de la pêche, même dans les régions où l'agriculture était pratiquée, ce qui entraînait une répartition du travail dans laquelle la chasse était une occupation éminemment masculine* (Feest, 2007 : 45-47).

Par ailleurs, les noms d'objets suggérés par ce comité appartiennent plus spécifiquement au vocable de la culture matérielle québécoise qui relate une histoire commune. Les objets ont évolué autant chez les autochtones que chez les Canadiens français. Par exemple, les experts suggèrent de changer « jambière » par « mitasse », qui est un mot québécois, ou encore, il propose de changer « *toboggan* » par « traîne sauvage », alors qu'en français le mot serait plutôt « traîneau ». Autre exemple, il suggère « ouragan » pour remplacer le mot « bol ». « Ouragan » est un mot employé au Québec, emprunté au vocabulaire autochtone,

en usage dès la fin du XVIIe siècle qui signifie un plat en écorce de bouleau, bordé parfois de poil de porc-épic (Genêt, 1974).

Les commentaires du comité expert marquent une forme d'engagement pour la cause des autochtones.

c- Une nécessité de contextualiser les objets

Le comité expert souligne, tout autant que les concepteurs-muséographes et le comité conseil, une insuffisance d'explication et de contextualisation des objets. Deux sources de problème en émergent.

La première difficulté concerne la confusion voire les erreurs commises sur la description, la fabrication et l'utilisation des objets. Les experts commentent par exemple cette information :

> *Après le contact avec les Européens, les moules en métal permirent de produire un grand nombre de perles cylindriques blanches et pourpres, qui furent adoptées comme monnaie par les colonisateurs et devinrent un article important de commerce à l'intérieur du continent* (Feest, 2007 : 85).

Ils mentionnent que les perles de verre dont il est question ne sont pas faites dans des moules. Autre exemple, il est indiqué dans le catalogue :

> *Même si les pipes en terre étaient populaires [...], la forme la plus commune consistait en une longue tige en bois décorée et un fourneau de pierres à pipe (« catlinite »), rouge, brune ou noire* » (Feest, 2007 : 86).

Le comité expert reprend en disant que la catlinite est toujours une pierre rouge. Le comité suggère systématiquement de rappeler où, par qui et pour qui les objets ont été fabriqués. Particulièrement, les experts mentionnent à l'égard d'une corne à poudre :

> *Il faut absolument signaler que si cette corne porte un nom anglais, c'est qu'elle a été fabriquée dans une colonie britannique et qu'il s'agit vraisemblablement d'un trophée de guerre* (Travaux des experts).

De plus, il reproche des interprétations un peu hâtives ou dites « abusives ». Par exemple, deux tuyaux sont présentés en tant que « pipes à deux tuyaux » (Feest, 2007 : 86). Or, le comité commente qu'en l'absence de fourneau, il s'agit peut-être de deux tuyaux de pipe. Donnons un dernier exemple concernant une poche à médecine en loutre qui est classée

dans la catégorie religion (Feest, 2007 : 86). Pour les experts, il peut aussi s'agir d'un sac à pipe et tabac : un objet usuel « fort courant chez les Amérindiens et les Canadiens ».

***

Finalement, le comité revoit systématiquement tout ce qui est écrit par le commissaire de l'exposition. Hormis la méthode de leur travail, les commentaires montrent une divergence certaine entre les approches des deux côtés de l'Atlantique, mais surtout un effort de recentrage et d'acculturation pour une mise en exposition sur le sol canadien. Les adaptations proposées convergent vers une focalisation sur l'histoire et la culture québécoise, tant d'origine autochtone que franco-canadienne. Nous en retenons pour le moment que les orientations des concepteurs-muséographes et les recommandations des trois comités manifestent un régime de bienveillance et de reconnaissance envers les autochtones, mais marquent aussi l'intégration de l'histoire des autochtones dans l'histoire de la Nouvelle-France. Nous remarquons une insistance sur les relations et les aspects communs entre les peuples d'hier et d'aujourd'hui du Québec.

Enfin, nous constatons un retournement de positionnement. D'après l'équipe et les comités de production, l'exposition parisienne est centrée sur les objets autochtones dans la royauté française colonisatrice. L'exposition montréalaise est centrée sur les autochtones et les Français de la Nouvelle-France. Relevons à ce propos le changement du titre de l'exposition. Cette volonté est soulignée par l'équipe de Pointe-à-Callière qui décrit un « ancrage dans la société d'ici » (notes d'une réunion du 16 février entre les concepteurs-muséographes). Du côté parisien, le titre est : *Premières nations, collections royales. Les Indiens des forêts et des prairies d'Amérique du Nord.* Du côté montréalais : *Premières Nations, collections royales de France.* Notons aussi l'emploi du mot « Indien » du côté français, qui est supprimé au Canada. Chaque musée se situe depuis son propre pays et propose de porter un regard sur l'autre rive de l'Atlantique. Un changement de focalisation apparaît.

Pointe-à-Callière tente généralement dans ses expositions de rapprocher les thématiques des expositions avec l'histoire et la population canadienne, québécoise, voire montréalaise. Par exemple, citons l'exposition temporaire *Jules Vernes, le roman de la mer* (2006). Elle vient également de Paris et a été ajustée. D'après Pointe-à-Callière, l'exposition souligne :

> *[…] l'intérêt de l'auteur [Jules Vernes] pour le Canada, le Québec et plus particulièrement pour Montréal. En tout, une dizaine de romans se déroulent au pays sans oublier les quelque 117 personnages de nationalité américaine ou canadienne. Cette exposition est une adaptation et une réalisation de Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal en partenariat avec le musée national de la Marine, Paris et en collaboration avec Amiens-Métropole et la ville de Nantes, France*[57].

De plus, l'ensemble de l'équipe de production a relevé le « contexte sensible » en ce qui concerne les autochtones. Grâce aux ajustements prévus, certains malaises sont anticipés. Plusieurs stratagèmes sont suggérés afin de les dévier ou de les éviter. Rien n'est vraiment explicite, mais tout aussi présent, en ce qui concerne les sujets pouvant provoquer des tensions chez les Québécois. En effet, les conseils montrent des partis pris visant à rendre l'exposition « québécoise », ce qui induit aussi un rapprochement vers les nations autochtones. Les perspectives d'ajustements s'accommodent aux circonstances. Nous relevons un programme d'agencement qui procède par acclimatation et acculturation.

En dernier lieu, soulignons que les comités conseils et expert apportent le plus souvent des éclaircissements complémentaires. Ils appuient tour à tour le processus d'ajustement de l'exposition en soulevant des aspects semblables. Le comité conseil autochtone du musée est constitué de personnes issues des milieux académique et culturel. Pour la suite de la recherche, il sera intéressant de connaître à la fois la constitution d'autres comités conseils ainsi que les relations qu'ils entretiennent avec les musées et les comités scientifiques.

III- Comment Pointe-à-Callière collecte et intègre les témoignages autochtones dans le discours de l'exposition ?

Pointe-à-Callière a pour caractéristique de faire parler des personnages historiques dans ses expositions. Plusieurs visiteurs se souviennent d'avoir été interpellés par le chef Kondiaronk qui donnait de l'information sur le traité de la Grande Paix de Montréal. Citons aussi le spectacle multimédia *Signé Montréal* dans lequel les fondateurs de Montréal apparaissent au-dessus des vestiges en racontant l'histoire de la ville, ou encore l'exposition permanente dans la crypte archéologique qui montre dans la mise en scène

[57] Pointe-à-Callière (2006). <http://pacmusee.qc.ca/fr/expositions/jules-verne-le-roman-de-la-mer >, consulté en juin 2012.

d'un marché de 1750 des personnages en action. Ce type de mise en exposition est qualifié par le musée « d'immersive » ou « d'interactive ».

Dans le cadre de cette enquête, c'est moins la relation entre l'exposition et les visiteurs qui nous intéresse que les modalités de prise en compte des points de vue des personnages historiques et des représentants autochtones impliqués dans le processus de production de l'exposition. Lors d'une réunion de travail, il avait été souligné que Pointe-à-Callière ne « doit pas parler à la place des Amérindiens, mais doit faire état de la situation autochtone passée et actuelle » (16 février 2007). Les concepteurs-muséographes veulent intégrer des « témoignages autochtones » dans le discours de l'exposition. Comment les témoignages autochtones sont-ils sélectionnés ?

1- Les perspectives de départ : la place des témoignages dans le scénario

Tout d'abord, relevons dans les discussions de travail, trois objectifs que l'équipe de production s'est donné : 1- s'appuyer sur des travaux d'historiens et notamment d'origine autochtone, tel que Georges Sioui, 2- trouver des héros autochtones et des héros français afin d'introduire leurs points de vue et de présenter leurs témoignages de manière croisée, 3- montrer une présence autochtone sur le sol français. Une première piste suggérée est de documenter le héros autochtone Nescambiouit qui a été fait chevalier de Louis XIV. Pour mener la collecte, les témoignages doivent signifier : l'acculturation réciproque et les échanges de savoir vitaux pour les Français sur le sol canadien, le syncrétisme culturel et social et la reconnaissance des cultures vivantes.

La troisième version du scénario, datant du 12 mars 2007 (rédigée et actualisée après la rencontre avec le comité conseil), propose d'intégrer des témoignages autochtones dans des zones précises de l'exposition. L'exposition est conçue en quatre zones : « La Rencontre, Le Collectionnement royal et préservation de la mémoire, Alliances et métissages, Le rendez-vous ». L'objectif est d'insérer des témoignages dans les deux dernières zones.

Plus particulièrement dans la zone trois, les concepteurs-muséographes proposent systématiquement d'inclure des témoignages pour chacune des sous-parties. La zone trois est divisée en deux parties : « Le partage des savoirs », « Alliance et diplomatie ». Dans « Les savoirs utiles au voyageur - se vêtir », le message à véhiculer est que les Français « apprennent à s'adapter aux conditions du climat » et que l'on retrouve du coup une « influence autochtone sur les vêtements » français. Nous relevons un autre positionnement sur l'idée d'influence des vêtements. Rappelons que le commissaire avait initialement écrit que les autochtones avaient été influencés par les colonisateurs français en développant un mode de vie structuré. L'évolution du vêtement en donne l'exemple. Le comité expert a souligné que les autochtones avaient un mode de vie structuré avant l'arrivée des colons. Les concepteurs-muséographes de Pointe-à-Callière suggèrent que ce sont les Français qui sont influencés par les autochtones pour des raisons de survie en contexte hivernal « Les Français et voyageurs mettent ainsi leur pas dans ceux des Premières Nations » (Scénario). De même, un témoignage doit mentionner dans « Les savoirs de la nature » que « les autochtones (guérisseurs et femmes) transmettent leurs savoirs en herboristerie aux Français ». Ensuite, des témoignages doivent être intégrés dans les sous-parties « Se déplacer », puis dans « Transporter ». Enfin, en ce qui concerne « Les savoirs des guerriers », le témoignage doit signaler que les Français ont une approche différente de celle des autochtones envers l'esprit de l'animal. Dans la deuxième partie, quatre sous-parties sont proposées pour lesquelles l'équipe suggère d'intégrer des témoignages : « Le don de la parole (éloquence des chefs autochtones) ; Les présents de l'alliance [la diplomatie française se rapproche de la diplomatie amérindienne et les savoirs autochtones sont mis à profit pour confectionner des objets de prestige] ; Le tabac de l'alliance ; Les perles qui scellent l'alliance ». Nous relevons une démarche plus laudative vis-à-vis des autochtones.

La quatrième zone sur « Le rendez-vous » propose d'inclure des témoignages actuels qui portent sur « La rencontre à poursuivre et à réinventer sans cesse », de mentionner « les actions des Premières nations pour perpétuer leurs cultures », de donner des exemples sur des « lieux de rencontres » et de mettre en évidence « l'importance de la parole ».

De ce fait, la place des points de vue est préétablie pour chacune des parties et sous-parties de manière assez déterminée dans le scénario. Les points de vue autochtones sont envisagés au préalable. Le programme de l'exposition est désormais fixé. À partir de ces directives, l'objectif est de collecter les témoignages.

2- Quels récits sont collectés pour être exposés ?

Le parti pris n'a pas été de demander aux membres autochtones du comité conseil d'écrire eux-mêmes certains passages. Seul le rédacteur de l'exposition est l'auteur des textes. Par ailleurs, Pointe-à-Callière est un musée d'histoire. Il n'est pas dans ses habitudes de mettre en place des entretiens individuels ou de groupes avec des représentants autochtones, tels que le conçoivent d'autres musées à caractère ethnologique (par exemple le Musée de la civilisation de Québec). Le point de départ de la collecte de témoignages s'apparente à une approche historiographique.

a- Des récits de voyage pour une mise en contexte des objets

Les documents doivent tout d'abord s'insérer dans les parties et les sous-parties mentionnées ci-dessus. Par ailleurs, l'objectif de la collecte est de proposer des documents historiques qui mettent en contexte des objets et proposent des informations descriptives et explicatives. Pour cela, certains objets sont sélectionnés afin d'être plus particulièrement documentés. Soit ce sont des objets difficiles d'accès pour des visiteurs non avertis, soit les concepteurs-muséographes ont décidé de les mettre en valeur en raison de leur qualité esthétique ou portée significative. Mentionnons que les citations-témoignages sont juxtaposées aux étiquettes d'objets qui renseignent sur chacun des objets.

Plusieurs obstacles surgissent. Les peuples autochtones sont de tradition orale. Il est donc difficile de recueillir des témoignages écrits datant de la période de la colonisation. Selon une démarche historiographique, les concepteurs-muséographes s'intéressent tout d'abord

aux récits des militaires, explorateurs et missionnaires. Autrement dit, à des témoignages de source seconde.

La collecte de données a tout d'abord porté sur les collectionneurs des objets présentés dans l'exposition. L'idéal aurait été de trouver des documents écrits par ces derniers sur les objets de l'exposition. La recherche s'est plus spécifiquement concentrée sur Jacques Cartier et le Marquis de la Galissonnière. Progressivement, la recherche a été centrée de manière plus générale sur des collectionneurs de l'époque, même si les objets de l'exposition ne leur ont pas appartenu, ou à des auteurs qui évoquent ces collectionneurs. Par exemple, un travail de documentation a porté sur les mémoires de Michel Bégon de La Picardière rédigés en 1689. Celui-ci était un collectionneur d'objets semblables à ceux de l'exposition, mais aussi un acteur important de l'histoire de la Nouvelle-France. Il a été intendant de 1710 à 1726. Ou encore, la recherche documentaire s'est intéressée à l'explorateur jésuite Jacques Marquette, envoyé en mission en 1666 et décédé dans le Michigan en 1675.

Finalement, quatre auteurs principaux de récits de voyage ont été retenus : Gabriel Sagard (?-1636), Nicolat Perrot (1644-1717), le baron de Lahontan (1666-1716) et Pehr Kalm (1716-1779). Le premier est un missionnaire récollet qui a vécu quelques mois en Nouvelle-France de 1623 à 1624. Il écrit *Grand voyage du pays des Hurons* (1632), où il décrit les mœurs et coutumes de ces peuples, puis un dictionnaire de la langue huronne. Enfin, il publie en 1636 *L'histoire du Canada*. Cet auteur écrit avec un style « empathique » à l'adresse des autochtones. Nicolat Perrot est un explorateur, diplomate, commerçant de fourrure, puis seigneur. Il arrive en Nouvelle-France vers 1660 pour y rester. Il apprend plusieurs langues autochtones en visitant les communautés avec les jésuites. Il est à l'initiative de l'édification de plusieurs forts. Il sert d'interprète, notamment lors du traité de paix à Montréal. Il est diplomate ou commandant en chef lors de plusieurs conflits et guerres contre ou entre certaines nations autochtones. Il écrit *Mémoires sur les mœurs, coutumes et religion des sauvages de l'Amérique septentrionale*. Ces mémoires s'adressent plus spécifiquement à Michel Bégon. Elles visent à l'informer des relations entretenues avec les nations alliées ou ennemies. Perrot est reconnu pour les rapports de confiance qu'il établit avec plusieurs nations autochtones :

> Les Potéouatamis, les Folles-Avoines, les Renards, les Miamis, les Mascoutens et les Sioux lui accordèrent, avec les honneurs du calumet, les droits et prérogatives dont jouissaient leurs propres chefs. Son crédit n'était pas moindre auprès des Outaouais et des Hurons. Pendant les quatre dernières décennies du XVIIe siècle, à une époque où l'alliance avec les nations de l'Ouest était indispensable pour conjurer le péril iroquois et permettre l'accès à de nouveaux territoires, Perrot fut un auxiliaire précieux pour la colonie grâce à l'influence qu'il avait acquise (Dictionnaire biographique du Canada).

Le baron de Lahontan est un voyageur et écrivain qui a demeuré dix ans en Nouvelle-France. Il écrit *Nouveaux Voyages dans l'Amérique septentrionale* (1703), dont *Nouveaux Voyages et ses Mémoires*. La première partie est une correspondance avec un parent, plus ou moins fictif. La deuxième partie correspond au genre encyclopédique où il décrit la flore, la faune, les mœurs et coutumes de plusieurs nations autochtones selon une perspective s'approchant de l'ethnographie. Il est aussi l'auteur des *Dialogues avec un Sauvage* (1704). Lahontan met en scène une discussion entre lui-même et un « Sauvage de bon sens » nommé Adario. Selon une vision humaniste et une perspective critique à l'égard des sociétés européennes, l'auteur inscrit son propre point de vue dans celui du personnage autochtone. Il invente également un monde autochtone merveilleux dans ce renversement ironique. Ce procédé d'écriture qui consiste à critiquer sa propre société à travers les points de vue des autochtones a déjà été employé par exemple par Montaigne (1580). Ces mêmes débats sur les rapports à la nature, culture et société seront repris par les philosophes des Lumières (Diderot, Rousseau, Voltaire, Montesquieu et Chateaubriand). Enfin, Pehr Kalm est un explorateur botaniste, d'origine suédoise et de parents finlandais qui écrit une des premières études d'histoire naturelle de l'Amérique du Nord. Il parcourt une partie du Saint-Laurent en 1749 et décrit dans son journal de voyage ses observations sur la botanique, mais aussi sur les nations autochtones. Son œuvre *Voyage de Pehr Kalm au Canada* (1749) est considérée comme l'un des derniers témoignages de la colonie française avant la conquête anglaise.

Ces quatre auteurs apportent donc des perspectives différentes et couvrent la période de 1623 à 1749 de la colonie du Royaume de France en Amérique du Nord (Nouvelle-France : 1534-1763). Leurs écrits ne traduisent pas un esprit de domination, contrairement à d'autres auteurs comme Champlain. Leurs œuvres sont mobilisées en tant que matériaux historiques, mais surtout en tant que « témoignages de l'époque ». En effet,

il faut rappeler que ces récits de voyage sont orientés. Citons notamment les éditions critiques des *Œuvres complètes de Lahontan* (Ouellet, 1990), ainsi que *Le grand voyage du pays des Hurons, suivi du Dictionnaire de la langue huronne de Gabriel Sagard* (Warwick, 1998). Collin inscrit l'ouvrage du baron de Lahontan au cœur même de l'histoire européenne des idées et de la littérature (1983 : 20-30) :

> La critique sociale de Lahontan va être une référence importante. L'œuvre de Lahontan va devenir une source d'inspiration pour les hommes de lettres européens. Parmi ses lecteurs, on retrouve Rousseau, Voltaire, Diderot et Chateaubriand (Collin, 1983 : 21).

En historiographie, les éditions critiques de ces ouvrages montrent comment ils dissimulent les points de vue des auteurs. Ils correspondent en définitive au point de vue des colonisateurs sur ce qu'ils pensent, imaginent ou font croire à leurs lecteurs sur les autochtones. En choisissant ces auteurs, le musée adopte indirectement un positionnement qui manifeste des marques de louanges envers les autochtones. Cette littérature reflète aussi ce que Hazard appelle *La crise de la conscience européenne, 1680-1715* (1961). Les concepteurs-muséographes retiennent ce bouleversement des pensées à l'origine de l'Europe contemporaine, cette volteface d'idées qui conduit vers d'autres terres, vers le monde d'ailleurs avec engouement et curiosité (Hazard, 1961).

b- La collecte de récits autochtones de source première

Le deuxième mandat est de trouver des récits autochtones dans des sources premières. Plusieurs pistes sont entrevues vers des écrits de divers genres littéraires et même vers un répertoire de chants.

La première option va vers des autobiographies écrites par des personnes qui ont été capturées et élevées chez les autochtones. En effet, il n'est pas rare chez les autochtones que des prisonniers de guerre s'intègrent progressivement dans la communauté et deviennent l'un des leurs, à condition, qu'ils se plient au « rituel d'adoption ». Un rôle filial (fils, fille, neveu ou nièce) ou parental (tante, oncle, grand-mère ou grand-père) avant de devenir époux ou épouse est attribué au captif ou à la captive. L'adopté est intégré à un système de parenté et au fonctionnement socioculturel de la communauté (Désy, 1983 :

11-32). Si une tribu devient trop peu nombreuse, il est alors envisagé comme moyen de survie de capturer des enfants. Un captif sert aussi à remplacer un mort. Si le captif ne se conforme pas aux règles de la communauté autochtone, il risque par contre d'être maltraité (Désy, 1983 : 11-32). Par ailleurs, certaines personnes selon un désir d'indianité se font aussi adopter. Leurs écrits rejoignent alors l'idéal de l'intégration dans la société d'accueil et de la fraternisation avec l'altérité. Cet « Autre » qu'on imagine et auquel on s'assimile. Un mouvement littéraire éclectique des « Indiens blancs » a ainsi émergé dès le XVIe siècle.

> Les Indiens blancs sont des Européens qui ont vécu à un moment précis de leur existence une expérience globale : arrachés brutalement à leur propre culture, ils ont été projetés dans une autre qui exigeait d'eux une complète identification. Il est impossible de connaître le nombre exact d'Européens capturés par les Indiens en Amérique depuis le XVIe siècle. En effet, bon nombre d'entre eux ne revinrent pas de cette détention devenue volontaire, et leur histoire demeurera à jamais secrète (Désy, 1983 : 11).

Les récits de captivités sont de qualité inégale : « Tantôt naturalistes, tantôt religieux, souvent pamphlétaires et parfois haineux, ces récits rapportent des expériences qui frisent le fantastique, tout en ayant aussi pour fonction de conjurer la fascination exercée par l'Indien, cette figure du « Mal » » (Désy, 1983 : 12). Certains récits sont considérés comme une ressource ethnographique. Devenus un genre populaire, les récits représentent les autochtones de diverses manières, soit ils renforcent le cliché du « féroce sauvage », soit du « bon sauvage ». Les récits sont plus ou moins lucides. L'authenticité des expériences est toutefois souvent remise en question. Bref, les autobiographies proposent aussi une distanciation par rapport au vécu et donc une perspective détachée vis-à-vis des autochtones. Finalement, aucun extrait de récits des « Indiens blancs » n'a été retenu pour mettre en contexte des objets. De plus, leur insertion devait être expliquée, ce qui alourdissait davantage le contenu de l'exposition.

La deuxième perspective est de considérer les chants. Les travaux de Dubois proposent en effet de concevoir le chant religieux en langue autochtone comme « un espace de rencontres et de mutation au sein des missions de la Nouvelle-France » (2004). Selon lui, la voix et l'expression vocale traduisent les « lieux de rencontre, de dialogue et d'appropriation identitaire ». Toutefois, même si cette perspective relationnelle entre les

peuples correspond à celle de Pointe-à-Callière, cette piste n'a pas été approfondie, le recueil « rapidement » effectué ne semblait pas prometteur. Les chants inventoriés n'étaient pas assez évocateurs, difficiles d'accès et s'intégraient malaisément dans le programme de l'exposition.

Le troisième axe qui a finalement été retenu se rapporte à la littérature contemporaine et plus spécifiquement aux poèmes autochtones. Les deux premières perspectives permettent de recenser des écrits depuis la Nouvelle-France, mais ces derniers demeurent des témoignages avant tout d'origine européenne ou en tout cas, trop étroitement liés à ces sociétés. Même si la littérature autochtone est émergente, elle demeure vaste. Les concepteurs-muséographes se sont appuyés sur les travaux de Gatti (2004). Gatti recense et analyse dans la littérature autochtone francophone, un corpus de contes, romans, nouvelles, pièces de théâtre, poèmes, autobiographies, récits et témoignages. À la lecture de ses travaux, le choix s'est arrêté sur deux poèmes de Jean Sioui. Plusieurs raisons justifient cette décision.

Tout d'abord, le genre poétique semble approprié au contexte expositionnel, car le texte est concis tout en étant évocateur, signifiant et symbolique. Les phrases synthétiques sont directes et efficaces. Par ailleurs, l'équipe a apprécié la qualité de l'écriture de Sioui, qui est d'ailleurs connu dans le milieu culturel francophone et donc peut-être plus facilement reconnu par les visiteurs avertis. Jean Sioui est aussi Huron-wendat, son origine est pertinente dans le contexte de cette exposition. Ses poèmes donnent la tonalité de l'exposition à l'entrée et à la sortie. Les deux poèmes choisis sont :

À l'entrée de l'exposition :

> « Lorsque tu es venu, tu as été accueilli
> tel que tu étais
>
> Parce que tu es resté
> tu nous a voulus
> tel que tu étais

Nous ne voulons pas que tu partes,
mais nous serons toujours tels
que nous sommes »

Jean Sioui, Le pas de l'Indien, Le Loup de Gouttière, 1997.

En conclusion de l'exposition :

« Le pas de L'indien est léger
son empreinte est
ineffaçable »

Jean Sioui, Le pas de l'Indien, Le Loup de Gouttière, 1997.

***

Nous nous rendons compte que les concepteurs-muséographes envisagent les récits ou les témoignages autochtones et français en tant qu'outils d'interprétation convoqués presque systématiquement pour accompagner les objets et les textes du musée.

Le processus de sélection des témoignages montre une orientation rejoignant finalement la logique d'assimilation, voire d'acculturation. Les ajustements s'appuient tout d'abord sur les travaux de plusieurs historiens s'intéressant à la question de l'acculturation (Delâge, Havard, Beaulieu). Havard écrit d'ailleurs dans le catalogue de l'exposition sur la double acculturation en Amérique du Nord : francisation des Indiens et indianisation des Français (2007 : 15-31). Cependant, les ajustements de l'exposition centrés sur l'acculturation semblent-ils aller vers un idéal ?

Comment ces récits sont-ils mobilisés ? Pour répondre à cette question, nous nous appuyons sur la version préliminaire des textes d'exposition revue le 17 avril 2007, c'est-à-dire peu de temps après la dernière version du scénario et juste après les commentaires du comité expert.

3- Les ajustements de l'exposition : quelle forme d'acculturation ?

La prise en compte du point de vue autochtone est complexe. Elle s'explique selon des rapports historiques et sociaux singuliers avec les peuples autochtones. Le musée demande à des membres autochtones de se prononcer sur le projet en cours. Puis, il

essaie malgré toutes les contraintes historiographiques relevées de collecter des témoignages autochtones de sources premières. Cependant, ces derniers doivent aussi s'insérer dans le programme de l'exposition. Les démarches sont de ce fait limitées. Le musée et ses différents comités compensent alors en anticipant les réactions des autochtones. Quelles sont les logiques inhérentes à ces stratagèmes ? Nous proposons tout d'abord comme modèle explicatif le concept d'intégration et son cheminement en sociologie qui aboutit vers la régulation pour comprendre le cadre de référence implicite des pratiques muséales.

Les différents partis pris de Pointe-à-Callière participent à un processus d'acculturation de l'exposition. L'ensemble des éléments modifiés manifeste une construction de l'histoire et des relations entre les peuples autour des objets de l'exposition. Ces derniers semblent finalement être prétextes à l'histoire racontée. À travers les différentes étapes d'ajustement et d'actualisation de l'exposition, nous avons été à même de constater le régime consensuel, la déférence et la bienveillance exprimés à l'adresse des autochtones. Les régimes de reconnaissance et d'accommodation sont aussi vrais pour les Canadiens français, puis pour les Québécois. Il ressort que la construction d'une histoire dite « partagée » par le musée s'explique dans le rapport à l'altérité et plus spécifiquement aux frontières des processus d'intégration et de régulation.

Selon Schnaper, le concept d'intégration est ambigu tant il appartient au langage politique qu'à celui de la sociologie (2007 : 11). L'impasse de la prise en compte du point de vue autochtone se situe entre ces deux postures confuses et souvent mêlées dans le milieu muséal, c'est-à-dire entre le militantisme et le scientifique. Selon un mode de pensée binaire, la volonté d'intégration s'oppose à l'anomie, l'exclusion, la déviance, la ségrégation, la désaffiliation, etc. Ou encore, d'après Ben-Rafaël, l'intégration est le contraire de l'incohérence, l'exclusion, la fragmentation et l'éparpillement (cité par Schnaper, 2007 : 11). Nous pouvons nous demander si les lignes de conduite dites d'intégration et d'insertion aidant à lutter contre des problèmes sociaux inverses ne risquent-elles pas d'engendrer une exclusion sociale ?

Il en résulte dans le cas qui nous occupe que l'intégration désigne l'expérience d'un migrant projeté dans une culture « autre », qui passe de la différenciation à la complémentarité. Les Français sont en définitive moins pensés comme des colons que des immigrants en Nouvelle-France. Les Français ont dû s'intégrer pour pouvoir survivre puis vivre. Les premières formes d'intégration ont été vitales dans ce nouvel environnement notamment pendant l'hiver. Pointe-à-Callière propose ainsi d'expliquer dans l'exposition comment les Français apprenaient des autochtones dans divers domaines, comme la fabrication des vêtements. Mais la logique d'intégration va au-delà des aspects matériels, puisqu'il est même envisagé d'aborder la question de l'adoption volontaire qui signifie l'incorporation des modes de vie et de pensées. Plusieurs aspects caractéristiques de la culture autochtone sont de la sorte relevés, tel que « l'art de la parole et de la diplomatie » l'équilibre avec l'environnement et le respect envers les animaux, etc. Cette posture renforce l'idée selon laquelle les autochtones sont les premiers peuples du Canada et que si les Français veulent rester, ils doivent se conformer. Les poèmes de Sioui disent clairement que les autochtones demeurent et ne changeront pas.

La logique d'intégration renferme les valeurs de conformisme à des normes déjà établies, mais aussi les actions de régulation dans le vivre ensemble. Le rôle actif des individus s'accomplit dans les processus d'échanges et de négociations qui visent à élaborer de nouvelles règles (Schnaper, 2007 : 15-16). Le concept d'intégration généré en sociologie a en effet glissé vers l'idéal de régulation qui s'est moins imposé par choix théorique que par moyen d'analyser la vie collective dans les sociétés modernes qui se définissent selon des règles démocratiques (Schnaper, 2007). Le concept de régulation permet d'étudier comment les individus font société, comment ils peuvent vivre ensemble et quels sont leurs liens sociaux. En raison de quoi, l'exposition de Pointe-à-Callière véhicule cette ligne de pensée consensuelle où tous les peuples vivent ensemble en harmonie et de manière interdépendante que ce soit dans le passé, aujourd'hui ou demain. L'exposition décrit un processus social, tout en dérivant vers la construction d'un programme normatif. Le revers de l'intégration est bien évidemment l'assimilation des uns ou des autres peuples. Or Pointe-à-Callière n'aborde pas la question de l'assimilation des autochtones, même en contexte de colonisation. Il se concentre davantage sur l'indianisation des français. Pourtant, la visée ultime de l'intégration est l'unité sociale. La question de domination

demeure latente. Elle trouve un certain équilibre dans son non-dit, sans aller toutefois dans le paradoxal.

Schnaper croit que le mot intégration est devenu péjoratif et a progressivement été substitué par régulation en sociologie. Pourtant sa première fonction est de soulever la vocation inclusive de la société, puis elle a aussi permis de dénoncer les caractéristiques des points de vue du dominant sur les dominés (Schnaper, 2007 : 16). Dans le cas de l'exposition, c'est bien la perspective inclusive des autochtones qui est mise de l'avant, sans aller bien évidemment jusqu'à l'idée selon laquelle les colonisés ont dominé les colonisateurs. Il apparaît que les modalités de prise en compte du point de vue autochtone réalisées par Pointe-à-Callière pour construire le contenu de l'exposition reflètent cette même perspective d'inclusion, sans pour autant dire que le musée est finalement le seul auteur et que les témoignages sont des outils d'interprétation fixés et régis par le programme de l'exposition. Tout se joue dans ce mouvement de régulation entre les démarches d'assimilation et d'accommodation.

Conclusion

Hormis les questions d'interprétation des collections, d'autres enjeux mettent de la pression sur le musée et expliquent les partis pris précédemment relevés. Lors des réunions de travail, Pointe-à-Callière redoute deux réactions de la part des communautés autochtones. La première est le « boycott » de l'exposition. Le musée ne souhaite pas faire l'objet d'un scandale. Le deuxième est la « demande de rapatriement des objets » qui se retrouvent dès lors en sol canadien et donc en partie liés à la législation canadienne.

Contrairement à l'Europe, le Canada permet en effet le rapatriement des objets autochtones après investigation. Une fois les objets sur le sol canadien, une demande de rapatriement est susceptible d'être faite. Nous comprenons alors les trois facteurs qui induisent des logiques de justification et de protection tant pour l'institution muséale que pour les collections appartenant au Musée du quai Branly : 1- le souci de prise en compte du point de vue autochtone, 2- la volonté de documenter les objets depuis leur acquisition

3- le procédé de validation de chacun des gestes de mise en exposition. Le musée tente sans cesse de neutraliser une source de conflit avec les autochtones.

En résumé, Pointe-à-Callière a décidé de modifier l'ensemble de l'exposition du Musée du quai Branly et d'en proposer une nouvelle à partir des objets reçus. Les professionnels de Pointe-à-Callière considèrent que la sélection des objets représente surtout le point de vue français sur les peuples autochtones dans l'exposition initiale. L'équipe envisage alors un certain équilibre pour une ré-interprétation et mise en contexte des objets afin d'intégrer le point de vue autochtone. Cependant, le plus souvent, il s'agit de témoignages français. Par contre, notons que l'approche muséographique traditionnelle des musées d'histoire qui consiste à intégrer un document historique à côté d'un objet aboutit à un recours de textes appartenant aussi au registre littéraire. Diverses orientations montrent des adaptations et des accommodations tant à l'égard des autochtones que des Québécois.

Nous constatons que les partis pris du musée manifestent un processus d'acculturation. Ce dernier se définit selon une logique d'intégration et des valeurs de régulation qui vise ultimement à éviter un conflit. Plusieurs dissensions ont systématiquement été colligées entre l'approche de Pointe-à-Callière et celle du Musée du quai Branly. Il ressort du régime collaboratif une logique de protection des institutions et des objets muséaux. Ce régime montre des stratagèmes d'anticipation et d'évitement de reproches éventuels. L'analyse des ajustements de l'exposition met en évidence plusieurs aspects qui ont été changés afin que cette exposition parisienne soit adaptée, accommodée et donc acceptable à Montréal.

Selon les travaux de Piaget, les conflits qui lient une intériorité (le fonctionnement du musée) à une extériorité (les points de vue autochtones) engendrent une recherche d'« équilibration » (1947, 1967). La tension entre les opérations d'assimilation et d'accommodation se comprend effectivement comme une régulation. En ce sens, les processus d'assimilation/d'accommodation sont une réaction à un conflit potentiel ou réel, à un conflit patrimonial et socio-historique. Ainsi, les musées intègrent certaines perspectives autochtones et en adaptent la manière pour rééquilibrer la situation et afin d'assurer la pérennité du patrimoine autochtone dans le milieu muséal. D'un côté, le point

de vue autochtone est assimilé, c'est-à-dire adapté au fonctionnement muséal. D'un autre côté, le fonctionnement du musée est accommodé, c'est-à-dire ajusté au point de vue autochtone. En somme, il semblerait que le point de vue autochtone soit autorisé au musée et que le point de vue du musée soit acculturé en contact avec les peuples autochtones. Nous approfondirons ce constat dans le chapitre suivant.

Les résultats permettent de rendre compte du discours critique et des orientations expositionnelles d'un musée pour qui il faut collaborer. Les ajustements montrent la transformation d'une exposition, comment une même collection d'objets peut être exposée avec ou sans la présence et le consentement des autochtones. En d'autres mots, à quelques mois d'intervalle, d'une rive à l'autre de l'Atlantique, nous examinons comment une même sélection d'objets est exposée différemment. Nous souhaitons dès lors savoir si ces pratiques sont uniques ou pas au Canada.

Chapitre 7
Comment les points de vue autochtones sont-ils pris en compte dans les musées canadiens ?

> « Certains diront qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle approche, puisqu'il y a eu au sein de la muséologie universitaire de nombreuses discussions sur les théories postcolonialistes et poststructuralistes qui établissent, par exemple, que même si les visions du monde divergent, elles ont un poids égal et que les multiples voix ont toujours été présentes dans les musées, et ce, même si auparavant ce n'était que la voix du commissaire, du designer ou du conservateur qui était entendue. Il n'en demeure pas moins que, dans la pratique muséale, il y a eu plus de pourparlers que de résultats concrets[58]. » (Clavir, 2001 : 59)

Introduction

À partir des résultats du chapitre précédent, nos questions sont les suivantes. Les pratiques collaboratives observées à Pointe-à-Callière sont-elles mises en œuvre dans d'autres musées canadiens ? Si oui, depuis quand ? Pourquoi ? Les modalités collaboratives varient-elles ? Le cas échéant, comment et pour quelles raisons ? Autrement dit, la prise en compte des points de vue autochtones se généralise-t-elle ou est-elle singulière ? Le questionnement s'articule ainsi : comment les collaborations se manifestent-elles dans les musées ethnologiques et plus spécifiquement dans l'espace de production des expositions ? Quelles significations revêtent-elles ?

Notre protocole de recherche s'appuie sur la technique des entretiens individuels. La population concernée correspond aux responsables des collections autochtones dans les musées canadiens d'envergure nationale.

---

[58] [Traduction libre] « *Some people might say that this approach is not new, as in academic museology there has been considerable discussion of postcolonial and poststructuralist theories, which state, for example, that differing world-view have equal weight and that multiple voices have always been present in museums, even if previously only the voice of the museum-curator, designer, conservator-was heard. In practice in museums, however, there has been much talk but not nearly as many concrete results.* »

1- Les critères de construction du corpus

a- La sélection des musées

Tout d'abord, en ce qui concerne le choix des institutions muséales, l'enquête a été réalisée dans des musées à caractère ethnologique, car ils possèdent les principales collections autochtones du Canada. Il s'agit de musées d'anthropologie, de société et de civilisation, ou de musées qui ont hérité d'une collection ethnologique. Nous avons sélectionné des musées d'envergure nationale (fédérale ou provinciale, publique ou privée). Nous avons retenu des musées comparables et donc laissé de côté les musées régionaux. Dans la mesure où ce corpus se rapproche de l'exhaustivité, nous souhaitons parvenir à une vision d'ensemble du territoire canadien.

b- La sélection des professionnels

Quant aux professionnels, nous voulions interroger des personnes qui travaillent en exposition, en conservation et en restauration. Nous avons mené des entretiens avec les professionnels suivants : directeurs du service exposition, directeurs du service conservation ou conservateurs en chef des collections autochtones, chargés de recherche ou de projet d'exposition et restaurateurs. Nous souhaitions, grâce aux entretiens avec les directeurs, obtenir une perspective globale et générale de l'institution, car les autres employés réalisent des tâches plus spécifiques. Nous envisagions également réaliser des entrevues avec des professionnels d'origine allochtone et autochtone.

2- La mise en œuvre de l'enquête

Les entretiens ont été conduits jusqu'à saturation des données. Au total, douze entretiens individuels ont été réalisés, enregistrés et transcrits dans cinq musées, situés dans quatre provinces (trois anglophones et une francophone).

Province	Nombre d'institutions	Nombre de professionnels interviewés dans chaque institution
Québec	2	5
Ontario	1	4
Colombie-Britannique	1	1
Alberta	1	2
Total	5	12

Tableau 4 : Les provinces des musées où ont eu lieu les entretiens avec les professionnels

D'est en ouest du Canada, quatre musées d'envergure nationale ont été sélectionnés et un musée de taille plus petite. Ce dernier est le Musée McCord qui a acquis les collections du Musée d'ethnologie Redpath de l'Université McGill à Montréal et qui possède aujourd'hui une collection autochtone des plus importantes au Canada. Deux des musées sont privés, le Musée McCord et le Musée Glenbow; un seul est fédéral, le Musée des civilisations.

Nom des musées	Catégorie de musée	Nombre de professionnels interviewés dans chaque institution
Musée de la civilisation	national	3
Musée McCord	privé	2
Musée des civilisations	fédéral	4
Musée royal de la Colombie-Britannique	national	1
Musée Glenbow	privé	2
Total		12

Tableau 5 : Les musées où ont eu lieu les entretiens avec les professionnels

L'échantillon de 12 professionnels comprend les quatre statuts professionnels visés : directeur (5), conservateur (4), restaurateurs (2) et chargé de recherche (1). En fin de compte, trois types de directeurs ont participé aux entretiens : directeur général (1), directeur du service recherche-évaluation (1) et directeurs du service collection (3). Cela signifie donc que la majorité des professionnels rencontrés a une responsabilité à l'égard des collections autochtones.

Fonction	Nombre de professionnels interviewés
Directeur	5
Conservateur	4
Restaurateur	2
Chargé de recherche	1
Total	12

Tableau 6 : Les fonctions des professionnels des musées enquêtés

Nous nous sommes assurée au préalable que tous ces professionnels aient produit au moins une exposition sur les peuples autochtones. Précisons d'ailleurs que le chargé de recherche et le directeur en recherche-évaluation travaillent directement à la production des expositions.

Tel que mentionné, nous souhaitions intégrer dans notre échantillon des professionnels autochtones et allochtones. Nous avons eu des entretiens avec deux professionnels autochtones. Même si cela nous a permis d'obtenir des unités signifiantes de cette population hétérogène, nous n'étions pas en mesure de catégoriser des profils ou de faire contraster les données.

Par ailleurs, les entretiens se sont réalisés soit en français, soit en anglais, ce qui représente la réalité muséale canadienne, mais ce qui a aussi entraîné certaines contraintes méthodologiques. Les transcriptions et les analyses ont été réalisées dans la langue de l'entretien. Le recensement des publications qui portent sur les collaborations montre d'ailleurs que le plus souvent ce sujet est abordé en contexte anglophone, ce qui justifie aussi la pertinence de notre approche bilingue.

Langue de l'entretien	Nombre de professionnels interviewés
Français	5
Anglais	7
Total	12

Tableau 7 : Nombre de professionnels interviewés dans chacune des langues

Enfin, la durée moyenne des entretiens a été de 100 minutes. Les professionnels d'origine autochtone ont montré beaucoup d'intérêt à participer à cette recherche et les rencontres avec chacun d'eux ont duré 120 minutes. Certains participants allochtones ont par ailleurs déclaré que les problématiques abordées lors de l'entretien faisaient partie des préoccupations principales de leur profession.

3- L'approche analytique

Suivant une approche inductive, le codage de nos données procède de l'empirique vers le conceptuel ; l'interprétation des données, quant à elle, vise à décrire la prise en compte du

point de vue autochtone et à construire un modèle descriptif. Nous utilisons deux types d'analyses de contenus croisés : thématiques et lexicaux. Nous traitons chacun des entretiens individuellement puis de manière transversale en construisant une catégorisation compréhensive commune ou spécifique de chacun des thèmes abordés. Nous appuyant sur une logique à la fois verticale et horizontale, notre objectif est de rendre compte des invariants et des singularités (Blanchet et Gotman, 1992 : 87-101).

La première analyse de contenu consiste à relever systématiquement les thèmes et les toutes les unités signifiantes avec leurs occurrences. Pour rendre compte des logiques constitutives du cadre de référence et de représentation des professionnels, nous avons identifié les thèmes abordés par recoupements des ressemblances puis par discrimination des singularités. Nous avons repéré les unités les plus développées afin de découvrir les idées communes et divergentes.

En sens inverse, la deuxième analyse vise à comprendre les thèmes mentionnés par les professionnels à partir d'une grille théorique dans le but d'obtenir une clarification conceptuelle.

I- Les pratiques collaboratives sont-elles généralisées ?

1- Aperçu préalable : l'exposition ethnologique et les pratiques collaboratives

L'ensemble des entretiens a fait ressortir l'importance et la généralisation des pratiques collaboratives. Il faut cependant ajouter que ce sont les conservateurs qui se sentent les plus concernés.

Du fait que nous ayons choisi pour notre recherche de grands musées à caractère ethnologique et rencontré des professionnels des quatre statuts qui sont rattachés aux collections et à l'exposition (directeur, conservateur, restaurateur et chargé de recherche), il en résulte que la majorité des 12 interviewés est, sous une des formes suivantes, associée au *Rapport* : 1- Deux professionnels ont travaillé sur l'exposition *The Spirit Sing* au Musée

Glenbow. Ils ont vécu le boycott et ont participé à la mise en œuvre du *Rapport*. 2- Trois professionnels ont été des membres dits « actifs » dans le *Rapport*. Ils siégeaient aux rencontres de travail. 3- Cinq d'entre eux ont été impliqués dans les réunions de travail du *Rapport*. 4- Deux sont chargés à l'AMC de faire le bilan du *Rapport*. Deux participants n'ont pas été impliqués dans ce processus puisqu'ils sont entrés en fonction plus tard, mais leur institution avait été membre du groupe de travail.

En outre, nous constatons que tous les professionnels rencontrés en cours de l'enquête manifestent un intérêt certain pour les pratiques collaboratives. Tous ont publié ou au moins ont présenté une communication sur l'implication des autochtones. Ils manifestent donc un intérêt professionnel ou une préoccupation importante pour ce milieu.

Responsabilités des professionnels dans les collaborations avec les autochtones	Les professionnels interviewés
Réalisation d'une exposition autochtone	tous
Auteur ou conférencier sur l'implication autochtone	tous
Acteur dans plusieurs types de collaborations	tous
Impliqué dans les rencontres du *Rapport* (1990-1992)	5/12
Membre actif du *Rapport* (1990-1992)	3/12
Impliqué dans le bilan du *Rapport* (après 2002)	2/12

Tableau 8 : Les responsabilités des professionnels des musées enquêtés dans les collaborations

À partir des trois constances (1- grands musées, 2- musées liés à l'ethnologie, 3- professionnels qui ont produit des expositions), nous constatons que les expositions ethnologiques émanent inexorablement de collaborations avec les autochtones.

Nous constatons que la majorité des professionnels qui s'intéresse aux collaborations avec les autochtones (ou qui collaborent avec les autochtones) détiennent un diplôme en ethnologie. Il convient donc de définir ce qu'est l'ethnologie.

En Amérique du Nord, ce champ de recherche regroupe différentes branches disciplinaires comme l'anthropologie biologique, sociale, culturelle, mais aussi la préhistoire, la linguistique, quelquefois l'archéologie, l'ethnologie et finalement le folklore, au Québec. Elle concerne les autochtones dans l'ensemble des provinces canadiennes et plus spécifiquement les Canadiens français au Québec. En anglais, la notion d'*anthropology* désigne l'étude de l'homme sous ses aspects à la fois somatiques et biologiques (Augé et

Colleyn, 2004 : 11), mais prend aussi un sens plus global, désignant un ensemble de sciences humaines, naturelles et historiques (Copans, 2005 : 8). C'est aussi l'étude de l'évolution biologique des êtres humains et de leur évolution culturelle depuis la préhistoire (Augé et Colleyn, 2004 : 11). Dans la tradition de l'école française, nous relevons une confusion des mots, et ce, tant dans la littérature savante que dans les ouvrages de vulgarisation, où l'ethnologie, l'ethnographie et l'anthropologie désignent tour à tour, sans délimitation précise, les recherches anthropologiques basées sur une approche sociale et culturelle (Augé et Colleyn, 2004 : 11).

La plupart des participants a commencé à travailler en contexte muséal lors de la mise en place du *Rapport*. De plus, beaucoup de musées à caractère ethnologique ont été inaugurés durant cette même période, ce qui signifie que la mise en valeur du point de vue autochtone est au cœur du développement des institutions et de la carrière des professionnels de l'enquête. Par ailleurs, relevons que cette génération de professionnels est en mesure de rendre compte de l'évolution des pratiques collaboratives. Plusieurs d'entre eux ont pris leur retraite peu de temps après la mise en œuvre de notre dispositif de recherche.

Période d'arrivée des professionnels dans le musée où a eu lieu l'enquête	Nombre de professionnels interviewés
En poste dans le musée à la fin des années 1980	9
En poste dans le musée après 2000	3
Total	12

Tableau 9 : La période d'arrivée des professionnels interviewés dans les musées

À partir de ce qui précède, nous savons que le milieu muséal ethnologique est pertinent et approprié pour notre recherche et que nous détenons les matériaux nécessaires.

2- Une ligne de conduite : un point de vue autochtone autorisé ?

Il ressort dans les grandes lignes des discours des professionnels que les collaborations avec les autochtones sont expliquées selon une approche de « bon vouloir », un processus « normal » et « évident » qui prend « beaucoup de temps » et qui est « compliqué ». Ce parcours est rythmé par des rebonds « inattendus » et « imprévisibles ». Il concerne « toutes sortes de liaisons » et de projets. Les collaborations sont mises en place lors de

rencontres, de réunions ou « toutes formes d'échanges », tant au « téléphone » que par « courriel ». Ces modes d'interaction apportent, d'après les professionnels, des « bénéfices mutuels » : une « reconnaissance », un « échange d'idées » et une « renommée ». Les mots qui reviennent le plus souvent dans la bouche des enquêtés sont « défis » et « difficultés », mais ils affirment aussi que ce procédé permet de produire de meilleurs projets, plus riches et plus complets, car ils sont élaborés à partir de perspectives différentes. Ils ont tous décrit des situations consensuelles et de compromis.

Trois catégories d'attitudes apparaissent : régulation, relation et volonté. La régulation concerne les modalités collaboratives qui visent à être normalisées, standardisées et à surpasser les problèmes rencontrés. La relation a trait aux types de liens et aux rapports qui sont tissés entre les professionnels et les autochtones. La volonté se rapporte directement aux intentions des professionnels.

a- Une situation de régulation

Donner la parole aux autochtones semble inéluctable : « c'est dans la culture du musée », c'est « impensable de faire autrement ». Les professionnels ne « peu[vent] pas faire autrement ». Il y en a même un qui admet qu'il n'aurait « pas été en mesure de faire le travail sans eux ». Les réponses montrent que les pratiques collaboratives sont systématiques. Dès qu'il est question des autochtones il faut automatiquement leur demander leur avis. Les professionnels se donnent comme principe de connaître « l'opinion » des autochtones, puis de « respecter » leurs demandes. L'ensemble des professionnels emploie les mots « acceptable » et « respectueux ». Les démarches dépendent de leur acceptabilité et de leur respect envers les autochtones. La régulation des collaborations s'opère autour de ce point nodal. Les praticiens se doivent tout de même d'être « proactifs » pour que les collaborations aient lieu.

Trois domaines concernés

Le mode de régulation apparaît en tant que processus d'ajustement, de normalisation et de structuration. Il touche trois domaines différents.

Le premier appartient du domaine de la justice. Les collaborateurs « signent » des « ententes » et des « traités » afin de fixer notamment des « revendications », des « réclamations » et des « objections ». Des « procès » et des « affaires en jugement » en « haute-cour » ont aussi été cités par les participants. Les « notaires » et les « avocats », tant du côté muséal qu'autochtone, sont impliqués quand vient le temps d'« homologuer » les accords. Les « ententes officielles » portent le plus souvent sur les objets sacrés.

Le deuxième concerne le domaine législatif. Les musées se sont dotés de politiques dites « autochtones » qui touchent notamment la politique d'aliénation et de restitution des objets revendiqués. Pour la plupart des enquêtés, les collaborations signifient le rapatriement des objets. Un professionnel a par exemple demandé à la direction du musée pendant plus de 20 ans « d'officialiser » et « d'entériner » la « politique » qu'il a établie et le « procédurier » qui l'accompagne afin de fonctionner de manière « égale » et « normée » face à « toute éventuelle demande ». Les « aspects légaux » concernent aussi la politique gouvernementale. Par exemple, une personne interrogée a dû être appuyée par le gouvernement provincial lors du rapatriement de centaines d'objets. Elle conçoit notamment sa tâche de travail au musée en tant qu'« agent de la couronne » ; sa pratique professionnelle demeure liée aux politiques du pays.

Le troisième domaine se rattache au milieu du travail. Les collaborations sont envisagées selon un rapport professionnel. Les collaborateurs sont « rémunérés », « signent des contrats » de travail et sont quelques fois aussi « embauchés » sur une base permanente. Le musée établit par exemple des « échéanciers » et une « planification de travail ». Les pratiques collaboratives sont définies selon un « esprit d'entreprise ». « Nous, on a une vitesse de croisière très business, très américaine. »

Les discours des professionnels traitant de ces trois domaines suggèrent des « modèles » collaboratifs. Ils utilisent des expressions comme : « cadre collaboratif, procédé collaboratif, modèle consultatif, schème collaboratif ».

Une collaboration élargie et plus ou moins formelle

Les enquêtés mentionnent souvent qu'il ont une « façon de faire » collaborative, ce qui montre les dimensions « flexibles » et extensibles des procédés, malgré les trois mécaniques réglementaires assez lourdes, relevées précédemment. Dans cet entre-deux, nous retrouvons des expressions comme celles-ci : « façon de faire, façon symbolique, façon plus formelle, un genre de collaboration, frontières poreuses, organiquement ». La majorité des professionnels souligne les aspects à la fois « formels » et « informels » des collaborations.

Les professionnels se retrouvent effectivement avec des impératifs de production et se rendent compte que les arsenaux tant juridique, législatif que politique ne les aident pas autant qu'ils le souhaiteraient. Même qu'ils les desservent, et ce, pour deux raisons. Un participant explique en effet que les ententes laissent entrevoir des promesses que l'institution ne peut pas assumer, alors qu'un autre précise que les peuples autochtones du Canada sont aussi différents l'un des autres que les peuples de l'Europe. Selon lui, il en résulte que, à l'échelle nationale, la généralisation des ententes officielles provoque plus de problèmes que de solutions. Il ajoute par ailleurs, que ces mécanismes sont peut-être moins nécessaires en ce moment pour se protéger, car le contexte revendicatif n'est pas aussi vigoureux qu'il l'a été à la fin des années 1980.

En outre, ces systèmes réglementés n'appartiennent pas aux pratiques autochtones. Ces derniers incitent à mettre en place des collaborations plus souples. Certains professionnels mentionnent que les manières de procéder varient selon les projets et selon les collaborateurs : « c'est différent pour chaque projet ! ». Les autochtones n'ont pas forcément le temps, l'intérêt et les ressources pour participer aux projets muséaux en fonction des situations socioéconomiques et culturelles de leur communauté. Pour la plupart des enquêtés, les pratiques collaboratives sont une question d'« accommodation »,

où l'on tente « d'arranger » au mieux les autochtones, selon les possibilités et les capacités des musées.

Certains professionnels insistent sur trois éléments : 1- l'incorporation des collaborations dans les normes de travail (« une routine absolue, l'établissement d'un guide de corporation, des collaborations formelles, un principe, une routine, un contrat ») ; 2- le fait que les collaborations doivent être une chose normale (« Je veux que cela devienne normal ! Quand est-ce que cela sera normal ?) ; et 3- l'approche consensuelle qui incite à mettre en place des mesures souples voire acculturées (« s'ajuster, adopter, arranger, changer, consensus, méthodes différentes, perspectives culturelles différentes, chaque projet est différent, trouver une base commune, mesures informelles, cela prend beaucoup de temps, c'est difficile, prendre en compte les perspectives de chacun »). Une tension ressort : d'un côté, une volonté de systématisation se dégage, de l'autre, cela demeure impossible à réaliser.

À ce sujet, notons que les demandes des autochtones peuvent également aller à l'encontre des conventions de travail. Par exemple, un professionnel explique que certains objets sacrés ne doivent pas être manipulés par des femmes menstruées :

> *Il y a une communauté qui dit que si une femme a sa période… elle ne peut pas toucher à l'objet. J'ai eu cette expérience. Mais dans cette communauté, il y avait des gens qui n'étaient pas d'accord avec ça. Alors, ce n'est jamais simple. Ce n'est jamais simple.*

Or, selon les lois contre la discrimination au travail, en aucun cas l'institution muséale ne peut officialiser cette restriction envers les conservatrices. Tout repose, selon un conservateur, sur « l'intégrité » de ces dernières. D'après lui, il s'agit plus ou moins de « connaissances générales à respecter ».

Par ailleurs, l'ancien directeur général rencontré n'a pas hésité à demander aux employés de ne pas suivre les règles de conservation des objets si elles s'opposent aux croyances autochtones. Par exemple, quand les objets cérémoniels entrent au musée, les normes préventives de conservation suggèrent de les placer dans des chambres froides. Or, ces objets sont considérés par les Blackfoots comme étant des enfants et il est donc

impensable de les congeler. Il a de ce fait demandé aux conservateurs de son musée de les isoler et de les mettre seulement en quarantaine.

Des procédés de négociation

Il est pertinent de souligner l'enjeu autour du mot « négociation » en français et en anglais. Nous retrouvons par exemple, le syntagme « processus de négociation ». La majorité des professionnels emploie spontanément et régulièrement cette expression. Un participant décrit en ces mots les problèmes rencontrés : « tractation, s'obstiner, tourner en rond, se sortir de là, tensions politiques, ton monté ».

Le travail des professionnels des musées consiste en effet à combiner et à unifier différents points de vue plus ou moins « compatibles » : « tout sauf cohésion, incompatibles et inconciliables ». Les enquêtés reviennent souvent sur l'idée de « négociation » et disent qu'il ne s'agit pas en fait de cela, car « il n'y a pas de perdant ou de gagnant ».

Les musées se retrouvent en contexte de revendication. Ils sont considérés par les autochtones comme une institution, c'est-à-dire comme le prolongement du gouvernement. Un professionnel remarque que les documents issus du *Rapport* ont permis de « dépolitiser » les relations entre les musées et les autochtones. Au début des collaborations, il arrive souvent que les objectifs soient dissemblables. Même si la situation de confrontation est aplanie une fois les conditions collaboratives explicitées, il n'en demeure pas moins que la situation d'interaction est difficile. En effet, les codes socioculturels et les réalités sociales diffèrent entre les allochtones et les autochtones. Les collaborations sont bien des processus communs de régulation et d'instauration de règles collectives. Au-delà, la hiérarchie de l'institution et l'autorité éditoriale du musée dans les expositions prévalent. Bien qu'il demeure présent et fluctuant, les professionnels souhaitent atténuer l'esprit de rapport de force suggéré dans le mot « négociation ».

Mentionnons à ce sujet qu'un participant autochtone réagit de manière similaire. Celui-ci souligne qu'il est nécessaire de « mettre des gants », qu'il y a des « malentendus, des problèmes variés et des discussions en va-et-vient ».

Deux sources de réticence sont décelées. La première est liée à la question de « l'autorité » qui suppose une logique de « domination » et à un « partage de pouvoir et d'autorité ». Une tension se crée entre le caractère inévitable des collaborations en contexte de revendication et la volonté subséquente de prendre en compte le point de vue des autochtones tout en établissant des rapports harmonieux. La tâche est délicate en ce qui concerne l'attribution du pouvoir décisionnel; les enquêtés utilisent les mots : « confrontation, musée assume, musée ne dérogera pas, notre propre façon de penser, pas tout abandonner ».

La deuxième incertitude repose sur les divergences sociales et culturelles. Les professionnels ne savent pas à quoi s'attendre et ne savent pas non plus comment réagir. Nous supposons que l'inverse aussi est vrai. Les professionnels insistent sur le caractère « imprévisible » des relations collaboratives. Par exemple, un conservateur mentionne que des représentants Attikameks étaient venus à la « réunion de consultation » avec leur « avocat », un « anthropologue » et des « représentants de la chefferie ». La réunion se serait somme toute déroulée « beaucoup mieux qu'on aurait pu l'imaginer ». Par ailleurs, les autochtones ont des attentes et des besoins que le musée ne peut pas toujours satisfaire.

Les professionnels insistent sur « l'impératif » de « ne pas imposer » quelque chose aux autochtones et sur le fait que les musées ne détiennent « pas de droits » ni sur les objets, ni sur l'image des autochtones. En même temps émerge cette crainte de « faire des torts, faire des travers » à leur égard. Des stratégies d'évitement de conflits sont mises en place. Conséquemment, un jeu de retournement de pouvoir en émerge dans certains cas. Par exemple, un professionnel doit « [s]'imposer » dans son propre milieu pour pouvoir « imposer » les perspectives et la présence des autochtones.

***

Le cadre de référence des praticiens rejoint les principes de conciliation et d'acculturation. Toutefois, il en ressort que les modes de régulation visent moins à résoudre des conflits qu'à les contourner: « Nous ne voulons pas courir vers des situations conflictuelles avec les communautés autochtones. Il est important de minimiser à l'avance ces possibilités. »

b- Les relations entre les représentants autochtones et les professionnels des musées

Une relation de service

Le mode relationnel est tout d'abord attaché au monde du travail. Les autochtones sont « embauchés » soit à l'interne, soit à l'externe. Le Musée de la civilisation a employé plusieurs conservateurs et restaurateurs d'origine autochtone. Les musées Glenbow et McCord ont quant à eux créé le poste « d'agent de liaison ». Le plus souvent, les autochtones sont des contractuels ; il s'agit de « collaborations externes » où ils sont employés au besoin et dans le cadre de projets précis. Quand il s'agit d'artistes et d'artisans, le musée leur passe une commande d'objets. Les autochtones sont alors considérés comme des prestataires de service. Le rapport institué tente ainsi d'être fixé par le cadre professionnel.

Une relation sociale

Tous les professionnels disent que les autochtones sont des visiteurs ciblés. Ils soulignent que le mandat national impose qu'ils soient représentés, mais qu'ils soient aussi des visiteurs visés. En tant que publics et « citoyens », ils doivent être impliqués, car ils font partie de la population dans laquelle le musée se situe.

Toutefois, rien n'est simple. Il ressort des entretiens que l'essentiel est moins la manière de faire ou de conclure une entente que la « manière d'être et de penser ». Le chargé de recherche propose le mot « expérience » pour définir les collaborations. Tous les professionnels soulignent leurs efforts « d'engagement ». Le noyau des relations débute par une « prise de conscience ». Les praticiens décrivent un « processus de sensibilisation »

qui engendre des « relations très personnalisées » et des « attitudes » sociales plus ou moins altruistes. Relevons ici quelques expressions qui forment une échelle de valeurs associées au souci de l'Autre : « ouverture d'esprit », « attitude ouverte », « prêter attention », « être conscient », « être disponible », « être disposé », « se centrer sur les autochtones », « avoir de l'empathie », « donner », « discrimination positive ».

L'établissement sur le long terme d'une relation de « confiance » et de « compréhension mutuelle », d'une « relation authentique », puis d'un « réseau », est une gageure. Les unités signifiantes traduisent des rapports de « proximité » et de « complicité », c'est-à-dire de « solidarité ». Elles révèlent des valeurs « humaines et humanistes », ainsi que la « passion », « l'émotion ». On y décèle des valeurs :

- « don - contre-don » (« donner, recevoir, donner de quoi, donner une voix, donné du temps, redonner »),
- « bon » (« bonnes intentions, bonnes volontés, bons gestes, bon appui »),
- « beau » (« beaux énoncés »),
- l'« engagement » (« m'imposer et les imposer »),
- l'« l'éthique » (« éthiquement »)
- et enfin l'aspiration à l'« égalitaire » (« d'égale valeur, équité »).

Sans ces valeurs, il n'y aurait certainement pas de collaboration.

Une relation obligatoire

Le caractère obligatoire des collaborations va au-delà des fonctions habituelles du musée. Un praticien évoque notamment des « obligations collatérales ». Celui-ci recevait diverses demandes sans lien avec ses tâches de travail directes. Par exemple, lors de la production de l'exposition permanente, des parents autochtones lui demandaient de rédiger des lettres de recommandation pour que leurs enfants fréquentent une école en particulier ou obtiennent des bourses. Il était amené à écrire des lettres de soutien pour aider des autochtones maltraités. On se rend rapidement compte que les conditions de vie précaires de nombreux autochtones amènent des professionnels des musées à s'impliquer socialement. Le chargé de recherche et ses collègues, dans le cas ci-dessus évoqué,

avaient du mal à mettre des limites à ce type d'engagement. Un autre praticien estime que les collaborations font partie des responsabilités sociales des musées.

***

En somme, les relations sont triples: elles correspondent à des relations de service, elles sont sociales et obligatoires. Les interrelations montrent une reconnaissance mutuelle. La reconnaissance comprend des promesses humanistes, des responsabilités et des implications sociales qui dépassent largement le cadre institutionnel du musée, mais les professionnels ressentent qu'elles demeurent imposées et inévitables.

De la bonne volonté, des bonnes intentions

Trois finalités émergent quant aux relations entre les professionnels des musées et les autochtones : « plaider pour la cause » des autochtones ; « éviter des manifestations » des « scandales » au musée, « minimiser les conflits » ; et construire la paix. Elles ne sont pas exclusives. Par exemple, un professionnel dit s'engager sur les deux premières, qu'il qualifie de « batailles ». Éviter des litiges au musée, c'est aussi lui permettre d'édifier sa légitimé de défenseur des autochtones auprès de la direction du musée. Une autre personne d'origine autochtone dit agir, de son côté, pour atteindre l'ensemble de ces trois buts.

La relation fondée sur la volonté montre quatre formes d'intentions des professionnels qui consistent à lutter contre l'assimilation : transmettre et rendre accessible le patrimoine autochtone à son peuple d'origine ; soutenir les autochtones dans leurs propres démarches patrimoniales ; inscrire leur culture dans la « modernité » afin de montrer qu'elle est « vivante » ; puis « sensibiliser » les visiteurs.

L'esprit de la « bonne volonté » et des « bonnes intentions » montre aussi que ce « souci » de « bien faire » est accompagné par des formules de justification et de conviction qui vont, pour certains, jusqu'au dogme. Précisons quelques tons de plus en plus radicaux. Une enquêté déclare : « vraiment superbe, vraiment systématique » ; d'autres utilisent des expressions comme : « impliqués grandement, investi beaucoup d'heures au téléphone », « beaucoup beaucoup pour eux ». D'autres encore parlent de : « travailler efficacement

ensemble, travailler intensivement, travailler pour les deux parties, travailler vraiment activement », collaborer autant que possible, collaborer sur une base journalière », « avoir la foi ». Enfin, un participant dit « ça vaut la peine, sage décision, la meilleure chose à faire, c'est une priorité, c'est la chose la plus importante à faire, sans conditions, vrai, vérité ».

⁂

En fin de compte, les entretiens caractérisent un procédé de régulation. Il s'agit en effet d'une ligne de conduite remplie de bonnes intentions qui se donne des règles et un modèle de réglage pour fonctionner, mais qui produit de fait un point de vue autochtone autorisé. Il apparaît alors que le rôle des professionnels des musées vise à accommoder les autochtones et à s'accommoder aux circonstances en intégrant et en adaptant des perspectives autochtones. Ils tentent de régler ou d'éviter des conflits. En même temps qu'ils essaient de régler des problèmes actuels ou anticipés, ils établissent des mécanismes palliatifs et préventifs. Ces modalités visent la défense ou bien l'apaisement selon les attitudes et les moyens adoptés. Toutefois, il s'agit d'un dispositif de normalisation bâti sur un régime de réparation à la fois politique, social, matériel, judiciaire, patrimonial et historique.

3- La mise en pratique des collaborations

Nous avons relevé et répertorié les synonymes de « collaborer » dans chacun des entretiens. Nous avons par la suite discriminé comment les professionnels abordent les collaborations selon leur point de vue, puis comment ils envisagent les collaborations du côté des autochtones. Ensuite, nous avons complété cette nomenclature par une analyse thématique. Voici quelques exemples.

Collaborer, c'est : « prêter des objets pour des cérémonies, restituer les objets sacrés et les restes humains, inviter, impliquer, s'occuper, consulter, coopérer, apporter, donner, embaucher » et surtout « travailler ensemble ». Les « collaborateurs », ce sont des : « conseillers, représentants, assistants ». Ils forment des comités conseils.

Pour un participant, les collaborations doivent se développer, elles signifient connaître les perspectives autochtones et restituer, c'est-à-dire redonner et rapatrier les objets. Soulignons que cet enquêté a la particularité d'avoir vécu avec les autochtones. Il a expérimenté des démarches inusitées et n'a pas hésité à embaucher des autochtones dans les différents lieux patrimoniaux qu'il a dirigés. Il souhaite surtout que les autochtones et notamment les aînés racontent leurs récits et leurs mythes et qu'ils transmettent leurs connaissances. Il envisage aussi que certains deviennent des ambassadeurs et des agents de liaison. Sur le plan personnel, il s'est également investi. Par exemple, il est invité et initié à des cérémonies secrètes.

L'aspect saillant qui ressort du témoignage d'une autre personne est le temps. Les collaborations durent excessivement longtemps. Du côté muséal, collaborer signifie selon un ordre ascendant : « s'adresser, être en contact, être en lien, inviter, consulter, écouter, rencontrer, consigner, prêter attention, prendre soin, inclure, intégrer, incorporer, s'ajuster, établir différentes méthodes, focaliser, s'accorder, trouver un terrain commun, coopérer, acquérir des objets contemporains, ancrer, adopter et arranger ». Les collaborateurs sont des consultants, des conseillers ou des artistes. Ce sont des experts qui partagent leurs connaissances, leurs récits et leurs expériences. Ils ont des attentes, des besoins et des recommandations. En collaborant, ils sont ainsi représentés et reconnus. Le contenu de l'exposition a dès lors du sens pour eux. « Elle fait sens et elle a bon sens. » L'exposition présente, par exemple, leurs propres citations.

Nous identifions très clairement dans le discours d'un autre professionnel une échelle du degrés de collaboration : « contacter, connecter, nommer, discuter, faire une commande, consulter, contribuer, inclure, intégrer, collaborer, travailler avec, travailler ensemble, coopérer ». Les occurrences les plus importantes sont celles de « collaborer » et de « travailler avec ». Il en ressort que les collaborations permettent essentiellement d'aider et de reconnaître les autochtones.

***

Somme toute, il en résulte que le nom « collaboration » et le verbe « collaborer » sont les mots les plus employés par l'ensemble des professionnels. Les occurrences multiples montrent que ce vocabulaire est communément introduit et instauré dans le milieu

muséal. Il caractérise donc le cadre de référence que se donnent les professionnels. Le deuxième mot le plus utilisé est « travail avec », ce qui correspond en définitive à l'étymologie latine de *co-laborare*.

Au-delà de prendre contact, téléphoner et se rencontrer pour discuter, les collaborations dans le milieu muséal se manifestent par le biais de différentes pratiques spécifiques. Ces pratiques relèvent de considération et d'engagement à l'égard 1- des objets autochtones, 2- de la circulation du savoir des/sur les autochtones, et enfin 3- d'actes cérémoniels.

a- Les démarches collaboratives au musée

Restituer et re-donner les objets

La question centrale qui émerge le plus souvent est le « rapatriement » des objets. À la suite du *Rapport,* les musées nationaux et notamment le musée fédéral ont dû s'investir dans ce dossier « délicat » et « complexe », engagement qui a engendré des centaines de restitutions. À titre d'exemple, le Musée Glenbow a rapatrié 253 objets entre 1989 et 1999 ; des 30 000 restes humains des collections du Musée des civilisations, il en reste maintenant environ 3000. Les responsables souhaiteraient que le Canada développe un programme équivalent à celui des États-Unis, le NAGPRA (*Native American Graves Protection and Repatriation Act* [Loi sur le rapatriement et la protection des cimetières autochtones]), qui régit, sur le plan national, les demandes des autochtones.

Un professionnel mentionne que le musée a accompli sa tâche de préserver le patrimoine autochtone pour les générations futures. Il estime que la « postérité » correspond à la génération actuelle et il est d'avis qu'il est temps de leur rendre ce qu'il leur appartient. Il envisage de leur re-donner le contrôle et la propriété absolus des objets : « transfert inconditionnel des objets », « leur donner le contrôle et la propriété au complet sur les objets ». Cela signifie néanmoins que certains objets vont être détruits, selon leur sort cérémoniel, et que d'autres vont se détériorer, selon leur destinée naturelle ; d'autres par contre vont être utilisés ou conservés.

Un enquêté est allé au-delà du rapatriement des objets de sa propre institution. Il a mis en œuvre avec la communauté blackfoot une entente dite « de compréhension », nommée *Memorandum of Understanding* (MOU) [Protocole d'entente], qui consiste à rapatrier les objets originaires de cette communauté qui se trouvent actuellement dans des institutions internationales. Dans le cadre de cette entente, qui comprend des « obligations et des responsabilités mutuelles », les autochtones ont créé une fondation pour gérer les demandes. Le musée est chargé d'assurer le suivi et la conservation des objets.

Un participant explique que son institution dispose de lettres d'entente (*Memorandum of Agreement* [Protocole d'entente]) qui consistent à prêter des objets, puis parfois à les restituer quand des communautés construisent leurs propres équipements patrimoniaux. À ce propos, deux praticiens mentionnent également le prêt d'objets cérémoniels chez les Blackfoots. Cette nation demande en effet au musée de lui prêter des objets pour une courte période afin d'accomplir des rites. C'est ainsi qu'un autre professionnel a voyagé à plusieurs reprises avec des objets du musée pour les apporter, par exemple, aux Denés dans les Territoires du Nord-Ouest, afin que cette communauté se réapproprie ses techniques de fabrication. Il organise aussi des ateliers sur les objets avec les Denés.

Une personne décrit des situations où son musée a acquis des objets afin qu'ils appartiennent aux autochtones qui n'avaient pas les ressources de se les procurer. Sans quoi, les objets seraient sortis des circuits autochtones et patrimoniaux du pays.

Enfin, l'ensemble des professionnels des musées exprime que même si les objets ont été acquis et qu'ils sont conservés au musée, ils n'en n'ont pas pour autant la « propriété », celle-ci revenant aux autochtones. C'est la raison pour laquelle lorsque les professionnels souhaitent exposer ou diffuser par exemple sur Internet les images des objets, ils demandent la « permission » ou « l'autorisation » préalable. De même, les musées font régulièrement venir des représentants de chacune des communautés dont ils conservent des objets afin de vérifier auprès d'eux s'ils peuvent continuer à les conserver et sous quelles conditions. Certains mentionnent que l'identification des objets sacrés est un

projet continu, car très souvent même les membres d'une même communauté ne s'entendent pas.

Dans le cas des objets sacrés, soit ils sont retournés à la communauté, soit ils sont écartés des autres objets. Un professionnel explique que les objets sacrés sont recouverts d'un tissu rouge ocre dans la réserve de son musée. Cette couleur symbolise la sacralité, elle est notamment utilisée pour la peinture sur le corps. Un autre enquêté a préféré limiter l'accès en les plaçant au fond de la réserve, cachés dans des tiroirs. Un troisième a installé une « barrière mentale » chez ses employés : « Nos employés ne peuvent pas avoir accès à certaines zones, car des objets sensibles s'y trouvent. Seulement certaines personnes formées par des autochtones peuvent s'y rendre. Mais dès qu'un professionnel évolue dans son apprentissage autochtone, il est autorisé à y aller. »

En outre, dans certains musées de la côte est, des autochtones viennent déposer du tabac près des objets comme offrande, soit dans les réserves, soit dans les vitrines des expositions. Des cérémonies de purification ont également lieu dans la plupart des musées.

***

Collaborer signifie par conséquent restituer et « re-donner » les objets. Il s'agit de déplacement physique des objets du milieu muséal vers le milieu autochtone, mais aussi de la réappropriation des droits et d'une reconnexion avec la sacralité et la spiritualité.

Cependant, les intentions des professionnels qui visent à rendre la propriété des objets ne sont pas forcément en adéquation avec les enjeux les plus importants aux yeux des autochtones. Un participant souligne à ce propos que les objets déconnectés de leur milieu, voire considérés comme morts, ne retrouvent pas toujours leur place d'autrefois dans les communautés. Ce qui compte, pour les autochtones, c'est moins la culture matérielle que le patrimoine immatériel. Les objets font partie d'un cycle de vie naturel. La stabilisation de leur état de conservation va quelquefois à l'encontre de leurs modes spirituel, culturel et cultuel.

b- Les échanges croisés du savoir et des pratiques

Être initié aux croyances autochtones

Pour les autochtones, collaborer signifie être invité et être considéré comme hôte. C'est un signe de reconnaissance mutuelle. Les professionnels se sentent honorés. Cette acculturation va au-delà de l'invitation, elle implique une initiation cultuelle. En tant que conservateurs et « gardiens » des objets, les autochtones ont proposé effectivement des rites et des cérémonies liés à leur culture matérielle à deux des représentants de musées de l'enquête.

Brièvement, cela signifie que les autochtones sont de culture animiste et que les objets sont pour eux des êtres vivants. Les êtres vivants ont besoin de boire, manger, respirer, prendre du soleil, ils ont une vie spirituelle et relationnelle. Bref, mis à part les deux derniers, ce sont tous des aspects ce que les conservateurs redoutent. Certains objets requièrent pareillement une attention et des rites particuliers ; la transmission et la passation d'objets « sensibles » sont réalisées lors de rites d'initiation plus ou moins secrets qui s'adressent à des élus. Les deux professionnels concernés ont reçu certains « apprentissages » ainsi que les responsabilités qui les accompagnent ; ils s'estiment des « apprentis ». « Collaborer » évoque, rappelons-le, l'idée d'être reconnu et initié par les autochtones.

c- Apprendre des autochtones

Être « initié » signifie aussi découvrir les réalités de vie et de pensée des autochtones. Il s'agit moins d'une initiation cultuelle que culturelle. Un participant présente les autochtones comme une « source de savoir ». Certains vont puiser dans la connaissance de leurs collaborateurs, profiter de leur présence et de leurs connaissances. Dans la plupart des cas, « collaborer » revêt le sens d'« apprendre » des autochtones.

Les professionnels veulent « connaître », apporter plusieurs perspectives « complémentaires » à leurs projets d'expositions ou encore « documenter » les objets. Ils

s'adressent dans ce cas à des aînés, spécialistes, agents culturels, scientifiques autochtones, etc. Ces « connaissances » qualifiées dans certains cas de « traditionnelles », d'« authentiques » ou de « culturelles » servent à la mise en conservation et à la mise en valeur des objets. Certaines informations sont aussi transmises aux visiteurs ; les collaborations permettent donc aussi la circulation des « savoirs autochtones ».

Se pose alors le problème des régimes de valeur entre le « savoir et les connaissances scientifiques » et « le savoir et les connaissances autochtones ». Par ailleurs, notons que ce décalage est également problématique en contexte scolaire et scientifique canadien. Nous n'ouvrirons pas ce débat, mais souhaitons juste mentionner que les autochtones revendiquent en effet une forme d'« égalité » et d'« équité » de leur savoir. Ils demandent et établissent des programmes scolaires dans les écoles ; dans les universités, des champs de recherche sont pensés et mis en œuvre selon leurs propres approches. Les professionnels des musées mobilisent souvent les mots « connaissance » ou « information » qui appartiennent à divers registres plus ou moins détachés du cadre scientifique. Les frontières demeurent alors floues.

Cet enjeu de reconnaissance des « savoirs autochtones » a de nombreuses répercussions. En contexte expositionnel, cette requête suscite des questions qui se rattachent au système de médiation. En effet, le musée s'appuie d'abord sur des discours scientifiques pour construire le discours expositionnel. La reformulation du discours-source est opérée selon les procédés de la vulgarisation scientifique afin de produire un discours-cible qui s'adresse à un public (Schiele, 2001). Cela signifie que le discours autochtone est soit pensé en tant que connaissance, sans qu'il n'y ait pour autant d'appareillage critique ni d'objectivation, soit en tant que mythes, c'est-à-dire en tant que régime de valeur et de croyances. En poussant cette logique à l'extrême, le discours autochtone est soit utilisé en tant que discours-source, soit en tant que stratégie d'appropriation, peut-être aussi d'attraction et d'approbation.

Autre exemple en ce qui concerne le milieu du travail, les musées ont des grilles salariales établies selon le niveau de qualification. Ils ne savent pas comment rétribuer leurs collaborateurs autochtones considérés comme des experts, mais qui ne sont pas

forcément diplômés d'une université. C'est ainsi qu'un des directeurs interrogés a dû revoir les conventions de rémunération de son institution afin qu'un aîné puisse être rétribué autant qu'un diplômé.

Quand ils choisissent leurs collaborateurs, les professionnels prennent en considération « l'expérience » et la « renommée », mais aussi le « statut » des autochtones, qui leur est attribué par leur communauté. Dans la mesure où le système de reconnaissance diffère, un professionnel préconise de demander directement à la communauté à qui il doit s'adresser afin que ce soit la communauté qui nomme son propre représentant. Cette manière de faire lui évite également de faire un « faux pas », commettre un « impair ». Le plus souvent, les praticiens font appel à des autochtones qui sont eux-mêmes des chercheurs ou qui travaillent déjà dans le milieu de la culture et de l'art. Ils établissent ainsi des relations partenariales où se pose moins le problème de la reconnaissance des savoirs qui n'est pas simple à résoudre dans les institutions canadiennes.

Échanger des informations avec les autochtones

Réciproquement, collaborer signifie informer les autochtones. Les professionnels sont souvent le relais entre le milieu patrimonial et autochtone. Connaissant les deux milieux, ils font en sorte de les mettre en lien, d'établir des contacts pertinents et appropriés aux besoins des autochtones. L'information concerne par exemple le marché de vente des objets. Si un conservateur se rend compte qu'un objet autochtone important va être mis aux enchères, il contacte la communauté concernée afin de savoir si elle est intéressée à l'acquérir et si elle dispose les moyens de le faire. Un conservateur explique notamment les différentes stratégies et « combines » qu'il a mises en place pour que les objets ne partent pas chez des particuliers ou, pire encore, sortent du pays. Ou bien, si un objet appartenant à une communauté autochtone doit être restauré, certains conservateurs vont leur expliquer les mécanismes gouvernementaux pour obtenir des subventions pour la restauration et l'entretien. Les praticiens aident aussi les autochtones à documenter leurs objets. Il en résulte que les collaborations sont pensées comme un réseau d'échanges entre le milieu muséal et autochtone.

Enfin, au-delà de la transmission des informations, on relève plusieurs perspectives éducatives dans le domaine pratique de la muséologie. Le Musée des civilisations offre, depuis l'établissement du *Rapport*, un programme de formation intitulé *Aboriginal internship program for museology* [Programme de stages en muséologie pour les autochtones] qui s'adresse spécifiquement aux autochtones. Les premières années, le musée pouvait accueillir jusqu'à dix étudiants dans le cadre de ce programme. Aujourd'hui, le musée offre cinq bourses annuelles. Les étudiants viennent apprendre au musée ; ils suivent des cours dans chacun des départements. Par ailleurs, le Musée de la civilisation et le Musée McCord s'impliquent, par exemple, dans divers projets de formation muséologique suivant les besoins des communautés et les demandes de stage.

Enseigner à l'université les perspectives collaboratives du musée

Un professionnel explique qu'il a eu la charge d'un séminaire pendant plusieurs années à l'université : *Canadian aboriginal peoples in the knowledge economy* [Les autochtones du Canada dans l'économie du savoir], dont l'objectif était de décrire la manière de penser des autochtones et les perspectives collaboratives des musées. Les thèmes du cours étaient : « l'éducation et le savoir autochtone, le système juridique et le savoir autochtone, l'environnement et le savoir autochtone, la philosophie et le savoir autochtones ». Il amenait les étudiants au musée où il leur enseignait les fondements muséologiques conçus selon les croyances autochtones, à partir des collections autochtones et de l'exposition permanente. Il abordait, entre autres, les trois sujets suivants : expliquer la philosophie des prières, raconter des mythes et mettre en place des cérémonies. À titre d'exemple, il voulait que les étudiants participent à la cérémonie de la pipe pour leur permettre de vivre par eux-mêmes cette expérience. Il déclare que toute son expérience de vie se résume quasiment dans cet enseignement.

Concevoir des expositions : éduquer et sensibiliser les visiteurs

En contexte collaboratif, trois enjeux sont préconisés quant à la conception des expositions. Premièrement, le musée doit construire un contenu fidèle à « ce qu'ils veulent

transmettre », à ce qui « fait sens » ou à ce qui correspond au sens dit « culturel » des autochtones. Deuxièmement, l'exposition doit « éduquer » et transmettre aux jeunes générations leur culture autochtone. Au sujet de ces deux enjeux, un participant explique en effet que certains représentants autochtones se perçoivent comme une « génération intermédiaire ». Leurs parents et leurs grands-parents n'ont pas pu leur transmettre leur culture à cause des politiques gouvernementales d'assimilation. Les autochtones demandent de ce fait au musée d'établir un « pont », de recoudre en quelque sorte la circulation des savoirs autochtones. Ce participant exprime que ça a été « émouvant », qu'il a été « ému » qu'on leur accorde ainsi cette « confiance ». Il ne savait pas comment réagir face à cette « lourde responsabilité ». Il remarque que le musée s'adressait aux autochtones justement pour en apprendre davantage sur eux, alors que ces derniers demandent au musée d'enseigner leur culture à leurs propres enfants. Cela engage une obligation morale, puis des dispositifs pédagogiques et communicationnels qui s'adressent spécifiquement à ce public. Un autre professionnel s'est rendu compte que les autochtones utilisent l'exposition permanente de son musée pour éduquer leurs enfants. Il apparaît normal que les autochtones participent à la production de l'exposition pour « instruire » les personnes de leur communauté. En conséquence, l'exposition est conçue par les autochtones en tant que situation d'apprentissage pour leur descendance. Il s'agit ici du troisième enjeu : les professionnels se donnent pour mission de « sensibiliser » les visiteurs allochtones et de leur transmettre l'image que les autochtones veulent diffuser.

***

En d'autres mots, le musée veut donner l'image que désirent les autochtones à l'adresse des allochtones. À titre d'exemple, les professionnels mentionnent que les textes d'expositions proposent souvent des traductions en langue autochtone. Or, ils expliquent aussi que les outils d'interprétation en langue autochtone ne sont pas directement destinés aux publics autochtones, puisque la plupart d'entre eux ne parlent plus leur langue d'origine. Ces outils servent à sensibiliser les visiteurs allochtones, c'est-à-dire à montrer que la culture autochtone demeure vivante, mais aussi qu'elle est en danger et qu'il est nécessaire de la sauvegarder. L'exposition est donc censée s'adresser à ces différents types de visiteurs.

Nous constatons plusieurs dimensions communicationnelles et éducationnelles induites dans l'exposition issue de pratiques collaboratives et nous les approfondirons ultérieurement.

Informer et s'informer sur les autochtones au sein du musée

Enfin, la circulation des informations à l'égard des autochtones s'établit dans le milieu muséal, c'est-à-dire au sein du musée et entre les musées. Un conservateur décrit les innombrables relations qu'il entretient avec ses collègues attachés à plusieurs institutions patrimoniales canadiennes et même internationales, dans le but de les conseiller et de les aviser sur les manières de faire et d'être avec les autochtones. Par ailleurs, il travaille de concert avec les professionnels des différents services de son institution pour veiller aux démarches du musée et s'assurer qu'elles soient constantes et conformes à son propre modèle collaboratif.

En outre, il forme annuellement les guides afin de leur faire prendre conscience de certaines réalités autochtones. Il s'assure que le contenu des visites correspond à celui des expositions. Il les amène à établir des liens entre les différentes expositions qui portent sur les autochtones.

Par ailleurs, un professionnel mentionne qu'il a participé à des colloques centrés sur le patrimoine autochtone et que les ateliers offerts l'ont tout d'abord sensibilisé, puis aidé à consolider ses démarches de travail en restauration.

Un directeur a pour sa part souhaité progressivement changer certains attitudes et modes d'action de ses employés en ce qui concerne la question autochtone. Se rendant compte que ses engagements provoquaient des inquiétudes, il a alors mis en place des « comités de dialogue », de sorte que les employés se rencontrent régulièrement et parlent continuellement de leurs expériences et de ce qu'ils ressentent afin d'en arriver à un « apprentissage cumulatif ».

Néanmoins, les autres participants expliquent qu'il est difficile de proposer des ateliers sur les approches autochtones dans le milieu muséal. Entre autres, ils révèlent qu'il n'y a pas de régularité dans le mode de fonctionnement des communautés, que les perspectives et les enjeux varient selon les individus. Un des enquêtés soulève à ce sujet qu'environ tous les deux ans, les chefs de bande sont réélus, cela signifie que le système de gouvernance et son personnel sont amenés à changer aussi. Il est donc impossible d'établir un réseau et une structure collaborative avec le musée. Il donne l'exemple suivant : lors de la production de l'exposition permanente, les membres du comité conseil ont régulièrement été remplacés et aucun n'est resté du début jusqu'à la fin de la production. Ses collègues précisent pareillement que les conservateurs travaillent très souvent seuls en tant que chercheurs et qu'ils sont livrés à eux-mêmes. D'autres professionnels souhaiteraient mettre en place des formations sur les manières de mener des collaborations, mais cela n'a pas été faisable jusqu'à présent.

Les actes cérémoniels au musée

Nous avons souligné que l'accès à certains objets est limité : les objets cérémoniels sont isolés dans les réserves ; ils ne sont ni photographiés, ni publiés ; ils ne sont ni exposés au musée, ni sur Internet ; ils ne sont pas montrés aux chercheurs sans l'autorisation préalable de la communauté. En outre, certaines restrictions sont manifestes dans les expositions. Si les autochtones donnent l'autorisation de montrer des objets cérémoniels, ces derniers doivent être disposés de manière spécifique. Par exemple, si une pipe calumet est exposée, le foyer est séparé de son tuyau afin que l'objet ne soit pas en « état cérémoniel » : « Cela fait partie du *Programme de soins traditionnels* de s'assurer que les objets sont exposés de manière appropriée[59]. »

Toutefois, pour présenter certains objets à résonance cérémonielle, les musées demandent à des artistes de créer des objets similaires, mais non-authentiques. Il s'agit alors de répliques, ce qui demeure étonnant en contexte muséal. Cependant, les professionnels

[59] [Traduction libre] « *It's part of the traditional care program making sure that objects that are on display are displayed appropriately.* »

soulignent que les objets acquièrent une certaine forme d'authenticité du fait qu'ils soient fabriqués de la main des autochtones.

Notons aussi que les musées exposent souvent les mêmes objets que ceux vendus dans des boutiques pour les touristes. Dans la mesure où ces objets contemporains n'ont pas été utilisés dans des cérémonies, ils ne sont pas perçus comme « sensibles » ou sacrés par les autochtones. Les artistes joignent à ces objets une note descriptive et cela constitue un certificat de « non-sacralité », pour les cas où un représentant autochtone refuserait leur mise en exposition.

Les musées sont tenus par les comités conseils des expositions d'aborder le thème de la vie spirituelle, mais ils ne sont effectivement pas autorisés à exposer certains objets cérémoniels. Les objets fabriqués pour les expositions sont donc présentés en tant que « métaphores » :

> Dans d'autres situations, un des grands défis de la Salle des Premiers Peuples était que, d'un côté, le comité consultatif nous a demandé de parler de la spiritualité et de la vie rituelle des autochtones, mais, d'un autre côté, le comité ne voulait pas que nous exposions quoi que ce soit sur la culture matérielle qui pourtant est reliée au respect de ces rites. C'est tout un défi. D'une part, ils veulent que nous parlions de la spiritualité des autochtones et, d'autre part, ils ne veulent pas que nous présentions aucun des artefacts associés à ces préceptes spirituels[60].

En outre, un restaurateur évoque un programme de soin traditionnel des objets : *Traditional Care Program* [Un programme de soins traditionnels]. Une « terminologie » qui lui permet de décrire certaines activités collaboratives avec les chefs spirituels des différentes communautés :

> C'est presque une sorte de droit commun, des conventions non écrites, une façon de faire les choses. Parce qu'il serait difficile de mettre en place tous ces dispositifs dans un seul document. Parce que la nature de la vie rituelle varie tellement d'un groupe culturel à l'autre à travers le pays. Ce n'est pas comme si on pouvait se référer à un document écrit. C'est juste une terminologie que nous employons pour désigner le grand éventail de pratiques qui sont mises en œuvre de manière très informelle[61].

---

[60] [Traduction libre] « *In other situations, one of the difficult challenges with the First Peoples Hall was that on the one hand our aboriginal advisory board gave us a mandate to talk about aboriginal spirituality and ritual life, but they said we couldn't exhibit any of the material culture that's actually associated with some of these ritual observances. So that's quite a challenge. On the one hand, they want us to talk about native spirituality, but they don't want us to display any of the artefacts that relate to those spiritual systems.* »

[61] [Traduction libre] « *It's sort of almost the common law… unwritten conventions, a way of doing things. Because really it would be very difficult to put all these features in one single document. Because the nature of the ritual life varies so much from cultural group to cultural group across the country. It's not as if you could actually have a written manual you could refer to. It's just a terminology that we use to refer to that whole range of practices that's undertaken on a very informal basis.* »

Pour ce restaurateur autochtone, cet accord tacite relève des compétences professionnelles de toutes les personnes qui travaillent de près avec les collections autochtones. Ce « programme » inclut : « des rituels de purification et d'offrandes, différentes sortes de cérémonies pour les objets rituels comme pour les sacs de médecine, des délégations qui voyagent de musée en musée ». Il s'agit essentiellement pour les praticiens d'accomplir des cérémonies, de respecter les interdits et d'accueillir les délégations autochtones. Il indique que peu de personnes finalement sont concernées, généralement trois au musée : le conservateur, le restaurateur et le conservateur adjoint.

Les enquêtés autochtones sont directement chargés de réaliser des gestes cérémoniels. Ils rendent des offrandes aux objets dans les réserves et dans les expositions. Par exemple, sur les étagères des réserves et dans les vitrines des expositions, différentes sortes de tabac et de plantes sont posées près des objets cérémoniels. Les variétés de végétaux dépendent de l'environnement d'origine des nations autochtones. On retrouve souvent de la sauge dans l'est, alors que dans l'ouest canadien, ils utilisent plus précisément du cèdre. Des matériaux de la faune sont aussi utilisés selon les significations rituelles, notamment les plumes d'aigle.

Une fois que les portes du musée sont closes, les deux professionnels autochtones que nous avons interrogés, accomplissent plus spécifiquement eux-mêmes certains rites. L'un deux mentionne des cérémonies réalisées pour les masques iroquoiens :

> Je me suis impliqué personnellement depuis un certain nombre d'années dans le rituel de nourrir les masques iroquoiens […] C'est un rituel qui a lieu une fois à l'automne, puis une fois au printemps. Nous l'avons fait récemment, il y a trois ou quatre semaines, c'est la dernière fois que nous l'avons fait. Donc, je suis impliqué là-dedans. C'est quelque chose qui est fait très discrètement. Ce n'est pas un événement public. En fait, cela se déroule à huis clos, en fin de semaine, quand aucun des employés, des employés réguliers ou ouvriers ne sont là. Cela se fait dans le silence[62].

Les objets sont retirés des réserves et emportés soit dans une salle spéciale pour les cérémonies, soit à l'extérieur de l'institution. Le musée met à disposition une salle où les célébrants peuvent désactiver les détecteurs de fumée et les gicleurs. Plusieurs dispositifs

---

[62] [Traduction libre] « *Something that I have been involved in myself for a number of years now is the ritual feeding of iroquois masks and […] There is a ritual feeding of masks that takes place one in the autumn, and then once in the spring. We just did it most recently, 3 or 4 weeks ago, it was the last time we did it. So I'm involved in that. It's just something that's done very low key. It's not a public event. In fact, it happens behind closed doors, and happens on the weekend, when none of the staff, ordinary staff or workers are not there. It's very quiet.* »

d'accueil sont mis en place dans l'enceinte muséale pour des cérémonies autochtones. Il s'agit de « cérémonies co-organisées ». Le musée reçoit des chefs spirituels et leur donne la possibilité de venir chanter, danser, jouer de la musique, prier, puis purifier et nourrir les objets. De même, lors de l'ouverture d'expositions, souvent deux types de cérémonies ont lieu avec les autochtones : en privé avant le vernissage officiel puis en public avec tous les invités.

Un des participants est un chef héréditaire autochtone. Il a été officiellement habileté par les politiques canadiennes de s'occuper des objets cérémoniels qui contiennent des matériaux issus de la flore et de la faune régis selon les lois d'importation et d'exportation. Quand ces objets sont en transit, il est mandaté de se rendre aux douanes afin de les récupérer. Il donne l'exemple d'un musée étatsunien qui restituait des objets fabriqués avec des plumes d'aigle à des communautés autochtones de l'Alberta. Or, les plumes sont des matériaux interdits qui ne peuvent pas franchir la frontière. Le Musée Glenbow avait alors proposé de conserver les objets le temps que les communautés autochtones disposent des conditions nécessaires pour les conserver, mais personne n'avait l'autorité d'aller les chercher à la frontière. Sur l'autre versant du pays, sur la côte est, ce chef est allé chercher les objets pour faciliter la transaction.

Enfin, dans le cadre du programme de formation des autochtones en muséologie, les conservateurs transmettent également à leurs étudiants des connaissances à propos de soins traditionnels à apporter aux objets cérémoniels :

> C'est quelque chose d'impossible à mettre sur papier, car nous avons des milliers d'objets provenant de centaines de communautés. C'est juste… Ce qui serait approprié… et même au sein du même groupe culturel, ce qui serait approprié pour les masques provenant de la réserve des six nations, vous savez, il n'y a qu'une douzaine de réserves iroquoiennes à travers le Québec, l'Ontario et les États-Unis, ce qui serait approprié pour les masques de cette réserve ne le serait pas forcément pour les masques d'une autre réserve, bien qu'ils appartiennent ultimement au même groupe culturel, au même groupe linguistique[63].

[63] [Traduction libre] « *It's something that's impossible to put in paper, because we've got thousands of objects that originate from hundreds of communities, and it's just… What might be appropriate… And even within the same cultural group, what might be appropriate to the masks that originate from the 6-nations reserve, you know, that's just one dozen of iroquois reserve across Quebec and Ontario and the United States, what's appropriate to the masks from that reserve might not be necessarily be appropriate to masks from another reserve, despite the fact that they're ultimately the same cultural group, the same language group.* »

Cette initiation n'est pas évidente, car le musée conserve des objets qui appartiennent à des centaines de communautés autochtones qui possèdent des rites différents, sans compter qu'il y a aussi des variantes de rites au sein même des communautés.

Accomplir des gestes au quotidien

Alors que les pratiques précédentes exigent des démarches importantes, d'autres pratiques sont considérées comme « des petits gestes » inscrits dans le quotidien du musée. Collaborer signifie entre autres « prêter attention », satisfaire « diverses demandes » et accomplir « des petites choses » de prévenance. Les demandes demeurent variées, mais elles font partie d'une routine journalière. Par exemple, un professionnel rencontre tous les jours des autochtones dans les couloirs du musée. Ce sont quelquefois des artistes qui viennent présenter des performances, des visiteurs ou encore des chercheurs. Ils lui demandent régulièrement de visiter des réserves et des expositions.

Un participant mentionne que, pour revitaliser la culture autochtone, le travail de collaboration des musées devrait toucher le patrimoine immatériel plus que le patrimoine matériel :

> Je pense que les gens qui ont travaillé dans les musées ou qui se sont réellement intéressés aux croyances liées à la culture matérielle et aux collections autochtones, ont mal été informés, car ils ont mis l'accent sur ces événements au détriment de la culture dominante et des priorités patrimoniales. Car, pour beaucoup de groupes autochtones, ce sont moins les artefacts et les objets qui sont importants que la langue. Le patrimoine immatériel s'oppose au patrimoine matériel[64].

En définitive, il ressort l'image d'un modèle collaboratif idéal quant aux collections muséales, mais surtout en ce qui concerne les savoirs et la spiritualité autochtones.

[64] [Traduction libre] « *I think, people who worked within museums, and who were very concerned about the faith of the collections of native material culture, were misinformed, because these events played out the main culture and heritage priorities for a lot of native groups doesn't have to do with artefacts and objects, but actually has to do with the language. So it's intangible heritage as opposed to tangible heritage.* »

II- Les collaborations dans le processus de production de l'exposition

1- Les représentants autochtones

Cette sous-section aborde les questionnements suivants. Comment les professionnels des musées prennent-ils en compte le point de vue autochtone lors de la production d'une exposition ? Comment les collaborateurs autochtones sont-ils impliqués dans ce processus de production ?

a- L'appartenance à une communauté culturelle par le sang ou par la pensée

Il est tout d'abord nécessaire de préciser que les autochtones sont considérés par les musées comme des « communautés culturelles » ou « communautés historiques ». Les autochtones qui ne vivent plus dans leur réserve, mais en ville, sont catégorisés comme un nouveau type de communauté défini suivant les spécificités de l'exil et de l'urbanité. Les peuples autochtones sont envisagés comme une ou plusieurs entités qui partagent un lieu et des valeurs d'appartenance historiques, culturelles ou d'exil. Le système d'élection et de représentation de ces peuples repose sur cette vision de départ communément adoptée. La perspective communautaire repose toutefois sur une logique de discrimination qui marque une délimitation entre les autochtones et les allochtones.

Par ailleurs, beaucoup d'individus autochtones perdent leur statut d'Indien, qui est difficile à garder considérant les lois canadiennes. Soulevons aussi le métissage et les mariages mixtes. En outre, des personnes autochtones vont plus ou moins se présenter au musée en fonction de leur origine. Un enquêté mentionne cet aspect avec lequel il devait composer quand il travaillait avec des chercheurs autochtones qui faisaient partie du comité scientifique mais pas du comité autochtone, car ils ne mettaient pas en avant leur spécificité culturelle dans le cadre de leur travail.

Enfin, quelques professionnels ont soulevé des doutes quant à l'origine autochtone de certains de leurs collaborateurs, une origine qui leur semblait bien lointaine, voire fictive.

Qui est autochtone ? Qui appartient à telle ou telle nation ? Les professionnels ne peuvent finalement considérer que deux éléments, soit le représentant autochtone est choisi par sa propre communauté, soit il s'élit lui-même selon son propre sentiment d'affiliation et d'adoption à une nation autochtone. Il s'agit à la fois de la fraternité par le sang et par la pensée et les frontières demeurent souvent floues entre les deux.

b- Signaler l'implication des collaborateurs dans l'exposition

En ce qui concerne l'indication dans les expositions de la participation des autochtones, les réponses des personnes interrogées sont variées et le plus souvent vagues. Elles disent spontanément que cela est mentionné dans les expositions, mais il leur est ensuite difficile de préciser comment.

La signalisation et les marques d'authentification dans les expositions sont plurielles. Quelquefois, l'implication des autochtones est spécifiée dans le panneau d'introduction, plus généralement dans celui des crédits et au travers des citations.

> *[Les collaborations] étaient signalées dans le texte d'introduction où on présentait les différents conservateurs, et puis dans les crédits évidemment à la fin de l'exposition. L'autre collaboration qu'on a eue récemment, c'est encore une fois avec l'artiste […] on en avait parlé tout à l'heure… et là encore, ça a été inscrit dans les textes dès le début et, entre autres, on avait les citations.*

Pour les professionnels, il est plus essentiel de réaliser les pratiques collaboratives que de les indiquer et de les expliquer aux visiteurs.

c- Interroger des visiteurs autochtones : l'évaluation préalable

Une évaluation préalable est mise en œuvre lors de la production d'une exposition. Cette évaluation est décrite en tant que « phase préliminaire d'orientation » de l'exposition. Un professionnel explique que cette évaluation consiste à demander à un groupe allochtone, ce qui les intéresse sur les autochtones puis à demander à un groupe autochtone comment ils souhaiteraient être présentés. Elle a pour objectif de cerner les clichés et les stéréotypes sur les autochtones et les rapports entre les autochtones et les allochtones.

> *[L'enquête vise à] sonder les perceptions, les représentations sociales […] les préjugés qu'il faudrait changer […] la perception Amérindien/Blanc. Qu'est-ce que les Blancs pensent des autochtones, et*

> *puis qu'est-ce que les Autochtones pensent des Blancs […] C'était pour essayer de cerner… pas le conflit… mais la zone de friction. Parce que dépendants des époques, les sujets à caractère autochtone intéressent ou déplaisent. Il fallait savoir si les gens seraient intéressés à venir la voir et s'ils étaient intéressés à la voir, ce qu'ils voulaient voir… et on voulait aussi savoir si vous les Amérindiens allez-vous venir voir…*

L'évaluation vise à la fois à identifier l'intérêt et les besoins des visiteurs autochtones et allochtones, puis à identifier l'image que le musée doit diffuser sur les autochtones. Le rapport avec les visiteurs autochtones est donc double. Ils sont à la fois considérés comme des « visiteurs-cibles » que le musée doit attirer et séduire, selon les techniques qui « s'apparentent à celles du marketing », mais aussi en tant que « visiteurs-arbitres » qui doivent approuver la démarche du musée (Le Marec, 2007). Il est ainsi manifeste que le musée anticipe un jugement et qu'il tente de montrer l'image que les autochtones souhaitent se donner.

En définitive, le musée tente de repérer la « zone de friction » pour demeurer en périphérie de celle-ci.

d- Le comité conseil dans les expositions : s'exprimer puis approuver

Relevons les différentes façons de nommer des comités autochtones : « comité culturel, comité aviseur, comité autochtone, comité consultatif, groupe consultatif ». « Comité aviseur » est l'expression la plus employée. Par ailleurs, nous constatons que les collaborations sont le plus souvent mentionnées à l'aide des mots « consultation » et « conseiller ». Les collaborateurs sont envisagés comme des « conseillers » et des « consultants ». De manière moins récurrente, mais tout aussi significative, les comités conseils doivent approuver le projet muséal. Ces deux perspectives forment le point nodal des rôles et responsabilités attribués aux représentants autochtones. Les comités autochtones sont consultés afin de donner des recommandations puis de cautionner le projet.

Le point de vue autochtone pris en compte dès le début du projet

Certains professionnels disent qu'il est important de commencer le projet d'exposition en demandant avant toute chose le point de vue autochtone. Cette position leur semble fondamentale. À titre d'exemple, un participant explique qu'il avait constitué une table ronde au début de la production d'une exposition permanente. Les représentants mohawks n'avaient pas pu venir. Un jour, un représentant de cette nation l'appelle en disant qu'il est en mesure de se rendre au musée. Le professionnel le reçoit et lui demande comment il envisage l'exposition et ce que le musée devrait dire sur sa communauté. Il utilise les mots suivants pour décrire le comportement du représentant mohawk: « troublé, agacé, puis finalement il nous a raconté ». Il rapporte le désarroi du collaborateur autochtone : « Eh ben, je n'avais aucun papier, je n'avais pas votre scénario, je n'avais pas votre discours, votre perspective », ce à quoi le professionnel du musée lui aurait répondu : « Et bien justement, on veut la vôtre, on ne voulait pas…, on arrive sans rien. On ne voulait pas imposer une façon de faire, on ne voulait pas imposer un labyrinthe chronologique… c'est ça l'idée. On va prendre toutes vos idées, puis là, on va faire de quoi. » Le collaborateur autochtone l'aurait remercié en lui disant « chapeau ». Il n'avait jamais vu cela de sa vie ; c'était la première fois qu'on le laissait parler en tout début de projet.

Des collègues travaillaient avec lui à ce projet d'exposition. Pourtant, l'un d'entre eux se souvient d'une autre manière de procéder dans le cadre de l'amorce de ce projet. Il avait préparé à l'avance dans sa tête les axes d'orientation de l'exposition pour la première réunion avec le comité conseil. Il s'était surtout préparé à la réunion de consultation en se donnant les limites de ce que le musée pouvait et ne pouvait pas faire. Il laissait parler le comité conseil et intervenait lorsque nécessaire. Par exemple, il ne voulait pas que l'exposition aborde le sujet du « racisme » et de la « race » autochtone. Dès que ce thème a été proposé, il s'y est opposé en répliquant que le musée n'était pas en mesure d'annoncer des éléments qui n'étaient pas scientifiquement avérés.

Dans le cas de ce musée, l'équipe a demandé aux autochtones de se prononcer et de donner leurs idées préalables pour bâtir le cadre d'orientation de l'exposition. Selon le

premier professionnel, le musée donne la parole aux autochtones, alors que de l'avis du deuxième enquêté, même si le musée leur donne la parole, il insiste aussi sur certaines limites et conditions posées dès le commencement du projet. Ces attitudes traduisent les tensions et le contexte de compromis au sein du musée.

Du dire à l'indicible : l'autocensure des autochtones et l'affirmation des musées

Mis à part les dispositions de prise en compte du point de vue autochtone selon les règles établies par les professionnels, une question soulevée concerne les possibilités et les limites de « l'exprimer » ou de « s'exprimer » en contexte muséal.

Un participant explique les enjeux fondamentaux que sont le dire : l'indicible et le sélectif. Certains thèmes ne peuvent pas être abordés par les autochtones, soit parce que les représentants autochtones ne sont pas à même d'exprimer leur souffrance, soit parce qu'ils craignent d'être mal compris. D'autres thèmes ne peuvent pas être traités par le musée.

Une personne interrogée explique ces problèmes du « dire » dans le cadre de la production des textes et du choix des objets pour l'exposition avec les autochtones. Ainsi, sur le plan du contenu des textes, les autochtones n'étaient pas en mesure d'exprimer des aspects traumatisants. Et quand certaines histoires sont racontées, il est également difficile pour les employés du musée de les entendre. Cet enquêté mentionne que les autochtones ont conscience que le musée n'est pas une institution autochtone, ce qui signifie que non seulement certains éléments sont indicibles, mais en plus, d'autres n'ont pas lieu d'être présentés dans un musée canadien. Il ressort une certaine forme d'autocensure de la part des autochtones. D'un côté, ils se conforment à des principes conventionnels et à des règles tacites dans l'interaction avec le musée. De l'autre côté, ils se protègent et préfèrent ne rien dire plutôt que d'être mal interprétés.

> Nous sommes aussi conscients qu'il ne s'agit pas d'institution autochtone, donc... Il y a des choses qui ne peuvent pas être exprimées, ici, dans une institution nationale. Certains aspects de la colonisation étaient très difficiles à présenter aux employés du musée, tout comme aux autochtones, car ils … Certains des autochtones étaient dans les pensionnats, et ils ont été victimes de violence et d'abus

> sexuels. C'était presque traumatisant pour les employés qui travaillaient ici d'entendre toutes ces histoires et d'être exposés à toutes ces expériences vécues par les peuples autochtones[65].

En ce qui concerne la sélection des objets, le professionnel explique qu'il avait demandé au comité conseil de s'en charger. À cet effet, il accompagne le comité dans les réserves du musée et prend note de certains commentaires. Le choix des objets repose notamment sur l'anticipation des critiques. Les représentants autochtones évitent les objets porteurs de clichés négatifs. Ils sont conscients de la stigmatisation dont ils sont victimes. La sélection des objets correspond à des stratagèmes visant à remédier à leur image ou tout du moins à éviter que l'on se moque d'eux. Les autochtones savent ce qui est susceptible de véhiculer, voire de renforcer les clichés désavantageux. La sélection des objets consiste donc à respecter la sacralité des objets et à contourner la critique :

> Ils viennent ici et ils observent ce qui est mis de l'avant comme intrigue. Quelquefois, ils disent : « et bien, cet objet ne devrait pas être exposé au public. C'est un objet sacré. Nous ne voulons pas qu'il soit montré au public, car les gens pourraient en rire ou faire des commentaires à ce sujet que nous ne faisons pas »[66].

Différemment, d'autres professionnels insistent sur l'importance d'évoquer ce qui est susceptible d'incommoder les visiteurs, ce qui rend mal à l'aise dans l'exposition. Ils souhaitent éveiller les consciences. Ils veulent percuter et provoquer les visiteurs afin de les faire réfléchir. Ces stratégies s'intègrent dans leur vision sociale, voire militante des responsabilités du musée. Deux interviewés n'hésitent pas à utiliser des mots qu'ils pensent souvent écartés du milieu muséal, comme « holocauste ». Pourtant, leur comité conseil leur avait demandé de ne pas trop s'étendre sur cet aspect, privilégiant plutôt un contenu tempéré. Ces deux praticiens voulaient aller au-delà de ce que demandaient les autochtones.

> Il y a quelques aspects que je renforcerais davantage si c'était à refaire. Je dirais qu'on se réfère aux maladies et aux épidémies qui ont eu lieu en tant que holocauste dans la littérature sur les autochtones. Quand nous avons préparé l'exposition, j'étais peu disposé à utiliser ce mot, à cause de toutes les implications mais… Je ne pense pas que les gens aient fait exprès pour propager ces maladies. Mais d'un autre côté, cela s'est passé au milieu du XIXe siècle, alors qu'il y avait des moyens, un vaccin pour

---

[65] [Traduction libre] « *We're also knowledgeable that this is not a native institution, so… There are certain things that cannot be expressed here as a national institution. Some of the colonization aspect of it was very difficult to lay out for museum staff and for native people as well, because they… Some of the native people were students in residential schools, victims of violence and sexual abuse. It was almost traumatic for staff that were working here to hear those stories and be exposed to those kinds of experiences of native people*. »

[66] [Traduction libre] « *They come in, and they observe what we put forward as a storyline. And sometimes they say "well, they shouldn't put that out in the public. It's a sacred object. We don't want it in the public. People will laugh at it or make comments at it that we don't."* »

> arrêter ces maladies, et personne n'a essayé de stopper les épidémies. Donc, si tu n'essaies pas de les arrêter quand tu sais comment le faire, et bien tu contribues à l'holocauste[67].

Ils s'opposent quelquefois à leurs collègues d'autres musées canadiens qui refusent d'aborder « de front » la colonisation entre les Canadiens et les autochtones. Ils estiment que, dans le milieu muséal, les professionnels hésitent généralement à employer des mots « durs ». L'un deux répond à un visiteur mécontent des propos tenus dans l'exposition après une longue discussion téléphonique :

> Et vous pouvez remercier l'exposition de faire réfléchir.
> Vous savez, elle était venue avec plusieurs visiteurs qui ont discuté très longuement entre eux, et elle a dit : « nous en avons parlé durant des heures ! ». Elle n'était pas du tout satisfaite, elle était simplement contrariée de tout cela. Or, je pense que j'ai fait mon travail et j'espère qu'elle reviendra un jour au musée. C'est le but de l'exposition, d'amener les gens à parler et à réfléchir[68].

Certains musées et collaborateurs autochtones décident de ne pas aborder des thèmes difficiles et de ne pas insister sur les stigmates et les clichés ou, au contraire, l'un des musées de notre enquête décide de mettre l'accent sur des tensions. L'approche vise à minimiser, à évacuer un sujet brûlant ou bien à faire ressortir certaines dimensions sensibles. De cette façon, soit la reconnaissance du problème est passée sous silence, soit elle est mise en exergue. La plupart des professionnels privilégie le silence.

⁂

En résumé, l'évaluation préalable ou bien les premières réunions de consultation consistent généralement à cerner l'espace de dissension entre les autochtones et les allochtones. Selon les prises de position des musées, les expositions sont conçues soit pour le contourner, soit pour tenter de l'aborder. En s'y engageant, le musée prend le risque de provoquer des réactions opposées. En effet, d'après certains praticiens, les postures tranchées engendrent de la part des visiteurs un positionnement équivalent à celui du musée. Ils leur semblent que plus le contenu de l'exposition est orienté, plus il risque de susciter des réactions vives, et inversement s'il est modéré. La plupart des

---

[67] [Traduction libre] « *And there are a few things I think I would make stronger if I did it again. I would say that the diseases that happened to people, the epidemics, is sometimes get referred to in the native literature to the holocaust. When we did the exhibit I was very reluctant to put that word in, because of all the implications, but… I don't think people on purpose sent those diseases out. The other side of it is that in the middle of the 1800s, there were ways to stopping these diseases, there were vaccinations, and nobody tried to stop the epidemics. So if you don't try to stop it, and you know that you could, then you are perpetuating the holocaust.* »

68 [Traduction libre] « *And you can thank the exhibit, for making think.*

Well, you know, she had been there with visitors, and that had all very long discussions, and she said "we've talked for hours about that!" And she was not very satisfied and all, she was just upset with it all. Yet, I think it did the job and I hope she comes back some day. That's what the exhibit is for, it's to get people talking and thinking. »

musées préfèrent l'approche consensuelle et la quête du « juste milieu ». Une seule des cinq institutions a choisi un positionnement plus radical.

2- Les rôles du comité conseil

Tous les professionnels ont décrit leurs démarches collaboratives en association avec un comité conseil. Les comités conseils sont mis en place lors de la production d'une exposition. Toutefois, des professionnels mentionnent que, sur le plan institutionnel, ils ont également affecté un comité conseil à la direction du musée au même titre que le conseil d'administration. Ce qui signifie que ces deux instances administratives doivent travailler ensemble.

Les rôles attribués au comité conseil consistent en premier lieu à prendre part aux orientations générales, puis à re-lire, valider et entériner le projet pour « une approbation autochtone ».

D'abord, le rôle des autochtones est décrit « à titre de guide ». Le comité conseil accompagne le processus de production, fait le suivi, est un porte-parole qui conseille sur la façon de se comporter avec les autochtones et sur les modalités de présentation et de représentation de l'image autochtone. Les autochtones sont à la fois conseillers et arbitres et le rôle des professionnels est de faire « accepter » les orientations de l'exposition par le comité conseil.

Un professionnel décrit de manière très précise quand le comité conseil intervient. Le processus de production d'une exposition est conçu dans son institution en six étapes successives : 1- « tables rondes (afin d'identifier les options, les lignes de pensées, les écoles de pensées, les points forts et les divergences dans le milieu universitaire), 2- document d'orientation, 3- recherches préliminaires (réalisées par des scientifiques), 4- concept d'exposition, 5- scénario et 6- réalisation finale matérielle ». À la fin de chaque phase clé du projet d'exposition, le comité de direction se prononce, puis c'est au tour du comité conseil de commenter. Ce dernier devient ainsi une instance de validation.

Finalement, il apparaît que le comité conseil n'est pas toujours convoqué de manière aussi systématique et que le musée reste le « maître d'œuvre ». Le professionnel précédent décrit de la sorte les tâches du comité scientifique en rapport avec celles du comité conseil :

> *Le comité scientifique est garant du contenu, de la qualité du contenu […] Le comité culturel va être consulté de manière sporadique. Pas à toutes les étapes, parce que c'est très long et fastidieux. Et, on ne peut pas demander à des gens d'être experts de toutes les questions […] on va prendre un certain nombre de personnes et on va leur demander de relire nos textes ou de regarder la sélection d'objets et de nous faire leurs commentaires. Leur participation est à titre de guide, pour toutes sortes de raisons, le musée demeure toujours maître d'œuvre.*

Le contenu de l'exposition est essentiellement issu des recherches du comité scientifique et d'autres experts. Les membres du comité conseil interviennent en tant qu'informateurs et approbateurs. Ils témoignent et consentent. Les autochtones viennent « appuyer » le musée. Ce dernier conserve son autorité éditoriale, il ne rapporte pas seulement les propos des autochtones. Ils sont mis en lien avec les recherches des scientifiques. Cependant, est-ce que l'appui des autochtones renforce l'autorité éditoriale du musée ?

a- Une approche dite anthropologique : les témoins sont-ils des informateurs ?

La prise en compte du point de vue autochtone est considérée comme une investigation anthropologique qui vise à recueillir des « témoignages contemporains » et une « vision contemporaine » de la culture de ces peuples. Les informations obtenues auprès des autochtones permettent de combler les lacunes de la documentation des collections. Les témoignages des autochtones tendent à actualiser les informations issues des collections muséales. La prise en compte du point de vue autochtone est conçue comme une collecte de données anthropologiques au même titre que le travail de documentation réalisé à partir de la culture matérielle. De même, un participant anthropologue rappelle qu'il est « impensable de travailler sur une communauté sans travailler avec la communauté ». Cela « va de soi », car « c'est quand même dans l'épistémologie la plus fondamentale de l'anthropologie ».

Les professionnels expliquent qu'ils ont été formés pour travailler avec les communautés. Un lien est établi entre les collaborations muséales et l'approche américaine des « voix multiples » en anthropologie qui consiste à prendre en compte plusieurs points de vue

lors des investigations de recherche. Le conservateur est amené à aller sur le terrain et à travailler avec des communautés. Les pratiques collaboratives sont définies comme une enquête ethnographique.

Les personnes interrogées rapportent également des bénéfices tant pour les musées que pour les autochtones, car ils apprennent mutuellement de chacun.

> Cela dit, je pense que la plupart des conservateurs, du moins dans ce musée, plusieurs de nos conservateurs sont recrutés au sein de la discipline de l'ethnologie. Je pense que cela fait partie de leurs compétences professionnelles que de savoir que… tu sais… ils espèrent poursuivre leurs propres recherches avec les communautés autochtones. Ils doivent continuer à construire avec les représentants de ces communautés des relations qui soient mutuellement avantageuses[69].

Dès lors, il n'est pas étonnant de constater que tous les professionnels formés en anthropologie associent les démarches collaboratives aux méthodes de terrain (10 professionnels sur les 12 interviewés). Cependant, il est intéressant de remarquer qu'un des professionnels, diplômé en histoire, évoque également la technique de l'entretien sans toutefois établir un rapport explicite avec la discipline de l'anthropologie : « discussions, entrevues, interviewé ». Les collaborations muséales sont pensées comme un mode de collecte de données.

Par ailleurs, un professionnel entrevoit un changement en anthropologie. D'après lui, les autochtones étaient d'abord considérés dans les musées, au début du XXe siècle, comme des « consultants », des « informateurs ». Aujourd'hui, ce sont des « partenaires ». Il explique qu'un champ dit « activiste » s'est développé au sein du domaine de l'anthropologie. Pour ce professionnel, les anthropologues « activistes défendent la cause » des autochtones ; ils sont des « avocats ». Il considère que les collaborations muséales avec les autochtones correspondent aux pratiques des anthropologues activistes.

Toutefois, les professionnels enregistrent rarement les rencontres. Et s'ils les enregistrent, ils ne les transcrivent pas et ne les analysent pas. Le plus souvent, les autochtones ne veulent pas être enregistrés ou ils parlent peu devant un équipement d'enregistrement. Un

---

[69] [Traduction libre] « *Having said that, I think that most curators, certainly in this museum, many of our curators who are employed within the ethnology division, I think it's part of their professional competence that they know that's… You know… they hope to continue their own research with the native communities, they have to continue to forge mutually beneficial relationships with representatives of those communities.* »

professionnel précise que son équipe avait réalisé des entretiens pendant plusieurs journées. Ils prenaient des notes lors des rencontres. Puis, en aller-retour durant des semaines, ils travaillaient sur le contenu de l'exposition à partir des données et repartaient en entrevue avec les porte-parole autochtones pour recueillir et valider au fur et à mesure avec ces derniers les propos et les citations.

Les témoignages autochtones sont traités sans approche analytique ou réflexive. Au contraire, les professionnels envisagent difficilement de remettre en cause la parole autochtone qui légitime les démarches du musée et le contenu de l'exposition. Nous analyserons au chapitre suivant les différentes preuves authentifiantes inscrites dans les textes d'exposition.

Un participant constate finalement que le musée n'archive pas toutes les démarches collaboratives entreprises et qu'il est impossible de retracer les points de vue autochtones. Celui-ci souligne à trois reprises le problème de « mémoire institutionnelle ».

⁂

En fin de compte, les rapports entre les démarches collaboratives et l'anthropologie s'expliquent essentiellement selon des considérations bienveillantes envers les autochtones. Ces derniers reprochent aux chercheurs-anthropologues de ne pas les inclure dans le traitement des données et dans la diffusion des résultats. Les conservateurs-anthropologues demeurent donc vigilants quant à leurs pratiques. Les tâches confiées aux comités scientifiques et autochtones se rejoignent. Toutefois, le comité scientifique est « garant du contenu », alors que le musée reste le « maître d'œuvre ».

Les informateurs : des témoins qui racontent

Les rapports entre l'anthropologie et les pratiques collaboratives des musées demandent à être approfondis. Le rôle de « l'informateur » est caractérisé selon trois types de discours : narratif, descriptif et explicatif.

Les milieux francophone et anglophone diffèrent. Le premier emploie très souvent le mot « connaissance » pour qualifier les propos des collaborateurs, alors que le second utilise surtout des mots comme « histoires, récits et mythes ». D'un côté, les autochtones sont des experts, de l'autre des conteurs. Les professionnels d'origine anglophone mettent l'accent sur le genre narratif : « histoires, récits, narrations, raconter ». De cette manière, le point de vue autochtone ne fait pas l'objet de l'appareillage scientifique critique, car il est le plus souvent considéré comme une fiction. De plus, les récits sont souvent associés à la mythologie autochtone. Pour les professionnels anglophones de notre corpus, ce que disent les collaborateurs autochtones appartient à leur culture de tradition orale. Les autochtones sont perçus à l'instar de conteurs qui narrent des mythes et récits ou encore comme des passeurs culturels.

Les points de vue du comité conseil dans les vidéos : contemporanéité et culture vivante

Nous avons déjà relevé que la parole des autochtones permet aux professionnels d'actualiser et de mettre à jour certaines informations sur les collections. En outre, le plus souvent, les comités conseils demandent de présenter certains aspects actuels de la culture autochtone dans les expositions. Ils ne souhaitent pas que leurs représentations appartiennent seulement au passé. Les professionnels doivent exposer une « culture vivante ».

Toutefois, ces dimensions sont difficilement signifiées par les collections anciennes ou par la matérialité des objets. De fait, la parole autochtone est inscrite dans le discours de l'exposition en complément des objets :

> Tu ne peux pas faire cela séparément, car quelquefois tu veux parler de quelque chose, mais tu n'as rien. Donc c'est difficile d'en parler. Alors, tu dis, « Comment pourrais-je en parler autrement ? » Il y a des parties de l'exposition qui ne fonctionnent pas très bien, parce qu'il n'était pas possible d'en parler de façon concrète […] Nous n'arrivons pas à exprimer exactement ce que c'est[70].

Généralement, les messages sur l'actualité proposés par les autochtones se trouvent dans les textes ou les vidéos.

[70] [Traduction libre] « *You can't do it apart, because sometimes you want to talk about this, but you've got nothing. So it's difficult to talk about it. So you say "Well, how could I talk about it in a different way?" There are parts of the exhibit that don't work very well, because it was not being tangible to talk about […] But we can't figure out what.* »

> C'est très important, parce que toutes ces choses sont très importantes aujourd'hui, mais comment les exposer de manière à inciter les visiteurs à s'arrêter et regarder […] Je pense que nous devons réaliser une plus grande vidéo. Nous avons produit une petite vidéo[71].

Par ailleurs, un professionnel estime que les vidéos sont plus attractives ; les visiteurs les regardent. Il déclare également que la contemporanéité de la mise en exposition et de son contenu est indiquée par le média vidéo lui-même. De plus, ce média permet d'aborder des sujets plus « difficiles » et « politiques » :

> *L'exposition permanente en tout cas avec les vidéos, c'est vraiment une exposition qui est particulière parce qu'elle est très contemporaine et elle parle des problématiques contemporaines […] Si ça avait été une exposition où on parle seulement que des choses passées… c'est moins politique, c'est moins difficile, tandis que là elles parlent vraiment des choses contemporaines et des discussions qui étaient tout à fait actuelles. Pour montrer ça, il fallait qu'on travaille avec des Amérindiens. Il fallait qu'ils soient d'accord. Il fallait que ça soit leurs perspectives. Vous allez voir dans les vidéos à quel point c'est vraiment la perspective des Amérindiens.*

La vidéo apparaît dans cet extrait comme preuve authentifiante.

b- Divers rôles et responsabilités : l'exemple des artistes

En dehors des comités conseils, les participants évoquent d'autres types de collaborations avec divers professionnels. Nous prenons l'exemple des artistes. La vision de l'artiste autochtone montre le plus souvent une démarche dite « holistique » qui englobe plusieurs sensibilités et expressions artistiques à travers des médias différents. Cette interdisciplinarité expliquerait pourquoi ces personnes sont impliquées à des degrés différents et interviennent sur plusieurs niveaux dans la production des expositions.

Nous identifions sept modalités collaboratives spécifiques : conservateur-invité, restaurateur, créateur d'œuvres contemporaines, réalisateur d'aménagements muséographiques, interviewé, comédien et artiste-performeur (performance). Nous les regroupons en trois statuts : l'artiste créateur, l'artiste référence et l'artiste commissaire. Les artistes sont associés pour leur talent personnel, mais aussi pour leur filiation parentale, professionnelle avec un artiste ou bien en raison de leur origine culturelle.

---

[71] [Traduction libre] « *That's pretty important, because all that stuff is really important today, but how do you put it in a way that's going to force the visitor to stop and look […] I think we have to do a bigger video there. We did a little video.* »

L'artiste créateur

Tout d'abord, nous retrouvons plusieurs cas où les musées demandent à des artistes de réaliser des « œuvres » et des « installations » pour des expositions. Les thèmes des commandes sont plus ou moins libres, car l'intégration de l'art contemporain est un moyen pour montrer aux visiteurs que la culture autochtone est encore bien vivante, créative et qu'elle se poursuit selon des fondements traditionnels. « […] démontrer la continuité de cette forme d'art, de son évolution dans le temps, mais aussi montrer le changement de son orientation ». On discerne ainsi les dimensions à la fois de rupture et de continuité avec le passé.

Mentionnons également qu'un participant interrogé change régulièrement les objets dans l'exposition permanente en fonction de l'actualité. À titre d'exemple, lors du décès d'une artiste autochtone, il lui a rendu hommage en modifiant une zone qui lui est désormais dédiée.

Un autre professionnel explique que le musée suggère aux artistes de sélectionner des objets de la réserve comme point de départ du processus de création d'œuvres contemporaines pour des expositions.

Des artistes sont également invités à jouer une mise en scène, à donner une interview ou à présenter des performances dans le cadre de la production de vidéos pour les expositions. Les performances peuvent avoir lieu lors du vernissage. À titre d'exemple de mise en scène, un professionnel autochtone a lui-même été acteur avec ses propres enfants et petits-enfants dans une vidéo qui présente un mythe raconté autour d'un feu dans une forêt, un soir de pleine lune. D'autres artistes montrent par exemple des danses et des chants traditionnels.

Un professionnel explique qu'il avait fait venir des artistes/artisans de la Colombie-Britannique pour bâtir des maisons traditionnelles dans l'espace d'exposition. On retrouve d'autres exemples similaires, où les professionnels demandent aux artistes de réaliser des tipis, des murales ou autres expôts pour l'aménagement muséographique.

Enfin, des artistes sont aussi chargés de reproduire des objets rituels afin de ne pas exposer les objets sensibles ou sacrés de la collection, ou bien de fabriquer des répliques à des fins éducatives pour les visites.

L'artiste référence

En tant que « connaisseurs » de la culture matérielle, plusieurs tâches sont confiées aux artistes, comme la sélection et la proposition de pistes d'interprétation des objets. Certaines pratiques plus particulières leur sont demandées.

> *Souvent, ce sont avec des artistes, donc ils ont une connaissance de la fabrication, des techniques de fabrication, des matériaux qu'ils utilisent dans la fabrication de ces objets-là… qui sont d'une grande importance dans la restauration, dans la conservation. Donc, dans ce sens-là, il faut essayer d'avoir leur connaissance pour que la restauration soit la mieux faite et respecte le mieux l'objet et sa fabrication traditionnelle.*

Un conservateur, en charge de faire restaurer un rabaska (canot d'écorce) exposé, s'adresse au petit-fils de l'artisan qui avait confectionné cet objet. Il lui demande de venir le réparer directement dans la salle d'exposition. Cette initiative peut se comprendre pour des raisons de logistique, mais il ressort surtout de son discours une autre explication. Précisons que ce professionnel avait fait acquérir cet objet par le musée afin que la communauté autochtone d'origine puisse en être propriétaire et que cela signifie que cet objet ne se trouve plus dans le circuit muséal traditionnel. Les conventions de restauration qui visent à stabiliser l'objet sans le modifier ne correspondent pas aux visions des autochtones, de sorte que les rapports de parenté entre l'artiste et l'artisan légitiment les gestes posés sur l'objet. De plus, cette relation marque une transmission générationnelle et crée donc un « parcours d'authenticité » à l'égard des modes de conservation de ce canot. L'intervention de l'artiste a été effectuée sous forme d'atelier en présence des visiteurs pendant les heures d'ouverture de l'exposition. L'artiste travaillait selon les techniques traditionnelles et devenait du même coup un animateur. L'atelier était annoncé dans le programme des activités culturelles du musée.

De même, un restaurateur explique qu'il devait préparer une collection d'objets pour une exposition sur le perlage. Plusieurs objets avaient perdu leurs perles. De là la question : comment le professionnel restaure-t-il les objets ?

> *Normalement, on fait des interventions minimales, on ne peut pas mettre quelque chose de soi-même dans un objet. Il faut vraiment respecter l'objet et les intentions de l'artiste ou de la personne qui a produit cet objet. Il faut vraiment comprendre l'usage de l'objet, l'histoire de l'objet, tous les matériaux, la fabrication et tout ça. Alors, en règle générale, on fait des interventions jusqu'à un certain niveau. On ne peut pas changer le caractère d'un objet, etc. Alors, avec les objets autochtones, à un moment donné, on s'est dit, on ne peut pas faire les interventions […] s'il y avait comme une partie ou un composant de l'objet qui tenait par un fil ou qui était complètement détaché, oui, on ne va pas remettre l'intégrité de l'objet en question. Mais les interventions plus profondes, on ne touchera pas à ça. Ce n'était pas notre culture… il y avait toujours cet aspect qu'on ne comprend pas dans cet objet […] Alors qu'est-ce qu'on fait ? Il faut consulter, il faut collaborer avec les autochtones.*

Ce professionnel demande aux représentants autochtones comment il doit « traiter les objets » ; ces derniers répondent qu'ils souhaiteraient que les objets retrouvent leur beauté et leur signification initiales. Ils suggèrent un travail de restauration qui va au-delà des interventions normales. « Dépendamment avec qui on travaille, ça se peut qu'il y ait un conservateur autochtone qui va dire « ah, mais non ! J'aimerais bien si on pouvait aller un peu au-delà de ce que vous feriez toute seule » ».

Des artistes le conseillent également sur les techniques de fabrication. Ce professionnel précise en outre qu'un artiste autochtone s'est chargé d'aller chercher des pierres et des coquillages que l'on trouve seulement dans un lieu spécifique. Il lui avait proposé de les ajouter aux objets du musée dont certains avaient été produits par son professeur. Il souhaitait que les objets retrouvent leur éclat d'origine pour l'exposition.

> *[…] il y avait des objets perlés, et nous avons remplacé les perles où elles étaient manquantes. Et c'est quelque chose que je n'aurais pas fait, en général, parce que c'est vraiment une grande intervention dans un objet, vraiment de remplacer quelque chose qui n'est pas là. On avait des photos. Aussi pour le perlage, ce n'est pas comme inventer quelque chose sur une toile où il y a quand même l'élément qui manque et on décide que c'était un bouquet de fleurs, par exemple, et on remet un bouquet de fleurs. Ce n'était pas comme ça. En général, ce sont des motifs qui se répètent et tout ça. Mais quand même, c'était une grande intervention que je n'aurais jamais faite. Mais eux, ils voulaient vraiment que les objets soient le plus représentatif de qu'est-ce qu'ils étaient, et la signification de l'objet était vraiment mise en valeur.*

Les représentants autochtones privilégient l'état originaire de l'objet, tel qu'il a été créé, plutôt que les marques du temps qui ne font pas sens pour eux.

Dans une situation similaire, un enquêté fait part de la réaction d'un artiste quand il lui a demandé l'autorisation d'ajouter des coquillages, car normalement cela ne se fait pas au musée :

> *[…] mais c'est complètement ridicule votre souci, si c'était mon objet, je les rajouterais, je les mettrais » […] On s'est dit, c'est vrai, pourquoi pas ? On a redonné de l'éclat. Et c'est vrai que cela a complètement changé… l'objet était déjà beau… en rajoutant cet élément-là, on lui a redonné son éclat d'antan, si on peut dire.*

Les artistes partagent de cette façon leurs connaissances sur les techniques de fabrication et sur les matériaux, mais en plus, les professionnels leur confèrent des droits non habituels dans la restauration.

L'artiste commissaire/conservateur

Il n'est pas rare dans les musées d'art que les artistes soient des commissaires invités. C'est plus inhabituel que ce soit des artistes autochtones, car l'art autochtone est le plus souvent présenté selon une perspective communautaire et moins personnelle. Nous pouvons toutefois citer l'exposition *Brian Jungen*, artiste métis de la Colombie-Britannique, au Musée d'art contemporain de Montréal (2006) ou encore *Norval Morrisseau, artiste chaman,* artiste d'origine anishinaabe, au Musée des beaux-arts du Canada (2006). C'est plus inhabituel également que les musées à caractère ethnologique procèdent ainsi.

Cependant, deux personnes interrogées du même musée décrivent plusieurs expositions pour lesquelles des commissaires autochtones ont été invités.

> *C'est ce qu'on appelle les conservateurs invités. Les personnes qu'on considère avoir la connaissance et les qualifications qui permettent de… qui a la connaissance nécessaire pour donner un propos à l'exposition qui soit valable et pertinent. On n'ira pas chercher n'importe qui, n'importe où… on prend un conservateur, il faut quand même qu'il ait des qualifications.*

Nous identifions deux types de commissaires invités. Soit le commissaire est reconnu comme tel, s'il expose ses propres œuvres, soit il participe activement à la production de l'exposition sans pour autant être nommé commissaire dans la salle d'exposition.

Par ailleurs, il est intéressant de relever la répartition des responsabilités entre les conservateurs invités et le conservateur du musée.

> *[…] on lui a demandé s'il était intéressé à collaborer avec nous dans l'élaboration d'une exposition avec nos objets à nous… où on essaierait de présenter le langage artistique des Haïdas et on lui a donc demandé de sélectionner les objets et on l'a interviewé sur ses impressions, sur son interprétation… sur ce que ces pièces représentaient pour lui… et les textes d'exposition ont été créés à partir de cette interview et les connaissances qu'on avait nous-mêmes, qu'on avait sur ces objets-là. Et par la suite, on lui a demandé de valider le texte d'exposition. Initialement, on voulait présenter nos objets historiques, qui n'avaient pas été vus depuis presque un siècle, en tout cas, il y en avait certains, ça faisait un siècle qui n'avaient pas été vus… et à travers des discussions avec lui, à travers des entrevues, on s'est réorientés ensemble… on disant que ce serait intéressant de parler du langage, pour essayer de comprendre, se donner quelques pistes pour mieux comprendre l'art haïda, comment le lire, pour trouver quelques petits points de repère, car ce n'est pas toujours évident. Et on avait proposé certaines choses, entre autres, on s'était dit qu'on allait mettre des photos historiques. Et il a dit « non… je préfère que ce soit des choses plus contemporaines, plus artistiques, plus art ». Et donc, on a quand même réajusté, on a repris son angle, son approche. Et ça été vraiment superbe. C'était une très belle exposition. Il n'avait pas le titre de conservateur pour cette exposition-là, mais c'était la personne, la ressource… Et ça été inscrit que l'exposition était basée sur les entrevues, sur le travail qu'on avait fait avec lui.*

L'artiste invité a été « interviewé » afin d'orienter les axes de l'exposition, puis il a sélectionné les objets et validé les textes. On constate des exemples qui montrent différents axes de collaboration. Cela va toutefois à l'encontre des cadres traditionnels de production selon lesquels le conservateur est responsable finalement de l'exposition. On remarque ainsi une certaine tension. Un peu plus tard dans l'entretien, le professionnel présente une posture éditoriale plus claire entre l'approche historique du musée et l'approche artistique du commissaire invité :

> *[…] Et puis c'était un homme très ouvert, donc, se sont tenues souvent des conversations, des négociations, pas des négociations, mais c'était des… c'était un peu arrivé à un juste milieu, comment faire en tant que musée d'histoire, comment présenter les objets historiques dans une perspective historique… Je crois que lui les aurait présentés peut-être un peu plus du côté artistique, mais en tant que musée d'histoire, on ne pouvait pas se permettre de ne pas présenter une part d'historique… donc c'était quand même d'arriver à ce juste milieu.*

L'idéal du « juste milieu » ne dissimule-t-il pas une autorité de discours ?

Quel est le rôle du conservateur du musée vis-à-vis des conservateurs invités ?

> *[…] l'exposition, c'est un travail de groupe… c'était prendre toute l'information et écrire un texte. Le conservateur prend toutes les idées. Il rassemble toutes les informations pour aboutir à une exposition, à un propos, à une ligne conductrice, à des thématiques… qui tiennent debout. Le conservateur a une vision globale. Il fait en sorte que les textes soient fluides, ne soient pas trop académiques non plus, et qu'il n'y ait pas trop de changements entre chacun des propos.*

Les conservateurs invités expriment des idées et écrivent dans certains cas les textes. Les textes peuvent ensuite être remaniés par le conservateur du musée pour la cohésion et l'uniformité du discours d'exposition. Ce travail consiste à la fois à chercher une logique

qui unifie l'ensemble des registres sémiotiques et à articuler de manière cohérente et harmonisée les différents points de vue autochtones.

***

Finalement, les artistes prennent part au processus de production des expositions en amont et en aval grâce à une transmission intergénérationnelle des connaissances sur la culture matérielle. Ils proposent un savoir-faire, un accès aux matériaux traditionnels et aux significations des objets. Ils permettent aussi aux professionnels d'intervenir sur les objets au-delà des codes de restauration. Toutefois, le conservateur du musée dirige la mise en œuvre de l'exposition en tentant d'unifier les divers points de vue recueillis auprès des autochtones. Dans les exemples présentés, il garde son autorité éditoriale.

3- L'évaluation des expositions issues des collaborations

Nos entretiens ont fait ressortir que les personnes interrogées connaissant peu les retombées des pratiques collaboratives sur l'exposition et les visiteurs.

a- Un désintérêt à l'égard du dispositif d'évaluation ?

Un participant mentionne que cela coûterait certainement trop cher pour le musée d'instaurer un processus d'évaluation, comparativement aux avantages économiques que cela rapporterait. Une autre personne explique que les coupures budgétaires les empêchent de réaliser des évaluations.

Nous constatons quelquefois une confusion entre le service communication et la démarche d'évaluation des expositions. Plusieurs professionnels ont répondu aux questions sur l'évaluation en mentionnant des stratégies d'attraction et de séduction des visiteurs.

Deux professionnels ont montré une certaine forme de désintérêt envers le procédé évaluatif. Ils estiment que les collaborations ne sont « rien d'extraordinaire », « pas une chose mystérieuse » et qu'il n'y a donc pas lieu de les évaluer. Citons les propos d'un

participant qui estime que son travail se limite à la production des expositions en collaboration :

> Cela [les évaluations] ne m'intéresse pas du tout. Nous avons pour habitude de nous appuyer sur des mesures plus informelles. Entretenons-nous encore de bonnes relations avec les communautés autochtones ? Les gens viennent-ils à la Salle des Premiers Peuples ? Est-ce qu'ils nous donnent une bonne rétroaction ? Oui et oui. Une de ces mesures est : est-ce que les communautés commencent à inclure le conservateur dans un de leurs projets ? Et oui, ils ont commencé à le faire[72].

La chose qui l'importe le plus est la satisfaction des collaborateurs et des communautés autochtones. De la même façon, un autre professionnel est essentiellement concerné par les commentaires des autochtones dans la presse. Il lit les journaux communautaires pour savoir ce que pensent les autochtones. Il prend ensuite en considération les commentaires que les visiteurs écrivent dans le livre d'or placé en fin d'exposition. Cette attitude montre à nouveau la priorité donnée au souci d'acceptation chez les autochtones. Enfin, un enquêté explique que deux choses comptent : qu'il « y ait eu des collaborations » et que les « autochtones disent ce qu'ils veulent par eux-mêmes ». L'appropriation du contenu de l'exposition par les visiteurs le concerne moins. Les perspectives d'évaluation ne sont pas déterminantes ou difficilement envisageables pour la majorité des professionnels.

b- Les intentions de reconnaissance envers les autochtones s'adressent-elles aux visiteurs ?

La plupart des professionnels ne savent pas si les visiteurs se rendent compte que l'exposition est produite en collaboration. « Ça, je ne peux pas vous dire si les visiteurs savaient qu'il y avait des collaborations. »

Toutefois, des évaluations menées auprès de visiteurs ont été évoquées dans deux musées différents. À partir des résultats d'une évaluation, le directeur a réalisé que le plus grand nombre de visiteurs ne prennent pas conscience que l'exposition a été produite en collaboration. Son collègue est surpris en entendant ce constat (que nous lui répétons), d'autant plus que les textes de l'exposition sont écrits à la première personne :

---

[72] [Traduction libre] « *I'm just not interested in it at all. We tend to rely on more informal measures. Do we still have a good relationship with the first nations community? Do people come to the First Peoples' Hall? Do they give us good feedback? Yes and yes. One of the measures, you know, do communities begin to include the curator in projects of their own? And yes, that has begun to happen.* »

« [L'exposition est écrite] à la première personne. Il dit que les visiteurs n'en sont pas conscients [que l'exposition est écrite avec les autochtones] »[73].

Un enquêté s'était rendu compte que beaucoup de gens ne côtoyaient pas les autochtones. Il précise que la plupart n'en ont jamais même rencontrés. Les publics se créent sur ces peuples un imaginaire qui traduit une forme d'ignorance. Il avait donc tenté de déconstruire les stéréotypes sur les autochtones et de sensibiliser les visiteurs au fait que ces peuples ont une culture vivante. Les stratégies consistaient à faire parler des autochtones en tant que personnes « normales » et à créer un « espace de rencontre », un « face à face » entre les visiteurs et des témoins autochtones. Or, l'évaluation de l'exposition montre que ces deux buts n'ont pas été atteints, les visiteurs s'intéressant à d'autres aspects. L'évaluation a dans ce cas révélé que les visiteurs « aiment » l'exposition, mais que les deux messages principaux n'ont pas été saisis :

> Et l'évaluation des visites a montré que les publics ne comprenaient pas du tout cela ! […] Pourtant la première ligne de l'évaluation était : « si c'était ça votre message principal et si vous demandiez aux gens quel était le message principal qu'ils ont compris, et bien, ce n'est pas le message qu'ils ont identifié ». Ils ont aimé l'exposition. Mais ce n'est pas le message qu'ils ont retenu[74].

Finalement, la prise en compte du point de vue autochtone est moins une stratégie expositionnelle envers les visiteurs qu'une attitude à l'égard des autochtones.

4- La gageure impossible du « partager » ?

Plusieurs faux-semblants ressortent des entrevues.

a- Partager : solidariser mais aussi diviser

Les unités signifiantes analogues au « partager » sont récurrentes. Nous relevons par exemple : « associés, échange, divisé, attribution, don, donner, donné, intégration, intégré, liens, recevoir, partager, profiter de ses connaissances, co-conservateur ».

---

[73] [Traduction libre] « *In the first person, yeah. He says visitors don't realize that?*»

[74] [Traduction libre] « *And the evaluation of our visiting public upon leaving showed that they didn't pick that up at all! […] But the top line of the evaluation was "if that was your major message, and if you ask people what was the major message they picked up." Well, that wasn't the message they picked. They loved it. But that wasn't the message they picked up.* »

Nous savons que « partager » signifie dans le sens commun à la fois se solidariser (partager un point de vue) et diviser (sélectionner des points de vue). Ainsi, d'un côté, le partage signifie se solidariser, c'est-à-dire former un tout et être solidaire. Un axe définitionnel de partager est effectivement participer, collaborer, concourir, contribuer, coopérer, prendre part, s'associer, s'engager, s'impliquer, s'investir, se joindre, etc. D'un autre côté, « partager » signifie constituer une séparation. L'étymologie prend le sens de « diviser en partie ».

Des efforts considérables sont réalisés pour concilier ces deux perspectives mutuellement opposées dans le but de construire un « modèle » muséal des pratiques collaboratives.

b- Partager l'autorité ?

Les professionnels décrivent la division des tâches dans la réalisation d'un projet. Cette division sous-entend que l'autorité de discours est de fait elle-même partagée. La perspective du « partager » semblerait contrecarrer la résonance des mots « autorité, pouvoir, propriété ». Dans la mesure où collaborer signifie « travailler avec », partager signifie dans le contexte muséal « diviser les tâches de travail ». La prise en compte du point de vue autochtone laisse entendre qu'en partageant ou en répartissant le travail, les professionnels partagent leur autorité.

Nous nous sommes rendu compte au cours des entretiens que les professionnels énoncent progressivement une posture éditoriale du musée qui montre que, finalement, l'institution conserve son autorité de discours : « […] notre propre façon de penser, notre propre position, musée assume, ne dérogera pas ». Le musée garde sa « position éditoriale » :

> *On ne doit pas tout abandonner pour laisser absolument parler les autres. Et nous, c'est la position qu'on a, le musée garde je dirais sa position éditoriale. Il y a des choses que si que si on nous avait demandé de les faire ou de les dire, on ne les aurait pas dites, on ne les aurait pas faites, parce qu'on n'y croit pas, on ne pense pas comme ça, et d'ailleurs, il y a des choses justement qu'on nous a demandé de faire et qu'on n'a pas faites.*

Une entente est établie entre les pensées des occidentaux et des autochtones :

> *[…] le musée n'était pas prêt à laisser, je ne sais pas moi, 2000 ans de réflexions occidentales, non plus. De laisser aller ça, pour que ça soit complètement une réflexion autochtone qui prenne toute la place dans le musée, donc c'était donc plutôt au niveau d'une discussion et d'une entente. Et ce qui est quand même dit dans l'exposition, le musée l'assume.*

Enfin, une personne interrogée distingue les approches des musées canadiens de celles des musées étatsuniens :

> *C'était très très différent par exemple du musée à New York où les Américains ont donné justement aux Amérindiens, voilà on vous donne le musée, faites ce que vous voulez avec, dites ce que vous voulez, c'est vous. C'est très différent, nous ce n'est pas ce qu'on a fait. On a gardé, disons notre voix éditoriale.*

Cependant, nous constatons qu'une conjecture du modèle collaboratif laisse croire que plus les autochtones sont impliqués et qu'ils détiennent du temps pour s'exprimer, plus ils acquièrent une autorité de discours. Certains professionnels estiment que les collaborations apportent des retombées positives aux autochtones, mais aussi aux musées.

> C'est ce que devrait apporter le Rapport du groupe de travail : une collaboration complète. Nous voulions voir la part d'autorité que nous pouvions leur accorder. Et si nous leur en donnons, qu'est-ce que nous récolterons en retour ? Est-ce que nous y gagnerons ou y perdrons ? Je pense qui nous y avons gagné. Je pense que nous y avons vraiment gagné. C'est une exposition muséale, le musée est responsable du contenu. Dans ce cas, nous disons aux communautés « le musée est responsable du contenu, mais c'est votre contenu ! Et notre responsabilité est de rencontrer des gens du comité afin de nous assurer que nous avons inclus le contenu que vous voulez. Nous ne commençons pas à dire ce que vous voulez, nous vous demandons de nous le dire ». Et ils n'ont eu aucun problème à nous le dire[75].

Comme pour affirmer la profondeur du modèle collaboratif mis en place, un directeur de musée tente spontanément de mesurer le niveau d'autorité et de contrôle qu'il accordait aux autochtones : « ils détiennent neuf dixièmes du pouvoir ».

On se rend compte que les propos des professionnels révèlent leur doute quant à leurs propres pouvoirs et leur légitimité à se prononcer sur les autochtones, ce qui signifie qu'ils attribuent cette autorité à ces derniers afin que le projet soit accepté. Cette latitude de pouvoir se joue entre le compréhensif et l'acceptable envers les autochtones.

---

[75] [Traduction libre] « *And this is how the Task force I think should be done, you know, with full collaboration, and we wanted to see how much authority we could give up, and if you give it up, what do you get back? Do you gain or do you lose? I think we gained. I think we really gained. It's a museum exhibit, it's museum responsible for the content. Well, in this one "well, the museum is responsible for the content, but it's your content! And our responsibility is to meet people on the committee to make sure that we'd put in the content of what you want. And we start, not saying what you want, we want you to tell us." And they had no trouble telling us.* »

c- La représentativité et la représentation : l'enjeu du respectable

Le rôle de « représentant » attribué aux autochtones prend un sens ambigu. Un glissement de sens s'opère entre la « représentation », c'est-à-dire le « représenter » propre au domaine expositionnel et la « représentativité » des autochtones liée au contexte collaboratif.

En effet, du point de vue institutionnel, le mandat d'un musée national est de représenter l'ensemble des citoyens. L'objectif de l'exposition est la « représentation » de toutes les communautés. Du point de vue communautaire, les représentants autochtones apparaissent comme des élus qui agissent au nom de leur collectivité. Nous décelons des traits définitionnels de pourparlers ou de porte-parole (exemples : « avocats, notaire, anthropologues, sages »). Bref, toutes sortes de métiers et de responsabilités qui sont attachés à la défense de leur cause et au respect de leur tradition culturelle. Nous constatons un basculement de sens, voire un amalgame entre l'exposition et l'esprit démocratique. La logique de défense de la communauté s'immisce dans celle de la production de l'exposition.

Plus précisément, le vocable « représentant » peut appartenir à quatre situations : contexte politique, milieu du travail, domaine scientifique ou communautaire. Dans les deux premiers cas, il s'agit d'une représentativité de droit liée aux luttes sociales tant politiques que syndicales et aux valeurs démocratiques. Par ailleurs, la « représentativité » soulève le mode d'élection de personnes à qui l'on attribue le pouvoir d'agir pour représenter et « députer ». Dans le troisième cas, la représentativité concerne le caractère « représentatif » d'un échantillon afin de mener une enquête scientifique et de produire de la connaissance. Or, il s'agit ici moins de produire de la connaissance que de prendre en compte les connaissances dites « traditionnelles » des autochtones. Nous nous rendons compte des significations et des enjeux à la fois politiques, sociaux, professionnels et scientifiques soulevés par le choix des collaborateurs autochtones. Le régime de consensus et ces enjeux génèrent de ce fait une confusion dans le travail même du conservateur. La quatrième perspective concerne la légitimité attribuée par la communauté elle-même tant

à son « représentant » qu'au travail des professionnels des musées. Les professionnels doivent exposer des objets selon les règles déontologiques et les procédures professionnelles de leur métier, mais aussi s'assurer que les communautés autochtones et la direction du musée approuvent les pratiques de l'institution.

L'idée de représentativité légitime-t-elle la représentation donnée aux autochtones par le musée ? Plusieurs perspectives toutes aussi créatives les unes que les autres sont mises en place afin de légitimer l'élection des représentants en procédant au mieux et dans la mesure du possible par le système de sélection propre à la communauté autochtone. En effet, nous relevons plusieurs qualitatifs qui justifient le choix du représentant : celui-ci est « respecté » et « reconnu » par sa communauté.

Un autre système de justification et de légitimation des actes muséaux s'est créé. Il est fondé sur le principe de l'affiliation. Il s'agit dans un sens large de l'affiliation communautaire. Puis, selon une perspective plus étroite, il repose sur l'« intergénérationnel ». Pensons ici à l'exemple déjà évoqué de la restauration d'un rabaska. Un autre exemple exprime clairement que le point de vue autochtone prévaut :

> Car je pense qu'une personne issue d'une culture particulière est la meilleure personne pour parler de cette culture[76].

d- Un régime de valeur du modèle collaboratif ?

À plusieurs reprises, les professionnels décrivent de manière très précise ce qu'ils nomment un « modèle » collaboratif. Selon les institutions, ils lui attribuent une appellation spécifique, un nom de programme (ex : « *Traditional Care Program* » [Un programme de soins traditionnels]).

Une personne interrogée insiste au début de l'entretien sur l'aspect « normal » des pratiques collaboratives. Elle explique ensuite qu'aucun modèle n'est possible et il lui

[76] [Traduction libre] « *Because I think that a person from a particular culture is the best person to talk about that culture.* »

semble conséquemment inapproprié de vouloir le systématiser ou l'évaluer. Un régime de valeur collaboratif commun ressort ; il est porteur d'un idéal de valeur.

En premier lieu, cette échelle de valeur prend en compte le degré d'implication et le niveau de responsabilité des autochtones. Comme deuxième unité, nous trouvons la valeur temps. Les pratiques collaboratives doivent s'inscrire dans la durée. Par exemple, un professionnel signale que les collaborations pour l'exposition permanente ont duré plus de 10 ans. Un autre indique qu'elles se sont échelonnées au-delà de 16 ans et que l'exposition permanente est continuellement « un travail en cours » avec les autochtones. Ces enquêtés ajoutent que les démarches collaboratives sont de ce fait « exemplaires » et que les prochaines expositions du musée devraient suivre ces mêmes procédures.

Un autre professionnel insiste sur le fait que l'exposition permanente est régulièrement mise à jour selon les actualités, précisant que le caractère « évolutif » de l'exposition est nécessaire. Les collaborations durent donc tout au long de la production de l'exposition et se poursuivent aussi longtemps après.

En outre, les participants mettent l'accent sur le nombre de collaborateurs, par exemple : « trente six membres ont été impliqués ». Enfin, une personne souligne le nombre d'objets (64 000) qui ont été réinterprétés au cours des collaborations lors de la production de l'exposition permanente. Ces différents critères sont considérés comme des normes. Ils démontrent l'ampleur du régime collaboratif inscrit dans le processus de production de l'exposition.

En fin de compte, les éléments qui définissent la qualité des collaborations sont : 1- le niveau d'implication des autochtones, 2- l'échelon de responsabilité confié aux autochtones, 3- la durée des collaborations, 4- le rang d'actualisation de l'exposition selon les points de vue autochtones et l'actualité autochtone, 5- le nombre de participants et 6- le nombre d'objets réinterprétés sont des éléments qui définissent la qualité des collaborations. Or, de toute évidence, la qualité des collaborations n'est ni mesurable, ni quantifiable et encore moins justifiable. Ces aspects révèlent surtout le niveau

d'engagement des professionnels et la complexification de ce procédé conventionnel du musée.

e- Quelle transmission des pratiques collaboratives ?

Les pratiques collaboratives ont lieu dans toutes les fonctions du musée et se retrouvent même au niveau de la direction. En d'autres mots, dès qu'il s'agit des autochtones, les professionnels des musées disent collaborer de manière automatique et systématique. Les démarches collaboratives se généralisent au sein des musées. En outre, les participants expliquent qu'elles ne concernent pas seulement les autochtones. Pareillement, elles ne touchent pas seulement le Canada et on les retrouve à un niveau international.

Néanmoins, un caractère inconstant du « modèle collaboratif » se dégage. Les praticiens disent aussi qu'il n'est évidemment ni écrit, ni transmis et qu'il demeure informel, mais qu'il appartient au jargon des musées nord-américains.

> Ce n'est pas réellement un document politique. C'est juste un genre de terme général que nous employons dans ce musée pour désigner toutes sortes d'activités que les conservateurs entreprennent en collaboration avec les chefs spirituels concernés des différentes communautés. C'est une terminologie, je pense que vous la retrouverez dans d'autres musées du Canada et des États-Unis qui ont des collections importantes de la culture matérielle des Amérindiens. Si tu leur demandes « qu'est-ce que les gens font comme soins traditionnels ? ». Je pense qu'ils reconnaîtront le terme. C'est presque une sorte de loi commune. Des conventions non écrites sur les façons de faire les choses[77].

Il est tout d'abord impensable, voire risqué, de vouloir figer les approches. De plus, les pratiques doivent se renouveler constamment. Le milieu autochtone se trouve lui-même dans des situations précaires et instables et la réalité communautaire est hétéroclite. Les possibilités et les motivations de travailler avec les musées varient conséquemment d'une communauté à l'autre.

Peu d'enquêtés entrevoient une transmission des pratiques collaboratives entre les professionnels ; au contraire, ils s'objectent à cette vision. Toutefois, une minorité des

---

[77] [Traduction libre] « *It doesn't actually exist as a policy document. It's just sort of a blanket term that we apply at this museum to that all range of activities, that the individual curators undertake in collaboration with the appropriate spiritual leaders from the different communities. It's a terminology, I think, you'll find in other museums in Canada and in United States, that have significant collections of native north-American material culture. If you ask them "what do people do for traditional care?" I think they will recognize the term. It's sort of almost the common law. The unwritten conventions, on way of doing things.* »

praticiens envisage divers niveaux de modélisation des pratiques collaboratives afin qu'elles deviennent uniformes, notamment au sein de l'institution. Par exemple, des « procéduriers » sont mis en place pour les futurs employés. Ou encore, les pratiques collaboratives sont ancrées dans le secteur de la gestion du musée où elles sont formalisées et transférées. Enfin, un des conservateurs propose de concevoir et d'enseigner ces pratiques comme une sorte de « méthode muséologique ». Ce professionnel conçoit les collaborations muséales comme une méthode issue de l'anthropologie et qui est transposée dans le milieu des musées.

***

Finalement, à travers l'ensemble des thèmes relevés dans les entretiens, le système polyphonique manifeste des opérations de régulation par assimilation/accommodation qui sont induites par les conflits patrimoniaux et socio-historiques réels ou potentiels entre les peuples autochtones et les musées canadiens. Le point de vue autochtone est autorisé. En d'autres mots, il est adapté aux institutions muséales et aux visiteurs cibles. Il est exprimé par les autochtones en fonction de ce qu'ils peuvent et veulent dire pour construire leur image vis-à-vis des visiteurs allochtones. De la même manière, les professionnels modélisent les points de vue autochtones pour qu'ils s'intègrent dans le fonctionnement du musée, tant dans le cadre de la conservation et de la restauration que de l'exposition. À l'inverse, quand les ajustements des points de vue autochtones atteignent leurs limites, c'est au tour du musée de s'accommoder, c'est-à-dire d'adapter son fonctionnement. Plusieurs exemples décrivent des situations où les musées connaissent plusieurs formes d'acculturation. Elles concernent à la fois les professionnels des musées qui sont eux-mêmes initiés aux croyances autochtones et les pratiques muséales rattachées aux objets puis à leur mise en exposition.

III- Trois paliers de reconnaissance dans la réinterprétation des collections autochtones

Quelle est la signification de ces formes de régulation ? Dans le but de décrire les cadres de référence et de représentation des professionnels, cette section vise à élucider le régime de valeur implicite et à en saisir les structures intentionnelles. Nous proposons de

reprendre le traitement analytique des entrevues et d'intégrer les données dans un cadre théorique sur la reconnaissance.

Cette partie s'attache à mettre en évidence les intentions des concepteurs-muséographes dès lors qu'ils entreprennent un travail de ré-interprétation des collections autochtones. Nous nous appuyons sur les travaux de Ricœur (2004) pour mettre en lumière la théorie de la reconnaissance dans le concept de patrimonialisation. L'exercice prend pour analogie le processus de la patrimonialisation tel que le propose Davallon (1999, 2006). Une fois les possibilités de réinterprétation du patrimoine expliquées, nous souhaitons remonter aux logiques singulières de reconnaissance dans le cas précis des collaborations avec les autochtones.

Ricœur a discriminé les clés de l'élaboration des significations successives du mot « reconnaissance ». La dérivation définitionnelle débute par la mention du préfixe « re » chez Littré qui souligne la racine « connaissance ». Le premier emploi de re-connaissance signifie « saisir, identifier et distinguer (par l'esprit, par la pensée) tout en établissant une relation d'identité et en présentant un rapport d'exclusion et de distance entre le même et l'autre » (2004 : 239). L'identification est construite à l'égard du « connaître », « mais le non-dit réside dans la force du re » (Ricœur, 2004 : 21).

Le deuxième emploi pose un statut existentiel réflexif dans l'identité entre le même et l'autre. Il s'agit de se reconnaître ou de la reconnaissance de soi par soi. Le signe de reconnaissance se construit par une médiation implicite (2004 : 34).

Le troisième axe définitoire recensé est l'aboutissement d'une trajectoire partant de l'usage à la voix active à l'usage à la voix passive (2004 : 39). Ce dernier stade est construit à partir de ce renversement sur le plan grammatical, mais aussi sur l'identification mutuelle. « Être reconnu » ou la demande de reconnaissance au sens de « gratitude » témoigne de la réciprocité et de la mutualité s'opérant, entre autres, par une saisie analogisante. Cette dernière catégorie va au-delà du « tenir pour vrai », elle repose sur une « supériorité morale » (2004 : 35).

De la sorte, nous identifions trois axes intentionnels dans les discours des professionnels qui rejoignent la théorie ricœurienne. Toutefois, les modalités de reconnaissance du patrimoine autochtone sont doubles, car elles concernent la société dans laquelle le musée fonctionne et les peuples autochtones. Les trois paliers sont de ce fait intriqués : 1- reconnaître, dans le sens d'identification de l'autre d'après ce que l'on sait, 2- reconnaître, dans le sens de faire converger l'identification de soi avec celle de l'autre, 3- puis la mise en reconnaissance où il y a un investissement réciproque entre le soi et l'autre (2004). Ces trois visions inscrites dans la prise en compte du point de vue autochtone seraient entremêlées au sein de chacun des entretiens.

Selon Davallon, trois étapes clés du processus de patrimonialisation rejoignent les pratiques réalisées par ou pour les autochtones lors des collaborations : 1- sélection et documentation des objets (« découverte de l'objet comme trouvaille, certification de l'origine de l'objet et confirmation de l'existence du monde d'origine »), 2- mise en valeur par l'exposition (« représentation du monde d'origine par l'objet, célébration de la trouvaille de l'objet par son exposition », 3- devoir social de l'institution (« obligation de transmettre aux générations futures ») (2006).

Tour à tour, nous proposons de faire corroborer les intentions des professionnels des musées avec les travaux de Ricœur (2004) et de Davallon (1999, 2006) en déclinant le mot reconnaissance selon ces différents traits définitoires : 1- la reconnaissance des objets, 2- la mise en reconnaissance dans l'exposition et 3- reconnaître un peuple qui induit à être reconnu.

1- La reconnaissance re-découverte des collections autochtones

Nous avons relevé un vocable lié à « la découverte des significations des collections ». Les autochtones sont considérés comme des « informateurs, conseillers, consultants, passeurs » ou encore comme des « ressources d'information ».

Collaborer avec les autochtones signifie leur demander de « re-trouver » et de « re-documenter » les collections muséales (déjà sélectionnées et documentées par les

professionnels). Collaborer, c'est re-découvrir les collections selon les perspectives autochtones. Le préfixe « re » suggère également un retour sur les connaissances.

a- La « trouvaille »

D'après Davallon, le premier niveau de reconnaissance de l'objet est la prise en compte de son caractère d'exception dans le sens de distinction, très étroitement en lien avec la confirmation de cette différenciation grâce aux connaissances que nous en avons (1999).

La patrimonialisation commence avec l'acte de « découverte » d'un objet venu d'un univers avec lequel nous n'avons pas ou plus de lien. Ce processus de patrimonialisation consiste à reconstruire le lien entre l'objet et son contexte d'origine afin que ce passé soit effectivement présent à travers l'objet (2006). Davallon propose un modèle du processus de patrimonialisation remontant vers le passé et formalisant les moments clés qui construisent l'objet patrimonial (2006 : 120)[78]. Il emprunte le mot évocateur de « trouvaille » à Eco pour définir cette première étape de reconnaissance, surtout symbolique, qui correspond à la découverte de l'objet.

> La trouvaille a toujours une valeur positive : elle est signe de chance et apporte de ce fait bonheur ou satisfaction […] Ce qui est important est qu'il [l'objet] possède une valeur suffisante pour qu'on lui prête intérêt et qu'on le regarde comme un objet à conserver […] Ce qui fait la valeur est d'ordre symbolique : elle tient au fait que l'objet en question constitue le dernier lien matériel et réel avec des êtres disparus qui avaient une importance pour soi (Davallon, 2006 : 120).

Selon Eco, une « trouvaille » est un signe. L'objet découvert correspond à un objet qui n'a pas d'utilité, mais qui est vecteur d'une signification. La « trouvaille » peut être instituée comme signe avec la charge de représenter et de se rapporter à une chose absente (Davallon, 2006 : 120).

La « trouvaille » est cette première étape de reconnaissance patrimoniale dans le sens de distinction de l'objet, de reconnaissance au niveau de l'identification de et avec l'objet, et

[78] Davallon a présenté ce schéma dans plusieurs publications et souhaite préciser, dans ce dernier ouvrage, certaines ambiguïtés à son propos lorsque l'objet devient patrimonial.

de reconnaissance dans l'espace public selon les trois emplois définis par Ricœur. Cet auteur distingue en effet dans les trois pivots définitionnels du concept de « reconnaissance » : la reconnaissance de l'objet par lui-même, de l'objet face à l'autre et de l'objet dans le collectif. Davallon pour sa part utilise l'expression « déclaration du statut patrimonial de l'objet dans l'espace public » en concevant une reconnaissance tant symbolique et scientifique que sociale (2006 : 133-138). Les procédures pour atteindre cette « déclaration » comprennent : 1- « l'identification de l'objet, au sens de reconnaissance de son identité », 2- « l'authentification du lien avec le passé », 3- « la déclaration officielle du statut patrimonial de l'objet » lors de l'institutionnalisation (Davallon, 2006 : 135).

Dans les gestes de patrimonialisation, la « trouvaille » est ce premier acte. La « certification de l'origine de l'objet », puis la « confirmation de l'existence du monde d'origine » sont les deux actes suivants qui permettent de reconstruire le lien avec le passé et de confirmer « la découverte » (Davallon, 2006 : 120-126).

b- L'objet document

L'objet de musée est devenu un document lors de son entrée au musée grâce au processus de documentation qui authentifie, certifie et étudie son contexte d'origine et les différentes réalités qu'il met en présence. Le deuxième pivot définitionnel de reconnaissance chez Ricœur corroborerait le deuxième palier de la patrimonialisation cité par Davallon. Ses actes sont constitutifs d'un savoir qui donne un sens à la collection muséale et qui authentifie les objets (Davallon, 1999 : 243).

Davallon définit les gestes de patrimonialisation dans lesquels nous entrevoyons des étapes du processus de documentation à travers les actes de « certification » et de « confirmation » du monde d'origine de l'objet. En effet, après l'acte de « découverte », il est indispensable d'accréditer et d'authentifier l'objet. Les deux gestes opérés sur les objets consistent à : 1- « […] établir son origine, c'est-à-dire de certifier qu'il vient bien du

monde duquel il semble venir, 2- établir l'existence de ce monde d'origine » (Davallon, 2006 : 121).

Ces actes permettent de fonder l'authenticité de l'objet, garantie généralement par le travail scientifique. Davallon discerne deux types d'enjeux : la production de connaissances scientifiques et la production du symbolique (Davallon, 2006 : 122). Cette attestation scientifique permet ainsi de garantir : « […] le statut indiciel de l'objet, c'est-à-dire de signe qui entretient un lien de causalité physique, matériel, avec son monde d'origine et non de ressemblance ou de convention » (Davallon, 2006 : 122).

Cette attestation est un lien entre le présent et le monde d'origine de l'objet. En outre, ces différents actes de patrimonialisation déterminent le statut symbolique de l'objet. En effet, les opérations remontant vers le passé établissent : « […] les procédures selon lesquelles, l'objet va représenter ce monde d'origine dans le présent afin d'instaurer une continuité entre le passé et le présent » (Davallon, 2006 : 122).

Pour que l'objet acquière le statut de représentant du passé, de nombreux critères institutionnels et scientifiques sont pris en compte. Une connaissance minimale sur ses caractéristiques et son origine est fondamentale (Davallon, 2006 : 121). Dans le cas des collaborations avec les autochtones, nous identifions par contre l'établissement d'un lien entre le passé et le présent d'après des dimensions sociales et symboliques.

Par ailleurs, dès que les collections ne rendent pas compte du point de vue autochtone, le musée commande de nouveaux objets ou d'autres expôts. En somme, si les objets n'illustrent pas clairement ce point de vue, le musée a recours à d'autres registres sémiotiques pour communiquer notamment l'immatérialité. De cette manière, le patrimoine autochtone est mis à jour et actualisé d'après les perspectives des autochtones.

En résumé, le point de vue autochtone s'inscrit dans les étapes de sélection et de documentation du patrimoine. Ce mode de reconnaissance social et symbolique est comme hors temps. C'est un processus qui permet de véhiculer la culture autochtone tant auprès des professionnels des musées que des visiteurs et de relier le passé avec le présent.

2- La mise en reconnaissance dans l'espace expositionnel

Les collaborations sont notamment mises en œuvre lors de la réalisation des expositions. La logique de production rejoint l'approche communicationnelle où l'exposition est conçue en tant que média. Il s'agit de mettre en exposition des collections autochtones. En d'autres mots, les autochtones participent à mettre en reconnaissance les collections muséales à l'adresse des visiteurs.

a- Mettre en reconnaissance

Comme le soulignent Veron et Levasseur (1983), exposer c'est ex-poser, c'est aussi pro-poser et s'ex-poser. En tant que média, l'exposition est un « support de sens » et un « lieu de production du sens » (Veron et Levasseur, 1983 : 28). Ces auteurs proposent de définir le processus de conceptualisation de l'exposition telle une « grammaire de production » et le processus d'appropriation de l'exposition telle une « grammaire de reconnaissance » selon une approche sémiotique. La « grammaire de production » décrit les propriétés, les conditions et les contraintes de « l'engendrement » de l'exposition. Elle est réglée par une logique « de prise en charge ». La « grammaire de reconnaissance » s'intéresse aux propriétés des lectures et des effets de sens produits par l'exposition (Veron et Levasseur, 1983 : 36-38).

Davallon définit l'exposition selon une approche communicationnelle comme « un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (1999 : 11). Il s'agit d'un dispositif socio-symbolique qui désigne des situations ou bien des objets porteurs de sens, jouant le rôle de la signifiance, fonctionnant comme des « faits de langage » (à savoir sa « dimension communicationnelle et référentielle »), mais « qui sont avant tout des pratiques sociales » (1999 : 25-26). Le dispositif d'exposition est de ce fait opérant dans un fonctionnement social spécifique, celui de la société détentrice. Le visiteur avec ses

contemporains va « redécouvrir » la « trouvaille » et « célébrer » ainsi le patrimoine, où il se représente lui-même le monde culturel mis en présence par l'objet.

b- L'objet à l'œuvre : la rencontre des mondes

L'exposition est l'expression sociale de l'objet (Davallon, 2006 : 124). Davallon considère que l'objet exposé devient au cours de ce processus d'exposition un objet culturel dans un espace social donné (1999 : 27-30). Ce procédé produit « une dénégation de l'énonciation » (expression emprunté à Marin), c'est-à-dire que c'est moins le producteur d'un objet qui s'adresse au visiteur que des objets et leur monde qui apparaissent et qui sont appréhendés par le visiteur (Davallon, 1999 : 29-30). Il en résulte un « exhaussement » de la relation à l'objet, ainsi qu'au monde représenté par l'objet : « En d'autres termes, l'exhaussement d'une présence du représenté dans la présenteté » (Davallon, 1999 : 30). L'exposition est construite à partir de trois médiateurs : société détentrice, objet et société d'origine (Davallon, 2006 : 170-184).

Dans le cas des collaborations avec les autochtones, il s'agit en effet de l'implication directe de la société d'origine. Nous avons décrit les rôles et les responsabilités des collaborateurs, notamment des comités conseils et des artistes. Rappelons qu'ils sont, entre autres, amenés à sélectionner et à interpréter les objets.

Les objets exposés circulent entre la « réalité et la fiction ». Ils sont sélectionnés et détachés du monde réel pour représenter ou plus exactement signifier qu'ils peuvent laisser entrevoir leur monde d'origine, en fonction d'une finalité didactique, mais aussi esthétique ou onirique (Davallon, 1999 : 164, 167). L'objet transpose dans un autre monde et peut faire rêver. L'objet exposé détient aussi de nouveaux sens et appartient dès lors à un nouveau monde, il est un objet de langage. Ses significations sont dorénavant définies par rapport aux autres objets exposés selon le discours d'exposition. « L'acte de combinaison » consiste ensuite à réunir et à mettre en scène différents objets qui se définissent mutuellement.

La création qui en résulte est désignée par Davallon : « l'espace synthétique ». C'est un processus par lequel la signification de l'exposition est mise en place. Le monde réel est ainsi transfiguré en un monde de l'exposition. Le visiteur se constitue par la suite son propre monde : le « monde utopique » (Davallon, 1999 : 169-170). « Interpréter, cela veut dire retrouver le texte qui est censé avoir présidé à la logique de l'exposition », mais cette reconstitution demeure toujours « parcellaire, incertaine et subjective » (Davallon, 1999 : 176). Quand les objets sont sélectionnés pour être montrés et sortis des réserves, ils sont réactivés dans leur parcours de reconnaissance patrimonial. Les objets sont sélectionnés en fonction de leur potentiel de reconnaissance. Ils détiennent des preuves de reconnaissance qui répondent à des critères scientifiques. Le signifiant de l'objet renferme un potentiel sémantique de reconnaissance pour que le signifié soit approprié par les visiteurs. Les visiteurs sont de la sorte amenés à reconnaître et à se reconnaître. En d'autres mots, ils établissent, lors de la visite de l'exposition, une identification entre eux-mêmes et les autochtones.

En outre, le statut symbolique de l'objet, en tant qu'opérateur de médiation dépend de la nature du rapport que la société détentrice entretient avec celle qui a produit l'objet (Davallon, 2006 : 174).

***

Finalement, nous constatons que le point de vue autochtone s'inscrit dans le processus de patrimonialisation. En ce qui concerne les collections muséales déjà formées, le point de vue autochtone est intégré dans la phase finale de la patrimonialisation qui regroupe l'ensemble des possibilités de reconnaissance de chacun des paliers précédents. D'un côté, il en ressort que la patrimonialisation renferme un potentiel de reconnaissance. De l'autre, des limites de reconnaissance en émergent, car ce parcours est circulaire. Les collaborateurs réinterprètent le patrimoine, mais ne sont-ils pas de fait influencés par les actes de patrimonialisation préalablement mis en œuvre par les musées canadiens ? À titre d'exemple, soulignons que les collections autochtones déjà patrimonialisées ont été sélectionnées en fonction de preuves de reconnaissance singulières. La phase de sélection repose sur des modes de reconnaissances déterminés, mais elle est aussi irréversible. Les objets non sélectionnés sont définitivement perdus.

3- Reconnaître le patrimoine autochtone ? Qui est reconnu ?

Davallon (2006) s'appuie sur le paradigme du don élaboré par Mauss (2010 [1925]) pour construire un modèle de patrimonialisation. Ricœur (2004), pour sa part, met en exergue la logique du don telle qu'elle est développée par Hénaff (2002) dans la reconnaissance. De cette manière, Ricœur adopte une approche spécifique dans la théorie de la reconnaissance et se démarque de l'épistémologie de Hegel qui insiste surtout sur l'enjeu de lutte (1807) (Jarczyk et Labarrière, 1987). Nous retrouvons cette singularité du don dans le cas des collaborations muséales avec les autochtones. Ces démarches consistent à leur donner la parole.

Ricœur écrit que le troisième pivot de reconnaissance

> […] procède tacitement de la précédente [deuxième pivot définitionnel] par le truchement de l'idée de dette, qui est comme le non-dit de l'idée préalable d'acceptation, d'admission, pour autant que la vérité présumée consiste en une valeur qui appelle une approbation en forme d'aveu (2004 : 32).

Cet auteur montre une logique à double sens où la reconnaissance de l'un engendre la reconnaissance de l'autre et réciproquement.

La patrimonialisation selon Davallon s'appuie sur le phénomène de dette vis-à-vis des donateurs, des générations futures, mais peut-être aussi de l'objet lui-même. À travers le concept de sélection, nous avons présenté les signes de reconnaissance qui concernent l'identification de l'objet, où « le sujet de pensée prétend effectivement à la maîtrise du sens ». Puis à partir du concept de documentation, nous avons identifié le deuxième pivot de reconnaissance : « la reconnaissance mutuelle où le sujet se place sous la tutelle d'une relation de réciprocité, en passant par la reconnaissance du soi […] » (Ricœur, 2004 : 381).

Les étapes finales de la patrimonialisation sont la « célébration de la trouvaille » de l'objet par son exposition et « l'obligation de transmettre aux générations futures », ce qui permet de garantir le statut patrimonial de l'objet. Ces pratiques règlent l'apparition de l'objet dans l'espace public et régissent à la fois l'« opérativité sociale » que l'objet évoque et l'usage social qui peut en être fait (Davallon, 2006 : 123-124). Le visiteur entre en contact

avec l'objet patrimonial reproduit et s'approprie les gestes préalablement posés par les professionnels du patrimoine. Il est surpris, émerveillé, comme ceux qui ont découvert l'objet. La « célébration de la trouvaille » ou de la découverte concerne la célébration de l'opérativité produite par l'objet et permet de le mettre en relation avec le monde d'origine de l'objet. Chaque génération est bénéficiaire de cette symbolique, mais elle est chargée, à son tour, de transmettre l'objet aux générations futures. Une sorte de continuité de l'humanité est assurée pour la postérité (Davallon, 2006 : 125).

En ce qui concerne la dette envers la société d'origine, nous constatons deux formes de manifestations du témoignage de reconnaissance. La première demeure officielle et l'autre traduit un régime de résistance.

a- La reconnaissance officielle

Nous avons recensé divers vocables liés à l'« institutionnalisation, légalisation, juridique, légitimation, vérité, arsenal juridique, généralisation, préservation, contractualisation, formalisation, approbation, autorité de droit, revendication, négociation ».

Pour les musées, collaborer avec les autochtones signifie pour les musées plaider pour leur cause dans le système gouvernemental, mais aussi officialiser les démarches patrimoniales. Les musées opèrent un double jeu de légitimation. Leur travail consiste à faire reconnaître la légitimité des autochtones en tant que citoyens particuliers du Canada. Les autochtones sont considérés comme des citoyens ou des sujets de la couronne au même titre que les autres Canadiens, mais ce sont aussi les premiers habitants qui ont été colonisés et qui devraient être aidés. Au sein de cet arsenal juridique et législatif, les musées légitiment du même coup leurs propres perspectives. Les collaborations s'institutionnalisent en même temps qu'elles rendent la cause des autochtones officielle.

Les professionnels portent à la fois une responsabilité quant à la préservation du patrimoine autochtone et un fardeau quant à l'image du musée associée à la colonisation. Plusieurs professionnels commencent l'entretien en affirmant que les musées n'ont pas

volé les objets comme la « rumeur » le laisse croire. Dès qu'il y a un doute sur les modes d'acquisition des objets ou si les objets sont sacrés, ils évoquent la possibilité du rapatriement. La question du rapatriement ressort systématiquement dans les entretiens et devient même le sujet nodal abordé par certains professionnels. La collaboration est ainsi entendue autour de cette pratique qui vise à rendre des objets aux autochtones.

Ce mode de reconnaissance est lié au temps long du présent. Il engendre une normalisation des pratiques collaboratives, comme phénomène qui a toujours été et qui perdure. Sa mise en place dépend d'un régime surtout rationnel. Les professionnels sont des médiateurs qui mettent en place des dispositifs tant gouvernementaux que patrimoniaux pour que les autochtones protègent et transmettent eux-mêmes leur culture. On identifie par exemple une quête du vrai qui devient une assertion pour « faire autorité ». En faisant prévaloir l'ancienneté et l'aspect traditionnel des connaissances, les autochtones deviennent, de fait, les seuls à pouvoir parler d'eux-mêmes. Ils deviennent les témoins légitimés pour se prononcer sur ce qui les concerne. Ils entérinent en même temps les approches collaboratives des musées.

b- La reconnaissance et la résistance

Nous avons relevé des unités qui témoignent d'une sorte d'aveu sous forme de militantisme : « lutte, domination, missiles, accommodation, relation informelle, réciprocité, retour, changement, espoir, réappropriation de l'autorité, etc. ». En traduisant les mots anglais, nous avons aussi relevé : « dominé, équité, obligation, discrimination positive, renverser la tendance, faire balancer le pendule ». L'idée de renverser le cours des choses, notamment en ce qui concerne les jeunes générations, est soulignée : « […] tout le travail qui se fait pour reprendre en main la jeunesse amérindienne, leur redonner non seulement de l'espoir, mais de la dignité, confiance et respect de leur nature, de leur culture ».

Collaborer avec les autochtones signifie aussi militer. Les pratiques collaboratives reposent sur un devoir de résistance. Certains, parmi ceux que nous avons interrogés, se

présentent comme des résistants culturels. Les autochtones sont considérés comme des dominés. Ce mode de reconnaissance est surtout lié au passé colonial et fonctionne comme un gage de promesse pour le futur. Les individus reconnus par ce phénomène sont-ils finalement les professionnels des musées eux-mêmes ? Nous approfondirons cette question dans la partie suivante en associant la posture du résistant culturel avec celle du « stigmatisé-honoraire », en nous référant aux travaux de Goffman (1963).

4- Les intentions de reconnaissance

Nous avons mis en relation trois moments clés du processus de patrimonialisation de Davallon avec les traits définitoires du concept de reconnaissance d'après Ricœur. En nous appuyant sur la monographie de Davallon fondée sur le paradigme du don et du contre-don de Mauss, nous avons identifié des modalités de reconnaissance inscrites dans les gestes de patrimonialisation[79].

***

Nous dégageons ainsi trois régimes de reconnaissance. Le premier a trait à la re-découverte des objets autochtones. Puis, les professionnels œuvrent selon un principe de reconnaissance fonctionnel qui appartient à la logique de production de l'exposition. La troisième perspective vise à témoigner sa reconnaissance aux autochtones selon une approche soit officielle, soit de résistance.

Les pratiques collaboratives en tant que phénomène de reconnaissance sont manifestes dans 1- les collections autochtones, 2- la fonction exposition, puis 3- l'institution muséale directement engagée envers les peuples autochtones. Elles se rattachent à l'idéal de la « reconnaissance mutuelle » ou encore « réciproque » de Ricœur (2004)[80]. Par ailleurs, les

[79] Ricœur établit les liens entre la théorie de la reconnaissance et l'économie du don de Mauss dans l'article suivant : Ricœur, « La lutte pour la reconnaissance et l'économie du don », *Hermenéutica y responsabilidad: homenaje a Paul Ricœur* : *actas VII Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago, Santiago de Compostela, Pontevedra, A Coruña, 20-22 de noviembre de 2003*, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, p. 17-27.

[80] Le dernier niveau de reconnaissance, la « reconnaissance mutuelle », serait également concevable selon la philosophie de Ricœur, car les institutions muséales mettent en œuvre une situation d'échanges rituels, de don et de contre-don avec les autochtones. Cela demeure par contre de l'ordre de l'utopie et de l'idéal à atteindre pour les institutions muséales. Ricœur en tant que philosophe ne propose pas en effet d'assises concrètes, mais plutôt des voies de conceptualisation de la reconnaissance.

intentions discriminées ne sont pas liées à l'origine culturelle et au statut professionnel des enquêtés.

Somme toute, nous avons mis en évidence le phénomène de reconnaissance dans chacune des étapes clés du processus de patrimonialisation. Il en résulte que la patrimonialisation est un processus de reconnaissance. Poursuivons notre recherche afin de faire émerger d'autres intentions qui contribuent au phénomène de reconnaissance.

IV- Les logiques de reconnaissance dans le temps : quels actes de mémoire ?

Nous entrevoyons dans les discours des professionnels des signes de l'oubli intrinsèquement liés aux collaborations. Nous les interrogeons comme actes de mémoire (Ricœur, 2000, 2004). En d'autres mots, notre analyse s'intéresse aux différentes logiques qui sous-tendent les représentations des professionnels des musées en ce qui concerne la mémoire du patrimoine autochtone.

Le premier acte apparaît en tant que mémoration, voire de commémoration. Cette perspective peut être expliquée d'après la logique de dette, autrement nommée la logique de don/contre-don. Nous mobilisons à ce propos les travaux de Davallon (2006) et de Hénaff (2002).

Le deuxième signe de l'oubli met en valeur la promesse de se re-mémorer. Alors que le patrimoine permet à la société gardienne de construire son identité culturelle, les pratiques collaboratives laissent entrevoir aux autochtones qu'ils peuvent, à leur tour, construire leur propre identité culturelle à partir de leur patrimoine d'origine. Nous nous appuyons sur la théorie de « l'identité narrative » de Ricœur pour comprendre cette promesse attachée à la logique d'identification (1990, 2004).

Enfin, les intentions des professionnels des musées montrent un désir d'intervenir sur l'oubli, c'est-à-dire d'orienter la mémorisation. Soit ils veulent faire oublier les préjugés de la colonisation, soit ils envisagent de retrouver ce qui a été oublié, mis de côté durant la

colonisation. Ces deux ambitions sont pour eux une ambition ou un devoir à collaborer. Nous les analysons à partir de la logique de stigmatisation selon Goffman (1963).

1- Le sentiment de dette au sein du patrimoine et à l'égard des autochtones

Lorsqu'il est question de « reconnaissance » en contexte postcolonial, ce mot renvoie au régime de revendication des dominés. En philosophie, ce mot rappelle aussi la « figure de maîtrise et de servitude » (Jarczyk et Labarrière, 1987) de Hegel qui interprète cette dialectique en tant que situation de lutte (1807)[81]. Cette « vulgate » doit être comprise comme une réplique à un défi jeté par Hobbes à l'époque de la bataille d'Iéna (Ricœur, 2004 : 242, 257-339). Les lectures de Hegel, comme celle de Kojève (1947) élèvent une sorte de paradigme qui suggère un principe de renversement des rapports sociaux au profit des opprimés de l'histoire (Jarczyk et Labarrière, 1987). Ricœur met en doute l'idée même de lutte dans la reconnaissance (2004 : 242-243) ; il formule l'hypothèse selon laquelle :

> […] la lutte pour la reconnaissance se perdrait dans la conscience malheureuse s'il n'était pas donné aux humains d'accéder à une expérience effective, quoique symbolique, de reconnaissance mutuelle, sur le modèle du don cérémoniel réciproque (Ricœur, 2004 : 243).

Le modèle « du don cérémoniel réciproque » conceptualisé par Hénaff (2002) s'écarte également de cette perspective de combat.

Le rapport aux objets accentue les collaborations et marque une symbolique particulière. Les conservateurs deviennent les nouveaux gardiens des objets et, par là même, les garants de la culture autochtone. Leur rôle de conservateur est singulier à l'égard des peuples autochtones. La responsabilité qui en émerge est manifeste par la ritualisation de leurs gestes et s'explique selon un rapport symbolique spécifique. Ce dernier correspond au « don/contre-don ». Cette théorie montre en définitive que les conservateurs ont en quelque sorte reçu en cadeau les objets autochtones, encore animés par l'esprit des

[81] Nous nous appuierons, dans le dernier chapitre et dans la conclusion, sur *La lutte pour la reconnaissance* de Honneth (2000).

donneurs. Ils se sentent redevables. Notons aussi que cette théorie provient des travaux de Mauss qui s'est notamment appuyé sur les modes sociaux des autochtones canadiens de la côte ouest. S'agit-il d'une sorte d'acculturation des pratiques muséales vis-à-vis des autochtones ?

Ainsi, nous analysons deux formes de dettes. La première est inscrite dans le processus de patrimonialisation. La deuxième est particulière au patrimoine ethnologique lorsque les peuples d'origines ont été colonisés, car elle souligne plus particulièrement l'oubli de ce qui n'est plus et engage donc une promesse.

a- La dette patrimoniale

En transposant le modèle de Hénaff, nous pouvons concevoir les collaborations avec les autochtones comme une forme de « don cérémoniel réciproque » dans une relation de reconnaissance qui s'intègre dans le processus de patrimonialisation[82].

À partir du principe de « don et de contre-don » de Mauss et du paradigme du don de Hénaff (2002), Davallon conceptualise la procédure de « filiation inversée » (expression empruntée à Pouillon), c'est-à-dire :

> […] reconnaître que nous sommes les héritiers de celui qui a donné une valeur à l'objet fait que nous nous déclarons ses débiteurs et que nous avons le sentiment qu'il nous a donné, à travers l'objet, quelque chose qui justifie le fait que nous devions garder ce dernier et le transmettre à notre tour (Davallon, 2006 : 161).

Les acquisitions des objets seraient un « don inversé », dans le sens où la société gardienne est redevable. Ce n'est pas une relation solvable qui est engendrée, mais l'esprit qui se trouve dans la chose « donnée » établit une dette envers les créateurs des objets puis leurs descendants. Cette chose donnée peut influencer les musées à se rapprocher des peuples descendants. La reconnaissance signifierait que la société qui patrimonialise reconnaît sa dette en assumant la conservation de ce patrimoine.

[82] Précisons que les anthropologues ont construit ce modèle à partir d'études sur les sociétés traditionnelles, mais que le don cérémoniel demeure encore présent dans les sociétés de type occidental (Hénaff, 2002 : 156).

En contrepartie, elle demeure bénéficiaire de la valeur socio-symbolique de ce patrimoine qu'elle a construit, ce qui lui permet de maintenir son identité culturelle (Davallon, 2006 : 162). Cette dette originaire ne s'efface pas ; elle demeure toujours présente. Ce qui revient, en définitive, à reconnaître que la société détentrice des objets bénéficie de ces objets dans son propre système symbolique. Elle n'en possède pas pour autant la propriété, mais en assume le rôle de gardien.

D'après Hénaff, quand le don ne se rattache pas au circuit économique, mais au savoir, il n'appelle pas nécessairement un acte en retour ou, du moins, il n'est pas forcément conditionné par l'attente d'un retour. Il représente en quelque sorte un don de soi. C'est un signe de l'estime que l'on porte à l'autre, une marque de reconnaissance. En ce sens, le don est gratuit. Le donateur espère cependant, en échange du don, que le donataire se sente reconnu. Le don impose le respect ; il engendre une certaine forme de réciprocité. Même si le don échappe aux valeurs marchandes, il crée une dette (Hénaff, 2002).

Le « don cérémoniel réciproque » est manifeste quand il s'agit de rétribuer l'inévaluable, telle la transmission de savoir dans l'univers de pensée du « hors de prix » (Hénaff, 2002 : 145)[83]. Le don cérémoniel n'est ni de nature économique, ni d'ordre moral. Il vise la reconnaissance réciproque publique (Hénaff, 2002 : 154). Le don peut être un bien matériel, mais aussi un service, un geste, une parole, etc. Les dons sont des témoins et des garants des relations (Hénaff, 2002 : 202).

Néanmoins, la priorité morale nous semble inéluctable dans le cas des collaborations muséales avec les autochtones. Elle appelle souvent par ailleurs une rétribution monétaire pour les collaborateurs autochtones. Modifierait-elle la nature de ce modèle d'échange en amplifiant davantage le sentiment de dette, en tant qu'héritage, mais aussi à l'égard des victimes ? Ricœur convoque aussi ce paradigme du don dans le cadre d'une logique centrée sur l'aveu et le pardon. Cette remarque explique notamment pourquoi les relations

[83] Le don cérémoniel n'est ni de nature économique, ni d'ordre moral. Il vise la reconnaissance réciproque publique (Hénaff, 2002 : 154). Le don peut être un bien matériel mais aussi un service, un geste, une parole, etc. Les dons sont des témoins et des garants des relations (2002 : 202).

de partage sont ressenties comme étant déséquilibrées, ou comme un « pardon difficile » selon l'expression de Ricœur.

Les musées risquent de toujours se sentir reconnaissants, malgré leurs intentions toutes aussi généreuses les unes que les autres, leurs actions et leurs efforts. Néanmoins, ils affirment par le même acte leurs compétences et leur légitimité muséales à conserver et à donner du sens aux collections autochtones. À titre d'exemple, citons le *potlatch* qui illustre parfaitement cette logique du don en contexte autochtone. Le mot *potlatch* est emprunté au chinook ; il signifie « action de donner ». Il désigne diverses cérémonies ostentatoires et dispendieuses de la côte nord-ouest qui donnent lieu à des festivités durant plusieurs jours. Des déclarations publiques, des distributions et des destructions de biens sont réalisées. Cette cérémonie ritualise différentes étapes de la vie des individus et de la collectivité. Chaque cadeau offert a une valeur correspondant au rang de l'invité. En acceptant le présent, l'invité reconnaît les droits et privilèges du chef hôte. En étalant sa richesse, le chef du village affirme son prestige et son pouvoir. Lors de cette fête, l'hôte qui se ruine a le droit d'ajouter des emblèmes supplémentaires à son totem. En ce sens, les collaborations peuvent être envisagées comme un contre-don. Il est à la fois une forme de reconnaissance, mais il n'est pas non plus tout à fait gratuit, sans être forcément utilitariste ou consciemment stratégique.

Deux systèmes sont présents dans la relation d'échange du « don cérémoniel réciproque » :

> [Le] premier système, transitif et horizontal assure la vie sociale dans le présent et ne concerne que les rapports des hommes entre eux, l'autre, intransitif et vertical, semble fait pour affronter la permanence de la communauté dans le temps (et en cela, les sacra – gardons ce terme latin comme emblème –, ce sont aussi les traditions, les récits, la mémoire) ; mais plus encore il s'agit, dans ce cas, d'établir le lien avec ces divinités de qui le groupe tient son existence, son identité et de qui dépend son destin (Hénaff, 2002 : 201).

Le don institue un rapport entre les groupes par l'intermédiaire de symboles qui peuvent être des biens matériels, des personnes, des gestes, des paroles, etc. (Hénaff, 2002 : 204)[84].

[84] Quand les biens ne s'échangent pas et qu'ils sont placés hors du circuit de l'échange, comme les *sacra,* le phénomène de don connaît une autre réalité où les biens précieux inaliénables assument la fonction essentielle de symboliser l'identité du groupe (Hénaff, 2002 :200).

Quand les musées canadiens exposent des objets autochtones, ils se trouvent à la jonction de ces deux systèmes. 1- Les musées sont pris dans un rapport de réciprocité d'ordre symbolique qui constitue des moments fondateurs de relations et d'alliances entre les groupes (Hénaff, 2002 : 179, 183). 2- Les musées sont également garants et créateurs de l'identité culturelle de leur groupe social grâce à la mise en exposition du patrimoine dans l'espace public.

Les collaborations peuvent être entendues comme un contre-don qui assure la vie sociale entre les groupes (c'est-à-dire entre les descendants-donateurs/autochtones et les donataires/allochtones). Les collaborations sont par ailleurs mises en œuvre selon des protocoles et des conventions qui confèrent un aspect formel et solennel à ce geste de don cérémoniel.

Les collaborations sont surtout réalisées lors de projets d'exposition qui peuvent également être définis comme un « rituel de représentation » (Davallon, 1999 : 185-194). Cette ritualisation muséale dans son « enceinte sacrée » s'accorde avec cette perspective de contre-don symbolique. Le don est cérémoniel, car il est public. Il est accompli en respectant des formalités bien définies. Il a une portée sociologique et il implique des obligations (Hénaff, 2002 : 178). Ce geste est symbolique dans la mesure où il témoigne d'un pacte. Il relève du champ de l'alliance et des rapports de réciprocité (Hénaff, 2002 : 178). On retrouve ces éléments, par exemple, lors des vernissages des expositions. Des représentants des communautés autochtones font des discours, puis mettent en place des rites de purification, des chants de prières, des danses afin de « reconnecter » leurs liens avec les objets et les liens de ces derniers avec l'au-delà. Ils réactivent la symbolique des objets dans l'espace d'exposition muséal, tout en s'appropriant en quelque sorte ce lieu.

***

Selon cette perspective symbolique, les musées canadiens ont « reçu » dans le patrimoine autochtone une partie de l'être de ces « donneurs » d'objets (les autochtones). Dans les objets circulent gages et substituts, essence et présence des autochtones. Cela leur permet d'intervenir dans l'espace même du partenaire canadien (Hénaff, 2002 : 171). Cette idée fondamentale du concept du « don cérémoniel réciproque » explique la situation dans laquelle se trouvent les musées canadiens qui doivent répondre à la procédure de

reconnaissance enclenchée par les « donneurs ». Les objets « imposent l'implication des donneurs », des autochtones (Hénaff, 2002 : 171).

b- La dette à l'égard des oubliés

Davallon discerne cependant deux types d'enjeux dans le processus de patrimonialisation : la production de connaissances scientifiques, mais aussi la production d'une symbolique (Davallon, 1999 : 122). Est-il question des rapports symboliques entre les objets et les peuples d'origine, ou entre les objets et la société détentrice des objets ? Les liens décrits par Davallon sont unidirectionnels (du présent vers le passé) et circulaires. Ils concernent seulement les actes actuels de la société conservatrice des objets (Davallon, 1999 : 122).

En effet, les gestes patrimoniaux correspondent à ceux de la société collectrice, gardienne et réceptrice des objets. Cette dernière se trouve dans l'action, la production et la réception de ces procédures. La patrimonialisation tend à expliquer le phénomène de miroir (Davallon, 2002 : 41-64), mais aussi la construction de l'identité culturelle telle qu'elle est définie par Ricœur à partir des théories de l'action et de la morale.

Jeudy, quant à lui, affirme que : « L'objet absorbe toutes les positions du sujet pour les lui retourner en miroir de ses intentions » (2008 : 65-66). Dans cette relation de miroir, la société qui patrimonialise les objets se construit elle-même. Elle construit son identité en regard de l'altérité qu'elle dessine en bordant les frontières de ce qu'elle est, et à la négation, de ce qu'elle n'est pas. Les patrimoines permettent d'édifier une identité culturelle, mais aussi de maintenir un ordre symbolique et la reproduction d'elle-même, car les objets atemporels assurent cette pérennité (Jeudy, 2008 : 48, 72-73). Selon cette perspective, l'objet conceptualisé reflète une réalité, telle que l'identité culturelle d'une société, construite et transmise à travers un regard orienté, un langage à caractère documentaire qui fait partie d'un fonctionnement symbolique spécifique. La construction de ce langage marque les limites avec « l'Autre » (Ricœur, 1991 : 40-43).

Alors que le patrimoine permet d'assurer l'identité culturelle de la société conservatrice, il est sous-entendu dans les pratiques collaboratives que les autochtones se réapproprient leur patrimoine d'origine et construisent leur propre identité culturelle.

De plus, Davallon propose d'envisager les expositions comme des « rituels de représentation » (pour saisir le monde et la vie) (1986 : 241-279), mais, dans un tel cadre, comment les gestes des conservateurs et des concepteurs-muséographes peuvent-ils être interprétés ? Les ajustements effectués peuvent-ils être associés à des rites muséaux ? Les règles et les rites sont des créations culturelles, extérieures aux consciences individuelles qui confèrent un caractère sacré aux relations. Ils s'inscrivent dans la vie sociale ; ils attestent et renforcent la communion morale d'une société, notamment en situation de risque ou de changement ; ils structurent et unissent une société par la répétition de son effectuation.

Il semblerait que les pratiques collaboratives soient des rituels « d'entretien » des objets. Ces derniers correspondraient à l'imprégnation des rituels autochtones dans l'espace muséal. Ils impliqueraient des traitements généralement employés par et pour des êtres vivants (nourrir, abreuver, faire respirer, mettre à la lumière, chants, prières, cérémonie avec la communauté). Les rituels autochtones sont néanmoins adaptés à l'espace et aux impératifs muséaux. Ces soins apportés aux objets ne sont pas non plus montrés et expliqués aux visiteurs. Les expositions signalent de manière très variable que l'institution a mis en place des collaborations lors de la production de l'exposition, mais les considérations spirituelles ne sont pas expliquées aux visiteurs.

Les pratiques collaboratives correspondent-elles aux « rites de présentation » tels que définis par Goffman (2008 : 63-68) ? Les marques de déférence comprennent tous les actes spécifiques par lesquels on fait savoir au bénéficiaire comment on le considère. Ils spécifient ce qu'on accepte de faire, contrairement aux rites d'évitement qui précisent ce qu'il ne faut pas faire ou ce qu'on ne fait pas. Ceux qui en bénéficient peuvent alors détecter le degré d'ouverture des musées. Il est en effet moins question de la représentation du passé que de la présentation de l'institution aux autochtones.

Ces rituels sont à proprement parler des « échanges réparateurs », pas seulement présents dans les conversations et les actes à l'adresse des autochtones (tels que Goffman les étudie), mais signifiés par les objets muséaux. Ces attentions manifestent ce que les musées acceptent de réaliser sous la demande des autochtones sur une scène d'interactions. Ils assurent une forme de respect et de considération envers ces derniers.

***

Somme toute, les collaborations conçues comme contre-don sont garantes de bonnes relations entre les institutions muséales et les communautés autochtones. Cependant, elles n'entrent pas dans la sphère publique, ce qui limite de fait ses aspirations patrimoniales. La résonance de la moralité ou quelques fois aussi les considérations économiques empêchent certainement d'après Hénaff, de construire des relations symboliques réciproques, telles qu'elles sont aussi envisagées par Ricœur en dernière ligne du parcours de reconnaissance. Le fonctionnement symbolique des collaborations demeure contrecarré par les questions de réparation d'ordre moral, politique, social et économique. Le double sentiment de dette incite cependant à collaborer.

Selon la typologie des mémoires de Ricœur (2000), il en résulte que le sentiment de dette manifeste dans les intentions des professionnels des musées s'explique en tant que « mémoire obligée ».

2- L'exposition : la construction d'une « identité narrative » ?

Les professionnels affirment qu'en collaborant ils favorisent la reconnaissance du patrimoine par et pour les autochtones. Leurs intentions visent à donner la parole aux laissés-pour-compte de l'histoire, mais aussi à leur re-donner les moyens de contruire leur identité culturelle. La théorie du patrimoine de Davallon (2006) propose un parcours qui fonctionne sur lui-même ; au-delà de cette approche, notre recherche tente d'aborder l'exposition selon le concept d'« identité narrative » ricœurien (1990, 2004).

a- L'identité narrative et le patrimoine en mouvement

Ricœur distingue, dans l'identité, le pôle *idem* et le pôle *ipse.* Le premier est immuable dans l'être, le deuxième ne l'est pas. L'*ipse* est considérée dans sa condition historique (Ricœur, 2004 : 165). « L'identité narrative » est alors l'instance médiatrice entre ces deux pôles. La dialectique entre l'*idem* et l'*ipse* demeure précaire et instable. Nous relevons cette même caractéristique dans le patrimoine qui renferme à la fois un pôle permanent et invariable et un pôle moins stable. Le pôle permanent permet de construire et de perpétuer la tradition. Le pôle muable s'enrichit dans ses rapports avec l'Autre, le temps et l'espace.

Les significations portées par l'un des pôles du patrimoine pourraient être envisagées comme transformables. Lors de la mise en exposition, le patrimoine est médiatisé et interprété. Ainsi, il est réactualisé et reconnu. Le patrimoine est une construction qui change en contexte expositionnel (Davallon, 2002 et Schiele, 2002).

b- La reconnaissance du patrimoine entre mémoire et promesse

La théorie de « l'identité narrative » de Ricœur est au cœur de la problématique de la reconnaissance. Elle permet de penser la dynamique d'identification qui est produite et se structure lors de rapports dialectiques entre soi et soi-même, et entre soi et l'Autre. Deux instances pensées ensemble sont envisagées lors de l'identification : la mémoire et la promesse (Ricœur, 2004 : 166, 169, 179). La première appartient au pôle de l'*idem,* la deuxième appartient au pôle de l'*ipse.*

La reconnaissance est tout d'abord un acte mnémonique. On se rappelle dans le présent d'une chose passée absente. Il y a survivance d'un souvenir à caractère insubstituable (Ricœur, 2004 : 198-203). Plusieurs traces sont re-collectées et déchiffrées afin de ressaisir le passé. La « mêmeté » est tournée vers le passé et sur soi. Elle est rétrospective (Ricœur, 2004 : 203). Elle marque une distance temporelle. Elle nie également l'altérité, elle est essentiellement repliée sur soi, sur soi-même, elle est même (Ricœur, 2004 : 194-195).

L'ipséité, au contraire, est tournée vers le futur et l'Autre. Elle est prospective (Ricœur, 2004 : 203), elle n'est pas prisonnière de l'Histoire. L'identité *ipse* appartient à la fiction. La dialectique entre l'*idem* et l'*ipse* existe seulement dans le cadre de la théorie narrative (Ricœur, 2004 : 167). C'est l'acte de raconter, mais surtout de se raconter, marquant la forme réflexive qui permet à l'identité personnelle de se projeter comme identité narrative. C'est dans le pouvoir de se raconter que les dialectiques entre soi et soi-même, soi et l'Autre, permettent de se reconnaître autrement et « d'identifier l'Autre autrement ». L'ipséité s'accomplit dans la promesse et dans son rapport avec l'Autre. C'est moins la reconnaissance de soi que la reconnaissance mutuelle qui est visée ultimement. Selon la vision philosophique de Ricœur imprégnée d'un parti pris pacifique et théologique, lorsque cette dissymétrie est surmontée (entre soi et l'Autre), acceptée et attestée grâce à la gratitude, la reconnaissance mutuelle peut alors s'accomplir dans la réciprocité.

L'identification maintient un équilibre entre l'immuable et le substituable. Elle n'est pas figée dans la répétition, elle peut se révéler à quelques degrés innovants (Ricœur, 2004 : 224).

c- L'identification dans les régimes d'intention du patrimoine autochtone exposé

Pour certains professionnels, la mise en place de collaborations est conçue en tant que stratégie de production qui engendre de meilleures expositions. Par exemple, l'exposition est plus « personnalisée » et elle est à même de mieux capturer l'attention des visiteurs allochtones.

> Je voulais une exposition qui parle des gens et que ces derniers devaient parler pour eux-mêmes. Depuis le début des années 1990, nous avons travaillé avec une école pour étudiants autochtones et cette école travaillait avec le musée. Nous avons réalisé ensemble une exposition. Nous avons découvert que les publics étaient beaucoup plus intrigués par l'exposition faite par les élèves de cette école secondaire que par la nôtre. Les visiteurs lisaient tous les textes des élèves, peu importe la longueur. Quant à notre exposition, vous savez, c'est trop long ; les gens ne lisent rien du tout. Mais c'est le volet personnel qui intéressait les visiteurs. Donc, nous voulions réellement une exposition personnelle, pas à la troisième personne, ou encore du point de vue du conservateur ; nous voulions qu'elle soit à propos d'eux-mêmes. C'est ce que nous voulions[85].

[85] [Traduction libre] « *I wanted to have an exhibit that could talk about people, but people were having to speak for themselves. And one thing we had been doing since the early 90s, we'd been working with a school that was for aboriginal students, and this school had been working with the museum and we put out an exhibit, and we discovered that the audience was much more intrigued by the exhibit that these high school students did, than they were by the exhibit that we did. They*

Les collaborations visent à faire reconnaître autrement le patrimoine ethnologique, différemment et en rapport avec l'Autre. La reconnaissance du patrimoine autochtone en contexte expositionnel se définit dans le sens où les allochtones reconnaissent les autochtones tels qu'ils se connaissent et dans la mesure où ils se reconnaissent eux-mêmes dans le dispositif expositionnel. C'est la reconnaissance de l'Autre tel qu'il se conçoit.

Plus particulièrement, le régime de collaboration prétend réaliser le projet suivant. Premièrement, l'exposition ne vise pas forcément l'appropriation des gestes préalablement posés par les professionnels du patrimoine, ou encore la signification du patrimoine telle qu'elle a été construite lors de sa patrimonialisation. Les significations des objets peuvent dès lors s'éloigner des sens attribués lors de la collecte et de la documentation ethnologique du patrimoine ayant notamment des résonances raciales et des correspondances hiérarchiques entre les sociétés. Dans la mesure où le patrimoine est intrinsèquement lié à la mémoire, une partie de ses significations demeure tout de même inchangeable et immuable au niveau de la reconnaissance de soi et de soi-même dans le passé (sans lien avec l'Autre). Deuxièmement, l'exposition vise à une reconnaissance en lien avec les perspectives des autochtones. Elle vise à une reconnaissance à caractère positif et laudatif des groupes autochtones. Troisièmement, l'exposition s'adresse aux autochtones afin qu'ils s'approprient leur patrimoine d'origine.

En schématisant le parcours de reconnaissance conçu par Ricœur, nous retenons trois étapes identificatoires issues des pratiques collaboratives en contexte expositionnel : 1- la reconnaissance de soi en lien avec le connu, 2- la reconnaissance de soi-même face à l'Autre, 3- la reconnaissance de l'Autre pour lui-même.

Ce parcours s'accomplit tant au niveau individuel que collectif (Ricœur, 2004 : 169). S'inspirant de Ricœur, tout en construisant une grille plus opérationnelle, l'exposition tenterait de faire émerger chez les visiteurs des ressentis qui correspondent aux trois

---

would read everything these high-school students wrote, no matter how long it was. As for with us, you know, it's too long, people don't read at all. And it was that "personal" that captured people. So we really wanted to have an exhibit that was personal, and wasn't third person, or just from a curator point of view, in fact, it's about themselves. That's what we wanted. »

formes de reconnaissance. Les visiteurs allochtones sont amenés : 1- à reconnaître ce qu'ils connaissent déjà et à découvrir de nouveaux éléments, 2- à se reconnaître par rapport à eux-mêmes 3- à reconnaître dans l'espace public les autochtones pour ce qu'ils sont eux-mêmes.

Le parcours de reconnaissance proposé aux autochtones s'effectue en sens inverse : 1- ils estiment être reconnus dans l'espace public, 2- ils se retrouvent dans ce qui est dit sur eux-mêmes, 3- ils reconnaissent et découvrent de nouveaux éléments sur eux-mêmes.

***

En fin de compte, les intentions des concepteurs-muséographes traduisent une « mémoire manipulée ». L'exposition est en ce sens orientée. Elle met en exergue des éléments qui ont été oubliés, ou au contraire elle met sous silence d'autres éléments, dans le but de construire une identité et une mémoire culturelle collective.

3- Une mise en scène : un espace de stigmatisation entre les musées et les autochtones

a- Les face à face : une mise en scène ?

Selon le concept de Goffman, les principaux « face à face » entre les professionnels et les autochtones ont lieu lors des tables rondes, mais aussi durant les vernissages. Les tables rondes et les vernissages sont des « séquences d'activités » qui posent un « cadre social primaire » construit selon des principes d'organisation et des règles. Les conventions qui en émergent correspondent au mode de faire de la « cérémonie », telle que définit par Goffman. Le « faire semblant » a la faculté de produire des « représentations ». Ce dispositif transforme les professionnels en acteurs. Cependant, dans le cadre de cette mise en scène, les autochtones ne connaissent pas le canevas d'improvisation des professionnels des musées. Les acteurs ont au préalable leur scénario et tiennent un rôle sur cette scène. Une « transformation » se produit à l'occasion des tables rondes ; cela diffère lors des vernissages, où le cadre de la scène n'est plus entre les professionnels et les autochtones. Les professionnels et les autochtones sont dès lors intégrés dans le jeu face aux visiteurs, ce qui signifie qu'ils sont au même titre des acteurs qui ont fait

concorder leurs scénarios pour une mise en scène commune. Lors des tables rondes, le mode d'action est une « fabrication ». Lors des vernissages, la forme du cadre est une « modalisation ».

La « fabrication » opérée lors des tables rondes est sujette à plusieurs « stratifications ». Goffman identifie trois « rôles ». Nous identifions chacun d'eux en rapport avec la modalisation fabriquée de cette situation. 1- Premièrement, le comportement social attendu des professionnels des musées correspond au consensus, à la prédisposition et à la déférence. Pendant cette étape primaire, le mode d'échange est conventionnel et protocolaire. Les professionnels ont clairement défini ce rôle social durant les entretiens. 2- Toutefois, une première strate ressort en ce qui concerne les contraintes et la programmation de production de l'exposition. Plusieurs éléments sont déjà conçus à l'avance, même si les autochtones ne l'entendent pas de manière claire. Il s'agit alors du rôle lié au milieu muséal. Une deuxième strate s'ajoute, celle rattachée aux codes culturels qui diffèrent entre les autochtones et les professionnels allochtones. Plus spécifiquement, nous identifions une anticipation des comportements autochtones par les professionnels. Cette anticipation repose soit sur l'expérience, soit sur des clichés. Dans le premier cas, le professionnel sait davantage à quoi « s'attendre ». Dans le second cas, la projection renforce le clivage et la stigmatisation des rapports autochtones/allochtones. Cela risque de perpétuer, voire de discréditer progressivement ces relations. 3- En outre, cette vision peut se retrouver dans le média de l'exposition et donc être diffusée auprès des visiteurs. Cet aspect montre un renversement de situation. Alors que le musée vise à détruire les clichés, il les médiatise lui-même sans forcément s'en rendre compte.

b- L'autochtonie au musée : un espace stigmatisant ?

Il apparaît que les relations entre le milieu muséal et les peuples autochtones sont construites et forment, tour à tour, en continu, un espace « stigmatisant » selon le sens goffmanien (2010 [1963]).

> Le mot stigmate servira donc à désigner un attribut qui jette un discrédit profond, mais il faut bien voir qu'en réalité c'est en termes de relations et non d'attributs qu'il convient de parler […] Un stigmate représente donc en fait un certain type de relation entre l'attribut et le stéréotype […] (Goffman, 2010 : 13-14).

En outre, Goffman distingue trois types de stigmates :

> En premier lieu, il y a les monstruosités du corps – les diverses difformités. Ensuite, on trouve les tares du caractère qui, aux yeux d'autrui, prennent l'aspect d'un manque de volonté, de passions irrépressibles ou antinaturelles, de croyances égarées et rigides, de malhonnêteté, et dont on infère l'existence chez un individu parce que l'on sait qu'il est ou a été, par exemple, mentalement dérangé, emprisonné, drogué, alcoolique, homosexuel, chômeur, suicidaire ou d'extrême gauche. Enfin, il y a ces stigmates tribaux que sont la race, la nationalité et la religion, qui peuvent se transmettre de génération en génération et contaminer également tous les membres d'une famille (Goffman, 2010 : 14-15).

Dans le cadre de notre recherche, il est question de la troisième forme de stigmate liée au caractère « tribal ». L'ensemble de ces trois types de stigmates a en commun les traits sociologiques suivants :

> […] un individu qui aurait pu aisément se faire admettre dans le cercle des rapports sociaux ordinaires possède une caractéristique telle qu'elle peut s'imposer à l'attention de ceux d'entre nous qui le rencontrent, et nous détourner de lui, détruisant ainsi les droits qu'il a vis-à-vis de nous du fait de ses autres attributs. Il possède un stigmate, une différence fâcheuse d'avec ce à quoi nous nous attendions. Quant à nous, ceux qui ne divergent pas négativement de ces attentes particulières, je nous appellerai les « normaux » (Goffman, 2010 : 15).

Nous envisageons les caractères stigmatisants attribués aux individus tels que Goffman les définit :

> […] nous les lui imputons de façon potentiellement rétrospective, c'est-à-dire par une caractérisation en puissance, qui compose une « identité sociale virtuelle ». Quand il est par contre possible de prouver que les individus possèdent ces attributs, ces derniers forment une « identité sociale » réelle (Goffman, 2010 : 12).

Goffman discerne deux moments de situation stigmatisante ; celle où l'individu est « discrédité », celle où il est potentiellement « discréditable ». Cette différenciation demeure importante pour identifier les étapes qui produisent la stigmatisation, car elle ne ressort pas forcément dans l'immédiateté. Notre recherche centre son intérêt sur les conditions susceptibles de produire et de perpétuer un clivage stigmatisant, sans chercher à démontrer si les stigmates relèvent du virtuel ou du réel. Nous considérons en effet que les frontières de ces catégories sont ni plus ni moins des points de vue qui peuvent varier (Goffman, 2010 : 160). Nous entrevoyons comme espace stigmatisant dans les régimes d'intention des professionnels des musées ; à la fois des 1- stigmates issus du passé

colonial, 2- un processus de stigmatisation actuel et 3- une posture de stigmatisé-honoraire immuable.

Volonté de dé-stigmatiser les autochtones

Les peuples autochtones souffrent de stigmates. Les collaborateurs autochtones souhaitent détruire leur image négative, le plus souvent humiliante et méprisante. Les professionnels des musées mentionnent que les pratiques collaboratives visent à rendre une meilleure image des autochtones.

> *Alors, c'est sûr que le fameux discours très discriminatoire ou discriminatif : ils prennent un coup souvent, ils battent leurs femmes, ils sont sous-développés… Ils ne voulaient pas entendre ça, ils voulaient qu'on fasse attention à ce qu'on allait présenter… c'était entendu dans leur réponse… que ce qu'ils souhaitaient c'était de montrer des choses de belle nature, de bonne nature, mais de façon réelle. Ils ne voulaient pas un discours idyllique sur le bon sauvage… ça, ça les emmerde au dernier degré. Ils ne voulaient pas qu'il y ait trop d'insistance sur les problèmes sociaux dans les réserves. Ils sont déjà très au courant. Ils font la manchette des journaux régulièrement. Alors, ils ne voulaient pas que ce point-là apparaisse dans le discours de l'exposition. C'est un peu normal.*

Le musée stigmatise malgré lui ?

Alors que l'intention première des concepteurs-muséographes est de construire une nouvelle image des autochtones, nous relevons dans les propos des professionnels plusieurs traces de stigmatisation plus ou moins conscientes.

Des préjugés apparaissent lors des interactions entre les professionnels et les autochtones. On soupçonne alors que le musée véhicule lui-même certains stigmates à l'égard des autochtones au sein de l'exposition construite à partir de ces interactions.

> *On ne voulait pas parler de race dans l'exposition. Parce qu'il y a des Amérindiens qui sont racistes. Les Iroquois par exemple sont racistes. Et c'est un très très grand enjeu pour eux, parce qu'il y a beaucoup d'argent, et s'il y a des gens qui sont trop blancs, tu sais, ils peuvent sortir des familles, puis les familles elles, elles n'ont pas d'argent ne feront plus partie du groupe, puis il y a des grands grands grands enjeux là sur la question génétique chez les Amérindiens. Il y a de grosses grosses chicanes entre les familles justement sur les questions de race et de génétique. Nous, on ne peut pas faire face à ça.*
>
> *On pense qu'ils souffrent du racisme, c'est vraiment ce qu'on pense. Quand on va travailler dans les communautés, on voit qu'il y a un très très grand racisme interne, qui est là pour une raison ou pour une autre, c'est comme ça là. C'est vraiment, c'est étonnant, c'est dommage, mais c'est ça.*
>
> *Il y a eu un colloque, il y a à peu près dix ans, c'était à McGill, puis c'était incroyable à quel point, l'enjeu de la race était important. C'est parce qu'il y a beaucoup beaucoup beaucoup d'argent […] Mais, c'est en fait pas seulement pour ça, mais si, si s'ils réussissaient à le démontrer, qu'il faut avoir, je ne sais pas trop quoi moi, imaginez-vous là. Tous les millions qui sont donnés. Il y a en combien,*

> *aurait les trois quarts qui partiraient et qu'ils ne l'auraient pas, ça resterait tout au même. C'est très important.*
>
> *Mais nous, ça ne nous regarde pas ça, nous autres. Ce sont des chicanes internes, ça ne nous regarde pas. Nous, ce qu'on pense c'est que scientifiquement ce n'est pas démontrable. Il n'y a pas de race parmi les humains. Il y a des cultures, mais pas des races.*

À travers cet extrait, les sujets sur la race et le racisme dévoilent plusieurs stigmates inscrits dans le discours même du professionnel.

Les résistants culturels : des stigmatisés-honoraires ?

Plusieurs formes de ritualisation à la fois sociales, sacrées et patrimoniales ont été relevées. Rappelons notamment l'initiation cultuelle et les cérémonies mises en œuvre au musée. En outre, nous avons expliqué comment les pratiques collaboratives s'immiscent et deviennent elles-mêmes des gestes patrimoniaux, à titre de rituels.

Nous proposons d'associer la posture de résistant culturel à la figure de « stigmatisé-honoraire ». « L'initié » qui défend la cause du « stigmatisé ». « La stigmatisation honoraire constitue un modèle de « normalisation » qui montre jusqu'où peuvent aller les normaux lorsqu'ils s'efforcent de traiter les personnes stigmatisées comme si elles ne l'étaient pas » d'après Goffman (2010 : 44).

***

En fin de compte, la logique de stigmatisation est triple. Elle concerne 1- les stigmates visant à être déconstruits au sein des expositions, 2- les stigmates véhiculés par les professionnels lors des collaborations avec les autochtones, 3- la posture de « stigmatisé-honoraire » des professionnels qui défendent les autochtones. L'espace de stigmatisation comprend des contraintes, des paradoxes et des tensions qui traduisent une « mémoire empêchée ».

Finalement, le modèle explicatif des intentions des concepteurs-muséographes renferme trois logiques qui construisent le phénomène de reconnaissance. La dynamique de l'oubli engendre un phénomène qui est manifesté par les logiques de dette, d'identité et de stigmatisation. À partir de la grille de Ricœur (2000, 2004), les signes de l'oubli inscrits dans chacune des logiques traduisent des actes de mémoire. La logique de dette manifeste

une mémoire obligée. La logique d'identité marque une mémoire manipulée. La logique de stigmatisation traduit une mémoire empêchée. Ce qui signifie que le phénomène de reconnaissance est continuellement incité et mis en œuvre, car il est à la fois obligé, manipulé et empêché. Il en résulte que non seulement le phénomène de reconnaissance est double, dans la mesure où il concerne à la fois le patrimoine et les peuples autochtones, mais en plus il est permanent.

Conclusion

En résumé, à partir des discours des professionnels des musées, l'objectif de ce chapitre a consisté à comprendre les collaborations menées en contexte muséal canadien avec les autochtones et à élucider comment le point de vue de ces derniers est pris en compte. Les intentions et les pratiques collaboratives effectives sont identifiées et mises en relation. Il s'agit de cerner le premier moment de médiation du système polyphonique des expositions construites en collaboration avec les autochtones.

1- Le fonctionnement des collaborations

À la suite des constats établis par une observation participante à Pointe-à-Callière, nous avons rendu compte d'une double généralisation des collaborations. En premier lieu, nous avons constaté une extension des collaborations dans les musées d'envergure nationale à caractère ethnologique ; en deuxième lieu, une globalisation des collaborations au sein même des musées apparaît. Une forme de systématisation émerge dès lors que les musées travaillent sur les collections autochtones ou sur la thématique autochtone.

Néanmoins, les processus collaboratifs varient de toute évidence d'un projet à l'autre. Même si l'idéal d'un modèle collaboratif est manifeste dans le discours de certains professionnels, il n'en demeure pas moins que derrière la question dite « autochtone », il existe des communautés, des cultures, des individus, des héritages historiques, des patrimoines, un cadre géographique, des situations sociales, économiques et politiques différentes. Cette pluralité peut être difficilement appréhendée lorsque le musée aborde

cette thématique de manière générale, de sorte que plusieurs problèmes sont soulevés durant la production d'un projet.

En ce sens, d'un côté, le fonctionnement des collaborations apparait comme une ligne de conduite qui engendre un point de vue autochtone autorisé. Nous avons observé une situation de consensus et de compromis assez complexe, ainsi qu'un effort de régulation des démarches des musées. Cet effort s'accompagne de stratégies d'ajustement et d'évitement qui sont réglées par assimilation/accommodation. Une sorte de normalisation est visée. Le système collaboratif repose sur des valeurs d'égalité, d'équité et de parité. Les pratiques collaboratives sont rattachées aux domaines de la justice, du législatif et du travail. Elles sont décrites comme un modèle et, ce faisant, portent des noms spécifiques. Les modalités de prise en compte du point de vue autochtone sont caractérisées comme une quête du juste milieu et entendues comme un soutien à l'autonomisation patrimoniale des autochtones. Les attitudes des professionnels montrent plusieurs formes de relations et de volontés. Nous avons repéré des relations de service, ou à caractère social puis obligatoire. Elles sont fondées sur une relation de confiance qui se définit selon un esprit du don, du bon, de l'engagement et de l'éthique. Elles font montre de reconnaissance et manifestent des promesses « humanistes », des responsabilités et des implications sociales qui dépassent les tâches traditionnelles du musée. Les intentions générales cherchent à plaider pour la cause des autochtones, à éviter au musée des manifestations et des scandales et à construire une paix sociale entre les peuples. En d'autres mots, il s'agit d'une recherche d'équilibre. Les musées souhaitent rassurer les autochtones, mais ils doivent aussi s'accommoder aux circonstances. Les rouages du processus collaboratif génèrent dans le discours du musée un point de vue autochtone qui doit convenir à l'ensemble des participants. Les participants estiment qu'il est nécessaire de satisfaire les publics. Pour cela, les musées identifient et souhaitent répondre aux intérêts et aux besoins des visiteurs. Ils tentent également de cerner les rapports entre les autochtones et les allochtones pour repérer et contourner la « zone de friction », puis les clichés et les stéréotypes sur les autochtones afin de donner une autre image. Les problèmes mentionnés touchent moins l'unification et l'harmonisation de points de vue inconciliables ou incompatibles que le devoir de collaborer et de produire un discours qui contente le plus de personnes.

D'un autre côté, dans la pratique, les collaborations sont élargies et plus ou moins formelles. Les mécanismes mis en place pour formaliser les relations, comme les ententes, les conventions, les « procéduriers » et les protocoles posent, quelquefois plus de problèmes qu'ils ne permettent d'en résoudre. En effet, sur le plan national, les autochtones restent diversifiés. Les modes relationnels des autochtones divergent des modalités collaboratives proposées par les musées. Enfin, ces déclarations d'intentions suggèrent des promesses qui vont au-delà des possibilités des musées. De plus, le travail de négociation demeure imprévisible et il soulève l'idée qu'il y a des « gagnants ou des perdants ». Cette idée est rejetée par les professionnels, car elle traduit une logique de vainqueur et de domination. Toutefois, elle demeure latente, car elle se rattache inévitablement à l'autorité éditoriale de l'exposition. Elle va à l'encontre de l'idéal de ne pas imposer et de donner la parole aux dominés et au sentiment de ne pas avoir de droit sur ce patrimoine qui appartient aux autochtones, même s'il est conservé au musée. Les pratiques collaboratives sont fluctuantes et se définissent comme des principes de conciliation et des mesures d'évitement de conflits potentiels.

Dans les deux cas, l'intention d'aider les autochtones est souvent liée à un sentiment d'obligation d'ordres différents (moral, éthique, historique, social, etc.) et à une perception de menace si le musée ne collabore pas. Il en ressort également que la volonté irréelle de systématiser le mode de fonctionnement des collaborations est confrontée à une réalité plurielle et changeante des autochtones. Notons que cette volonté est suggérée par une minorité de professionnels et qu'elle soulève plusieurs risques.

2- Les pratiques collaboratives au quotidien

Les pratiques collaboratives concernent surtout les objets, les croyances et le savoir des autochtones, un réseau d'informations croisé entre les musées et les autochtones, mais aussi les manières de parler sur et avec les autochtones.

Plus spécifiquement, les démarches les plus décrites sont rattachées à l'acquisition, au rapatriement, aux prêts et aux conditions de conservation et d'exposition des objets. Les

professionnels proposent plusieurs moyens aux autochtones pour se réapproprier leur patrimoine et se reconnecter avec la spiritualité des objets sacrés devenus muséaux. De la même manière, des professionnels se forment et sont initiés par les autochtones pour s'occuper des objets. Des conflits surgissent entre les normes de conservation des musées et les croyances autochtones. De plus, le savoir des autochtones a besoin d'être reconnu au même niveau que le savoir occidental. La première étape consiste par exemple à revoir le système de rémunération dans les musées, notamment établi en fonction du diplôme de l'employé. De même, le choix du porte-parole autochtone demeure délicat. Il en résulte que pour éviter un « impair », les professionnels préfèrent le plus souvent se référer directement aux communautés qui élisent elles-mêmes leur représentant. Les professionnels s'adressent également aux autochtones pour connaître leurs opinions et découvrir leurs connaissances, alors que les collaborateurs autochtones travaillent avec les musées afin que ces derniers transmettent aux jeunes autochtones leur culture.

Les professionnels des musées entrevoient également les collaborations comme un échange réciproque d'informations avec les autochtones et entre les musées. Les professionnels s'engagent à enseigner la muséologie aux autochtones avec des programmes spécifiques. Ils contactent de manière régulière certains représentants des communautés pour les renseigner sur les actualités ou pour les soutenir dans leurs projets patrimoniaux. À l'inverse, les musées demandent des conseils à des spécialistes autochtones. De la même façon, les professionnels s'informent entre eux sur les manières de travailler avec les autochtones et leur patrimoine, puis sur les messages qu'ils doivent véhiculer à leur propos auprès des publics. Des « comités de dialogue » ont notamment été mentionnés. Autre exemple, les concepteurs-muséographes souhaitent que l'exposition « [fasse] sens pour les autochtones » et qu'elle s'adresse notamment aux jeunes autochtones, ou bien qu'elle sensibilise les visiteurs allochtones sur les réalités autochtones. Il en découle que les collaborations sur ou avec les autochtones appartiennent au quotidien du musée.

3- Produire une exposition en collaborant avec les autochtones

Plus particulièrement dans le cadre des expositions, les collaborations sont surtout menées avec un comité conseil qui est consulté à des moments clés du processus de production. Les rôles attribués aux porte-parole consistent à donner des recommandations, à critiquer ou à valider les axes du projet, puis finalement à le cautionner. Ils jouent tout d'abord la fonction d'instance d'acceptation. Une fois que le projet est approuvé, la règle tacite consiste à l'appuyer chez les autochtones.

Les collaborateurs sont amenés à donner leur parole. Toutefois, une tension émerge entre le dire et l'indicible. Des aspects traumatisants ne peuvent pas être exprimés. Dans d'autres cas, les autochtones se censurent, car ils risquent d'être mal compris. Soit ils estiment que certaines choses traumatisantes n'ont pas lieu d'être expliquées dans ce contexte muséal, soit ils anticipent la critique et vont éviter de l'alimenter. Ils tentent d'ailleurs de remédier aux clichés qui les concernent. De plus, en ce qui concerne les professionnels, soit ils mettent plus ou moins sous silence des points de vue autochtones, soit au contraire ils se focalisent sur certains d'entre eux. D'une manière ou d'une autre, ils prennent position. Au-delà de cela, il apparaît que la majorité des musées préfère ne pas employer des mots dits « durs » liés à la colonisation et à ses conséquences, comme les notions d'holocauste ou de génocide qui sont quelquefois utilisées dans le discours des autochtones. Ils choisissent de ne pas entrer dans l'espace de dissension entre les allochtones et les autochtones, entre ce que l'on peut dire et entendre. Au contraire, deux des professionnels ont privilégié des mots plus radicaux que ceux employés par les autochtones dans le discours de l'exposition. Ils pensent que plus ce discours est affirmé, plus il est susceptible de provoquer des réactions de la part des visiteurs. Cette posture vise à susciter une réflexion et des dialogues. Les professionnels orchestrent ainsi les points de vue et leur ton. Ils sont les « maîtres d'œuvre ».

Il est ressorti une association entre le rôle d'informateur attribué aux autochtones dans les musées et le contexte ethnographique. Pour un professionnel, ce que les anthropologues appelaient anciennement « informateurs » correspond aujourd'hui à la notion de « partenaires » dans le champ dit « activiste » de ce domaine de recherche. Pour l'ensemble

des professionnels des musées, il apparaît que les collaborateurs sont des personnes qui donnent des informations et des opinions pour la production d'une exposition, au même titre qu'ils sont interrogés dans le cadre d'une collecte de données. Ce sont pour la plupart des anthropologues. Ils conçoivent leur travail comme une recherche qui implique une enquête de terrain. Il est pour eux inconcevable de parler des autochtones sans les avoir d'abord interrogés. Pourtant les démarches décrites montrent qu'il y a peu d'approche critique ou de perspective analytique et réflexive. Au contraire, il semblerait que les professionnels hésitent à mettre en cause la parole des autochtones. D'une autre manière, les points de vue des autochtones légitiment le positionnement du musée. Ils demeurent cités dans les textes comme des preuves d'authentification.

Par ailleurs, une distinction se fait entre les mots anglais et français. En contexte anglophone, les informations extraites des rencontres avec les autochtones traduisent surtout un régime de narration. Les professionnels décrivent les points de vue des autochtones comme des « histoires », des « mythes » ou encore des « récits ». Ces derniers « racontent ». Alors que les professionnels francophones décrivent plutôt des régimes descriptif et explicatif. Comment les visiteurs interprètent-ils la coexistence du régime du croire (autochtones) avec celui du savoir (musée) ? Quelle crédibilité est attribuée aux points de vue autochtones et à la démarche du musée qui vise généralement à offrir une vulgarisation scientifique des travaux récents ?

Les perspectives actuelles des autochtones sont difficilement illustrées par les collections des musées. Les professionnels ont donc souvent recours à des vidéos, à des œuvres contemporaines ou à d'autres outils d'interprétation pour inscrire les points de vue des autochtones dans le discours de l'exposition dans le but de montrer leur culture vivante. Ainsi, ils tentent de respecter au mieux les points de vue des autochtones en fonction des moyens et des limites du média exposition.

Outre le comité conseil, nous avons relevé d'autres modalités de collaboration, notamment les artistes qui interviennent en tant qu'artiste-créateur, artiste-référence ou artiste-commissaire.

Enfin, nous avons repéré que les professionnels connaissent mal les retombées des collaborations et que les résultats des quelques évaluations qui ont été menées signalent que les objectifs visés à l'égard des visiteurs ne sont pas vraiment atteints.

4- Les faux-semblants des collaborations

Les confusions et les présupposés décelés lors de notre recherche permettent de rendre compte d'un modèle idéal des collaborations.

Tout d'abord, il apparaît que le partage du travail de production de l'exposition laisse entendre un partage d'autorité du discours d'exposition. Les professionnels insistent sur le fait que les autochtones détiennent certaines responsabilités (confiées par le musée), qu'ils sont impliqués à la fois dans la durée du projet et à des moments clés. Or, malgré le temps accordé et la répartition des tâches, l'autorité de discours appartient toujours au musée. Les professionnels sont amenés à faire des choix et à donner des directives. Cet espace de décision se joue ainsi entre le degré de compréhension des professionnels, leur marge de manœuvre, les moyens et les limites du musée, ainsi que les niveaux d'exigence des collaborateurs-autochtones. La participation au projet procure aux autochtones un regard sur la procédure ce qui leur permet de donner leur avis, mais c'est moins l'attribution et la division des tâches que la possibilité d'intervenir dans la conceptualisation de l'exposition qui influe sur le discours d'exposition. Par exemple, les œuvres contemporaines ou les entrevues avec les autochtones sont des commandes précises du musée pour lesquelles leurs attentes et leurs besoins sont décrits explicitement. Ils sont rattachés au scénario de l'exposition déjà établi. En ce sens, les autochtones travaillent moins, avec, que, pour, les musées.

Nous constatons aussi des associations et des amalgames dans l'emploi des mots « représentation, représentativité, représentants, représentatif » qui indiquent 1- les enjeux du respectable et de l'acceptable du projet d'exposition et 2- la vision des professionnels sur leur mission. Les conditions pour que le projet soit entériné reposent sur la participation de représentants autochtones, un modèle de représentativité (qui s'apparente au système démocratique) et à une représentation paritaire de l'ensemble des

communautés autochtones (qui appartiennent au territoire du mandat du musée provincial ou fédéral). Enfin, l'image des autochtones exposée doit correspondre à l'image que les autochtones souhaitent se donner.

Les professionnels suggèrent une série de critères qui établissent un modèle exemplaire des collaborations : la durée des collaborations, le nombre de représentants autochtones et leur niveau d'implication et de responsabilités, le caractère évolutif de l'exposition et le nombre d'objets de la collection ré-interprétés. Ces preuves montrent la complexification des pratiques collaboratives des musées. Elles correspondent au niveau d'engagement et de transparence des professionnels à l'égard des autochtones. Elles ne sont pourtant ni des indicateurs, ni des gages de qualité de l'exposition.

Ainsi, nous avons identifié une recherche d'équilibre induite par des conflits patrimoniaux et socio-historiques tant réels que potentiels. Cette recherche d'équilibre engendre des processus d'adaptation par assimilation/accommodation. Notre travail a ensuite visé à connaître la signification de ces formes de régulation et de compensation et leurs possibilités de reconnaissance.

5- Réinterpréter le patrimoine autochtone : quel phénomène de reconnaissance ?

En premier lieu, nous nous sommes rendu compte des possibilités de prendre en charge le point de vue autochtone et de réinterpréter le patrimoine autochtone en tant que phénomène de reconnaissance. À partir des travaux de Davallon (1999, 2006) et de Ricœur (2004), nous avons montré que le parcours de reconnaissance est double, car la patrimonialisation est un processus de reconnaissance, tout comme le travail de réinterprétation du patrimoine autochtone.

Trois degrés émergent : 1- re-connaître l'autre en fonction de ce que l'on sait, 2- se reconnaître par rapport à l'autre (approche réflexive), 3- la reconnaissance mutuelle de soi et de l'autre. Les intentions des professionnels des musées montrent trois paliers de reconnaissance : 1- re-découverte (de l'objet), 2- fonctionnelle (au sein de l'exposition), 3-

témoignage officiel ou de résistance dans les pratiques muséales (à l'égard du patrimoine et des autochtones). Le témoignage de reconnaissance est réalisé de manière officielle ou selon un engagement résistant afin de soutenir la cause des autochtones.

En deuxième lieu, nous avons mis au jour les logiques du phénomène de reconnaissance. Trois logiques ont été mises en exergue à partir des concepts de Hénaff (2006), Ricœur (1999, 2004) et Goffman (2010 [1963]) : dette, identité et stigmatisation. Elles manifestent aussi trois actes de mémoire qui signifient les empreintes collaboratives dans l'épaisseur du temps et qui expliquent les tensions réciproques qu'elles engendrent en tant que mécanisme sans fin et contrecarré (Ricœur, 2000). Les trois processus mémoriels sont en effet intriqués dans ces logiques qui s'entraînent tour à tour et se contrarient mutuellement, en étant à la fois obligés (dette), manipulés (identité) et empêchés (stigmatisation).

Les pratiques collaboratives en tant que phénomène de reconnaissance s'appréhendent par le principe de la « mémoire empêchée » du patrimoine autochtone où le travail de mémoration est finalement impossible, mais demeure constamment entrepris, car « obligé » et, du coup, « manipulé ». Ces logiques montrent le caractère perdurable du phénomène, car elles l'autoalimentent continuellement en se contraignant mutuellement.

Selon, la théorie de Morisset qui conçoit la mémoire du patrimoine en tant que « palimpseste », le patrimoine véhicule lui-même son passé dans le phénomène présent (2009). La mémoire patrimoniale définie par cette auteure met en lumière l'empreinte d'invariabilité et de permanence temporelle transmises à travers les couches successives, ce qui signifie que le processus de patrimonialisation, mais aussi la mémoire des processus de patrimonialisation consécutifs dans le temps sont centrés sur eux-mêmes et manifestent une constance. La posture de reconnaissance culturelle fait-elle partie intégrante des strates mémorielles du processus de patrimonialisation des collections autochtones du Canada ? Cette posture serait peut-être un « palimpseste » de ce patrimoine. La mémoire du patrimoine autochtone inciterait à mettre en œuvre des collaborations de manière continue.

Chapitre 8
Comment le point de vue autochtone est-il exposé ?

Introduction

Nous avons mis en évidence dans les chapitres précédents les intentions des professionnels des musées dès lors qu'ils mettent en place des expositions nommées « plurivocales » qui visent une « reconnaissance de la polyphonie des voix et des discours » des peuples autochtones (Dubuc et Turgeon, 2002 : 55). Notre posture est d'interroger la polyphonie des expositions produites en collaboration avec les autochtones. L'objectif est de rendre compte au sein de l'espace communicationnel polyphonique des expositions : les valeurs, les transparences ou les faces cachées, mais aussi les limites et les risques des pratiques collaboratives. De plus, ce chapitre consiste à examiner la cohérence entre les objectifs communicationnels de l'exposition et les moyens mis en place pour les atteindre.

À la suite de l'article de Gervereau qui vante les mérites des expositions à plusieurs points de vue (1995), Jacobi a fait un retour sur la notion de point de vue et a posé les questions suivantes :

> Mais est-il possible d'affirmer que la présentation simultanée de plusieurs points de vue aboutit toujours à un discours d'exposition supérieur aux autres ? […] Cette composition en mosaïque serait-elle une modalité plus efficace ou plus honnête de production du discours d'exposition ou seulement un jeu pour marquer sa propre distance de concepteur par rapport au propos ? (Jacobi, 2005 : 52).

Comme le montre l'auteur, le point de vue inscrit dans le discours de l'exposition est tout d'abord un réglage opéré par le concepteur-muséographe, mais aussi l'expression d'une opinion (Jacobi, 2005 : 44). Lors de l'élaboration d'une exposition, plusieurs actes posés révèlent des choix et des points de vue : de la sélection des objets au modèle orientant la représentation. Ces décisions appartiennent aux concepteurs-muséographes à un moment donné, appelés aussi auteurs d'exposition.

Remarquons que certaines expositions présentent quelquefois les autochtones comme les narrateurs, à la première forme du pluriel. Cela produit une dichotomie entre les

autochtones et le public et une division entre les autochtones et le musée. Le discours est ainsi formulé « Nous (les autochtones) vous (publics) parlons de notre histoire »[86]. Ce qui signifie que les auteurs (le musée) se dissimulent, dès ce niveau de lecture (le titre), derrière la figure des autochtones et créent une distance entre le contenu d'exposition et leurs propres engagements.

Même s'il peut paraître préférable que les auteurs effacent leur présence dans le discours expositionnel, certains marqueurs indiquent leur prise de position à leur insu. Ce marquage peut être analysé par les approches sur « l'embrayage-débrayage du point de vue » de Rabatel (2001, 2003, 2004). Les stratégies d'effacement dans l'énonciation sont par exemple, les tournures impersonnelles et les phrases à la forme passive (Jacobi, 2005 : 47).

Dans la mesure où les visiteurs peuvent décrypter ce marquage (des points de vue des auteurs) et relever la présence des autochtones en tant que narrateurs, comment reçoivent-ils cette polyphonie ? Est-elle en accord ou en décalage avec leur propre point de vue ? Jacobi explique que la tyrannie du discours peut être proche de la polyphonie (Jacobi, 2005 : 51-52).

Nous avons par ailleurs relevé dans les enquêtes précédentes certaines confusions à l'égard des notions d'auteur et d'autorité de discours. Un régime d'évidence a été décelé. Il est apparu dans les intentions des professionnels que la prise en compte du point de vue autochtone est corollaire avec la volonté de réduire l'autorité de discours des musées. Il semblerait que plus le musée met en valeur le point de vue autochtone, plus il réduit conséquemment son propre point de vue. Nous interrogeons cette relation.

Notre questionnement est de ce fait centré dans l'espace polyphonique de l'exposition sur les rapports entre l'auctorialité (les auteurs) et l'autorité de discours. La question principale de notre recherche est : les expositions à caractère polyphonique diminuent-elles l'autorité de discours du musée ?

---

[86]À titre d'exemple, l'exposition permanente du Musée de la civilisation à Québec, *Nous, les Premières Nations*, l'illustre.

Les analyses précédentes ont révélé que les points de vue autochtones sont autorisés (par assimilation) lors de chacune des étapes successives de production des expositions et qu'inversement, le point de vue du musée est acculturé (par accommodation). Malgré la présence du point de vue autochtone, l'autorité de discours appartient au musée. Toutefois, nous ne savons pas comment les points de vue autochtones et muséaux sont montrés. Nous recentrons notre travail sur l'instance auctoriale et son lien avec l'autorité du discours dans le système polyphonique du média exposition.

La recherche s'inscrit dans les travaux sur l'auctorialité : comment les points de vue se manifestent-ils dans les énoncés du discours d'exposition ? Quelles relations entretiennent-ils ? Quelles relations entretiennent-ils avec l'énonciateur qui les a sélectionnées et qui les fait entendre dans son propre discours ? (Maingueneau, 2009 : 112).

I- L'exposition à caractère polyphonique : quelle autorité de discours ?

1- Le concept de point de vue

Le concept de point de vue est complexe tant il appartient à divers domaines : à l'optique et à l'expression d'une opinion, par exemple. C'est une opération linguistique où l'on adopte dans le cas du texte narratif une focalisation ou mise en focus (mise en relief) de certaines informations considérées comme importantes (Rabatel, 2008 : 20). Jacobi considère cette ambiguïté dans son épaisseur conceptuelle qui d'un côté se réfère à la peinture, « […] le point de vue est l'endroit d'où l'on voit le mieux […] », d'un autre côté c'est « […] une manière de voir les choses et finalement ce n'est rien d'autre qu'une opinion personnelle » (2005 : 46). La recherche s'appuie sur ces perspectives où l'exposition « […] se veut dispositif de monstration et d'exhibition d'objets (et de textes) disséminés dans un espace […] » (2005 : 46). Le concepteur-muséographe construit un point de vue ou tente de proposer plusieurs points de vue dans ce dispositif.

Depuis la tradition des Lumières et plus récemment avec les nouvelles muséologies, les musées revendiquent le droit à la subjectivité et à la compétence d'auteur d'exposition (Jacobi, 2005 : 46). À partir des nouvelles muséologies, l'écriture des textes implique des choix, notamment langagiers, mais aussi des prises de position idéologiques et culturelles (Poli, 2002 : 35). Nous partons du principe que « […] dans tout discours d'exposition se manifestent au besoin à l'insu des concepteurs des points de vue » (Jacobi, 2005 : 46).

2- Les concepts de polyphonie et de dialogisme

La recherche convoque le concept linguistique de polyphonie. Les discours des expositions nés de démarches collaboratives sont qualifiés de polyphoniques. Les collaborations sont à l'œuvre dans le discours d'exposition polyphonique à travers plusieurs êtres de discours (énonciateur, énonciataires, interlocuteurs, c'est-à-dire le concepteur-muséographe, les visiteurs et les autochtones). Quelles sont les relations entre ces êtres de discours ? Comment sont-ils mobilisés ? Quels en sont les enjeux implicites de ces situations ?

Le mot polyphonie provient de l'univers de la musique où il signifie une combinaison de plusieurs voix. Dans l'histoire de la musique classique, ce mot désigne plusieurs voix mélodieuses qui chantent de manière harmonieuse. Les linguistes ont emprunté le mot polyphonie pour étudier les textes qui véhiculent des points de vue différents : quand l'auteur fait parler plusieurs voix à travers son texte. La polyphonie définit un discours qui rapporte et met en scène simultanément plusieurs points de vue. Elle désigne l'interaction entre deux ou plusieurs voix qui se refuse à désigner une voix hiérarchiquement dominante (Nolke, 2010 : 18)[87]. L'énonciateur intègre dans son discours le ou les points de vue d'interlocuteur(s) qui deviennent des narrateurs dans le discours avant de présenter son propre point de vue à ses énonciataires.

Le mot dialogisme se rapproche de polyphonie. Les frontières demeurent assez floues entre ces notions. Elles qualifient un réseau complexe de paroles, un tissu de voix

[87] Selon Bakhtine, il n'existe pas de voix dominante, par contre pour Ducrot il existe une hiérarchie des voix (Nolke, 2010 :18).

enchevêtrées dans des discours subjectivés. Les points de vue sont parfois nommés explicitement, ils sont quelquefois à peine perceptibles. Ces concepts relèvent des différentes instances énonciatives qui sont constitutives du sens émanant de séquences discursives. La notion polyphonie est cependant privilégiée à celle de dialogisme pour expliquer ce phénomène muséal, car elle est plus générale (toute forme de dialogisme est polyphonique, mais non l'inverse), mais certains discours d'exposition sont aussi dialogiques. La polyphonie est moins orientée dès l'instant où elle qualifie des discours qui rapportent plusieurs points de vue dépourvus de dialogue, par exemple en contexte narratif (Perrin, 2006 : 8). Les faits dialogiques demeurent centrés sur le dialogue.

En outre, le discours polyphonique est construit au regard de la métaphore vocale et musicale où les voix évoquées peuvent dialoguer, se répondre, mais elles peuvent se côtoyer sous d'autres rapports, s'harmoniser très différemment de façon neutre ou pas (Perrin, 2006 : 7).

Les composantes du dialogisme sont à la fois citatives, elles rapportent plusieurs points de vue, mais aussi responsives, car elles répondent à des questions anticipées des énonciataires imaginés. Bres et Nowakowska distinguent quatre dimensions du dialogisme : constitutif, interdiscursif, interlocutif, intralocutif (2006 : 24-35). Le discours dialogique présente des discours antérieurs plus ou moins à l'insu de l'énonciateur. Il laisse également penser aux lecteurs qu'ils se trouvent engagés dans un dialogue imaginé-imaginaire ou bien qu'ils sont conviés à être spectateurs d'un dialogue (Bres et Nowakowska, 2006 : 24-44). À titre d'exemple : « Les exemples suivants vous montrent comment nos traditions nous ont été transmises »[88]. Le discours « sous forme dialoguée » procède par un fonctionnement interactif, c'est-à-dire que le discours fait appel à d'autres énoncés qui sont présupposés, qui l'ont précédé et qui lui succèdent. Il opère par anticipation aux questions qui pourraient être posées par les lecteurs/visiteurs. Par le truchement de la négation, le Musée Glenbow tente de déconstruire une idée reçue sur la danse : « Pour nous, c'est une danse sociale. Nous ne la pratiquons pas comme une de nos

[88] [Traduction libre] Cette citation est extraite d'un panneau de l'exposition permanente du Musée Glenbow : « *The following examples will show you how some of our traditions were given to us.* »

cérémonies sacrées »[89]. Les visiteurs peuvent se sentir investis et directement interpellés dans ce type de discours expositionnel. Le discours dialogique est orienté vers d'autres discours qui sont en écho, tant dans la production que dans l'interprétation du discours.

En accord avec l'acception musicale, le discours polyphonique envisage de présenter les voix à égalité en les accordant avec harmonie. Cette caractéristique du monde musical se retrouve-t-elle dans l'ambiance des expositions issues de collaborations ? Les voix sont-elles orchestrées de manière harmonieuse ? Comme nous l'avons souligné, ces expositions peuvent être source de tensions ou de conflits. Elles tentent de proposer une sorte de paix qui rassemble les diverses communautés (sans forcément nier ou passer sous silence les problèmes).

De plus, mentionnons la logique de la « cohérence polyphonique » (expression de Flottum) qui explique qu'en dépit de la prolifération des voix, le lecteur/visiteur, par principe d'économie, peut s'attendre à une unité de sens dans l'interprétation de l'exposition.

À l'inverse, les expositions qui ne sont pas conçues selon le principe polyphonique (« qui met en scène plusieurs points de vue ») ou dialogique (« sous forme dialoguée ») peuvent être qualifiées de monophoniques. D'après Bakhtine, tout discours est dialogique, car il s'inscrit dans l'acte même de production du discours par son auteur. Le discours monophonique, qui renvoie à plusieurs points de vue rapportés « sous forme monologuée », est secondaire et dérive du discours dialogique. Revenir au dialogique ne signifie pas s'opposer à l'instance auctoriale unique. Il est manifeste dans le monologue.

En étayant cette pensée bakhtinienne, nous pouvons avancer que dans la logique de production des expositions, les discours polyphoniques sont antérieurs, voire préalables au discours monophonique. En rejoignant cette idée, les expositions qui présentent un discours polyphonique sont « incomplètes », elles ne sont pas achevées. L'homophonie, l'unité et l'unicité sont des phases finales de sélection dans la démarche d'écriture. Ce qui

[89] [Traduction libre] « *For us, this is a social dance. We do not practice this as one of our sacred ceremonies.* »

signifie que le discours d'exposition monophonique fait appel à des énoncés antérieurs, mais aussi pensés au présent en regard du futur.

Il s'en dégage que les énoncés d'un discours qui propose plusieurs points de vue sont incertains. Ils montrent une sorte de réticence à avancer seuls de la part des concepteurs-muséographes. Ces derniers exposent une pluralité de points de vue, car ils ne veulent pas trancher. Ils avancent avec prudence. Les responsables des musées considèrent qu'ils ne peuvent plus ou pas exposer un seul point de vue. Ils estiment qu'ils ne peuvent pas s'en octroyer le droit.

En construisant le discours expositionnel selon le principe de la polyphonie, les concepteurs-muséographes prennent de la distance relativement à leur discours. Ils proposent des énoncés sans en porter la responsabilité, mais qu'ils médiatisent pourtant. Ils légitiment et construisent le discours expositionnel en combinant divers points de vue autochtones qui sont en revanche classés, interprétés, agencés et qui s'inscrivent dans le programme de l'exposition conceptualisée par le musée (même s'il y a validation auprès des autochtones). Les musées exposent leur propre opinion en citant certains des témoignages.

Enfin, rappelons que cette construction rejoint les stratégies du régime argumentatif. En effet, l'auteur rapporte un discours pour corroborer son propre positionnement. L'emploi du discours indirect sert à appuyer le point de vue de l'auteur. Plusieurs enjeux sont sous-jacents dans le discours implicite de ce dispositif expositionnel. Le contrat tacite entre le musée et les visiteurs est remis en cause et d'autre part le rapport de confiance établi entre l'institution muséale et les représentants autochtones frôle le rapport de domination largement redouté en contexte postcolonial et dont la pensée postmoderniste a exprimé les craintes.

Explorons les faces cachées de ce modèle d'exposition qui est sujet à la critique, mais qui demeure cependant moins limpide qu'il n'est envisagé et souhaité. Quelles sont les caractéristiques et les spécificités des discours d'exposition issus de collaborations ?

II- L'analyse de discours des textes d'exposition

1- L'énonciation du discours d'exposition

La méthode d'investigation choisie est l'analyse de discours des textes d'exposition. Elle s'appuie sur les théories de l'énonciation. « […] l'exposition offre un terrain d'investigation privilégié pour toute recherche sur les opérations de l'énonciation […] » (Poli, 2002 : 41). En ancrant notre recherche dans les théories linguistiques de l'énonciation, on peut envisager l'exposition comme une situation de « discours » (Poli, 2002 : 25) qui est une manière d'aborder la communication verbale. Le « discours » renferme, entre autres, une organisation et une orientation qui sont interactives, contextualisées, prises en charge par un sujet et régies par des normes prises dans un interdiscours. Le discours d'exposition est conçu comme un acte d'énonciation expographique (Poli, 1992). L'analyse énonciative repère des traces ou des marques du procès de production de l'énoncé. Elle consiste à identifier les marques linguistiques dans le discours qui révèlent notamment celui qui parle et à qui il s'adresse. L'analyse énonciative remonte ainsi à la production et à la construction de l'énoncé et se concentre plus particulièrement sur la prise en charge de l'énoncé par l'énonciateur. L'énonciateur est en effet responsable de l'énonciation dans un contexte (temps et espace) déterminé.

L'énonciation demeure conceptualisée comme un processus interactionnel d'ajustements successifs par l'énonciateur (Rabatel, 2008 : 14). L'énonciateur, ou en contexte muséal le concepteur-muséographe, met en scène des centres de perspectives différents et opère des choix sur les points de vue rapportés ou pas. Les modalités désignent les réglages mis en œuvre par le concepteur-muséographe. Ce dernier écrit une trame et établit une configuration narrative quand il conceptualise l'exposition. Il régule également son positionnement à l'égard des propositions. Les expositions sont ainsi envisagées à la manière de trames narratives (Poli, 2002 : 35). Elles sont des productions uniques. Le discours d'exposition est une construction fictive et subjective de la réalité (Jacobi, 2005 : 48). Il est une construction de sens orientée qui influence l'interprétant (le lecteur/visiteur).

L'analyse tend à repérer les points de vue, le système énonciatif qui les régule, mais aussi la responsabilité énonciative, c'est-à-dire l'instance auctoriale au sein d'une exposition. On s'intéresse à la prise en charge et à la prise en compte des énoncés, à la place du narrateur et du concepteur-muséographe dans le discours expositionnel. Les objectifs sont d'identifier celui qui raconte (qui parle ? – qui est l'énonciateur ?) et le mode d'organisation, de régulation des points de vue dans le discours de l'exposition.

Dans la mesure où les textes sont rédigés lors d'un processus de collaboration, mais signés par une instance unique, on dira que le texte est « co-énonciateur »[90]. Il est le résultat d'une négociation entre diverses positions et il est signé par une entité collective indivise qui s'efforce de gommer les marques de divergence. Il émerge de la collaboration de positions plus ou moins divergentes. Le texte ne coïncide pas avec les opinions individuelles des membres du groupe des rédacteurs (Maingueneau, 2009 : 119).

2- Le texte d'exposition

Le cadre de référence s'appuie sur le « texte » d'exposition qui est dépendant du programme organisateur d'exposition (sujet, objectifs, thèmes, découpage conceptuel des contenus, scénario et design des aires). Il joue un rôle structurant qui forme un tout cohérent et signifiant (Eidelman *et al.* 1993 : 27-28). Il est un outil de cohésion sémantique qui constitue le discours (Jacobi et Poli, 1993 : 65). On considère que tous les écrits, tels que les titres, étiquettes, panneaux forment un seul et même texte qui en les reliant ensemble et aux expôts construisent le sens global de l'exposition. L'exposition est « […] un tout organisé selon un parcours dont il faut structurer et contrôler la continuité. Le texte est aussi le fil d'Ariane qui relie les expôts les uns aux autres ou segmente les espaces » (Jacobi et Poli, 1993 : 65). Le texte d'exposition est généralement une entité homogène, régie par des règles qui servent à monter la trame narrative (Jacobi et Poli, 1993 : 66). Il tente de renfermer le plus souvent une unité stylistique.

[90] Maingueneau convoque la notion « d'interénonciateur » (2009 : 119).

De plus, le traitement du texte dans l'exposition mobilise un arsenal de procédés qui vise à favoriser la ou les reconnaissances du patrimoine. Il appartient à un système complexe de guidage du visiteur en vue d'orienter l'interprétation et de prendre en charge le déchiffrement de l'exposition (Eidelman *et al.*, 1993 : 32). L'exposition est envisagée « […] comme une situation de discours générant une situation d'énonciation riche de régularités et d'irrégularités sémiolinguistiques […] » (Poli, 2002 : 47).

En outre, le texte est une production linguistique qui instaure un discours entre le muséographe-concepteur et le visiteur-lecteur. Au-delà de sa fonction informative, le texte qui vulgarise le jargon spécialisé est rédigé selon une écriture nécessairement plus ou moins subjective : il renferme des partis pris. Nous nous intéressons à ce contenu implicite dans les opérations de reformulation et sur les modalités linguistiques qui façonnent les textes et qui tentent de persuader ou d'influencer les visiteurs (Poli, 1992 : 91-103).

3- Le corpus

L'enquête a été menée dans des expositions temporaires et permanentes entre 2006 et 2011 dans onze musées de types différents situés dans quatre provinces d'est en ouest du Canada.

L'échantillon est de type accidentel établi jusqu'à effet de saturation des données. Il dépend de l'événementiel. Les critères pris en compte sont : 1- l'exposition a lieu entre 2006 et 2011, 2- la thématique générale de l'exposition porte sur les autochtones (c'est-à-dire sur les Indiens, les Inuits ou les Métis), 3- dans un musée, 4- un musée canadien d'envergure nationale.

Pour des raisons de faisabilité, la majorité des expositions se situe au Québec. Durant cette période, aucune exposition n'a directement porté sur les métis, mais cette catégorie est généralement intégrée dans les expositions qui portent sur plusieurs peuples autochtones. Deux expositions portent sur les Inuits. L'échantillon regroupe 18 expositions. Neuf sont temporaires et neuf autres permanentes.

Typologies des musées	Nombre de musées
Musée d'ethnologie	5
Musée d'histoire	2
Musée d'art	4
Total	11

Tableau 10 : La typologie des musées

Lieu	Nombre de musées
Province du Québec	7
Province de l'Ontario	1
Province de la Colombie-Britannique	2
Province de l'Alberta	1
Total	11

Tableau 11 : Les provinces au sein desquelles se situent les musées

Musée et titre des expositions	Nombre d'expositions
Musée de la civilisation : *Nous, les Premières Nations* (1998)	1
Musée des civilisations : *La Grande Galerie - Le village de Corbeau* (1989), *La salle des Peuples Premiers* (2003)	2
Musée Glenbow : *Niitsitapiisinni: Our Way of Life The Blackfoot Gallery* [Niitsitapiisinni : la galerie sur les Blackfoots, notre mode de vie] (2001), *Honouring Tradition - Reframing Native Art* [Honorer les traditions : ré-encadrer l'art autochtone] (2008) et *Native Cultures - From the Four Directions* [Les cultures autochtones : depuis les quatres points cardinaux] (2008)	3
Musée d'anthropologie de l'UBC : salles *Ramp* [salle de la rampe][91] et *Great Hall* [salle du grand hall] (1976)	1
Musée McCord : *L'art haïda - les voies d'une langue* (2006) et *Au seuil de l'abstraction Robert Davidson et la pratique contemporaine de l'art autochtone* (2006)	2
Pointe-à-Callière : *Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs* (2007) et *Premières Nations, collections royales de France* (2007)	2
Musée des beaux-arts de Montréal : salle *Art inuit* dans le *Pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie* (2011)	1
Musée des beaux-arts de Québec : *La collection d'art inuit Brousseau* (2006)	1
Musée des beaux-arts du Canada : *L'art d'ici* (2003), *Norval Morrisseau, artiste chaman* (2006)	2
Musée d'art contemporain : *Brian Jungen* (2006)	1
Musée royal CB à Victoria *: Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River* [Nisga à Git K'alii Lisims : le peuple de la rivière Nass] (2002), *First Peoples Gallery* [galerie des Premiers Peuples] (1977)	2
Total	18

Tableau 12 : Les musées et les expositions. Corpus des textes d'expositions analyses

[91] La salle de l'exposition du musée est en descente vers la cour.

4- Démarche analytique en narratologie : trois formes de focalisation

Un deuxième volet théorique emprunté à la linguistique permet de faire émerger les modalités de construction des points de vue à la façon dont procède la recherche en narratologie. Le concepteur-muséographe écrit une trame et établit une configuration narrative quand il conceptualise l'exposition.

À partir d'une démarche de recherche en aller-retour entre les données empiriques et les cadres théoriques, nous avons construit une grille pour analyser les textes d'expositions. Elle s'appuie à la fois sur les concepts de « focalisation » de Genette (1983, 1992, 2002) et de « référenciation de l'objet » de Rabatel (2008).

La focalisation est la mise à distance établie par l'auteur par rapport à son discours. Elle est un positionnement énonciatif entre l'énonciateur et l'énoncé qu'il produit. Autrement dit, elle est le décalage entre le contenu du discours et l'engagement de l'auteur-écrivant. En rapportant un point de vue, l'auteur crée une tension narrative et un dispositif polyphonique. Genette a établi une tripartition de l'outil focalisation afin d'analyser la mise à distance entre le contenu de l'énoncé et l'écrivant, ou encore le décalage entre le contenu du discours et l'engagement de l'auteur-écrivant. La focalisation en narratologie littéraire propose de ce fait : « la focalisation zéro, interne et externe ».

Il y a ainsi trois types de positionnements de l'écrivant vis-à-vis du discours qu'il produit (Jacobi, 2005). Dans cette première focalisation, le contenu correspond exactement à ce que pense, sait, voit et croit l'auteur (Jacobi, 2005). Elle a largement été critiquée, notamment par Rabatel, car le point de vue ne peut avoir que deux supports pour ce dernier : le personnage ou le narrateur (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 264-265). L'auteur du texte (le concepteur-muséographe) mobilise plusieurs points de vue qui créent une tension narrative et un dispositif polyphonique. En d'autres mots et selon une approche en énonciation, l'énonciateur (le concepteur-muséographe) marque un décalage entre le contenu textuel et son opinion. Le décalage entre le contenu du discours et l'opinion de l'auteur est analysé comme une mise à distance opérée par un narrateur ou

des personnages qui s'interposent[92]. De nature, le plus souvent fictive, le narrateur est invisible et latent, mais c'est lui qui sait et qui voit tout (Jacobi, 2005).

Rabatel propose dans son travail sur le concept de point de vue de se rattacher à la littérature et à la narratologie. Il s'oppose toutefois à l'approche structuraliste de la focalisation selon Genette. Il s'appuie sur l'analyse de discours développée par Maingueneau et Amossy. Il s'intéresse aux traces des processus interactionnels et pragmatiques de l'énonciateur qui opère des choix. Ces choix produisent des effets sur l'énonciataire et ils sont identifiables par ces derniers (Rabatel, 2008 : 11-13). Il fonde son travail sur les deux paradigmes à la fois de l'énonciation et de la narratologie. Rabatel se concentre sur la dimension subjective et polyphonique de l'auteur en tant que sujet narrant qui opère des choix de référenciation et qui met en scène une multiplicité de points de vue en les faisant dialoguer entre eux (Rabatel, 2008 : 11-13). Il peut mettre en exergue les partis pris de l'énonciateur à travers les interactions dialogiques des points de vue dans la logique narrative du discours, mais aussi les calculs et les stratagèmes de l'énonciateur face à ses énonciataires (Rabatel, 2008 : 11, 14). Par exemple, l'exposition sur la nation *Nisga'a* présente uniquement des images d'autochtones rayonnants et souriants ; heureux que le traité soit signé et contracté. Les différentes citations rapportées montrent qu'ils sont maintenant considérés comme des personnes égales aux autres citoyens, qu'ils vont pouvoir s'en sortir financièrement et qu'ils sont dorénavant libres. Le musée ne présente ni les difficultés encourues lors des négociations, ni les clauses qui n'ont pas été acceptées, ni les enjeux encore non résolus. Les photographies des autochtones les présentent en situation de succès, lors de cérémonies traditionnelles où ils sont bien habillés, en contexte de travail où ils sont bien équipés, en contexte familial avec des enfants en pleine santé, etc. Les citations légitiment le discours muséal qui ne souhaite aborder que les aspects positifs du traité.

L'énonciation est conçue comme un processus interactionnel d'ajustements successifs de l'énonciateur (Rabatel, 2008 : 15). Il met en scène des centres de perspectives différents et

[92] « La focalisation interne correspond au cas où le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage et la focalisation externe au cas où tel personnage est saisi par un observateur extérieur qui n'a pas accès à la psyché du personnage » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 264).

opère finalement des choix sur les points de vue rapportés ou pas. Certains des points de vue sont dès lors des « voix autorisées » d'autres le sont moins voire pas du tout (Rabatel, 2008 : 16). L'énonciateur se trouve face à une infinité de possibilités. Deux types de prises en compte des points de vue s'en dégagent : les « points de vue racontés » qui sont les plus développés et les « points de vue embryonnaires ».

En outre, on pourrait distinguer trois types de points de vue : les « points de vue de l'énonciateur », les « points de vue des tiers » qui sont plus ou moins pris en compte par l'énonciateur et qui rejoignent plus ou moins sa vision, et les « points de vue communs » qui sont ni écrits à l'avance, ni la somme des points de vue des particuliers, mais ils sont le produit d'une interaction (Rabatel, 2008 : 20). Les professionnels des musées souhaitent généralement obtenir des « points de vue communs », d'après nos entrevues. Il est cependant démontré que cela n'est pas concevable selon l'approche langagière. Ils sont définis comme une posture cognitive et psychosociale qui ouvre la problématique sur les valeurs et l'éthique. Cette posture rejoint le régime consensuel des collaborations et l'intention des musées qui mettent en œuvre des consultations avec les autochtones pour présenter divers points de vue. Mais nous savons d'ores et déjà que, avec cette structure linguistique, l'idéal revendiqué d'un « point de vue commun » ne peut pas exister dans un discours.

Nous en retenons que le concepteur-muséographe occupe une position de sur-énonciateur car c'est lui qui écrit, qui écrit avec les autres, mais son discours se trouve au-dessus de la parole des autres. Le concepteur-muséographe est l'énonciateur. Il emploie plusieurs stratagèmes à la fois pour effacer les marqueurs de sa présence, mais aussi pour construire un discours selon le programme d'exposition, les partis pris de l'institution muséale et selon les recommandations des autochtones.

Les discours des professionnels affirment que ce modèle d'exposition dit « inclusif » est supérieur aux autres expositions ethnologiques qui ne prennent pas en compte les points de vue des peuples à l'origine des collections. Il est alors sous-entendu dans leurs propos que les autres expositions qualifiées à l'inverse de « monophoniques » excluent de fait les points de vue des autochtones. Ce qui n'est pas avéré et ce qui est impensable sur le plan

linguistique comme nous l'avons expliqué[93]. Il n'existe pas non plus de point de vue commun.

En transposant cette typologie, au moins trois catégories apparaissent pour caractériser les combinaisons des points de vue : focalisation interne, focalisation externe et focalisation mixte.

1- La focalisation interne. L'énonciateur focalise le regard du lecteur ou du visiteur en indiquant des détails à repérer ou en donnant à l'inverse des vues d'ensemble (Jacobi, 2005 : 49). À titre d'exemple, l'exposition permanente du Musée d'anthropologie de l'UBC présente différents mâts totémiques de la côte Ouest du Canada. La notice introductive indique que seuls les représentants autochtones avertis et gardiens des histoires liées aux mâts ont le droit de raconter leurs significations (figure 6). Les phrases de l'étiquette parlent des autochtones à la troisième personne. Il est clair que c'est le musée qui s'adresse aux visiteurs et que le musée ne s'accorde pas le droit d'expliquer davantage les mâts. Il décrit tout de même les aspects formels de ces sculptures et donne des informations contextuelles afin de soutenir le visiteur dans son approche avec ces objets héraldiques. La dernière phrase de l'étiquette indique par contre que pour les autochtones les totems sont des objets mémoriels. Ils sont des marqueurs territoriaux, des témoins de leur identité et de leur fierté. Le concepteur-muséographe s'adresse directement aux visiteurs.

[93] Il suffit également de rappeler les démarches scientifiques des ethnologues auprès des communautés étudiées qui servent d'assises au discours d'exposition.

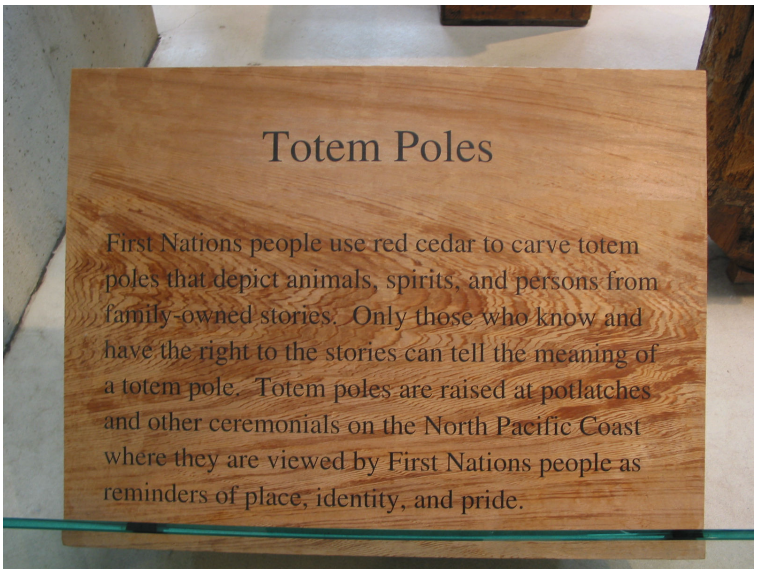

Figure 6 : Étiquette dans l'exposition permanente du Musée d'anthropologie de l'UBC (Virginie Soulier, 2008)

Texte de l'étiquette :

« Les Premières Nations utilisent le cèdre rouge pour sculpter des mâts totémiques représentant des animaux, des esprits et des personnes provenant de récits de famille. Seuls ceux qui connaissent et qui ont des droits sur ces histoires peuvent comprendre la signification d'un mât. Les mâts totémiques sont érigés lors de *potlatchs* ou d'autres cérémonies traditionnelles de la côte Pacifique Nord où les Premières Nations les considèrent comme des marqueurs mémoriels de leur territoire, de leur identité et de leur fierté[94]. »

2- La focalisation externe. Si par contre des personnages plus ou moins fictifs s'adressent directement aux visiteurs, il s'agit d'une focalisation externe. La voix de l'énonciateur s'efface et c'est la voix du personnage qui relaie le discours de l'expositeur (Jacobi, 2005 : 49). À titre d'exemple, le Musée royal de la Colombie-Britannique à Victoria présente dans les étiquettes de l'exposition *Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River* des citations d'autochtones sous leurs photographies. Il apparaît ainsi que les autochtones s'adressent directement aux visiteurs. Les visiteurs établissent l'association entre les visages et les témoignages signés (figures 7 et 8).

[94] [Traduction libre] « *First Nations people use red cedar to carve totem poles that depict animals, spirits, and persons from family-owned stories. Only those who know and have right to the stories can tell the meaning of a totem pole. Totem poles are raised at potlatches and other ceremonials on the North Pacific Coast where they are viewed by First Nations people as reminders of place, identity, and pride.* »

Figure 7 : Exposition *Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River* au Musée royal de BC à Victoria : exemple de panneau (Virginie Soulier, 2008)

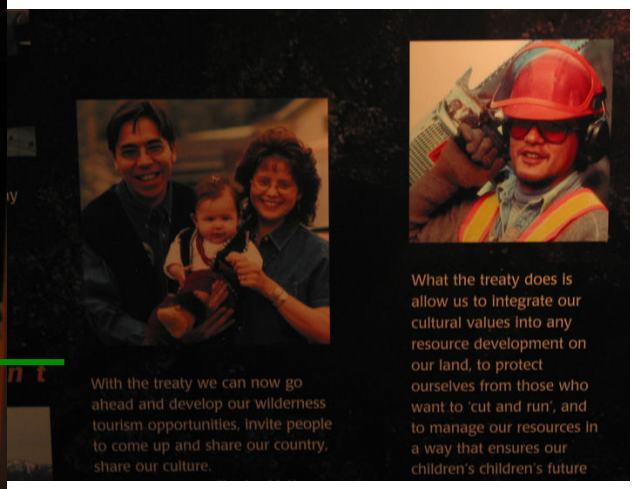

Figure 8 : Exposition *Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River* au Musée royal de BC à Victoria : exemple de panneau (Virginie Soulier, 2008)

En outre, une installation présente également une étiquette où il est écrit en anglais : « *Bringing Our Ancestors Home* » [Ramenons nos ancêtres à la maison] (figure 9). Soulignons la tournure à la première personne du pluriel qui indique que ce sont les autochtones qui parlent. Sous cette inscription, la phrase est aussi traduite dans la langue de la nation Nisga'à, comme si cette communauté parlait dans sa propre langue aux visiteurs. Cette notice est placée en dialogue avec un masque qui symbolise l'esprit d'un ancêtre voire peut-être l'appel des ancêtres ou le message des ancêtres qui recommande à la communauté de revenir sur les voies traditionnelles. L'ensemble de ces expôts est montré dans un dispositif portant sur un traité du Canada qui reconnaît de nouveaux droits à cette communauté.

Figure 9 : Exposition *Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River*, Musée royal CB à Victoria : unité d'exposition (Virginie Soulier, 2008)

Ces deux positionnements énonciatifs du concepteur-muséographe dans le texte sont marqués soit par une mise en perspective plus ou moins affirmée par l'auteur, soit par un effacement de l'auteur. Ces deux niveaux d'implication sont nommés : focalisation interne et focalisation externe.

3- La focalisation mixte. Toutefois, nous retrouvons dans des textes d'expositions les deux focalisations qui sont conjuguées tour à tour. Il serait intéressant d'approfondir et de préciser notre typologie en détaillant les diverses formes de combinatoires. Par exemple, soit la combinaison des deux focalisations se retrouve au sein d'un même panneau, soit la structuration des panneaux dans l'exposition procède selon une différenciation des focalisations. Un panneau est écrit par le concepteur-muséographe, le deuxième par un commissaire autochtone.

III- La monstration des points de vue dans les textes d'expositions

1- Résultats saillants

Musée et titre des expositions		Focalisation interne	Focalisation externe	Focalisation mixte
Musée de la civilisation : *Nous, les Premières Nations*		✓		
Musée des civilisations :	*La Grande Galerie - Le village de Corbeau*	✓		
	La salle des Peuples Premiers			✓
Musée Glenbow :	*Niitsitapiisinni: Our Way of Life The Blackfoot Gallery*		✓	
	Honouring Tradition - Reframing Native Art			✓
	Native Cultures - From the Four Directions		✓	
Musée d'anthropologie de l'UBC : salles *Ramp* et *Great Hall*		✓		
Musée McCord :	*L'art haïda - les voies d'une langue*			✓
	Au seuil de l'abstraction Robert Davidson et la pratique contemporaine de l'art autochtone			✓
Pointe-à-Callière :	*Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs*	✓		
	Premières Nations, collections royales de France			✓
Musée des beaux-arts de Montréal : salle *Art inuit* dans le *Pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie*		✓		
Musée des beaux-arts de Québec : *La collection d'art inuit Brousseau*		✓		
Musée des beaux-arts du Canada :	*L'art d'ici*	✓		
	Norval Morrisseau, artiste chaman	✓		
Musée d'art contemporain : *Brian Jungen* (2006)				✓
Musée royal CB à Victoria :	*Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River*		✓	
	First Peoples Gallery	✓		
Total		9	3	6

Tableau 13 : La typologie des focalisations des textes d'expositions analysés

Sur les 18 expositions de notre corpus, la moitié présente une focalisation de type interne, six possèdent une focalisation de type mixte et, trois seulement détiennent une focalisation de type externe. Nous constatons que cette dernière est mise en œuvre dans les musées situés dans des provinces anglophones. Il en résulte que les expositions montrent moins les points de vue des représentants autochtones insérés dans les textes

que les points de vue des musées qui incluent indirectement le positionnement des autochtones.

2- *Nous, les Premières Nations* : focalisation interne

La focalisation interne désigne un discours où l'énonciateur canalise le regard du lecteur/visiteur en indiquant des détails ou en donnant à l'inverse des vues d'ensemble. Dans l'exposition du Musée de la civilisation, *Nous, les Premières Nations*, les textes d'exposition sont pris en charge par le concepteur-muséographe. Dans l'ensemble des textes de niveaux différents, c'est le musée qui est l'énonciateur. Aucun témoignage, ni citation ne sont inscrits ou apparents. Les points de vue des autochtones, préalablement pris en compte lors des collaborations, disparaissent. Ils sont intégrés et dissimulés dans un discours unifié. C'est le musée qui s'adresse aux visiteurs au sujet des autochtones en employant la troisième personne du pluriel[95]. Le musée a directement transposé leurs points de vue dans son discours.

Le rôle du musée est de transmettre aux visiteurs un savoir qui provient du milieu scientifique en rendant ce dernier plus accessible. Les visiteurs ciblés peuvent à la fois être des allochtones et des autochtones. Le concepteur-muséographe a recours pour cela à l'univers de la description, par exemple : « Les Abénakis sont originaires de la Nouvelle-Angleterre, où vivent encore certains de leurs descendants […] ». Les textes sont écrits dans un style objectivé avec des temps à l'indicatif. Ils s'appuient sur un savoir savant, mais des adverbes d'approximation plus synthétiques et généraux, comme « principalement, majoritairement, part importante, etc. » sont employés. Les messages essentiels sont mis en exergue par des embrayeurs[96], comme cette tournure de phrase utilisant le démonstratif : « C'est par leur appartenance nationale que se définissent la plupart des Amérindiens et des Inuit ».

---

[95] Relevons néanmoins que le titre de l'exposition est à la première personne alors que tous les autres textes sont à la troisième personne. Les débats internes dans l'équipe du musée n'ont pas permis de respecter l'unité stylistique (information relevée lors des entretiens avec la conservatrice du musée).

[96] Les embrayeurs de personnes sont, par exemple, les pronoms personnels de première et deuxième personnes, les déterminants, mon, ton, notre, votre et leurs formes féminines et plurielles, etc. Ils sont des marqueurs permettant d'identifier le référent de l'objet et pointent aussi une opinion.

Nous observons par ailleurs que ce dernier nom n'est pas accordé au pluriel. Une entente avec les Inuits préserve leur langue. Ces derniers ne souhaitent pas que leur nom soit accordé selon les règles de la langue française.

Les points de vue des autochtones sont par contre présentés à partir d'autres outils d'interprétation de l'exposition, notamment dans les vidéos. Le musée les a directement commandés à des autochtones, artistes et artisans, et à des professionnels du multimédia allochtones.

Nous constatons une combinaison régulière dans les unités d'exposition des textes du musée avec les outils de présentation autochtones en dialogue avec les objets de la collection nationale. Les textes sont produits sous forme monologuée dans un dispositif d'exposition polyphonique. La focalisation est de type interne, car les instances auctoriales sont clairement affichées.

3- *Niitsitapiisinni: Our Way of Life. The Blackfoot Gallery* : focalisation externe

La voix de l'énonciateur disparaît par contre dans la focalisation externe où des personnages plus ou moins fictifs s'adressent directement aux visiteurs. Dans l'exposition du Musée Glenbow, *Niitsitapiisinni: Our Way of Life. The Blackfoot Gallery*, il paraîtrait a priori que les auteurs des textes d'exposition sont uniquement les autochtones. Les titres des principaux panneaux d'exposition sont écrits à la première personne (sauf les panneaux d'introduction et de conclusion) : « *Our langage* », « *Our world* », « *How our traditions were given to us* », « *Our sacred bundles* » [Notre langue. Notre monde. Comment nos traditions nous ont été transmises. Nos sacs sacrés]. Le discours est dialogique. Il est davantage construit sur le mode de la narration. Les visiteurs ont l'impression que les autochtones les invitent à venir découvrir leur univers et à écouter leurs histoires. Les points de vue des autochtones sont présents dans l'ensemble des textes (des trois niveaux) ainsi qu'à travers l'ensemble des outils d'interprétations : « Dès que nous construisons un

nouvel habitat [tipi], nous peignons un motif sur la nouvelle toile »[97]. Les textes s'adressent à des visiteurs allochtones.

Une lecture plus fine permet en revanche aux visiteurs de se rendre compte que c'est le musée qui rapporte l'ensemble des points de vue. En analysant les textes, des marqueurs d'embrayage et un discours subjectivé sont repérés. À titre d'exemple, le musée a rencontré des difficultés au niveau des choix linguistiques, car les autochtones ont des langues différentes. Le panneau qui explique ces problèmes mobilise le pronom personnel « *we* » [nous] et l'adjectif possessif « *our* » [notre] qui sont des embrayeurs. En lisant attentivement ce panneau, le visiteur peut constater que c'est le musée qui opère des choix et moins les autochtones.

Nous relevons une forme d'ambiguïté dans l'utilisation de la première personne qui englobe parfois, mais pas systématiquement l'institution muséale. Ce « nous » exclut ou quelquefois inclut l'institution muséale. Des messages muséaux sont également immiscés : « Nous donnons parfois les vieilles toiles des tipis à un musée où elles sont conservées comme objets mémoriels de notre culture »[98]. Certaines tournures adoptent un style didactique et les phrases-clés sont même surlignées : Ces récits sont notre histoire. « Ces récits nous montrent comment vivre. Ils expliquent nos rapports avec tous les êtres de la Création. Ils sont les témoins de notre histoire depuis la nuit des temps »[99]. Cette composante scriptovisuelle, le surlignage, marque les stratégies communicationnelles mises en œuvre par l'institution muséale.

De plus, le musée fait dire par les autochtones aux visiteurs comment ces derniers peuvent imiter ou reproduire ce qu'ils faisaient, dans un but d'explication et de démonstration selon un ton de pédagogue : « Pour créer une histoire sur une robe, pense

---

[97] [Traduction libre] « *Whenever we make a new lodge, we paint the design on the new cover.* »
[98] [Traduction libre] « *Sometimes our people give the old covers [tipi] to museums where they are preserved as a record of our culture.* »
[99] [Traduction libre] « *These stories are our history. These stories show us how to live. These stories explain our connections with all of Creation. They are the record of our history since the beginning of time.* »

à quatre choses importantes qui te sont arrivées. Choisis les symboles qui t'aideront à raconter les événements de chacune de ces histoires […] »[100].

En outre, différents registres sémiotiques de l'exposition et différentes logiques communicationnelles prises en compte en même temps se contrarient et ne permettent pas de construire un dispositif cohérent. Le musée essaie parfois de produire des unités selon un savoir-faire traditionnel qui expose la collection de l'institution et qui trace des documents tout en souhaitant y apposer une citation. Par exemple, au-dessus d'une boîte il est écrit : « Nous faisons sécher les feuilles des plantes et les mélangeons avec de petits morceaux d'écorce de saule rouge. C'est notre mélange traditionnel pour le fumage »[101] (figure 10). Il est étonnant de trouver, en face de cette citation et sous une photographie d'une plante[102], le nom d'une personne canadienne avec ses dates de naissance et de décès – Annora Brown (figure 10). Le visiteur aurait tendance à associer cette citation avec cette personne ; or, l'association doit être faite entre la photographie de la fleur et le nom de l'artiste. Cette reproduction appartient à la collection du musée Glenbow (depuis 1961). L'étiquette accompagne une boîte dans laquelle se trouve l'arbuste séché en question. Cet assemblage est assez confus. On se trouve en présence d'une tentative de conciliation de différentes logiques d'exposition prises entre les collections du musée, les messages autochtones et une volonté de présenter et d'authentifier à la fois des objets, des illustrations et des témoignages. Ici, la citation n'a pas d'auteur, elle n'est pas introduite par des guillemets. Ce mode de citation est du discours indirect libre qui rejoint la logique d'argumentation indirecte.

---

[100] [Traduction libre] « *To create a storyrobe, think of four important things that have happened in your life. Choose the symbols that will help you tell the stories of each of these events […]* »

[101] [Traduction libre] « *We dry the leaves of the plant and mix them with small bark scrapings from the red willow. This is our traditional smoking mixture.* »

[102] La plante est le Raisin d'ours ou Busserole, *Arctostaphylos uva-ursi* – famille des Éricacées.

Figure 10 : Exposition *Niitsitapiisinni: Our Way of Life. The Blackfoot Gallery* au Musée Glenbow : exemple d'étiquette (Virginie Soulier, 2008)

Texte de l'étiquette :

« Busserole. Nous faisons sécher les feuilles des plantes et les mélangeons avec de petits morceaux d'écorce de saule rouge. C'est notre mélange traditionnel pour le fumage[103]. »

La focalisation est de type externe, car le concepteur-muséographe a tenté d'effacer ses marques d'inscription. Le musée tente de jouer un rôle d'intermédiaire et de porte-parole entre les communautés autochtones et les visiteurs allochtones. Il mobilise des stratégies communicationnelles pour transmettre au mieux et le plus clairement possible des connaissances (historiques, ethnologiques, archéologiques, etc.) tout en manifestant une volonté de rester « politiquement correct ». Les messages de l'exposition, en ce sens, semblent refléter la parole autochtone.

De plus, les crédits sont présentés au moyen d'une zone entière de l'exposition qui met en valeur les portraits des collaborateurs, des citations et de courtes biographies (figure 11).

[103] [Traduction libre] « *Kas-in-Ksii Knikinik or Bearberry. We dry the leaves of the plant and mix them with small bark scrapings from the red willow. This is our traditional smoking mixture.* »

Cette zone souligne la participation des porte-parole autochtones en tant qu'auteurs de l'exposition.

Figure 11 : Exposition *Niitsitapiisinni: Our Way of Life. The Blackfoot Gallery* au Musée Glenbow : crédits (Virginie Soulier, 2008)

4- *La salle des Premiers Peuples* : focalisation mixte

Si nous considérons l'ensemble des registres sémiotiques des expositions produites en collaboration, elles possèdent toutes une focalisation mixte. Toutefois, nous pouvons identifier une focalisation mixte dans un seul registre sémiotique.

Dans l'exposition du Musée des civilisations, *La salle des Premiers Peuples*, il semble a priori que les auteurs des textes d'expositions sont à la fois le concepteur-muséographe et les autochtones. Deux discours sont affichés, quelquefois mêlés dans un même texte, quelquefois écrits dans des panneaux différents. Les discours autochtones sont présentés de manière parallèle ou bien de manière intégrée dans le discours muséal. La signalétique du parcours n'a pas de constance ou d'unité, rien n'indique clairement de quelle instance,

muséale ou autochtone, proviennent les informations. Les unités apparaissent en désordre. Le musée emploie les trois modes de discours (discours indirect, discours indirect libre et le discours direct), ce qui entraîne plusieurs ambiguïtés dans l'interprétation de l'exposition[104].

La focalisation est de type mixte, car les points de vue sont enchevêtrés et mêlés constamment dans les textes. Nous constatons une variation énonciative. Il apparaît que l'institution muséale tente de faire concourir plusieurs points de vue sur des sujets variés.

Conclusion

Mentionnons tout d'abord les limites de notre recherche. Le discours polyphonique de l'exposition est porté par plusieurs registres sémiotiques. À titre d'exemple, l'exposition *Nous, les Premières Nations* présente 15 vidéos dont 11 sont des témoignages d'autochtones. Les entrevues durent environ trois minutes chacune, elles ont été réalisées par le producteur allochtone Arthur Lamothe[105]. Elles sont réparties dans la salle et présentent ainsi des porte-parole autochtones qui viennent en écho compléter les textes du musée. Une analyse cinématographique mériterait d'être réalisée pour approfondir notre typologie des focalisations. De plus, la focalisation mixte que nous distinguons suffit à répondre à notre question de recherche, mais elle renferme plusieurs monstration de citations autochtones en alternance avec les points de vue du musée qui pourraient être précisées.

Cependant, l'analyse de la modalisation et de la référencialisation du focalisé dans le discours d'exposition permet de faire émerger l'instance auctoriale. Trois modalités de construction des points de vue ont été identifiées. Les musées prêtent une voix aux autochtones en rapportant leurs propos qui sont enchâssés dans le discours muséal, puisqu'ils sont directement présentés par des citations, des récits et des outils

[104] L'équipe interne du musée est formée d'allochtones et d'autochtones, ce qui expliquerait peut-être ce décalage fréquent.

[105] La liste des interviewés : 1- Marie-Marthe Gabrielle (entrepreneure innue), 2- Ghislain Picard (homme politique innu), 3- Peter Ittujallak (sculpteurs et chasseurs inuit), 4- Johanne Robertson (administratrice innue), 5- Roméo Saganach (juriste cri), 6- Kawennotas (artiste mohawk), 7- Andrew Delisle (grand chef mohawk), 8- Ernest Ottawa (chef atikamekw), 9- Joseph Gray (entrepreneur micmac), 10- Nicole O'Bomsawin (anthropologue abénakise), 11- Michèle Rouleau (journaliste ojibway).

d'interprétation. Les points de vue autochtones ne sont pas individualisés, ils témoignent pour l'ensemble de la communauté et parlant au nom du « nous ». La parole autochtone est véritablement mise en scène dans un discours rapporté comportant quelquefois des preuves authentifiantes, telles que des marqueurs de surface (guillemets, italique) ou encore des outils d'interprétation (photographies, enregistrements audio et vidéo).

Les musées prétendent minimiser leur autorité de discours en prenant en compte et en exposant les points de vue des autochtones dans le dispositif expositionnel. Le discours est néanmoins construit par sélection, reformulation (altération) et hiérarchisation des points de vue. Il s'inscrit dans des logiques de justification et de persuasion. Les références à une source tenue pour légitimante sont une sorte d'autorité citée qui légitime et corrobore le positionnement du musée. Il existe dans un même dispositif muséographique une variation énonciative où les points de vue sont plus ou moins dissimulés, intégrés ou au contraire affichés. Les trois types de focalisation manifestent une auctorialité muséale hiérarchisée et inégale, ce qui signifie que ces modalités de monstration des points de vue autochtones ne correspondent pas à l'objectif communicationnel de diminuer l'autorité de discours du musée.

Le musée qui construit un dispositif polyphonique présente moins une pluralité de sens qu'il n'est enclin à opérer des changements énonciatifs selon la position qu'il adopte. Le discours d'exposition polyphonique présente des points de vue autochtones qui sont plus ou moins pris en compte par l'institution et qui rejoignent plus ou moins sa vision et celle de son comité scientifique.

En définitive, le musée s'est façonné un « art de dire » qui ne rebute pas et qui se joue du sens. Il a développé une stratégie d'évitement en construisant une sorte d'opacification du discours expositionnel dans un contexte socio-historique des plus délicats, et des stratagèmes de protection pour minimiser ce qui risque de lui être reproché. À cet égard, le musée adopte un principe de scientificité qui consiste à citer des auteurs pour donner des preuves, c'est-à-dire valider l'authenticité du discours rapporté et appuyer le bien-fondé des choix opérés.

De plus, le musée accepte de dire dans son enceinte ce que les autochtones veulent faire entendre dans la société, tout en les laissant défendre leur propre position. Le musée se désengage tout en contrôlant ce qui est dit. Cette posture risque de décrédibiliser l'institution muséale aux yeux du public qui lui accorde avant tout une légitimité scientifique. En analysant ces discours, nous repérons en effet les différents rôles que le musée s'attribue à l'égard des communautés autochtones et des visiteurs. Le musée se retrouve tiraillé entre un engagement social et une responsabilité communicationnelle qui repose sur la divulgation du savoir.

Il serait pertinent de relever l'utilisation de la mise en récit dans la configuration narrative du discours d'exposition polyphonique. Une des caractéristiques du discours d'exposition sur les autochtones est en effet la prise en compte des mythes et légendes. Les expositions issues de collaborations expliquent généralement le peuplement du continent américain à partir des travaux et des artefacts archéologiques. Elles présentent simultanément un mythe autochtone sur la création du monde et des autochtones. Les histoires exposées sont des récits, selon la définition qui en est faite dans les sciences du langage, ou bien des allusions à ces récits[106]. À titre d'exemple, l'exposition du Musée Glenbow rapporte des récits ou bien présente des personnages mythologiques et leur rend hommage[107]. Cette exposition tente de proposer un discours subjectivé et narratif. On se rend alors compte du rapport institué entre le scientifique et le mythologique. En ce sens, le récit n'est conçu ni comme un « récit de vulgarisation », ni comme de la fiction scientifique (Jacobi, 1988 : 114). Le musée est porte-parole de la science (objective, crédible et vérifiée), les autochtones, quant à eux, reconduisent leurs récits (« malaisément référables et assignables » en contexte dialogique, selon Rabatel, 2008 : 200-201). Une dichotomie est marquée entre ce qui relève, d'une part, de la réalité et, d'autre part, du mythe (du fictif), où les traditions demeurent intemporelles et se perpétuent. Par exemple : « Nos anciens récits nous racontent comment nos traditions nous ont été transmises. Ces évènements se sont passés il y a bien longtemps, avant nos grands-parents. C'était le temps où les

[106] Elles détiennent en effet une narrativité graduelle avec une succession temporelle d'actions et une structure discursive où il y a transformation plus ou moins importante de certaines propriétés de la situation initiale. On retrouve une mise en intrigue avec des péripéties puis un dénouement qui met un terme aux actions.
[107] Le Musée Glenbow ne cesse d'insister sur l'importance des récits dans la vie quotidienne de la Confédération des Blackfoots.

animaux pouvaient prendre une forme humaine et parler à notre peuple dans notre propre langue »[108]. Certains panneaux évoquent seulement quelques caractéristiques physiques et psychologiques de personnages mythologiques tout en indiquant la morale et l'enseignement transmis à travers le mythe.

Ce passage par la subjectivation du régime du savoir au régime du croire introduit de fait un système de valeurs. Ce régime de valeur est jonché de croyances et de valeurs diverses : « Nous étions tous égaux. Nous recevions une éducation holistique […] »[109]. Selon Rabatel, les récits proposent sans imposer une éthique ou encore une représentation du monde (2008 : 200-287). Pensons aux *Fables* de La Fontaine, où les animaux anthropomorphisés incarnent les valeurs de l'auteur.

Nous nous rendons compte d'une certaine forme d'homogénéité dans les messages proposés par les expositions sur les autochtones issues de collaborations, alors qu'elles traitent de nations différentes. Nous pouvons finalement nous demander si les institutions muséales ne véhiculent pas elles-mêmes des idées reçues et des partis pris qui se conforment à un consensus.

Les musées s'approprient le cadre normatif et éthique présenté dans les chapitres précédents. Ce glissement permet de perpétuer et de poursuivre la mise en exposition du patrimoine autochtone dans les musées. Nous relevons moins la possibilité d'instrumentalisation des points de vue que, par contre, les limites du phénomène de reconnaissance. En effet, cette face cachée traduit une limite de la reconnaissance du patrimoine et des peuples autochtones.

Nous pouvons dès lors nous demander comment les visiteurs, tant autochtones qu'allochtones, éprouvent ce type d'exposition.

---

[108] [Traduction libre] « *Our ancient stories tell us how our traditions were given to us. These events happened long ago, before our grandfathers. It was a time when animals could change to human form and talk to our people in our own language.* »

[109] [Traduction libre] « *We were all equal* » ; « *[…] our education was holistic […]* ». Alors que le premier énoncé correspond au titre du panneau principal dans l'exposition permanente du Musée Glenbow, le deuxième est extrait d'un panneau secondaire qui explique l'importance des récits.

TROISIÈME PARTIE
Reconnaître le point de vue autochtone

Chapitre 9
Comment le point de vue autochtone montré dans l'exposition *Edward Curtis - un projet démesuré* est-il reconnu ?

« De plus en plus aujourd'hui, les visiteurs de musées entendent les voix des personnes vivantes appartenant à une culture autochtone, pas seulement des voix du passé ou issues du savoir académique des conservateurs allochtones[110]. » (Clavir, 1996 : 100)

Introduction

L'exposition produite en collaboration prend en compte et montre plusieurs points de vue. Les chapitres précédents ont porté sur l'espace de production du dispositif expositionnel issu de démarches collaboratives avec les autochtones. Nous avons pu reconstituer les conditions et les contraintes de sa réalisation et saisir les logiques de phénoménalisation qui le constituent (Ricœur, 2004 [1986]). Nous avons conceptualisé et analysé certaines spécificités expositionnelles à partir de la théorie bakhtienne de la polyphonie (1970)[111] et les travaux subséquents de Genette (1983, 1992, 2002), Perrin (2006, 2010) et Rabatel (2001, 2003, 2004, 2008). Les résultats indiquent que la monstration du point de vue autochtone marque une disjonction entre les intentions des professionnels telles qu'elles sont exprimées en entrevue et en contexte de production et les intentions des professionnels telles qu'elles apparaissent dans le discours du média exposition.

1- La reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue

Cette dernière partie est dorénavant centrée sur l'espace de réception du système polyphonique de l'exposition, c'est-à-dire sur les activités de reconnaissance des visiteurs. Nous entendons par reconnaissance les interactions entre les visiteurs et les registres

---

[110] [Traduction libre] « *More and more, museum visitors today are experiencing the voices of living people belonging to an indigenous culture, not just voices from the past or from the academic knowledge of nonindigenous curators.* »

[111] Bakhtine a développé le concept de polyphonie à partir de l'œuvre de Dostoïevski : *La poétique de Dostoïevski,* Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970/1998.

sémiotiques de l'exposition, la construction et les effets de sens, mais aussi les émotions et ressentis vécus par les visiteurs (Meunier, 2011).

Le média exposition est conçu comme un langage. Les destinataires, les visiteurs sont amenés à composer avec les différentes fonctions du langage[112]. En d'autres mots, les visiteurs produisent « une combinatoire et s'accommodent en pactisant et négociant » ce qui leur est proposé par les destinateurs, c'est-à-dire les concepteurs-muséographes (Veron et Levasseur, 1983 : 30-38).

Nous concevons que ce processus de reconnaissance se réalise tant sur le plan cognitif, affectif que psychomoteur (Bloom, 1956). Nous mobilisons la taxonomie de Bloom qui suggère une hiérarchie des objectifs d'apprentissage comme concept sensibilisateur pour comprendre les opérations de visite. À titre d'exemple, la lecture, la description, l'identification, la sélection, la distinction, la discrimination, l'appropriation, l'appréciation, l'acceptation, l'assentiment et l'exploration sont des comportements qui se rattachent tour à tour à trois domaines : cognitif, affectif et psychomoteur. Dans le cadre de notre recherche, nous nous sommes concentrée sur l'analyse de ces deux premiers.

En dissociant les structures énonciatives de l'espace de production, à savoir les intentions des professionnels des musées (énonciateurs) de celles du discours expositionnel (énonciation et énoncé), mais aussi les intentions des professionnels explicitées de celles inscrites plus ou moins volontairement dans le discours de l'exposition, nous avons constaté plusieurs dissonances. Cependant, nous savons aussi que la symétrie des intentions constitutives du média exposition « n'est ni linéaire, ni mécanique » (Veron et Levasseur, 1983 : 30-38). Veron et Levasseur, entre autres, observent qu'il existe toujours un décalage entre les processus de production et de reconnaissance d'une exposition (1983 : 34).

[112] Rappelons les six fonctions du langage qui correspondent aux six facteurs du modèle de communication de Jakobson : référentielle (contexte), expressive (destinateur), conative (destinataire), métalinguistique (code), phatique (contact) et poétique (message).

La question générale vise à découvrir comment les visiteurs reconnaissent le point de vue autochtone ? Elle se décline en plusieurs axes. Le point de vue autochtone est-il reconnu par les visiteurs ? Si oui, comment est-il reconnu ? Les visiteurs se rendent-ils compte de la pluralité des points des vues ? Les visiteurs discriminent-ils les perspectives communes et divergentes entre les différents points de vue montrés dans l'exposition ? Les visiteurs préfèrent-ils le point de vue du concepteur-muséographe ou celui du comité autochtone ? Autrement dit, nous nous intéressons plus spécifiquement à la réception du message véhiculé par le représentant autochtone. Nous interrogeons la négociation de cet acte de parole.

Par prudence, nous ne supposons pas de relation entre les intentions des professionnels des musées et leurs retombées sur les visiteurs (énonciataires). Nous n'émettons pas d'hypothèse. Nous cherchons à rendre compte des liens entre les pôles de production et de reconnaissance. Ajoutons que les concepteurs-muséographes opèrent selon leur intuition et s'exposent en exposant, ce qui signifie que même si les stratégies de médiation ne correspondent pas forcément aux objectifs, il n'en demeure pas moins que des modalisations (nuances de l'énonciateur selon sa posture et les impressions qu'il souhaite produire) plus ou moins intentionnelles engendrent des retombées qui peuvent ou non rejoindre les objectifs premiers des professionnels des musées. Notre proposition de recherche se formule ainsi : même si l'exposition manifeste des contraintes et des dissonances, ce média est-il susceptible d'engendrer les retombées escomptées sur les visiteurs ?

2- La démarche de recherche

L'objectif de cette troisième partie tend à comprendre la reconnaissance d'une exposition à caractère polyphonique.

D'après une méthodologie qui s'inscrit en recherche qualitative et selon une approche inductive, notre travail consiste à mettre en place un protocole d'enquête qui nous donne des moyens d'analyser le processus de reconnaissance des visiteurs, sans chercher à évaluer l'exposition à partir de la logique conceptuelle qui a présidé à la mise en

exposition. L'enjeu est plutôt de tenter de faire apparaître les liens entre les intentions de reconnaissance telles qu'elles sont décrites par les professionnels des musées et les modes de reconnaissance du média exposition par les visiteurs. Notre travail vise à identifier les pluralités de lecture selon le type de visiteur, allochtone ou autochtone, et à faire émerger les valeurs socioculturelles qui influent sur leurs modalités de négociation du média exposition. L'objectif est donc de susciter, d'accompagner et de faire exprimer les modalités de réception de l'exposition afin de mettre en exergue l'épaisseur socioculturelle des discours de reconnaissance des visiteurs.

Le protocole d'enquête consiste à mettre en lumière les modes de reconnaissance. Deux instruments sont mis en place : une grille d'observation (sur le parcours de visite dans la salle, les comportements de visite et toutes formes de remarques énoncées), un guide d'entretien de groupe. En un premier temps, la collecte de données vise à recueillir des informations sur la compréhension des textes, le parcours de visite et la durée des différents modes d'exploration de l'exposition. Ces informations permettent de valider les conditions de mise en œuvre de l'investigation. Ensuite, les propos des visiteurs sont enregistrés.

a- Le choix du terrain

Nous avons précédemment montré que divers points de vue sont intégrés dans plusieurs registres sémiotiques des expositions produites en collaboration. Retenons, comme critère de sélection, une exposition qui présente un nombre limité de registres sémiotiques afin de contrôler la source de variabilité des modes de reconnaissance et par conséquent des effets produits.

De plus, selon la typologie des trois focalisations dégagée de notre dernière enquête, nous proposons de travailler sur la focalisation mixte. Son instance auctoriale est susceptible de se reconnaître plus facilement.

Le choix de l'exposition est tourné vers *Edward Curtis - un projet démesuré* du Musée McCord (mai à novembre 2012). Examinons plus en détail en quoi cette exposition temporaire offre des conditions appropriées pour mener l'enquête.

En premier lieu, l'exposition a été conçue par un conservateur du Musée McCord et un commissaire autochtone : Guy Sioui Durand. Ce dernier est sociologue (Ph.D.) et artiste. Il est critique d'art et enseigne les arts au niveau collégial et universitaire.

La mise en exposition est centrée sur des photographies. Selon une muséographie d'objets, le discours de cette exposition est essentiellement porté par 1- la mise en scène 2- des photographies et 3- des textes. La « muséologie d'objet » d'après Davallon se réduit à l'espace médiatique de rencontre entre le visiteur et les objets mis en exposition selon les réglages du savoir de l'histoire de l'art et de la patrimonialisation (1992 : 112).

> La matrice communicationnelle est alors constituée de deux pôles actoriels : celui qui d'un même geste conserve et présente le patrimoine (le conservateur) et celui qui visite, celui qui vient rencontrer les objets (le visiteur). Mais, compte tenu de la circularité communicationnelle tenant au fait que le savoir sert à régler à la fois le choix, la présentation et l'interprétation, le dispositif présuppose de fait une identification de ces deux pôles dans la rencontre avec l'objet : le visiteur doit avoir un peu appris comme un conservateur et le conservateur reste au fond le visiteur le plus compétent (Davallon, 1992 : 113).

Les photographies sont agencées d'après des catégorisations issues du savoir du conservateur sur le projet de Curtis. Elles sont présentées sous deux formes. Trente photogravures sont encadrées et affichées sur les murs. Cinq volumes datant de 1908 de l'encyclopédie produite par Curtis sont placés au milieu de la salle dans des vitrines adjacentes (figure 12)[113]. Sont présentés : 1- l'avant-propos du premier volume signé par le président Theodore Roosevelt, « un grand admirateur des photographies de Curtis » (étiquette) ; 2- les pages de grand titre des volumes II et V qui indiquent les noms du président étatsunien et du banquier John Pierpont Morgan qui a financé l'édition de l'encyclopédie écrite et illustrée par Edward S. Curtis ; 3- la couverture du volume III ; et 4- la première page de la table des matières du volume VI.

[113] Les étiquettes signalent également que ces volumes ont été donnés au Musée McCord par Mr. Gordon Reed.

Figure 12 : Exposition, *Edward Curtis : un projet démesuré,* Musée McCord (Virginie Soulier, novembre 2012)

De plus, les photographies de l'exposition sur Curtis forment une collection, à proprement parler, car elles ont été prises par le même artiste dans le cadre d'un projet spécifique. Elles ont été acquises et réunies d'après les critères du programme historique et ethnologique des collections photographiques du musée. Le projet de l'artiste correspond à un inventaire de 40 000 photographies sur les nations autochtones de l'Amérique du Nord entre 1906 et 1930. Il a pour but de témoigner des modes de vie et traditions de ces communautés avant qu'elles ne soient complètement assimilées et colonisées. Curtis a ainsi produit une *Encyclopédie* intitulée *The North American Indian* en 20 volumes sur environ 80 peuples autochtones et comprenant 2 200 photographies. Ce projet avait pour ambition de documenter les peuples autochtones selon une approche ethnologique. Or le photographe est surtout influencé par le mouvement artistique pictorialiste. Il a éliminé les traces de l'intrusion du mode de vie occidental dans ses portraits. D'après le conservateur, les photographies reflètent une vision idéalisée, romantique et pastorale des autochtones.

Les textes sont hiérarchisés en deux niveaux principaux : 1- deux panneaux généraux : le premier panneau conçu par le conservateur est situé sur le mur à l'entrée de la salle (figures 13 et 16), le deuxième panneau rédigé par le commissaire autochtone est montré

sur le mur attenant (figure 17) ; 2- trente étiquettes d'objets écrites par le photographe sont systématiquement placées sous les photographies, les textes sont extraits de sa publication (figure 14). Deux infratextes[114] écrits par le conservateur sont également présentés sur le quatrième mur de la salle. Le premier donne les équivalences des noms des peuples autochtones entre l'époque de Curtis et maintenant. Le deuxième présente les crédits (figure 15). L'exposition combine ainsi trois points de vue d'auteurs différents articulés selon ce que nous avons nommé une focalisation de type mixte.

Figure 13 : Début de l'exposition *Edward Curtis*, le panneau du conservateur, Musée McCord (Virginie Soulier, novembre 2012)

[114] « L'infratexte » est un texte complémentaire généralement lu et surveillé par les professionnels. Il indique la source ou l'origine d'un document. « Il est aussi l'une de traces visibles de la nature sociale de l'activité d'exposition » (Jacobi et Poli, 1993 : 55).

Figure 14 : Exposition *Edward Curtis*, les étiquettes et le panneau du commissaire autochtone, Musée McCord (Virginie Soulier, novembre 2012)

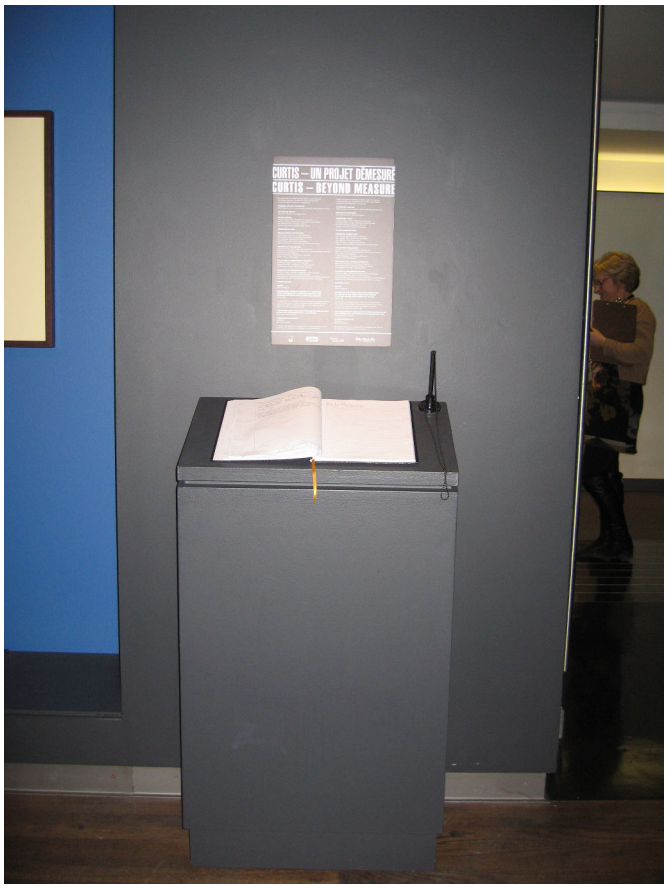

Figure 15 : Exposition *Edward Curtis*, les crédits, Musée McCord (Virginie Soulier, novembre 2012)

La configuration scriptovisuelle indique, structure et hiérarchise trois origines auctoriales différentes (Jacobi et Poli, 1993 :43-71). Nous identifions deux marqueurs visuels dans la mise en exposition. 1- La spatialisation des textes. Le panneau du conservateur est le premier texte du parcours de lecture (figures 13 et 16). Néanmoins, le panneau du commissaire est aussi mis en avant, car il est le premier texte que l'on voit en entrant dans la salle (figures 14 et 16). Quant aux étiquettes, elles se trouvent sous les photographies, mais situées beaucoup plus bas et placées sur un socle à l'horizontale (figure 14). Elles sont donc moins accessibles et lisibles. 2- La structuration typographique. Les trois textes présentent une unité graphique, comme la plastique des lettres et les subjectiles (surface servant du support au texte affiché). Toutefois, l'organisation de surface des textes varie selon les auteurs. Les deux panneaux se distinguent des étiquettes. Les panneaux généraux sont plus grands que les étiquettes et leurs titres sont centrés ; les panneaux se différencient aussi entre eux. Le panneau du conservateur est organisé en deux colonnes. Les paragraphes sont découpés de manière régulière et les phrases sont alignées. Le

panneau du commissaire est organisé selon une mise en forme liée au genre poétique. Les phrases se suivent et sont centrées.

De même, nous repérons dans les textes des marques d'authentification des auteurs, par exemple la signature, les guillemets, etc. Elles se trouvent à la fois dans le texte et dans l'espace paratextuel et infratextuel. Seul le texte du conservateur ne mentionne pas de nom d'auteur. De plus, en ce qui concerne l'énonciation, il est aussi possible de relever les embrayeurs et déictiques, comme les pronoms personnels, les adverbes de temps, etc.

Il en ressort que l'accent est porté sur le texte du commissaire invité, vient ensuite celui du conservateur et enfin les citations du photographe.

Finalement, la monstration des trois points de vue semble assez claire et cohérente pour être reconnaissable. La mise en exposition nous laisse entrevoir que cette dernière est pertinente pour faciliter la reconnaissance des différents points de vue par les visiteurs. Par ailleurs, l'exposition est de taille réduite et a lieu dans une seule salle, ce qui simplifie aussi la visite.

UN PROJET DÉMESURÉ
BEYOND MEASURE

PHOTOGRAPHIER TOUS LES PREMIERS PEUPLES D'AMÉRIQUE DU NORD

Cette ambition naît dans l'esprit d'Edward Sheriff Curtis lorsqu'il observe le rassemblement annuel de la nation Piikani (Piégan) en 1898. La vue des innombrables tipis dans la plaine du Montana l'incite à sauvegarder la mémoire des autochtones dont la culture, selon la croyance de l'époque, était vouée à disparaître.

Durant 27 ans, Curtis parcourt les États-Unis et le Canada à l'ouest du Mississippi, du Nouveau-Mexique à l'Alaska. Il prend près de 40 000 photographies et note les us et coutumes des nations autochtones et inuites afin de produire une encyclopédie en 20 volumes, *The North American Indian*, assortie de 20 portfolios de photogravures sur papier haut de gamme.

Influencées par le pictorialisme, les photographies de Curtis sont retouchées et souvent mises en scène selon une vision idéalisée des Premiers Peuples. Si les scientifiques lui ont reproché cette interprétation, l'œuvre de Curtis constitue néanmoins une contribution ethnologique incomparable.

PHOTOGRAPH ALL THE FIRST PEOPLES OF NORTH AMERICA

Edward Sheriff Curtis resolved to do this after witnessing the Piikani (Piegan) Nation's annual gathering in 1898. The sight of countless teepees pitched on a Montana plain inspired him to preserve the memory of Aboriginal peoples whose culture would inexorably die out, according to contemporary assumptions about the 'vanishing Indian'.

For 27 years Curtis journeyed throughout Canada and the United States, west of the Mississipi. Indeed he trekked from Alaska to New Mexico and took some 40,000 pictures while noting down the habits and customs of many First Nations and Inuit groups. This project resulted in a twenty-volume encyclopedia, *The North American Indian*, which comprised 20 portfolios of photogravures printed on the finest paper.

In keeping with pictorialism Curtis often staged and retouched his photographs so as to articulate an idealized vision of the First Peoples. Although scholars roundly criticize this representation, Curtis's work remains an unparalleled contribution to ethnology.

Figure 16 : Exposition *Edward Curtis*, texte du conservateur, Musée McCord (novembre 2012)

GUY SIOUI-DURAND

Sociologue, artiste et membre de la communauté huronne-wendat, Guy Sioui-Durand apporte, par le biais du texte ci-dessous, une contribution essentielle à cette exposition.

The text below by Guy Sioui-Durand, sociologist, artist, and member of the Huron-Wendat community, adds an invaluable dimension to this exhibit.

CAPTEUR DES OMBRES

Edward Sheriff Curtis se fit nomade dans nos territoires.
Il prit la route sur nos pas, apprit nos langues, se fit adopter et initier à certains rituels.
En mission photographique pour capter notre mémoire en « réductions »,
l'artiste fit surgir 40 000 images de sa boîte de lumière.
Les Anciens le surnommèrent le Capteur des Ombres.
Bien sûr nombre de portraits profilés. Si puissants qu'ils créèrent
le stéréotype de l'Indien aquilin comme envers du Blanc.
Ses paysages époustouflants devinrent aussi les décors hollywoodiens
de la dualité des « Indiens et des Cow-Boys ».
Or l'essentiel demeura ailleurs.
Au regard amérindien d'un Tsie8ei, Wendat (Huron), comme moi à la recherche de l'art,
c'est à dessein que je vous convie à voir, à discuter et réinterpréter une frange imagée
de son projet démesuré présenté pour la première fois en Hochelega/Montréal.
Sous le spectaculaire des campements vivants et des visages-territoires,
de la cohorte des guerriers à cheval jusqu'à l'enfant emmitouflé pour le portage,
des paniers stylisant le savoir-faire des femmes à la présence initiée de l'homme-médecine,
des fondements de la vision du monde amérindienne composent l'infinitude de son art.
La fierté des coiffes, la délicatesse des broderies et perlages, les postures
font circuler le Temps mythologique. Malgré l'impression d'exode intérieur, « l'œil écoute » l'oralité
de rythmes et sons qui les imprègne des résurgences autochtones d'aujourd'hui.
C'est que, de tribus en tribus, un message d'espoir fut portagé : ces photographies exposeraient
à nouveau l'indompté d'une Nord Amérique demeurée « sauvage ».
Nous y sommes.
Tiawenk

SHADOW CATCHER

Edward Sheriff Curtis roamed our lands, followed in our footsteps,
learned our languages, and underwent some of our initiation rituals so that we adopted him.
This artist sought to encapsulate our collective memory
through the 40,000 images that his camera recorded.
The Elders Called Curtis the Shadow Catcher.
His photography includes many contrived portraits which had such impact
that they created the stereotype of the aquiline Indian as the whiteman's opposite.
His breathtaking landscapes also set the stage for Hollywood's dualistic "Cowboys and Indians."
Yet the Key to His Work Lies Elsewhere.
As a native Tsie8ei, Wendat (Huron) who values art, I heartily encourage you to see, discuss,
and reinterpret this vivid cross section of the photographic project beyond measure that Curtis undertook,
especially since this marks its first showing in Hochelaga/Montreal.
His art owes its breadth of vision to the contours of the Amerindian worldview. In this vein Curtis presents:
spectacular vistas of native encampments, furrowed faces, bands of mounted warriors,
children all wrapped up for a portage, basketry that stylized women's know-how, and the rites of medecine men.
Sporting headdresses while bedecked in fine embroidery and exquisite beadwork,
these peoples' proud poses hark back to time immemorial. Although they evoke an internalized exodus,
these images resonate so much with current native resurgency's voices and
rhythms that the 'eye hears' them loud and clear.
They carry a hopeful message from tribe to tribe because these photographs perennially
reveal the indomitable peoples who still inhabit this yet untamed North America.
We're here.
Tiawenk

Figure 17 : Exposition *Edward Curtis*, texte du commissaire invité, Musée McCord (novembre 2012)

b- Le protocole d'enquête

L'enquête s'appuie essentiellement sur la méthode de l'entretien de groupes. Mentionnons les atouts et les limites de cette technique de collecte de données dans le cadre de notre recherche. Dans la mesure où cette enquête s'adresse, entre autres, à un public autochtone, donc à un peuple de tradition orale, nous privilégions la communication orale. De plus, la représentation des autochtones est un sujet sensible. Les questions suscitent et encouragent l'expression d'opinions sur ce thème. Elles visent à faire émerger de manière directe des points de vue divers, mais aussi leur mise en relation dans une dynamique d'échange. Les concordances et les divergences des points de vue peuvent également apparaître rapidement. Cette méthode permet d'observer les nuances entre les appréciations, les croyances, les sentiments, les convictions et les prises de position des visiteurs. Toutefois, l'intervention de la chercheure est délicate, car elle doit canaliser les prises de parole, faire en sorte que tous les participants s'expriment sans que l'un d'entre eux monopolise la parole, le temps imparti est court pour approfondir, enfin il ne doit pas influencer les réponses.

Comme précaution, le protocole de recherche s'appuie aussi sur une observation des visiteurs durant l'exploration de l'exposition et sur la fiche de notes des visiteurs. Un observateur par groupe écrit les commentaires des visiteurs et ces derniers annotent également leurs réponses aux questions. Ces données sont prises en compte dans l'analyse préalable qui vise à s'assurer que les visiteurs ont bien suivi les consignes. Ce dispositif minimise l'effet de spontanéité, mais il contribue à enclencher un processus de réflexion et éventuellement de reconnaissance des différents points de vue.

L'équipe de recherche est constituée de l'enquêtrice et de deux observateurs. Lors de l'accueil, l'enquêtrice est chargée de présenter l'équipe, le déroulement de l'activité et montrer dans l'exposition ce qui est appelé « panneaux généraux » et « étiquettes ». Elle explique également les consignes suivantes : les visiteurs doivent impérativement 1- lire les deux panneaux généraux et les étiquettes d'objets, 2- regarder les photographies, 3- se préparer en groupe à répondre aux questions à l'aide de la fiche des questions. La chercheure remet cette fiche à chaque minigroupe (3 à 4 personnes). Durant l'exploration,

les observateurs accompagnent les visiteurs et complètent leur fiche d'observation. Les observateurs interviennent auprès des minigroupes en tant qu'accompagnateurs afin de favoriser l'implication et la motivation des participants. Les observateurs peuvent intervenir pour lire les questions, mais ils ne doivent pas influencer leurs réponses. L'enquêtrice prend du recul pour examiner le déroulement général.

En ce qui concerne le déroulement de l'enquête, la durée est d'environ 60 minutes. Elle est articulée en trois moments : l'accueil et l'explication des consignes (environ 5 minutes), l'exploration de l'exposition avec les questions (environ 25 minutes) et l'entretien de groupe (environ 30 minutes). Le groupe est composé de cinq à sept participants séparés en deux minigroupes.

Lors de l'entretien de groupe, l'enquêtrice pose chacune des questions préalablement distribuées et préparées pendant la visite de l'exposition. Tout d'abord, les porte-parole des minigroupes répondent chacun à leur tour, puis progressivement les participants interviennent tous de manière individuelle. Ils interagissent en fonction des propos successivement formulés. Une fois les questions posées, la chercheure poursuit l'entretien avec sa seconde grille d'entrevue. Si les participants ont décelé ou pas les trois auteurs de l'exposition, l'enquêtrice les révèle ou approuve les réponses des visiteurs. Ensuite, elle pose les autres questions. Pendant ce temps, les observateurs complètent leur grille d'observation et assistent l'enquêtrice. Le cas échéant, si certains éléments de réponses préalablement entendues lors de l'exploration ne sont pas exprimés pendant l'entretien, les observateurs interviennent. Le mode d'intervention de la chercheure consiste à accompagner les visiteurs et à maintenir une dynamique d'interactions constructives dans un climat de partage. Elle questionne de façon à stimuler la pensée inductive et la pensée divergente chez chacun des participants (Allard *et al.*, 1998 : 157).

Selon Blanchet, nous retenons trois stratégies d'intervention. La « fonction production » assigne des modes d'intervention comme la relance, le tour de parole, la demande de précision. La « fonction confirmation » consiste à confronter, corroborer et reformuler. Enfin, la « fonction orientation » permet de recentrer des propos, de déduire et mettre en parallèle (1982 : 187-194). L'enquêtrice encourage ainsi les visiteurs à apporter des

nuances et des précisions, à susciter la verbalisation des accords et des désaccords, à confirmer les confrontations soulevées, à approfondir et clarifier les explications.

> Ainsi, le rôle de l'animateur s'inscrit à deux niveaux, imbriqués : le maintien de la communication et du climat socioaffectif de la discussion et la centration sur les tâches cognitives auxquelles la structuration d'une pensée de groupe fait appel (Baribeau, 2009 : 136).

La première partie de l'entretien : questions distribuées aux minigroupes puis posées lors de l'entretien

Questions préparées à l'écrit par les minigroupes durant la visite et posées à l'oral par l'enquêtrice lors de l'entretien
Nous vous proposons de répondre aux questions suivantes pendant votre visite en groupe. Nous vous suggérons de lire les textes et de regarder les photographies. Notez que les textes de l'exposition comprennent deux grands panneaux et des étiquettes. 1 - Qui a pris en photo les autochtones ? À quelle période les photos ont-elles été prises ? Pourquoi le photographe a-t-il réalisé ce projet ? 2 - Comment les photographies représentent-elles les autochtones ? Que pensez-vous des étiquettes qui accompagnent les photographies ? 3 - Selon vous, qui a écrit les textes de l'exposition ? Y a-t-il des éléments qui vous indiquent qui a écrit les textes ? 4 - Est-ce que les 2 grands panneaux de textes disent la même chose sur les autochtones ? 5 - Y a-t-il un panneau que vous préférez ? Pourquoi ? 6 - Si vous étiez responsable de l'exposition, lequel des 2 grands panneaux écririez-vous ? Pourquoi ? Si vous étiez responsable de l'exposition, présenteriez-vous tous les textes, les 2 panneaux et les étiquettes ?

Tableau 14 : La fiche de questions distribuée qui correspond aussi à la première partie de la grille d'entretien

La deuxième partie de l'entretien : questions posées lors de l'entretien

Questions posées directement à l'oral par l'enquêtrice lors de l'entretien
7 - D'après vous, est-ce que le 2e panneau dit la même chose que les photographies ? Que pensez-vous du message véhiculé dans le 2e panneau par rapport aux photographies ? (expliquez et montrez de quels panneaux il s'agit) 8 - Si les participants ont identifié les deux auteurs - les deux auteurs sont rappelés, sinon l'enquêtrice les indique. Êtes-vous surpris qu'il y ait plusieurs auteurs au sein d'une même exposition ? Qu'est-ce qui vous permet d'identifier les deux auteurs ? 9 - Que pensez-vous de l'initiative du musée de demander à un commissaire autochtone de participer à la production de l'exposition ? 10 - Curtis n'a jamais photographié des hurons-wendats et pourtant le commissaire autochtone choisi pour cette exposition est huron-wendat. Qu'en pensez-vous ? 11 - Est-ce que vous avez des commentaires, des critiques ? 12 - Est-ce que vous avez apprécié participer à cette activité ?

Tableau 15 : La deuxième partie de la grille d'entretien

c- Un échantillon intentionnel

Dans le but d'attirer des responsables de groupe, nous avons proposé un programme éducatif nommé, selon les publics visés, un cercle de parole (autochtones) ou un cercle de discussion (allochtones). Nous nous sommes engagée à offrir une activité. Ce contrat pédagogique permet de recruter des participants. Il est nécessaire pour réaliser l'enquête avec le soutien du service éducatif du musée et finalement une responsabilité que la chercheure s'est attribuée. En complément de l'entretien, susceptible d'engendrer une réflexion personnelle et de groupe, nous remettons à la fin de l'activité une fiche d'information avec une bibliographie. À la fin de l'entretien, tous les visiteurs reçoivent un résumé de l'exposition et une brève biographie du photographe Curtis. En plus de ce matériel de prolongement, la chercheure suggère aux responsables des groupes des pistes pour un retour sur leur expérience de visite.

Pour recruter les groupes, nous nous sommes adressée à différents milieux, en contexte muséal canadien et autochtone, auprès d'organismes pour la jeunesse, de centres sociaux et communautaires autochtones situés dans une zone géographique à moins de six heures de route de Montréal.

L'origine culturelle des groupes

L'enquête s'adresse à des groupes allochtones et autochtones. Le but est d'établir une comparaison entre les deux origines culturelles des visiteurs à partir d'un même dispositif d'enquête.

L'âge et la langue des participants

Deux autres critères sont retenus pour construire l'échantillon. Les participants doivent parler couramment le français et appartenir à la même tranche d'âge.

Il est nécessaire que les visiteurs aient comme prérequis de savoir lire, écrire et parler le français. Il est important de soulever la question de la langue, car les autochtones vivant à

Montréal ou en périphérie sont le plus souvent anglophones. Les associations et centres communautaires autochtones de Montréal communiquent le plus souvent en anglais. Par exemple, les communautés les plus proches de Montréal, Kahnawake, Kanesatake, Akwesasne et Doncaster sont mohawks. En plus de leur langue d'origine, ces communautés communiquent généralement en anglais. L'enseignement dans les établissements scolaires se fait en anglais.

Nous avons privilégié la catégorie des 15-20 ans, car cette tranche d'âge correspond au niveau d'enseignement collégial (Cégep) où, normalement, les étudiants maîtrisent suffisamment la langue française. De plus, nous retenons cette tranche d'âge car les professionnels ont souligné durant les entretiens que les représentants autochtones leur ont demandé de s'adresser aux jeunes autochtones. Les professionnels ont expliqué qu'ils prennent en considération cette requête et qu'ils produisent des expositions à l'intention de ce public.

d- La mise en œuvre de l'enquête

Le nombre de participants

L'enquête a été réalisée auprès de quatre groupes de jeunes (identifiés groupes A, B, C, D). Les deux groupes allochtones sont formés de 12 participants au total ; nous les appelons « participants allochtones ». Les deux groupes autochtones sont formés de 11 participants au total ; nous les désignons « participants autochtones ».

Échantillon	Groupes des entretiens	Genre	Participants	Nombre total
Participants allochtones	groupe A	2 hommes 4 femmes	6	12
	groupe B	6 femmes	6	
Participants autochtones	groupe C	2 hommes 4 femmes	6	11
	groupe D	5 femmes	5	
				23

Tableau 16 : L'échantillon des entretiens de groupes

Les caractéristiques des participants

Des jeunes conscientisés à la question de l'altérité

Les groupes allochtones sont des jeunes qui participaient au projet *Alter - écho. Moi et l'autre, l'autre et moi* mis en place par le Musée McCord. Ce programme éducatif s'adressait aux 15-17 ans de différents Cégeps de Montréal situés dans des quartiers sociaux variés. Les rencontres se déroulaient tous les mercredis soirs pendant huit semaines. Des conférences et ateliers ont été organisés autour de plusieurs thèmes sur l'identité et l'altérité. Les groupes ont produit des œuvres qu'ils ont ensuite exposées. Ils ont participé à notre enquête en fin de programme alors qu'ils étaient en train de finaliser leur exposition. L'enquête a eu lieu en même temps qu'ils réfléchissaient aux questions identitaires et aux différentes logiques de mise en présentation de soi et de l'autre.

Les groupes autochtones viennent quant à eux de l'institut Kiuna situé à Odanak dans la communauté abénakise. Cet établissement collégial a été créé et est géré par des autochtones. Il s'adresse aux différentes nations autochtones du Québec. Il est issu d'un mouvement d'autonomie des établissements d'enseignement des Premières Nations au Canada et au Québec. Il est reconnu par le ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport du Québec. Il a pour mission de « mettre en valeur la culture et les traditions des Premières nations » et de soutenir les jeunes autochtones en difficulté scolaire. L'enseignante qui a accepté de faire venir sa classe au Musée McCord est l'ancienne directrice du Musée des Abénakis d'Odanak. Les étudiants étaient inscrits dans leur troisième session de formation à l'institut. De plus, les étudiants avaient terminé leur formation en anthropologie sur les logiques des stéréotypes. Enfin, le commissaire de l'exposition, Sioui Durand, avait été un de leurs enseignants. Il les a sensibilisés aux problèmes des clichés concernant les peuples autochtones. Nous avons pris la précaution de demander à la responsable du groupe de ne surtout pas les préparer à la visite de l'exposition et de ne pas leur dire que leur ancien professeur était le commissaire. La responsable a compris les enjeux de l'enquête et a respecté cette demande.

Précisons que la population allochtone est composée de jeunes appartenant à plusieurs origines culturelles, mais ils sont principalement nés au Québec. De même, les participants autochtones sont originaires de plusieurs nations, mais ils habitent dans les différentes régions du Québec et parlent couramment le français. Les autochtones sont d'origine innue, abénakise, atikamekw, huron-wendat et inuite, ce qui signifie qu'ils appartiennent aux trois familles linguistiques autochtones : algonquienne, iroquoienne et eskimo-aléoute.

3- L'approche analytique

a- Les préalables : l'exploration et les comportements de visite

L'analyse préalable établie à partir des grilles d'observations permet de s'assurer que les consignes ont bien été suivies. Nous constatons par ailleurs que les comportements de visite généraux des quatre groupes sont similaires.

La salle d'exposition est rectangulaire. Les participants se sont arrêtés et ont lu chacun des deux panneaux généraux pendant en moyenne 3 minutes. Ils ont passé la moitié de leur temps d'exploration au niveau du premier mur de la salle, en examinant en moyenne durant 1 minute chacune des 5 photographies et les étiquettes qui les accompagnent. Quand les accompagnateurs signalaient qu'il leur restait seulement 10 minutes, ils parcouraient alors rapidement le reste de la salle. Ils passaient moins de 30 secondes devant chacune des 12 photographies du deuxième mur de la salle, puis quelques secondes devant quelques photographies qui les ont interpelés pour le troisième (6 photographies) et le dernier mur (7 photographies). Le plus souvent, les deux infratextes situés sur le quatrième mur de la salle (les noms des peuples autochtones et les crédits) n'ont pas été vus.

D'après la typologie de Veron et Levasseur, l'ensemble des groupes a déambulé dans la salle d'exposition comme des « fourmis » en respectant les consignes demandées par l'enquête, mais aussi proposées par le parcours de l'exposition, puis comme des « sauterelles », en raison du temps imparti (1983 : 29-32). En d'autres mots, les participants ont d'abord visité l'exposition à distance réduite avec les objets, en suivant le parcours de manière linéaire autant que possible près du mur et en s'arrêtant devant chacune des photographies. Ensuite, ils ont progressé par « bonds » en se dirigeant vers ce qui les intéressait sans se soucier des espaces vides et en passant quelques fois par le milieu de la salle. Les visiteurs ont tenu compte du sens de déambulation de la salle.

b- La logique de reconnaissance à l'œuvre

La logique de reconnaissance se manifeste par deux éléments : 1- des relations entre les visiteurs et les registres sémiotiques et 2- des opérations cognitives et affectives. Nous avons observé 8 relations, dont 4 directes et 4 indirectes. Les opérations se définissent en 6 actes puis en 19 axes de reconnaissance. Elles concernent 2 modes de reconnaissance. Le premier est lié à l'identité. Le second concerne la mémoire.

Les relations de reconnaissance

Les processus de reconnaissance qui résultent de l'expérience et des propos des visiteurs s'établissent selon deux rapports de reconnaissance vis-à-vis des registres sémiotiques. Le premier rapport correspond aux relations directes entre les visiteurs et chacun des registres sémiotiques de l'exposition. Tour à tour, les visiteurs opèrent un processus de reconnaissance d'un des quatre registres. Le deuxième niveau concerne les relations établies par les visiteurs entre chacun des registres sémiotiques de l'exposition. Pour l'ensemble de ces relations, nous avons identifié les opérations mises en œuvre. Elles appartiennent soit à l'identité, soit à la mémoire.

Les relations directes à l'égard des registres sémiotiques

Les visiteurs ont établi des rapports directs vis-à-vis de chacun des quatre registres sémiotiques de l'exposition. En effet, les visiteurs ont effectué quatre relations de reconnaissance : 1- les visiteurs et le texte de Curtis, 2- les visiteurs et les photographies de Curtis, 3- les visiteurs et le texte du conservateur, 4- les visiteurs et le texte du commissaire autochtone.

Les relations indirectes mises en œuvre entre les registres sémiotiques

De plus, les visiteurs ont réalisé quatre relations indirectes : 1- entre le texte du commissaire autochtone et le travail de Curtis (textes et photographies), 2 - entre le texte du commissaire autochtone et le texte du conservateur, 3- entre le texte du conservateur et le travail de Curtis (textes et photographies), 4- entre le texte de Curtis et les photographies de Curtis. Précisons que les groupes ont réalisé tout au plus trois relations indirectes lors de l'entretien, même si pour l'ensemble des groupes quatre relations distinctes ont été effectuées.

Les actes qui se déclinent en axes de reconnaissance

Pour chacune des relations construites par les visiteurs, différents types d'opérations sont dégagées. Elles appartiennent à deux logiques. La première repose sur l'identité et la deuxième sur la mémoire.

Les modes de reconnaissance des visiteurs relatifs à l'identité

Nous discernons dans les entretiens, trois actes qui construisent et forment le mode identitaire. 1- Les visiteurs identifient ce qui leur est proposé en fonction de ce qu'ils savent. Ils voient, lisent et reconnaissent. 2- Les visiteurs s'identifient à travers le discours d'exposition. Ils ressentent. Ils sont. Ils se retrouvent en fonction de leurs propres valeurs, croyances, idéologies et sensibilités. 3- Les visiteur s'engagent et prennent du recul à

l'égard du discours afin d'en porter un jugement. Ils pensent, aiment, acceptent ou critiquent. Ils expriment des sentiments, assentiments, appréciations, acceptations ou réfutations. Nous nommons ainsi ces trois actes : l'acte d'identifier, l'acte de s'identifier et l'acte de juger. Différents axes de reconnaissance émergent pour chacun de ces actes.

Actes identitaires	Axes
Identifier	l'auctorialité
	le contenu du discours
	la forme de discours
	les visiteurs ciblés
S'identifier	s'affirmer
	s'émouvoir
	se comparer
Juger	tenir pour vrai
	tenir pour vraisemblable
	tenir pour faux
	préférer, apprécier, aimer
	critiquer

Tableau 17 : Les actes et les axes du mode de reconnaissance relatif à l'identité

Les modes de reconnaissance des visiteurs relatifs à la mémoire

Les visiteurs décrivent et expliquent trois temporalités que l'on peut relier à des procédés de mémoire. 1- La première appartient au passé, au temps du projet de Curtis. 2- La deuxième est un entre-deux. Le temps de l'exposition est au présent, mais elle rend compte du passé. En effet, l'exposition représente, mais aussi elle actualise. Elle pose et intègre un regard présent sur le passé. 3- Enfin, le temps de la visite est au présent. Nous constatons ainsi, à travers le projet photographique de Curtis, l'acte de produire une mémoire. Il y a sélection, documentation et interprétation. Le texte du commissaire autochtone permet de se remémorer. En d'autres mots, il actualise une mémoire. Il remet en mémoire. La visite de l'exposition est un acte de ressouvenir ou pas. Les visiteurs se

rappellent quelque chose qu'ils ont oublié. Ils mentionnent des évocations. Ils se re-souviennent. Sept axes se rapportent successivement à ces trois moments.

Actes de mémoire	Axes
Construire une mémoire sur les autochtones	Curtis et les autochtones
	Les autochtones et Curtis
	Les autochtones et la colonisation
Remémorer par l'exposition	Commissaire autochtone et les autochtones
	Commissaire autochtone et Curtis
Ressouvenir des visiteurs	Les visiteurs et les autochtones
	Les visiteurs et Curtis

Tableau 18 : Les actes et les axes du mode de reconnaissance relatif à la mémoire

Systématiquement pour chacun des groupes, nous rendons compte des relations (directes et indirectes) et des opérations (modes, actes et axes) qui ont été établies lors des entretiens. La catégorisation compréhensive se trouve en annexe.

I- Comment les visiteurs allochtones reconnaissent-ils les trois points de vue ?

Il apparaît dans le cadre de cette enquête que la réception du discours expositionnel fonctionne selon deux modes de reconnaissance. Le premier rejoint la logique de l'identité et le deuxième, celle de la mémoire. Les opérations en rapport avec l'identité sont plus nombreuses que celles relatives à la mémoire. Elles sont une étape pour réaliser un acte de mémoire.

Décrivons et expliquons les opérations construites par les visiteurs pour chacun des groupes. Nous discernons les résultats par groupe, car nous constatons des dissemblances.

1- La réception : l'identité comme mode de reconnaissance

Cette partie vise à comprendre comment les visiteurs ont identifié les trois points de vue dans et entre les registres sémiotiques de l'exposition. Pour les deux groupes, trois actes principaux se dégagent : l'acte d'identifier, l'acte de s'identifier et l'acte de juger le discours expositionnel. Tour à tour, pour chacun des deux groupes, nous analysons ces trois actes et leurs axes.

Groupe A : les visiteurs allochtones

1- *L'acte d'identifier* - Un narrateur autochtone plus ou moins fictif

Les visiteurs se sont rendu compte que le discours est porté par plusieurs auteurs. Ils ont distingué leurs registres textuels respectifs. Cependant, ils n'ont identifié et nommé que deux origines auctoriales. Sans trop de difficulté, ils ont repéré l'auteur Curtis pour les étiquettes et l'auteur appelé « muséologue » pour le panneau du conservateur. Ils ont notamment relevé les initiales de ce premier, inscrites dans les étiquettes. En raison du

contexte expositionnel, ils ont supposé qui était le deuxième auteur. Ils s'attendaient à lire un panneau d'une personne ou d'une équipe chargée de produire l'exposition.

Toutefois, ils n'ont pas été en mesure d'identifier l'auteur autochtone. Ils ont compris que l'instance auctoriale provient d'une personne autochtone : « c'est en quelque sorte un autochtone ». Pourtant, aucune indication spatio-temporelle n'a été remarquée par ces visiteurs. Ils ont imaginé la figure plus ou moins fictive d'un narrateur.

> *L'auteur est un narrateur. Le texte est écrit par quelqu'un qui racontait ce que Curtis faisait. Le texte donne l'impression que c'est quelqu'un qui connaissait Curtis, mais qui n'a pas forcément vécu avec lui. C'est sûrement une personne qui est sur les photos. Le texte est ancien.*

De plus, les visiteurs accordent des attributs et des qualités artistiques à l'auteur et à son texte, respectivement désignés « d'artiste » et « d'œuvre ». La figuration est d'ordre narratif et créatif. L'autochtone est un « écrivain amérindien », un « poète » qui « raconte » un « vécu ». Comparativement au texte du conservateur, le poème autochtone est « plus personnel », « plus intime ». En outre, les visiteurs qualifient le texte autochtone de « point de vue ». Ils expliquent en quoi le contenu du texte est fondé sur du vécu, de l'expérience et en quoi il est subjectif. Le texte de Sioui Durand devient ainsi un récit narratif de l'époque de Curtis.

Sur le plan du contenu des registres du discours de l'exposition, les visiteurs ont très vite décelé, localisé et compris les intentions du projet de Curtis et le contexte de disparition des cultures autochtones durant cette période. Ils ont distingué différentes thématiques abordées par chacun des registres discursifs. Ils ont également apprécié le texte du conservateur comme aide pour comprendre le reste du discours expositionnel.

Comme troisième acte, les visiteurs ont examiné et déterminé diverses formes de discours issus des trois origines auctoriales. À titre d'exemple, ils ont proposé ces unités signifiantes pour qualifier : 1- le texte du conservateur « introduction, description, plus simple, c'est plus froid, c'est plus informatif, c'est je te montre ce qu'est la réalité » ; 2- le texte du commissaire « poème, mise en contexte, plus personnel, plus expressif, de l'art, une œuvre, vision d'une personne, il y a des sentiments et de l'émotion, une opinion, plus artistique plus en profondeur » ; 3- pour le projet de Curtis « point de vue de la caméra ».

2- *L'acte de s'identifier* - Le poème suscite des ressentis

Les visiteurs abordent très rapidement la question des impressions provoquées par le « poème ». Ils mentionnent succinctement des ressentis en comparant les deux textes. « Les deux textes ne sont pas les mêmes, ça ne fait pas ressortir les mêmes sentiments », « [Le premier texte] ne va pas chercher notre émotion ». « [Le deuxième texte] c'est plus une histoire d'émotions, de sentiments ».

3- *L'acte de juger* - L'autorité de discours et l'origine culturelle de l'auteur

Enfin, ils expliquent plus en détail ce qu'ils pensent des registres sémiotiques de l'exposition. Quant au positionnement des visiteurs, ils tiennent plus ou moins pour vrai ce qui leur est proposé. Ils apportent des nuances pour chacun des registres. Nous avons précédemment relevé les problèmes rencontrés pour déterminer l'instance originelle de l'auctorialité. L'auteur autochtone est reconnu en tant que narrateur plus ou moins fictif. En ce sens, une ambigüité apparaît. Certains visiteurs n'hésitent pas à critiquer la crédibilité de l'auteur-narrateur. D'autres, au contraire, estiment que son origine culturelle lui donne une légitimité à représenter la perspective autochtone.

Les propos des visiteurs marquent trois postures plus fortes après que l'auteur et son origine huronne soient dévoilés dans le cadre de l'entretien. 1- Des visiteurs considèrent que ce n'est pas « moins faux », car de toute manière « si on avait interrogé un descendant d'une tribu qui a été photographiée par Curtis, ça ne veut pas dire, qu'il en aurait su plus ». Le texte du commissaire « c'est la réalité, c'est une réalité plus proche de la réalité autochtone ». 2- Une nuance est apportée par d'autres visiteurs : « Ça rend un peu faux, ça rend moins crédible. Moi, je trouve que ça fait une différence que son peuple n'ait pas été photographié par Curtis, les modes de vie sont quand même différents, ça manque de crédibilité. On sait que les histoires et les traditions orales sont fortes... donc ça aurait été un peu plus exact de demander le point de vue d'un descendant autochtone que Curtis avait connu ». 3- Enfin, un visiteur a aussi été « choqué ». Dans la mesure où le

commissaire n'appartient pas à une des nations qui a rencontré Curtis « ça n'a pas vraiment de rapport, c'est de l'improvisé, c'est du rajouté, c'est faux ».

Le travail de Curtis est également jugé selon trois degrés de véracité. Tout d'abord, ces photos sont acceptées en tant « qu'images vraiment vraies », n'étant « pas des clichés », mais bien des « images proches de la réalité autochtone ». Ensuite, il est mentionné que les photographies sont « des mises en scène », « une vision idéalisée » des autochtones. Enfin, elles sont perçues comme des « images clichées », des photos qui ne « représentent pas vraiment la réalité, car Curtis n'est pas vraiment un autochtone ». Le fait qu'il ne soit pas autochtone est perçu comme un manque de crédibilité pour représenter la réalité autochtone. Cependant, les visiteurs portent plusieurs louanges à la fois aux photographies « belles photos », au poème « super beau » et à la relation complémentaire entre les deux panneaux « c'est plus vivant, ça permet de mieux comprendre. Excellente idée de représenter le point de vue autochtone, ce n'est pas seulement le point de vue du musée occidental ».

⁂

Somme toute, au niveau de la polyphonie du discours de l'exposition, les trois figures et intentionnalités auctoriales ont été repérées. Toutefois, l'auteur autochtone devient un narrateur imaginaire. Les rapports à la véracité et à l'autorité de discours sont variés. Curtis apparaît comme moins crédible qu'un auteur autochtone pour représenter les autochtones. Néanmoins, le commissaire autochtone est aussi envisagé comme un narrateur plus ou moins fictif. Il n'en demeure pas moins que son poème est le texte le plus apprécié.

Groupe B : les visiteurs allochtones

1- *L'acte d'identifier* - Le commissaire autochtone, un témoin expert

En ce qui a trait à l'auctorialité, les visiteurs ont repéré les marques d'authentification de l'auteur autochtone. Ils l'ont identifié et nommé : « c'est écrit que c'est un sociologue, artiste et membre de la communauté huronne ». Il en est de même pour l'auteur Curtis. Ils

ont tout de suite vu ses initiales et déterminé que les textes sont extraits de l'*Encyclopédie* de Curtis.

Cependant, ils n'ont pas été en mesure d'entrevoir l'identité de l'auteur du panneau du conservateur. Concentrés sur le texte du commissaire autochtone, ils ont présumé que les deux panneaux ont été écrits par la même personne malgré leur style perçu différemment. Ils tentaient d'expliquer comment la même personne a pu écrire deux textes aussi dissemblables. Ils ont ainsi imaginé que l'auteur autochtone a étudié et « écrit tout un livre sur Curtis ». La publication aurait visé à décrire le projet de Curtis et à proposer une réflexion personnelle. L'exposition aurait repris ces deux passages. « Commencer par écrire une explication puis après une réflexion personnelle. Il a voulu d'abord présenter l'exposition de manière générale, donner des faits ». Ils croient que l'auteur autochtone a une relation étroite avec Curtis « C'est un autochtone. Il dit qu'il a pris la route sur nos pas, il a appris nos langues. Il dit nous. Il a vraiment une liaison avec tout ça ». La figure d'auteur autochtone n'est pas cette fois-ci d'ordre narratif, mais testimonial. L'auteur est envisagé comme un spécialiste qui a longuement travaillé sur Curtis et qui donne un « témoignage ». Simultanément, d'autres visiteurs proposent une deuxième possibilité. Le panneau du conservateur ne peut pas être écrit par un autochtone « parce que là, c'est différent ».

> *Je crois que c'est écrit par plusieurs personnes qui ont participé à l'exposition, mais je ne sais pas qui l'a écrit. Peut-être que c'est quelqu'un qui travaille dans l'exposition… pour mettre ça en place, une mise en scène de l'ensemble. C'est la personne qui a décidé d'écrire cette exposition-là…*

Certes, la figure d'auteur qui émane du texte du conservateur demeure floue, mais elle appartient à l'univers de l'exposition. Ces propositions paraissent surprenantes, car les visiteurs ont suivi des ateliers sur la production des expositions auprès de conservateurs de ce musée.

Le deuxième axe de reconnaissance correspond au contenu des registres sémiotiques de l'exposition. Les visiteurs ont clairement identifié la période, la durée, l'objectif et la matérialisation du projet de Curtis. Plus précisément, ils ont souligné que les photographies sont « sombres », qu'elles représentent le « grade, le statut » des

autochtones, mais aussi la « colonie dans laquelle ils sont ». Ils voient de la « souffrance », notamment dans les portraits.

De plus, ils conçoivent que « Curtis a montré le côté civilisé des autochtones, la profondeur de leur vision et leurs différentes réalités ». Contrairement au groupe précédent, ces visiteurs soulignent le rapport de domination et le contexte colonial. Ils mettent également en relation les deux panneaux en distinguant ce sur quoi ils portent respectivement. Le premier panneau (celui du conservateur) présente des « faits », un « savoir », et propose des « informations sur quoi parle l'exposition ». Le deuxième panneau est une « appréciation », c'est un « point de vue d'un autochtone », « c'est sur ce que pense l'auteur ». Enfin, ils montrent en quoi les messages des étiquettes viennent rectifier ce que l'on peut s'imaginer en examinant les photographies.

> *C'est un peu stupide parfois quand tu regardes une photo… par exemple… quelqu'un a un couteau et il y a quelqu'un d'autre assis à côté. Tu penses que la personne va tuer l'autre, mais en réalité, c'est pas ça. Les textes nous disent vraiment ce que c'est sur l'image. Ce n'est pas la même chose ce qu'on interprète soi-même. Les textes, ça aide beaucoup pour dire l'histoire exactement, sinon tu peux te faire des idées, et ce n'est pas exactement ce qui est représenté dans les photos.*

Conséquemment, la lecture du contenu des étiquettes est considérée comme plus fiable, par comparaison à ce qui est interprété à partir des photographies.

L'acte d'identifier des formes du discours porte essentiellement sur les mises en relation entre les deux panneaux, entre les photographies et les étiquettes. Le premier texte est conçu comme « descriptif ». Il est « plus objectif et neutre ». Le second est un « point de vue de l'intérieur », mais aussi il est « émotif ». Il correspond davantage à une « opinion ». Il offre une vision plus « pointue et journalistique ». Les deux textes ne proviennent pas de « la même vision ». Ils développent la même idée, mais « c'est amené avec des mots différents ». Autrement dit, les types de texte, les registres et les tonalités des discours diffèrent. De plus, les visiteurs remarquent que les étiquettes et les photographies sont complémentaires. « Les textes complètent bien les photographies. Des fois, c'est la photo qui complète le texte et puis des fois, c'est le texte qui complète la photo ».

Le dernier axe concerne les modalités d'appréhension des visiteurs ciblés par l'exposition. Le groupe construit aussi une figure du visiteur. Le groupe perçoit le texte du

commissaire autochtone comme une aide pour établir un pont entre le monde autochtone et les visiteurs non autochtones. Ils estiment qu'en ne faisant pas partie de cette culture, l'accès est plus difficile. « Pour les visiteurs comme nous, ce n'est pas notre culture, notre pensée, nos traditions, c'est sûr qu'on peut apprendre des choses, mais là c'est un point de vue de l'intérieur…». Ainsi, ils envisagent le texte de cet auteur en tant que soutien aux visiteurs non autochtones. De plus, ils supposent que le texte du conservateur s'adresse davantage aux « gens qui sont plus amenés sur les faits, la théorie, sur ce qui s'est passé, sur les chiffres, les statistiques », par contre le texte du commissaire s'adresse « aux gens qui sont plus sur l'émotionnel ». Après avoir différencié les deux types de discours, ils se représentent les deux types de visiteurs ciblés.

2- *L'acte de s'identifier* - L'univers autochtone : ouverture sur un imaginaire

En ce qui concerne le processus de réflexivité dans l'identification, les visiteurs sont surtout interpelés et investis par le texte du commissaire autochtone. Ils apprécient ce dernier, car il suscite un imaginaire. « Je préfère ce texte, car tu te fais plus d'images dans la tête. C'est imaginaire. C'est écrit par un autochtone, ça me donne plus d'images et de description ».

3- *L'acte juger* - L'autorité de discours reposerait sur l'affiliation culturelle ?

Les dernières opérations de reconnaissance correspondent aux jugements des visiteurs vis-à-vis du discours expositionnel. Tout d'abord, les visiteurs tiennent pour vraies les propositions des auteurs. Pour eux, non seulement Curtis n'a pas produit des clichés, mais en plus, il a tenté de détruire les stéréotypes qui concernent les autochtones. « Curtis a essayé de différencier les autochtones contre les stéréotypes ». Au-delà de cela, le texte du commissaire autochtone est « vraiment vrai » et il cautionne le travail de Curtis.

> *Guy Sioui Durand montre comment c'est fidèle, ce que lui il dit, en tant qu'auteur c'est vraiment vrai, ce n'est pas une vision détournée, ça donne confiance. Ce n'est pas une vision, une perspective de loin, c'est la vie des autochtones pour de vrai. Il nous assure que c'est quelque chose comme ça. Même s'il ne vient pas d'une communauté qui a été photographiée par Curtis, ça ne change rien, car on s'entend qu'il y a quand même des points similaires. Ça ne change vraiment rien. C'est quand même un point de vue autochtone.*

L'origine culturelle de l'auteur donne une crédibilité à son intervention et lui octroie une autorité de discours. Par son identité culturelle, il mérite d'être cru. Cet attribut peut également agir par procuration. Il devient une preuve et une certification de travail pour un autre auteur, même non autochtone. Dans ce régime de croyance, l'affiliation culturelle semble garante de vérité et se répercute peut-être sur plusieurs niveaux d'auctorialité.

L'autorité de discours repose en particulier sur l'origine culturelle de l'auteur. Cet avis est par la suite nuancé : « On a un point de vue plus proche des autochtones. Une personne comprend ça, même s'il n'a pas une liaison très directe ». Cependant, le rapport entre la vérité et l'identité culturelle est accentué : « Guy Sioui Durand peut parler, mais ce n'est pas vraiment une vision de l'intérieur, son point de vue peut juste rester en surface, c'est global ». Il en ressort que l'origine autochtone procure une légitimité à prendre la parole pour ces peuples, toutefois cette parole demeure limitée en fonction du statut de l'auteur chez les communautés concernées (celles qui sont présentées par Curtis). Les visiteurs estiment que la filiation de l'auteur avec les communautés autochtones (commissaire autochtone) détermine la consistance et la valeur de son point de vue. Ce lien rend compte que la signifiance du point de vue est réglée en fonction de la filiation par le sang de l'auteur avec les communautés représentées. Les visiteurs n'ont pas considéré le statut professionnel de l'auteur pour lui donner crédit et accepter comme vrai ce qu'il dit. Sioui Durand est pourtant présenté en tant que sociologue et artiste dans l'exposition, mais les visiteurs se sont arrêtés sur l'aspect culturel.

Ensuite, les visiteurs se prononcent sur leurs préférences. Ils éprouvent plusieurs sentiments et émotions en lisant le texte du commissaire autochtone. Ils lui accordent du crédit, mais aussi, ils déclarent très clairement qu'ils l'aiment mieux comparativement au texte du conservateur.

> *Je préfère le deuxième texte, car c'est plus profond, plus d'images, moi je peux visualiser. Avec ce texte, je suis capable de mettre les images et de m'imaginer un peu ce qu'il a vécu dans sa vie.*

***

Finalement, les visiteurs survolent la situation et l'expérience des autochtones de manière générale, car l'auteur n'a pas directement vécu la colonisation telle qu'elle est sous-jacente

dans les photographies de Curtis. Une forme d'intemporalité apparaît dans la reconnaissance de ce texte alors interprété comme un récit de vie. Une autorité de discours peut-elle être imprescriptible ? Approfondissons ce rapport au temps.

2- La réception : la mémoire comme mode de reconnaissance

Le deuxième mode de reconnaissance fonctionne selon une logique relative à la mémoire. Cette partie vise à comprendre comment les trois points de vue de l'exposition ont enclenché une construction d'actes de mémoire. Nous avons constaté trois manifestations de la mémoire pensées selon trois temporalités : 1- le temps du projet de Curtis du passé, 2- le temps de l'exposition présent tourné vers le passé, et 3- le temps de la visite au présent. Les visiteurs ont attribué aux différents registres qu'ils ont identifiés et ils se sont appropriés plusieurs rapports temporels. Relevons pour chacun des groupes les trois actes : 1- construire une mémoire dans le passé, 2- re-mémorer au présent en regard du passé, 3- ressouvenir (qui a oublié et qui se souvient à nouveau).

Groupe A : les visiteurs allochtones

1- *L'acte de construire une mémoire sur les autochtones* - Curtis a produit une mémoire-récit

Tout d'abord, les visiteurs entrevoient le travail de Curtis en tant qu'acte de production d'une mémoire sur les autochtones « C'est pour informer et garder en mémoire ». En effet, ils décrivent ainsi cette relation : « une découverte, pour préserver leur culture, pour préserver des traces ». De plus, ils conçoivent le projet de Curtis en tant que récit historique : « pour raconter une histoire qui manquait à cette époque-là. C'est pour capturer en image cette histoire, maintenant l'image ne bouge plus ».

2- *L'acte de remémorer par l'exposition* - Sioui Durand actualise le travail de Curtis dans l'exposition

En deuxième lieu, les visiteurs envisagent le texte du commissaire autochtone en tant que deuxième représentation des autochtones inscrite dans le discours expositionnel. Cette double représentation appartient au passé, mais aussi au présent. Le point de vue autochtone actualise le travail de Curtis. Le commissaire autochtone apporte une version renouvelée et modernisée. En outre, les visiteurs mentionnent que l'auteur d'aujourd'hui propose une « meilleure représentation », car elle est issue d'un autochtone. Le commissaire, « il est au moins amérindien », contrairement à Curtis.

3- *L'acte de ressouvenir des visiteurs* - De l'oubli collectif à la découverte des visiteurs

La troisième perspective montre que les visiteurs passent d'un état où ils admettent qu'ils ne connaissent pas les peuples autochtones présentés dans les photographies à une situation de découverte. Ils pensent également que la plupart des visiteurs ne peuvent pas reconnaître l'identité des autochtones, car peu de gens les connaissent. Ils marquent ainsi l'oubli collectif. Ils disent apprendre et donc fixer dans leur mémoire personnelle, mémoriser ce qui leur est proposé. Par ailleurs, leurs commentaires font ressortir que les photographies de Curtis déconstruisent des a priori ou corroborent des présupposés incertains. « Ils étaient très développés : ils avaient des porte-bébés ! ».

Groupe B : les visiteurs allochtones

1- *L'acte de construire une mémoire sur les autochtones* - Construire une mémoire comme signe de reconnaissance

Tout d'abord, les visiteurs conçoivent que le projet de Curtis sert à préserver la mémoire des autochtones, mais surtout à rectifier et à combler les erreurs et les « manques de l'histoire ». Grâce à lui, nous pouvons encore aujourd'hui avoir quelques « traces », un « souvenir », une « mémoire ».

> *C'est un projet pour préserver la mémoire des aborigènes, car leur religion ou leur culture allaient disparaître, car il y avait un manque dans l'histoire des autochtones. On ne savait pas trop de choses*

> *sur les autochtones. C'était une période où on voyait les autochtones avec une image déformée. On disait que c'étaient des sauvages. On ne savait pas trop. Curtis a voulu s'informer et informer les gens. Son projet est pour se souvenir de ce qui a été avant, parce que si personne n'avait quelque chose sur ça, je ne pense pas que grand monde s'en serait souvenu. Curtis vient en appui des peuples autochtones, il nous montre leur existence, leurs croyances. Ces peuples ont une essence.*

Ils estiment qu'à cette époque les gens étaient mal informés et qu'ils en savaient peu sur les autochtones. Ils entrevoient le problème de domination culturelle liée à la colonisation. « Pourquoi la vision des Français et des Anglais est-elle meilleure ? Pourtant les autochtones ce sont des humains qui voient des choses et qui vivent des choses ». Curtis apparaît alors comme un porte-parole et défenseur des autochtones en contexte colonial.

De plus, d'après les visiteurs, Curtis a essayé de lutter contre les stéréotypes et de montrer les différences entre les peuples autochtones. « Curtis a essayé de les différencier, de mettre l'accent sur la différence, car tout le monde croit que c'est juste un gros stéréotype ». Curtis aurait ainsi contribué à la fois à garder les vestiges de ces peuples, mais aussi à créer un hommage qui les rend mémorables. Curtis a donc sélectionné et photographié ce qui mérite d'être conservé dans la mémoire et ce qui fait recouvrer aux autochtones leur « essence ». Le rapport à la mémoire porte à la fois sur l'existence et l'essence, mais aussi sur le don et la gratitude. « Curtis a cherché à avoir un impact en disant que ces gens-là, ils peuvent avoir une essence. Ils ont leurs pensée et existence, le même genre d'essence que la nôtre, les gens civilisés ». Les photographies de Curtis sont comprises en tant que signes de reconnaissance. Par ailleurs, en plus de la colonisation, les visiteurs soulèvent ce qu'ils pensent être un autre problème de mémoire. Ce problème provient de la culture orale des autochtones. Pour eux, la transmission orale risque de faire oublier.

> *Ce n'est pas tout le monde qui est capable de s'en souvenir. Peu à peu, l'histoire aurait commencé à se dégrader et puis par ne plus exister à la fin. C'est un problème de transmission et donc de mémoire. Nous, on écrit beaucoup, on photographie, on peint et tout... mais les autochtones c'est comme les Africains, ce n'est pas concret, ils ne pouvaient pas garder leur culture.*

En ce sens, le travail de Curtis est perçu comme une forme de résistance contre certains impacts de la colonisation, mais le décalage culturel entre le photographe et les autochtones est aussi conçu comme susceptible d'occasionner des malentendus.

2- *L'acte de remémorer par l'exposition* - Sioui Durand remémore et commémore par l'exposition

Le deuxième axe se rapporte à l'acte de parole du commissaire autochtone lui-même. Deux processus sont relevés : la remémoration et la commémoration. « Je pense que le texte cela l'identifie, cela le représente aussi, cela représente son vécu. Parce qu'il est autochtone, il peut s'identifier là-dedans ». Ce propos montre qu'en posant des gestes d'identification et d'auto-identification dans son texte, l'auteur remémore et se remémore. La mémoire construite par Curtis agit encore aujourd'hui. Elle est active et actualisée. De plus, l'auteur loue le travail de Curtis, son texte est envisagé comme un acte commémoratif.

3- *L'acte de ressouvenir des visiteurs* - Les visiteurs disent démythifier l'image des autochtones

Enfin, le travail de différenciation des divers peuples autochtones rendu par les photographies de Curtis est approprié selon ce qu'en disent les visiteurs. Ils déclarent qu'ils ont « réussi à identifier comment Curtis représente les autochtones, à bien diviser et différencier ce sur quoi il met l'accent ». Au-delà de cela, ils expliquent qu'en examinant les photographies ils ont « réussi à démythifier la réalité autochtone ».

Il apparaît que le travail de Curtis procure encore des retombées sur la mémoire. Il est toutefois intéressant de rappeler que la littérature sur Curtis montre de nombreuses critiques. Il lui est notamment reproché d'avoir figé une image colonialiste des autochtones et produit un cliché romantique qui permettaient aux pays impériaux de l'Europe de construire leur propre identité culturelle (Maxwell, 1999). Quant au conservateur, il souligne dans l'exposition : « Si les scientifiques lui ont reproché cette interprétation [pictorialiste], l'œuvre de Curtis constitue néanmoins une contribution ethnologique incomparable ».

II- Comment les visiteurs autochtones reconnaissent-ils les trois points de vue ?

> *« C'est en tant que je dépasse mon être-là immédiatement que je réalise l'être de l'autre comme réalité naturelle et plus que naturelle. Si je ferme le circuit, si je rends irréalisable le mouvement à double sens, je maintiens l'autre à l'intérieur de soi. À l'extrême, je lui enlève même cet être pour soi. Le seul moyen de rompre ce cercle infernal qui me renvoie à moi-même est de restituer à l'autre, par la médiation et la reconnaissance, sa réalité humaine, différente de la réalité naturelle. Or l'autre doit effectuer semblable opération.* « *L'opération unilatréale serait inutile parce que ce qui doit arriver peut seulement se produire par l'opération des deux… » ; « ils se reconnaissent comme se reconnaissant réciproquement ».»*
> (Fanon, 1952 : 176)

Les opérations relatives à l'identité sont de nouveau plus diversifiées que celles liées à la mémoire. Qui plus est, les visiteurs autochtones en ont développé plus que les visiteurs allochtones.

1- La réception : l'identité comme mode de reconnaissance

Cette partie vise à comprendre comment les visiteurs autochtones ont identifié les trois points de vue dans et entre les registres sémiotiques de l'exposition. Tour à tour, pour chacun des deux groupes, nous analysons les actes et les axes relatifs à l'identité afin de relever les convergences et différences.

Groupe C : les visiteurs autochtones

1- *L'acte d'identifier* - Le commissaire autochtone est re-connu

En ce qui concerne l'auctorialité, le groupe a identifié un des trois auteurs des textes. Les visiteurs ont reconnu le commissaire autochtone.

> *C'est Guy Sioui Durand qui a écrit ce panneau. Son nom est écrit en haut en gras. C'est son style. C'est notre ancien professeur. Il est fier d'être huron, on le reconnaît bien […] On connaît l'auteur […] On le reconnaît bien, il dit toujours qu'il est huron.*

Les visiteurs ont tout de suite été interpellés par le texte du commissaire autochtone. Ils ont immédiatement vu et reconnu son nom. Comme ils le connaissent, ils ont également reconnu son style et sa manière de se présenter.

Cependant, ils n'ont pas prêté attention aux deux autres auteurs. Ils signalent seulement que le premier panneau « n'est pas écrit par Guy Sioui Durand, car il n'est pas écrit de la même manière. C'est différent ». En s'appuyant ainsi sur ce qu'ils savent du commissaire autochtone, ils en déduisent que le deuxième panneau n'est pas écrit par le même auteur. Ils ne tentent pas d'en découvrir davantage. De même, ils ont compris que les photographies ont été prises par Curtis, mais ils n'ont pas décelé que les étiquettes ont été écrites par cette même personne.

Le deuxième axe porte sur le contenu des registres sémiotiques. Les visiteurs décrivent et distinguent les types de messages qu'ils lisent dans les deux panneaux.

> *Le premier texte, c'est vraiment comme en gros c'est quoi l'exposition. Combien de temps cela lui a pris et puis combien de photos il a prises [...] L'autre texte, c'est plus détaillé... ce qu'il peut ressortir de ces photos... les coutumes... C'est en détail.*

En ce qui a trait aux photographies, ils s'intéressent surtout au fait que Curtis montre différentes nations. Ils mettent l'accent sur cet aspect de diversification qui signifie pour eux que Curtis ne produisait pas un stéréotype sur les autochtones, mais bien le contraire. Enfin, ils apprécient que les étiquettes « commentent » les photographies. Ils n'expliquent pas les informations qu'ils trouvent dans les étiquettes, mais ils manifestent une certaine forme de déception quand les étiquettes sont vides. « Il y a des photos dont l'étiquette est vide. Pourquoi justement cette photo-là n'est pas commentée ? » Cette interrogation sur l'absence est intéressante. Les visiteurs essaient de comprendre les intentions et les messages de Curtis. Par la suite, ils tentent d'interpréter la signification de ce manque. Ils s'interrogent sur cette non-présence.

Au niveau de la forme du discours textuel, les visiteurs comparent les deux panneaux.

> *Les deux textes n'ont rien à voir. L'un c'est de la description, l'autre c'est une opinion. Le premier panneau, c'est descriptif, c'est pour mieux comprendre, c'est descriptif, c'est facile à comprendre. Le premier est plus neutre et il n'est pas en prose. Le deuxième texte, c'est plus en détail, c'est un point de vue, comme s'il remerciait d'avoir pris des photos pour préserver la culture. C'est plus personnel et parle plus du projet.*

Ainsi, les visiteurs distinguent clairement les deux types et registres de discours. Le texte du conservateur est « neutre, descriptif » et pas poétique. Il est présenté comme une aide pour comprendre le projet de Curtis. Le texte du commissaire autochtone est présenté en tant que « point de vue, opinion, texte plus personnel » et un poème. Ils entrevoient une variation entre les deux textes quant à la valeur de vérité et les niveaux d'objectivité/de subjectivité.

Le dernier axe est centré sur la figure du visiteur. Ce groupe autochtone se soucie avant tout de ce que les visiteurs non autochtones peuvent penser d'eux et comment cette exposition peut contrer les stéréotypes. « Pour les non autochtones, les autochtones ou les Indiens, c'est les Indiens avec des plumes ».

2- *L'acte de s'identifier* - S'identifier et s'affirmer

Les visiteurs répètent régulièrement des propositions qui marquent une affirmation de soi et une certaine forme de dignité. À titre d'exemple : « On est fier d'être autochtone. Moi, je suis fière d'être innue-inuite. Nous, on sait qu'on est autochtone ». Ils éprouvent et reconnaissent ce sentiment dans les propos de l'auteur autochtone : « On voit qu'il est fier de sa nation ». Nous pouvons nous demander si le commissaire autochtone apparaît en tant que figure d'autorité ou bien même comme mentor. Les visiteurs ont appris son positionnement lorsqu'il était leur professeur. Nous supposons cependant qu'ils s'associent à la figure autochtone qu'il incarne : « Nous, on connaît la réalité des Hurons. On est fier comme Guy Sioui Durand ».

3- *L'acte de juger* - Différencier pour mieux représenter

Les visiteurs tiennent pour vraies les photographies de Curtis. « Elles représentent la vérité. La vraie nature des autochtones. Ce qu'ils étaient il y a longtemps. C'est pas truqué ». Par delà, les visiteurs expliquent qu'ils ont étudié les stéréotypes sur les Indiens. Ils les connaissent. Ils ont travaillé dessus à travers des publicités, des films hollywoodiens comme les Cowboys : « […], mais là, c'est autre chose ! ». Ils pensent toutefois que le travail de Curtis est différent : « Le travail de Curtis ce n'est pas comme les cowboys. Les

photographies sont sur les autochtones de différentes nations, parce qu'il en a visité beaucoup ». Ils estiment que le projet de Curtis ne créer pas de stéréotypes, car le photographe a rencontré diverses nations. La diversité des représentations des nations permettrait de ne pas considérer ces peuples de la même manière à partir des mêmes images. Les visiteurs considèrent que les photographies sont proches de la vérité.

Toutefois, une nuance est apportée. Un visiteur précise : « On voit quand même que c'est le photographe qu'il a placé les affaires, qu'il a mis en évidence certaines choses de la culture. On peut voir ce qu'il associe, comme les costumes, les choses qu'ils portaient à ce moment-là ». Ainsi, cette proposition montre que les visiteurs sont conscients des diverses manières de construire des stéréotypes par sélection, emphase ou encore par association. Mais l'ensemble des propositions converge vers la qualité de véracité du projet de Curtis. Est-ce que les marques d'insistance et de justification manifesteraient une certaine envie d'y croire ?

Quant à l'appréciation, les visiteurs qualifient les photographies de « belles » et les portraits de « très beaux ». De plus, non sans doute, leur texte préféré est celui du commissaire autochtone : « Moi, je préfère le deuxième texte. Moi aussi. Il parle mieux ». Cependant, les visiteurs trouvent que les deux panneaux réunis sont importants : « C'est bien qu'il y ait un texte neutre et puis un autre, un point de vue d'un autochtone d'aujourd'hui ». L'initiative du musée d'inviter un commissaire autochtone leur semble fondamentale. Ils pensent aussi que c'est « prévisible et normal ». Ils répètent plusieurs fois le caractère normal de cette démarche muséale, sans pour autant être en mesure d'en donner d'autres exemples. Il en découle finalement une critique à l'égard de la figure du musée qu'ils se créent : « D'habitude dans les musées, c'est vraiment un regard de non-autochtone sur les autochtones qu'on retrouve. C'est bon qu'il y ait un autochtone, qu'il y ait un regard sur l'œuvre, un regard d'un autochtone ». La critique sous-jacente a émergé. Le zèle de normalité traduit peut-être une posture d'autodéfense à l'égard du milieu muséal. D'un côté, nous repérons ce sentiment d'estime de soi qui résulte très certainement du mode de survie de leur peuple. D'un autre côté, nous décelons une réaction à l'égard de l'adversité qui revendique une reconnaissance de leur présence. La

parole autochtone inscrite dans l'exposition est-elle légitimée par les visiteurs autochtones en tant que signe de reconnaissance ?

Groupe D : les visiteurs autochtones

1- *L'acte d'identifier* - Un équilibre dans l'autorité de discours

En ce qui a trait à l'auctorialité, les visiteurs ont identifié et nommé deux des auteurs : le commissaire autochtone et Curtis. Ils ont présupposé qui pouvaient être les auteurs des textes à partir de l'attribut autochtone/non autochtone. En effet, ils ont reconnu leur ancien professeur, Sioui Durand. Ils ont vu son nom écrit « en grand et en haut du panneau » : « J'ai l'impression quand je le lis, qu'il lit, j'entends sa voix ! ». De plus, ils ont non seulement repéré que les étiquettes ont été écrites par Curtis, mais en plus, ils ont remarqué que ces textes ont été traduits puis réécrits. Ils ont identifié le cheminement de l'origine auctoriale des étiquettes. Quant au texte du conservateur, les visiteurs en ont tout simplement déduit que ce n'est pas l'auteur commissaire qui l'a écrit. Progressivement, ce texte était implicitement rattaché au musée.

> *Ça, c'est Guy Sioui Durand, mais le premier texte, je ne pense pas que c'est lui, ce n'est pas le même style. On sent que le premier a été écrit par un non autochtone et l'autre par un autochtone.*

Les visiteurs perçoivent dans les photographies « de la tristesse, du désespoir, un passé lourd ». Le travail de Curtis est reçu comme un message sombre. De plus, ils retiennent que le texte du conservateur « explique comme cela s'est passé, en combien d'années, bref, comment Curtis a commencé son œuvre ».

Quant à la mise en forme du discours, ils établissent des liens entre les deux panneaux. D'un côté, le texte du conservateur explique « en gros » l'exposition et le travail de Curtis, c'est « descriptif » et c'est pour « nous informer ». De l'autre côté, c'est « plus poétique », « Guy utilise des grands mots compliqués, qui ne sont pas simples ». Ils reconnaissent le style de leur professeur.

Le groupe se soucie de comment les visiteurs non autochtones peuvent interpréter les photographies de Curtis. « Les visiteurs non autochtones ne verront pas comme nous autres ». Ils craignent qu'on les voit selon le cliché de « l'Indien à plume ». En outre, les visiteurs projettent des attitudes. Ils se créent des visiteurs modèles, mais aussi une image du musée. Ils considèrent que le texte du commissaire autochtone ne fonctionne pas avec les figures des visiteurs et du musée. Il est effectivement étonnant de relever qu'ils expliquent l'importance et la pertinence du texte du conservateur par rapport à celui du commissaire autochtone en regard des visiteurs tant autochtones qu'allochtones. D'un côté, ils estiment que les visiteurs allochtones ne peuvent pas comprendre le texte de Sioui Durand. « Les blancs ont besoin d'un texte assez descriptif ». D'un autre côté, le texte du commissaire autochtone serait « trop compliqué pour les autochtones qui parlent français depuis moins de 50 ans ». Pour des raisons culturelles, le texte du commissaire ne s'adresse pas directement aux allochtones. Pour des raisons de niveau de langue, le texte du commissaire est difficilement accessible pour les autochtones. Ils soulignent que le langage n'est pas à leur portée. Un visiteur soulève également que tout le monde ne peut pas s'y retrouver dans le texte du commissaire : « Ce n'est pas tout le monde qui a la même mentalité que Guy Sioui Durand ». Cependant, ils considèrent que le texte du conservateur permet de rendre accessibles le travail de Curtis et la réalité autochtone aux non autochtones. En outre, un visiteur relève : « Un musée c'est pour le public, nous par exemple, les Indiens on n'a pas un gros vocabulaire ». Il en découle une image du musée qui doit être accessible à tous. Les propos des visiteurs montrent que la présence d'une voix autochtone est importante dans l'exposition, mais que le texte de Sioui Durand peut aussi poser problème. Les visiteurs entrevoient un équilibre entre les deux textes généraux. Selon eux, les deux se complètent et apportent deux autorités de discours différentes.

2- *L'acte de s'identifier* - Un manque de reconnaissance ?

Les visiteurs s'investissent devant les photographies. Ils décrivent le portrait des gens photographiés en tant que personnes « fières et fortes ». Ils se comparent à eux. Ils s'attribuent ces mêmes qualités. Ils s'identifient aux autochtones pris en photo pour justifier leur propre place dans le monde : « On est ici dans le monde ». Ils entrevoient

dans le travail de Curtis un signe de reconnaissance à l'égard de ces peuples colonisés qui étaient en train de perdre leur culture. Ils affirment à leur tour qu'ils existent encore aujourd'hui malgré la colonisation. Nous pouvons supposer que cela traduit une quête de reconnaissance.

En outre, ils montrent une certaine forme d'admiration vis-à-vis du commissaire autochtone : « Il parle avec passion. Il parle avec son cœur ». Les visiteurs rappellent également à quel point Sioui Durand est un militant engagé. Ils le reconnaissent et se reconnaissent en lui. Nous constatons une association entre le commissaire et les visiteurs quant à la posture d'affirmation de soi. Ces commentaires manifesteraient-ils un manque de reconnaissance culturelle et par contre une recherche de signe de reconnaissance ?

Relevons trois rapprochements à l'égard des photographies et du texte du commissaire qui indiquent une dialectique entre l'individu et le peuple autochtone. Les visiteurs apprécient que Curtis présente différentes nations afin de contrer la stigmatisation de l'Indien : « les nations autochtones ont chacune des différences, on n'est pas juste des Indiens ! ». Ils jugent de façon favorable ce principe de distinction horizontal qui inscrit une singularité entre les autochtones. Les peuples autochtones ne sont pas tous les mêmes. Toutefois, les visiteurs parlent le plus souvent à la deuxième personne : « nous, autochtones » ou au « on » qui signifie « nous ». Il en ressort un principe d'adhésion, de regroupement. À titre d'exemple, les visiteurs critiquent le fait que les personnes photographiées ne sourient jamais dans l'œuvre de Curtis. Ils s'associent à ces modèles en tant qu'autochtones : « Nous autochtones », « Nous autres, on sait rire ». Le « nous autres » est inclusif. Au-delà de cela, ils ajoutent : « En tant qu'autochtones, on a tous la même vision ». En outre, ils estiment qu'il est légitime pour Sioui Durand de se prononcer en tant qu'autochtone pour l'ensemble des nations. À partir de ces sentiments d'appartenance au groupe autochtone, nous pourrions nous interroger sur ce que représente la figure autochtone du commissaire dans le processus de construction de l'identité du soi et du nous pour ce type de visiteurs.

3- *L'acte de juger* - Une autorité liée au statut professionnel, à l'expertise et à l'engagement

Les visiteurs portent un jugement en regard du travail de Curtis et du texte du commissaire. Le rapport de vérité ne semble pas inclure celui du conservateur.

Comme nous l'avons mentionné, les visiteurs remarquent et apprécient que Curtis ait photographié plusieurs nations, mais aussi plusieurs scènes qui pour eux ne sont généralement pas présentées dans les films de cowboys. Ainsi, un visiteur mentionne qu'il n'avait jamais vu auparavant un « Indien pécher avec une épuisette ». En découvrant cette scène dans une des photographies de Curtis, il manifeste sa surprise, mais il déclare surtout que « Curtis, lui, il montre autre chose, pas juste des chevaux, des tipis et des plumes ». Il croit ce qu'il lui est montré, sans en douter. De même, les visiteurs expliquent pourquoi le commissaire autochtone est un auteur que l'on peut tenir pour vrai. Trois critères sont proposés : « Guy Sioui Durand est bien placé, car c'est un critique d'art, qu'il connaît l'art et il s'engage ». Ils retiennent donc son statut professionnel, son expertise et son militantisme.

Cependant, quelques nuances sont aussi suggérées. À titre d'exemple, ils reprennent le fait que Curtis écrit lui-même dans une des étiquettes qu'il « suppose » un élément pour commenter une photographie. Les visiteurs remettent alors en doute ce qu'il dit dans ce commentaire : « on n'est même pas sûrs de ce qu'il dit ». Ils réinterprètent du coup à leur manière la photographie. En outre, les visiteurs portent un regard critique quant au travail de Curtis. Ils considèrent que les photographies « manquent de spontanéité ». Ils auraient aimé des moments « pris sur le vif », des moments du « quotidien » tel un repas, sans que cela ne soit une grande cérémonie. Par ailleurs, un visiteur remet rapidement en question la position de Sioui Durand en tant que porte-parole des personnes qui ont été photographiées, alors qu'il n'appartient pas à une des nations représentées : « C'est un point de vue autochtone, c'est un peu mal vu, car il n'est pas de la même nation ».

Enfin, ils répètent à quel point les photographies sont belles. Sur le plan de l'appréciation, ils préfèrent le texte du commissaire comparativement à celui du conservateur, même s'ils

trouvent qu'il est « compliqué », car « il est poétique et qu'il est écrit avec passion ». Ils estiment néanmoins que « l'équilibre entre les deux textes est important et essentiel ».

2- La réception : la mémoire comme mode de reconnaissance

Groupe C : les visiteurs autochtones

1- *L'acte de construire une mémoire sur les autochtones* - Curtis, un défenseur

Les visiteurs rappellent que le travail de Curtis consistait à « sauvegarder les coutumes, les traditions, car elles étaient en train de disparaître ». Curtis essayait de « préserver la culture et la mémoire des autochtones ». D'après les visiteurs, Curtis montre les différences entre les peuples afin de lutter contre les stéréotypes, mais aussi des éléments qui signalent le changement, comme les armes à feu et une femme métisse. Il « voulait sauver la culture autochtone ». Les visiteurs présentent Curtis tel un défenseur, voire un sauveur. De plus, ils remarquent que les individus photographiés ont des visages qui indiquent « qu'ils vivaient aussi des moments paisibles ». D'après les visiteurs, Curtis a construit une mémoire afin de sauvegarder des traces de la culture des autochtones. Qui plus est, cette mémoire ne tomberait pas dans le côté sombre de la colonisation.

2- *L'acte de remémorer par l'exposition* - Un hommage et une actualisation

Pour les visiteurs de ce groupe, Sioui Durand aurait certainement aimé que Curtis photographie sa nation, car les Hurons ont beaucoup perdu de leur culture : « Il aurait aimé parce qu'il ne veut pas que sa nation disparaisse. Il est fier d'être huron, parce qu'il a peur de perdre sa culture. C'est ça la peur de perdre. Et c'est pour ça qu'il est tellement fier de ce qu'il est ». Les visiteurs interprètent la fierté de l'auteur comme une manifestation de sa peur. La fierté est ici envisagée non moins comme un sentiment de satisfaction de soi, mais comme une réaction face à l'adversité. Ils expliquent que l'auteur est un acteur engagé : « Il fait tout pour préserver sa culture ».

D'après les visiteurs, l'exposition de photographies montre que les autochtones disparaissent, alors que le texte du commissaire autochtone corrige cette idée et laisse paraître que les autochtones sont encore là et qu'ils ont encore des coutumes bien préservées. Le texte du commissaire actualise la représentation des autochtones et fait reconnaître l'existence de son peuple. Participer à la production de l'exposition et être présent dans l'exposition sont considérés comme des actes de rectification et de construction d'une mémoire contemporaine des autochtones.

Enfin, ils expliquent que l'auteur apprécie et remercie Curtis : « Il n'aurait pas pu le critiquer. Il a permis de préserver les coutumes et les traditions. Il le remercie. Et puis, il en est fier ». Ce texte est de cette manière conçu comme un hommage à Curtis.

3- *L'acte de ressouvenir des visiteurs* - Affirmer sa culture et sa mémoire

Les visiteurs insistent sur le fait qu'ils essaient de ne pas disparaître et qu'ils essaient de se réapproprier leur culture, car ils veulent la préserver. Ils répètent régulièrement qu'ils en sont fiers. L'exposition leur renvoie le sentiment de lutte, d'affirmation de leur identité et de leur mémoire : « Nous, on sait qu'on est autochtones ».

Groupe D : les visiteurs autochtones

1- *L'acte de construire une mémoire sur les autochtones* - L'ambivalence du cliché : sauvegarder c'est figer

Les visiteurs expliquent le travail de Curtis en disant qu'il « capturait ce qu'il voyait » et qu'il a « créé une espèce de mémoire ». Avec d'autres mots, ils disent aussi qu'il « immortalise la culture autochtone ».

Toutefois, les autochtones figés ne leur apparaissent pas comme réels. « Curtis a pris des clichés, les Indiens ne sont pas vraiment comme des vraies personnes ». La notion de

« cliché » signifie fixer les choses dans le temps, elle qualifie aussi l'instantané photographique. Il est pertinent de relever cette double définition où le support et la signification sont inextricablement liés.

Un autre rapport en découle, c'est la relation entre les autochtones et le photographe. Les visiteurs imaginent que les autochtones se trouvant sur les photographies « se sentent violés » par Curtis. Ils expliquent que les autochtones avaient peur que l'appareil photo leur vole leur âme. Ils ne comprennent pas comment Curtis a pu les convaincre de poser pour lui et d'être ainsi photographiés. La seule explication qu'ils entrevoient est la nécessité de laisser une trace de leur culture. Ils pensent que les autochtones voulaient qu'on se souvienne d'eux au risque apparemment de perdre leur âme.

Ils soulèvent de cette manière la situation historique de la colonisation. Ils évoquent que « leur race était en voie d'extinction ». En ne manquant pas d'humour, un visiteur rétorque : « on parle de race en voie d'extinction, comme on parlerait des oiseaux ! ». Une deuxième forme de distanciation et de détachement est pertinente à soulever quant à cette idée de disparition, car ils ne disent pas que leur peuple disparaissait, mais que les « gens de cette époque-là » pensaient que leur culture était en voie de disparition. « C'est comme ça que les autres le voyaient ».

2- *L'acte de remémorer par l'exposition* - Un hommage et une re-mémoration

Le fait que Sioui Durand prenne la parole dans l'exposition marque plusieurs actes de mémoire.

Les visiteurs pensent que le texte lui-même « permet de montrer aux visiteurs non autochtones que les autochtones n'ont pas tous disparu et qu'on ne les voit plus avec les plumes et avec des tipis. Les autochtones ont changé, mais ce sont des autochtones pareils ». Son texte symbolise la présence encore actuelle des autochtones. Il engendre un retour sur la construction de la mémoire collective qui stipule que les autochtones ont été en voie de disparation et ont disparu. En outre, il revoit et rectifie les stéréotypes

véhiculés et actualise l'image des autochtones d'aujourd'hui. Les visiteurs pensent que le texte du commissaire est une porte pour entrer dans l'univers autochtone. Une porte qui vient à la fois renouveler les représentations des photographies et apporter une tonalité plus authentique.

De plus, les visiteurs estiment que l'auteur représente les autochtones, mais « qu'il n'essaie pas de s'identifier aux autres autochtones ». Il permet de remémorer, de rendre en mémoire et de rappeler, sans pour autant tenter de personnifier cette mémoire. Cette limite est très importante à soulever, car les visiteurs indiquent très clairement jusqu'où peut aller l'auteur dans son autorité de discours et sa capacité à représenter son peuple.

Enfin, les visiteurs pensent que le texte du commissaire « remercie » et « vante » le travail de Curtis. Ils envisagent aussi son texte comme un hommage.

3- *L'acte de ressouvenir des visiteurs* - Une réappropriation

Les visiteurs expriment le désespoir qu'ils perçoivent dans les photographies de Curtis. Pour autant, un visiteur mentionne que la dernière photographie de l'exposition présentant un bébé « permet de faire oublier la tristesse » qu'il venait de voir. L'exploration de l'exposition suscite plusieurs formes de rappel, de souvenir, une prise de conscience de l'oubli, mais elle se termine par une certaine forme de renaissance.

III- La reconnaissance des points de vue de l'exposition *Edward Curtis - Un projet démesuré*

En troisième partie de ce chapitre, nous souhaitons comparer les résultats obtenus auprès des deux types de visiteurs.

1- Le mode identité

Chaque groupe a identifié deux des trois auteurs, mais ils n'ont pas identifié les mêmes auteurs. Un seul groupe a été en mesure de reconnaître le conservateur, en le nommant

« muséologue ». Ce même groupe allochtone a par contre créé une figure d'auteur autochtone complètement détachée de la réalité. Ils ont cloisonné et distingué le rapport au réel et au fictif à partir de ces deux auctorialités. Les trois autres groupes se sont concentrés sur les instances auctoriales qui se rapportent à Curtis et à Sioui Durand.

Cependant, l'ensemble des groupes a discriminé les trois perspectives différentes du discours de l'exposition. Ils ont identifié certaines convergences et divergences. Sans avoir tous explicité l'origine auctoriale du texte du conservateur, ils ont malgré cela tous reconnu et apprécié l'équilibre entre les deux points de vue des deux panneaux généraux. Les deux textes d'auteurs sont donc appréciés. En fonction des attentes des visiteurs à l'égard du musée, mais aussi de leurs régimes de valeur et de leurs sensibilités, ils ont décrit l'importance et la complémentarité des deux visions. Les quatre groupes ont justifié cette nécessité des deux points de vue, en s'appuyant et décrivant les deux formes de discours différentes. Les visiteurs construisent une même figure du musée qui doit être un lieu accessible à tous. De plus, ils conçoivent que le musée doit apporter une version théorique et explicative. Ils apprécient toutefois aussi la part de subjectivité et l'opinion personnelle du témoin autochtone directement concerné par le thème de l'exposition. Les visiteurs ont bien distingué les régimes et les degrés d'objectivité des deux textes.

Pourtant, ils ne s'accordent pas sur les éléments qui rendent un discours plus ou moins vrai. Le regard critique et le rapport à la vérité varient. Il est alors étonnant de constater que les allochtones développent un esprit assez critique envers le travail de Curtis et qu'ils considèrent la représentation des autochtones dans les photographies comme une vision idéalisée. Cependant, ils ne portent pas le même regard critique vis-à-vis du texte du commissaire autochtone. Ils tiennent essentiellement pour vrai son point de vue. Même s'ils estiment que le texte est une opinion personnelle et donc subjective, ils pensent que l'origine culturelle de l'auteur justifie, rend légitime et crédible son positionnement. Son origine culturelle lui procure une autorité de discours. Au-delà de cela, cette crédibilité cautionnerait le travail de Curtis. Il semblerait que l'autorité de discours se rapporte moins à l'objectivité qu'à l'affiliation culturelle.

Le contraire se produit pour les visiteurs autochtones. Ils manquent de distance et de regard critique à l'égard du travail de Curtis. Ils tiennent davantage pour vrai ce qu'il montre. Ils s'y rattachent peut-être par besoin et par nécessité de re-découvrir ce qu'ils sont grâce aux traces du passé inscrites dans les photographies. Toutefois, le rapport à la véracité vis-à-vis du texte autochtone est fondé par d'autres facteurs que ceux énoncés par les allochtones. Ils considèrent l'origine culturelle de l'auteur, mais aussi sa position professionnelle. Le commissaire se prononce en tant que professionnel et expert. Même si les visiteurs autochtones se retrouvent et s'associent d'une certaine manière à lui, ils n'hésitent pas non plus à s'en détacher et à critiquer par exemple son langage et son degré de fierté.

En résumé, les visiteurs différencient plus ou moins consciemment l'auctorialité de l'autorité de discours. Pour les deux types de visiteurs, l'origine culturelle de l'auteur procure une autorité de discours, même si l'auteur n'est pas identifié et qu'il est devenu un narrateur plus ou moins fictif. L'auteur parle au nom de sa communauté.

Par contre, les visiteurs autochtones considèrent son discours comme un récit-témoignage en même temps qu'ils se reconnaissent dans les propos du commissaire. L'auteur est un porte-parole de leur communauté, mais ce qu'il propose est une vision personnelle. Les visiteurs allochtones créent une figure d'auteur qui représente une réalité autochtone plus ou moins imaginée. Pour les visiteurs autochtones, il ne s'agit pas d'imagination ou d'imaginaire, mais bien évidemment de la complexité de leur réalité.

Entre les textes du conservateur et celui du commissaire autochtone, tous les groupes ont préféré ce dernier. Les allochtones ont surtout été touchés par le registre poétique, les émotions et l'imaginaire qu'il suscite. Les autochtones l'ont perçu comme une aide à affirmer et à soutenir leur identité culturelle supposant aussi une reconnaissance de leur existence. Les premiers se sont approprié le texte de manière individuelle, les seconds l'appréhendent surtout en tant que collectivité. Nous y décelons une quête de reconnaissance.

2- Le mode mémoire

Les visiteurs entrevoient les actes de mémoire de manière assez similaire en ce qui concerne Curtis et Sioui Durand. Les visiteurs autochtones mettent davantage l'accent sur l'hommage rendu par le commissaire autochtone. Ils montrent l'importance de moderniser l'image des autochtones en prenant en compte le point de vue d'un autochtone d'aujourd'hui. Le commissaire autochtone ne personnifie pas les autochtones, mais il symbolise l'acte de produire et d'affirmer la mémoire des autochtones par les autochtones eux-mêmes. Il en découle une forme de revendication et d'autonomisation.

Bien évidemment, les rapports mémoriels de la visite diffèrent. Les allochtones ont conscience de l'oubli et de la déformation de la représentation des autochtones dans l'histoire. Le groupe A allochtone explique que la culture des autochtones était en train de disparaître, mais il n'a pas été en mesure de rendre compte du contexte colonial. Les visiteurs demeurent sur le mode de l'exploration et de la découverte. Le groupe B allochtone adopte une perspective plus distanciée. Ils ont conscience du contexte colonial dans lequel ont été prises les photographies et de leurs présupposés nord-américains.

Les autochtones ont par contre du mal à se détacher de la mémoire construite par Curtis. Victimes de la colonisation, c'est-à-dire de l'acculturation et de l'oubli historique, ils veulent se re-découvrir et se ressouvenir (après un oubli collectif). Ils acceptent le plus souvent ce que Curtis a créé pour préserver leur culture.

Finalement, le contrat de communication se joue sur l'équilibre des auteurs scientifiques et originaires de la culture exposée. L'autorité de discours repose surtout sur l'affiliation culturelle. En analysant les rapports de véracité, nous avons trouvé plusieurs formes de médiations intersubjectives qui marquent le respect et l'estime. Les expositions à caractère polyphonique engageraient-elles un contrat de reconnaissance culturelle ?

Conclusion

Rappelons que notre recherche vise entre autres à savoir si le média exposition à caractère polyphonique permet d'atteindre les retombées escomptées par les professionnels des musées sur les visiteurs malgré les contraintes et les dissonances recelées. Pour y répondre, nous avons interrogé la « négociation » de l'acte de parole du commissaire autochtone dans l'exposition du Musée McCord (Véron et Levasseur, 1983).

1- Des intentions aux retombées de reconnaissance

Reprenons les trois intentions principales des professionnels des musées. Tout d'abord, les expositions issues des collaborations avec les autochtones ont pour public cible les visiteurs autochtones eux-mêmes et notamment les jeunes. En deuxième lieu, les concepteurs-muséographes souhaitent diminuer leur autorité de discours en convoquant un ou des auteurs d'origine autochtone. Enfin, ils envisagent déconstruire les clichés relatifs à l'« indien ».

D'après l'enquête que nous avons menée, il en résulte de manière générale que les trois intentions convoitées se retrouvent dans les modes de reconnaissance des visiteurs de cette exposition à caractère polyphonique qui présente une focalisation de type mixte. Les visiteurs ont identifié en partie les trois instances auctoriales. Ils ont distingué des registres discursifs dissemblables entre le texte du conservateur et celui du commissaire. Ils ont discriminé différents facteurs qui établissent une autorité de discours au commissaire autochtone. Ils ont consenti et apprécié la forme et le registre du discours du commissaire autochtone. Ils ont préféré ce texte. Même lorsque les professionnels introduisent un processus de stigmatisation, l'exposition enclenche une déconstruction du cliché de l'Indien chez certains visiteurs. Enfin, même si les énonciataires du discours expositionnel sont les allochtones, les visiteurs autochtones ont réalisé plus d'opérations de reconnaissance que les participants allochtones.

Nous avons relevé dans les enquêtes précédentes que certains moyens mobilisés par les concepteurs-muséographes allaient à l'encontre de leurs objectifs. Cependant, ce qui

apparaissait comme un décalage dans l'espace de production de l'exposition, devient une condition de médiation dans l'espace de réception. Pour les visiteurs, l'autorité de discours demeure équilibrée et partagée entre les deux textes. Ils ont apprécié les deux registres, objectif et subjectif. Pour eux, ces textes se complètent. Il se dégage que la convention et le contrat communicationnels du musée ne sont pas mis à mal tel que nous pouvions le supposer d'après les enquêtes précédentes. Les visiteurs ont tenu pour acquis que le texte du conservateur appartient à l'instance auctoriale du musée, même si l'auteur comme tel n'était pas identifié. Le texte du conservateur est reçu comme un point de vue, une opinion personnelle plus ou moins fictive. Bref, subjective. Ce pôle de subjectivité est accepté et plaît, car il suscite le rêve, les émotions, voire l'imaginaire. Toutefois, il est accepté, car les pôles objectif et réel sont aussi présents. Le texte du conservateur devient la condition pour engager une nouvelle disposition au contrat communicationnel qui lie les visiteurs au musée. Les visiteurs tant autochtones qu'allochtones approuvent ce contrat de reconnaissance dans le cadre d'une focalisation de type mixte. Pour poursuivre la recherche, il faudrait mettre au jour ce qu'il en est dans les autres types de focalisation.

En cherchant les intentions des démarches collaboratives des musées auprès des autochtones à travers les manifestations phénoménologiques, nous avons mis en évidence le potentiel de reconnaissance des expositions à caractère polyphonique. Dans le cadre de cette dernière enquête, les différentes opérations réalisées par les visiteurs montrent plusieurs possibilités. En déconstruisant l'auctorialité de l'autorité de discours, nous nous rendons compte des modes possibles de reconnaissance de l'exposition, mais aussi des limites.

En ce qui concerne « la tyrannie du discours » dans l'approche dite « polyphonique » des expositions à plusieurs points de vue (Jacobi, 2005 : 51-52), les visiteurs ont été en mesure de mettre en relief la subjectivité du texte du commissaire. Ils apprécient ce témoignage et le tiennent plus ou moins pour vrai en regard du texte du conservateur. L'autorité de discours repose essentiellement sur la filiation de l'auteur avec les peuples autochtones. Relevons que les groupes allochtones n'ont pas porté un regard critique vis-à-vis du texte du commissaire autochtone, contrairement aux autochtones qui s'en détachaient.

Les visiteurs établissent des liens entre la situation actuelle des autochtones et le contexte colonial passé. Plus spécialement pour les groupes autochtones, la monstration du point de vue autochtone est nécessaire et normale. De la reconnaissance du point de vue autochtone en contexte expositionnel, un glissement symbolique est opéré entre la non-reconnaissance et la reconnaissance culturelle de ces peuples.

Nous proposons de comprendre ce parcours de reconnaissance à partir de deux ancrages théoriques. En premier lieu, il est nécessaire d'appréhender le média exposition en tant que dispositif afin d'expliquer le potentiel de reconnaissance de l'exposition qui outrepasse le décalage entre les pôles de production et de réception. Le travail s'appuie sur l'école foucaldienne. En deuxième lieu, il est important de reprendre la théorie de la reconnaissance, non plus selon l'approche ricœurienne, mais selon Honneth (2000). Ils héritent tous deux de la perspective hégélienne (1807). En effet, nous avons pu comprendre l'espace de production de ce type d'exposition à partir des travaux de Ricœur qui se fondent sur la relation symbolique du don dans la reconnaissance (2004). Le principe polyphonique de l'exposition repose sur le fait de donner la parole. Toutefois, l'espace de réception de l'exposition ainsi construite se comprend selon les relations intersubjectives liées aux enjeux de lutte et de conflit.

En somme, l'exposition opère plusieurs formes de médiations qui appartiennent à la fois à la communication et au social. Nous rendons compte de ce rapprochement à partir du concept de dispositif. De plus, plusieurs formes de médiations s'établissent entre les registres sémiotiques, mais aussi entre l'institution muséale et les visiteurs. Nous nous appuyons sur la théorie de la reconnaissance d'après Honneth pour les éclairer.

2- L'exposition, un dispositif de reconnaissance

La reconnaissance et le processus de médiation qui l'engendre appartiennent à la fonction communicationnelle, mais aussi à la vocation et au fonctionnement sociaux du musée qui se traduisent par diverses formes de dispositions. La médiation est entendue dans un sens double et se situe dans l'interaction en société. Les deux perspectives sont inextricables

dans l'exposition qui est à la fois un média et un dispositif. Le musée détient en même temps un contrat communicationnel et social à l'adresse des visiteurs.

Deux logiques demeurent mêlées, les logiques communicationnelles et sociales.

En contexte muséal, le mot reconnaissance est généralement envisagé selon une logique d'appropriation du média exposition. Veron et Levasseur traitent ainsi de la « grammaire de reconnaissance » où le visiteur compose et négocie le média (Veron et Levasseur, 1983 : 29). En amont, « la grammaire de production » définit la logique de prise en charge du visiteur et oriente la construction du discours de l'exposition. Le décalage entre la production et la reconnaissance résulte ainsi d'une négociation du visiteur « […] qui ne peut se comprendre que comme l'articulation (complexe) entre les propriétés du discours proposé et les stratégies d'appropriation du sujet » (Veron et Levasseur, 1991). En ce sens, la reconnaissance correspond à une phase du processus communicationnel.

La reconnaissance de l'exposition fonctionne à partir de « composantes discursives et spatiales de nature plurisémiotique » qui forment le discours (Poli, 2002 : 37). L'exposition est « […] un tout organisé selon un parcours dont il faut structurer et contrôler la continuité. Le texte est aussi le fil d'Ariane qui relie les expôts les uns aux autres ou segmente les espaces » (Jacobi et Poli, 1993 : 65). Le texte d'exposition, comme registre sémiotique, est généralement une entité régie par des règles qui servent à monter la trame narrative unifiée (Jacobi et Poli, 1993 : 66). Il appartient à un système complexe de guidage du visiteur en vue d'orienter l'interprétation et de prendre en charge le déchiffrement de l'exposition (Eidelman *et al.*, 1993 : 32). L'exposition est envisagée « […] comme une situation de discours générant une situation d'énonciation riche de régularités et d'irrégularités sémiolinguistiques […] » (Poli, 2002 : 47). L'exposition est un espace de codes et de registres multisémiotiques. Par ce média, le musée tente d'influer sur les modes de visites.

Il est alors nécessaire de prendre du recul et de situer le musée selon sa fonction sociale de médiation. Le musée est de ce fait considéré comme un acteur social. Il agit d'après un

fonctionnement social (Davallon, 1999). Il s'adresse aussi à différents acteurs sociaux. Ce qui signifie qu'il est un intercesseur et qu'il opère différentes sortes d'interactions sociales. Nous avons analysé dans les enquêtes précédentes trois modes d'action des professionnels des musées en contexte de production d'une exposition et soulevé les rituels d'interactions occasionnés entre les autochtones et les professionnels des musées. Pour comprendre la double dimension de la médiation du musée et les disparités qui y sont de fait imbriquées, nous proposons de rappeler certains axes définitionnels du concept de dispositif.

Le dispositif expositionnel vise à prédisposer les visiteurs. Rappelons l'étymologie commune *disponere* entre dispositif et prédisposer qui signifie « arranger avec influence ». Foucault souligne à ce sujet la logique d'économie, c'est-à-dire un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures et d'institutions qui « dis-posent » de l'homme, ou nous pouvons aussi ajouter qui « prédisposent » (Agamben, 2007 : 28). D'après Foucault, le dispositif doit produire le sujet, c'est une machine qui produit des subjectivations (Agamben, 2007 : 27, 42). Il désigne

> […] tout ce qui a d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants (Agamben, 2007 : 27-33).

Tel que le soulignent Peeters et Charlier, le concept de dispositif est l'occasion de faire coexister diverses catégories, des dichotomies excluantes, de les décloisonner et de dépasser certaines de leurs oppositions :

> Elle [la notion de dispositif] serait le produit d'un travail de l'analyste ou du praticien qui cherche à faire des mises en correspondance, des articulations. Le dispositif est un terme qui permet de désigner un champ composé d'éléments hétérogènes (par exemple, du « dit » et du « non-dit ») et de traiter cette hétérogénéité. Initiateur du concept, Foucault déjà, écrit [1994] : « dispositif lui-même, c'est le réseau que l'on peut établir entre les éléments » (1999 : 15-16).

Il apparaît également, au cœur de cette notion, une logique rationnelle, voire une « rationalité instrumentale », où les moyens sont mis en œuvre en vue d'une fin, d'une certaine forme d'efficacité et d'optimisation. Elle permet de mettre en exergue les procédures qui sous-tendent une organisation, un appareil ou un média. « À ce titre, le dispositif peut-être défini comme la concrétisation d'une intention au travers de la mise en

place d'environnements aménagés » (Peeters et Charlier, 1999 : 18). Les intentions qu'il procède sont de tout ordre, tant de normalisation, de pouvoir, de bienveillance, etc. (1999 : 19). Notons que ce concept a par la suite intégré des spécifications additionnelles, autres que celles instrumentales, comme l'affectif dans les dispositifs pédagogiques. Ce concept est convoqué par exemple en pédagogie, car il apporte des spécifications concernant l'action humaine des individus (considérés comme acteurs de leur formation) et sa dimension intentionnelle (Peeters et Charlier, 1999 : 18). Dans la mesure où les dispositifs visent à aider l'apprenant à s'aider lui-même, à lui offrir les outils pour qu'il devienne autonome, inversement, son étude permet de mesurer l'instrumentalisation de l'autonomie des acteurs et de faire émerger les logiques de transmission, d'appropriation, mais aussi d'expériences et d'expérimentations subjacentes.

Ce concept renferme en lui les tensions et les dissonances, l'articulation des discours tant explicites qu'implicites qui s'accomplissent au sein de l'exposition et chez ses différents acteurs (concepteurs-muséographes, collaborateurs autochtones et visiteurs) »[115]. Le dispositif est envisagé selon sa teneur sociale qui détient son propre fonctionnement de conventions et de négociations.

Malgré les intentions du dispositif et son organisation pour les atteindre, il ne garantit cependant pas leur actualisation (Peeters et Charlier, 1999 : 19). Une conviction implicite laisse néanmoins supposer de la force performative du dispositif et de sa tendance naturelle à actualiser et à réaliser ce qui est préalablement visé. Or, rien n'est assuré. C'est ce que nous avons vérifié.

Mentionnons que Foucault a emprunté la notion de « positivité » chez Hegel avant de travailler sur le dispositif (dans les années 1960). La « positivité » correspond à une autre forme de contrainte que celle du pouvoir. Elle correspond à l'héritage historique d'une société (poids des règles, des institutions, des rites, etc). De manière lacunaire, elle désigne ce qui est imposé par un régime de valeur et de devoir tant sociaux qu'historiques (Agamben, 2007 : 15). Le dispositif a une fonction stratégique dominante. Il s'agit d'une

[115] Dans le cadre de notre travail, nous ne prenons pas en considération la dimension technique du dispositif.

certaine forme de manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force.

> Le dispositif est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais tout autant, le conditionnement. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoirs, et supportés par eux (Agamben citant Foucault, 2007 : 9-10).

En tout cela, le dispositif résulte du croisement des relations de pouvoir, de savoir et d'héritage (Agamben, 2007 : 11). Relevons que la notion de pouvoir ne projette pas de résonance péjorative (Appel *et al.,* 2010 : 26-28). À la suite de « dispositif », Foucault a également forgé le néologisme « gouvernementalité » qui souligne en définitive « les effets de la matérialité des textes sur la réception a posteriori de l'œuvre » (Appel *et al.*, 2010 : 33).

> La production du sens des textes varie [dans le cadre de la définition de « gouvernementalité »], selon Sylvain Meyet, en fonction du « potentiel de diffusion du médium », du « potentiel d'autorité du médium » et des « effets d'association » de textes. Sont produits dès lors, dans une interaction entre la fonction-auteur et la matérialité des textes : un « effet de contexte », un « effet de transposition » et un « effet d'objectif » (Appel *et al.*, 2010 : 33-34).

À revers, la critique vigilante de son étude laisse entrevoir chez certains chercheurs, un travail sur la rationalisation qui arme contre la normalisation et le régime de valeur (Berten, 1999 : 35). Selon Berten, « l'analyse dispositive » est isomorphe à « l'analyse stratégique », elle correspond à un contre-pouvoir (1999 : 35-36). Le dispositif vise à façonner en matière de savoir ou de pouvoir. L'analyse dispositive consiste donc à en mesurer les effets. Toutefois, nous prenons de la distance à l'égard de cette approche dite « dispositive ». Mais nous en retenons le caractère instrumental et donc normatif du dispositif. Nous reviendrons sur cet aspect à partir de la théorie de la reconnaissance.

Somme toute, l'exposition est ainsi pensée dans un système social. Selon un héritage sociohistorique, l'institution muséale aspire à influencer les visiteurs envisagés comme des acteurs sociaux, l'exposition est ainsi porteuse d'enjeux sociaux et relationnels. Enfin, l'exposition laisse entrevoir un caractère performatif. Elle est pensée dans ce double rapport de médiation tant au niveau fonctionnel qu'intentionnel. En inscrivant notre travail selon la double dimension de la médiation communicationnelle et sociale, nous

intégrons le caractère consensuel (on conçoit les relations dichotomiques en réseau) et le caractère subversif (on prend en compte les stratégies d'influence) du concept de dispositif (Appel *et al.*, 2010 : 18). Il en résulte que le dispositif expositionnel d'après ses caractérisations envers l'obligatoire, l'historique et le social et en tant que processus de normalisation, de subjectivation prédispose à une transformation des visiteurs qui sont eux-mêmes des acteurs sociaux et culturels.

Nous avons interrogé les postures et les prises de position que l'exposition à caractère polyphonique soulève et rendu compte que le registre subjectif du texte du commissaire n'a pas entravé le fonctionnement de l'exposition. Au contraire, l'approche communicationnelle qui intègre de la sorte cette subjectivation a éveillé la teneur sociale du thème de l'exposition et a influencé le mode de visite. Le contrat de reconnaissance ainsi proposé par le musée a effectivement engendré plusieurs modes de réception relatifs à l'identité et à la mémoire. Il a aussi suscité une estime sociale, marqué une relation de reconnaissance consentie de la part des allochtones à l'égard des autochtones et une quête de reconnaissance de ces derniers.

3- L'exposition, un lieu de reconnaissance mutuelle ?

Les résultats de l'enquête montrent que la réception de l'exposition manifeste une 1- lutte pour l'existence et 2- le passage de la non-reconnaissance à la reconnaissance culturelle selon 3- un principe de normativité. Ces trois éléments constituent les paradigmes centraux de la théorie de la reconnaissance depuis Hegel jusqu'à Honneth qui s'inscrit dans la philosophie sociale de la réconciliation puis de la sociologie (Caillé et Lazzeri, 2009).

À titre de transition entre la perspective de Foucault et celle de Hégel, Honneth suggère :

> Le projet m'en a été suggéré par les résultats auxquels avait abouti un précédent travail sur la critique du pouvoir : on ne peut intégrer dans le cadre d'une théorie de la communication les perspectives sociologiques ouvertes par les analyses historiques de Michel Foucault qu'en recourant à l'idée d'une lutte sociale fondée sur des mobiles moraux. À cet égard, les écrits hégéliens de l'époque d'Iéna, avec leur vision d'une vaste lutte pour la reconnaissance, offrent aujourd'hui encore la meilleure source d'inspiration (Honneth, 2000 : préface).

Cet auteur a rendu compte du lien à établir entre Foucault et Hegel. Ce lien repose essentiellement sur l'enjeu de « lutte de reconnaissance » qui permet d'inscrire les perspectives sociologiques et leur teneur historique dans le cadre communicationnel (Honneth, 2000).

De manière brève, rappelons que le conflit est conçu comme nécessaire dans la construction de l'identité. Le conflit de nature tant socio-historique que patrimoniale devient une composante obligatoire de l'identité. Un défaut de reconnaissance ou une non-reconnaissance entraîne simultanément un certain manque à être. Le rapport à l'existence est lié à l'autre. Inversement, le mépris ou la non-reconnaissance de l'autre engendre sa non-existence. À partir de ce principe de médiation hégélien, on comprend que la quête de reconnaissance est vitale, mais aussi que la non-reconnaissance risque de provoquer l'inexistence. La lutte de reconnaissance est non seulement nécessaire pour vivre, mais aussi pour évoluer et pour acquérir son autonomie. L'individu ou la société apprennent à se connaître à travers l'autre.

Ainsi, en contexte postcolonial, nous ne sommes pas étonnée des propos des visiteurs qui marquent ce basculement entre la situation de non-reconnaissance lors de la période de la colonisation à la nécessité actuelle de la reconnaissance culturelle des autochtones. L'exposition à caractère polyphonique correspondrait à une relation de reconnaissance dite « mutuelle ». Elle est « le médium social permettant d'exprimer les caractères distinctifs des sujets humains » (Honneth, 2000).

> Cette fonction de médiation est assurée sur le plan social par un cadre d'orientations symboliquement structuré – qui reste cependant toujours ouvert et poreux – dans lequel sont formulées les valeurs et les fins éthiques dont la somme dessine la conception culturelle qu'une société se fait d'elle même […] L'idée culturelle qu'une société se fait d'elle-même fournit les critères sur lesquels se fonde l'estime sociale des personnes, dont les capacités et les prestations sont jugées intersubjectivement en fonction de leur aptitude à concrétiser les valeurs culturellement définies de la collectivité (Honneth, 2000 : 149).

Ce type d'exposition engendre plus spécifiquement la troisième forme de reconnaissance de la typologie de Honneth qui repose sur les relations respectives et l'estime sociale et qui fait figure de résistance culturelle. Cette forme de reconnaissance correspond au dernier palier de reconnaissance, identifié dans les entretiens. Après une période

historique « d'humiliation et d'offense », la « modalité de reconnaissance mutuelle » vise à mettre à « l'honneur » et à redonner une « dignité » à « l'identité menacée ». « Le potentiel de développement » concerne « l'individuation et l'égalisation ». Cette forme de reconnaissance touche les « communautés » et se construit sur une relation de « solidarité » (Honneth, 2000).

> […] c'est le groupe dans son ensemble qui, à travers lui, devient un objet de considération. Aussi la relation pratique à eux-mêmes que les individus acquièrent au moyen d'une telle expérience de reconnaissance est-elle un sentiment de fierté de caste ou d'honneur collectif. L'individu se perçoit ici comme le membre d'un groupe qui est collectivement en mesure d'apporter à l'ensemble du corps social des contributions dont la valeur est reconnue par tous les autres membres de la société. À l'intérieur de tels groupes, les formes d'interactions prennent normalement le caractère de relations de solidarité, parce que chaque membre se sait également apprécié par tous les autres. Le terme solidarité, en effet, désigne en première analyse une sorte de relation d'interaction dans laquelle les sujets s'intéressent à l'itinéraire personnel de leur vis-à-vis parce qu'ils ont établi entre eux des liens d'estime symétrique. C'est ce qui explique que le terme solidarité se soit surtout appliqué, jusqu'à présent aux relations de groupe nées de l'expérience d'une résistance commune à l'oppression politique (Honneth, 2000 : 156).

L'expérience de l'estime sociale a également lieu sur le plan individuel et s'accompagne de « sentiment de confiance, sentiment de sa propre valeur, respect de soi, etc. » (Honneth, 2000 : 157).

L'exposition qui montre le point de vue autochtone permet au visiteur autochtone de « se savoir respecté dans son environnement socioculturel, comme un être à la fois autonome et individualisé » (Honneth, 2000 : 195). Au contraire, si le musée n'expose pas le point de vue autochtone, cela provoque « le type d'expérience morale qui donne à l'individu le sentiment d'être méprisé », ce qui peut entraîner une résistance collective (Honneth, 2000 : 195). Les musées et les groupes autochtones ont construit ce principe normatif qui permet aux visiteurs de construire leur identité culturelle, mais à la fois de se sentir reconnus et d'avoir le sentiment d'exister. Ce mode expositionnel suscite des opérations cognitives et affectives liées à la construction de l'identité. Par contre, si le musée n'applique pas ce principe normatif, il prend le risque de provoquer des tensions et une protestation de la part des autochtones. La non-présence du point de vue autochtone peut être interprétée comme une non-reconnaissance, un manque de respect et une forme de mépris. À la suite des luttes sociales et des revendications, les groupes autochtones ont

acquis cette considération sociale et cette exigence morale en contexte muséal. L'exposition produite en collaboration instaure des conditions intersubjectives sur l'intégrité des peuples. Cette exigence morale s'accorde aux capacités de lutte dont les autochtones ont fait preuve (Honneth, 2000 : 196-197). Si le musée ne les met plus en place, les autochtones peuvent le vivre comme une offense. Nous comprenons dès lors la formation des construits sociaux et moraux autour de ce type d'exposition. Ils sont le fruit de la résistance culturelle des autochtones en contexte postcolonial. Ils manifestent le potentiel normatif de la reconnaissance mutuelle qui s'est déployée à travers une succession de luttes. De cette manière, les peuples autochtones parviennent à se donner et à s'approprier une représentation positive d'eux-mêmes.

Il résulte que le contrat de communication entre les musées et les visiteurs repose sur la reconnaissance culturelle. Elle apparaît comme un droit fondamental, une exigence morale et un besoin de dignité.

Conclusion générale

« Dans son immédiateté, la conscience de soi est être pour-soi simple. Pour obtenir la certitude de soi-même, il faut l'intégration du concept de reconnaissance. L'autre pareillement, attend notre reconnaissance, afin de s'épanouir dans la conscience de soi universelle. Chaque conscience de soi recherche l'absoluité. Elle veut être reconnue en tant que valeur primordiale désinsérée de la vie, comme transformation de la certitude subjective (Gewisheit) en vérité objective (Wahrheit). »
(Fanon, 1952 : 176)

I- Le contexte et la démarche de recherche

Notre recherche a visé à comprendre les pratiques collaboratives entre les musées canadiens et les autochtones. Nous avons essayé de révéler le sens des pratiques muséales qui donnent la parole aux peuples autochtones.

Dans la recension des écrits sur les pratiques collaboratives des musées avec les représentants autochtones, une distinction est apparue entre les expositions produites avec ou sans collaboration. Les expositions conçues avec les autochtones dans les musées nord-américains sont nommées plurivocales, différenciées des expositions qualifiées d'univocales. Les discours des professionnels des musées stipulent que les expositions plurivocales seraient meilleures. Ils annoncent une ère de la reconnaissance.

Nous avons constaté que les expositions dites plurivocales sont décrites d'après des conjectures. Elles sont empreintes d'évidences et de valeurs. Non seulement leur processus communicationnel demeure impensé en muséologie, mais en plus, elles sont déterminées par un idéal de paix et un positionnement militant qui visent à soutenir les peuples autochtones dans leurs luttes. Ces derniers revendiquent notamment leur droit de parole et la réappropriation de leur patrimoine.

Rappelons en outre le contexte de la décolonisation au sein duquel les musées s'engagent à donner la parole aux peuples qui ont été dominés et laissés sous silence. Nous avons montré certains écueils du programme postcolonialiste. Les pratiques collaboratives traduisent un régime d'historicité. Nous avons relevé que l'autorité de discours y est prétendument re-donner aux peuples colonisés. Cependant, nous avons montré que

l'autorité de discours n'est pas liée à l'auctorialité malgré les pratiques collaboratives et toute leur complexité. Contrairement à certains auteurs subalternistes, nous avons souligné que le processus de prise en charge du point de vue des peuples dominés n'est pas neutre. Les fondements idéologiques des pratiques collaboratives appartiennent notamment aux mouvements de l'autochtonie et des nouvelles muséologies qui ont stimulé plusieurs formes d'actions sociales et communautaires, dont l'écomuséologie et la muséologie participative.

De même, le mot reconnaissance est polysémique. Il appartient au sens commun, rattaché aux promesses et au contexte des revendications socio-politiques. Il est aussi un concept qui définit les interactions entre les visiteurs et les registres sémiotiques dans l'espace de réception du média exposition.

Notre objectif général a été de produire une « recherche en prise sur le champ muséal » (Schiele, 2012 : 98). Nous avons également pris acte que les pratiques muséales sont mises en œuvre dans un fonctionnement social spécifique et qu'elles sont déterminées par un conditionnement historique. Le projet que nous nous sommes donnée a ainsi consisté à interpréter les faits observés de manière rigoureuse et systématique dans un cadre défini : décrire et circonstancier les contextes et les conditions, élucider les processus et les logiques mis en œuvre, mettre en exergue le poids des croyances et les postures socioculturelles, mais aussi identifier les enjeux et les faces cachées des pratiques muséales. Cela a signifié une posture critique de la part du chercheur, un appareillage d'objectivation et un dispositif d'analyse pour mettre en évidence le phénomène opéré.

De manière lacunaire, l'espace de production concerne les professionnels des musées et le média exposition. L'espace de réception se rapporte aux visiteurs. Cependant, le processus de médiation n'est pas aussi simple qu'il ne paraît. Il n'est pas linéaire. Il existe plusieurs recoupements et dissonances entre les deux espaces. Il y a autant d'appropriations de messages que de récepteurs. Qui plus est, en contexte collaboratif, le musée est à la fois récepteur et émetteur dans les interactions avec les autochtones et dans l'espace expositionnel avec les visiteurs. Par ailleurs, les contraintes entre le monde

autochtone, l'univers muséal et son fonctionnement social sont susceptibles de diverger (Odin, 2011).

Nous avons donc défini le système communicationnel pour pouvoir l'analyser. En nous appuyant sur les travaux du cercle de Bakhtine, nous avons mobilisé le concept de polyphonie. Le principe dialogique chez Bakhtine suggère une opposition entre les discours polyphoniques et les discours monophoniques. Cette délimitation prend pour appui la dimension intertextuelle plus ou moins manifeste dans le discours, nommée « attitude stylistique » (Todorov, 1981). Plus la combinaison des voix apparaît, plus le discours est considéré comme polyphonique. À l'inverse, quand l'orchestration des voix est unifiée, voire dissimulée, il s'agit d'un discours monophonique. À partir de cette distinction, nous avons élaboré le système polyphonique dans le processus de médiation, attaché aux espaces de production et de réception de l'exposition. Le système polyphonique est caractérisé comme une situation d'entrecroisement et de confrontation des points de vue autochtones et muséaux.

Cependant, les actes de communication ne sont pas seulement orientés. Les différentes compétences et contraintes communicationnelles renferment des mécanismes, des intentions et des discontinuités. Nous avons supposé qu'ils accompagnent et engendrent un double phénomène de reconnaissance, c'est-à-dire du patrimoine et des peuples autochtones.

En dépit de la polysémie du mot reconnaissance, notre projet de recherche a été d'explorer le potentiel de reconnaissance des expositions produites en collaboration. Autrement dit, nous avons examiné si des processus de reconnaissance sont provoqués par les pratiques collaboratives au sein des espaces de production et de réception des expositions. Nous avons mis à l'épreuve l'hypothèse de travail selon laquelle les adaptations et les transformations générées dans ce système construisent un phénomène de reconnaissance.

Selon une approche de recherche inscrite en phénoménologie et en herméneutique, nous nous sommes intéressée aux « discours » formulés dans le milieu muséal, à leurs

« intentions » à la fois représentées chez les professionnels des musées et constitutives du système polyphonique de l'exposition, puis à leur interprétation par les visiteurs. Dans la mesure où les intentions sont représentées et interprétées, nous avons mis en œuvre des dispositifs d'objectivation et d'analyse dans le but de cerner ce qu'elles signifient. Il est apparu que les intentions des professionnels et leurs interprétations par les visiteurs manifestent des actes de mémoire. Nous avons ainsi mis en évidence deux typologies des mémoires qui construisent le phénomène de reconnaissance.

D'une part, nous avons distingué dans le système polyphonique deux sources d'intentions de reconnaissance (de l'exposition) des activités de reconnaissance (des visiteurs) qui circonscrivent trois moments de médiation. Le premier moment de médiation concerne les intentions des concepteurs-muséographes lors de la production de l'exposition. Le deuxième moment a pour objet les intentions constitutives de l'exposition. Le troisième moment s'intéresse à la manière dont ces intentions sont reconnues par les visiteurs. De cette façon, notre programme de recherche a consisté à découvrir les logiques intentionnelles à l'œuvre.

D'autre part, nous avons travaillé sur quatre formes de discours appartenant au fonctionnement du musée : les discours des concepteurs-muséographes et des autochtones lors de la production d'une exposition ; les discours des professionnels des musées *a posteriori* de la production d'expositions ; les discours d'expositions ; enfin les discours des visiteurs. En d'autres mots, nous avons travaillé sur les interactions entre les concepteurs-muséographes et les autochtones, sur les représentations de ces interactions chez les professionnels des musées, sur la transposition de ces interactions dans le système intertextuel des expositions et sur l'appropriation de cette intertextualité par les visiteurs.

Pour cela, nous avons mené plusieurs types d'investigations dans le milieu muséal. Selon le procédé itératif et le principe de circularité dans l'approche inductive, nous avons réalisé quatre enquêtes de terrain pour recueillir les différents discours qui se recouvrent et pour cerner leurs interprétations respectives plus ou moins successives et simultanées dans les trois moments de médiation : une observation participante ; des entretiens

individuels ; des analyses de discours et des entretiens de groupes. Nous avons ainsi été à même d'appréhender les opérations suscitées par les pratiques collaboratives. L'observation dans le musée et les entretiens avec les professionnels des musées portent sur le premier moment de médiation. Les analyses de discours s'intéressent au deuxième. Enfin, les entretiens avec les visiteurs autochtones et allochtones traitent du troisième moment de médiation.

En résumé, notre travail a porté sur la combinaison des voix autochtones avec celles des praticiens dans le cadre de la patrimonialisation des objets autochtones depuis la colonisation de leurs territoires. Plus particulièrement, nous nous sommes intéressée au système polyphonique de l'exposition produite en collaboration afin de découvrir si ce dispositif possède un potentiel de reconnaissance. Nous avons supposé que la reconnaissance concerne à la fois le patrimoine et les peuples autochtones, mais aussi qu'elle est manifeste dans les espaces de production et de réception des expositions. Nous nous sommes concentrée sur les possibilités et les limites de produire ou pas une reconnaissance du patrimoine et des peuples autochtones dans le système polyphonique de l'exposition. De telle sorte que nous avons tenté d'identifier des liens entre les modalités polyphoniques et de reconnaissance. Est-ce que le système polyphonique de l'exposition est susceptible de produire un phénomène de reconnaissance ? Pour en saisir le sens, nous avons interrogé les logiques intentionnelles des expositions.

II- Les résultats principaux : le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue

1- Les conflits socio-historiques et patrimoniaux

Tout d'abord, nous avons relevé plusieurs formes de conflits entre les milieux autochtones et muséaux.

En effet, rappelons certains évènements sociaux majeurs au tournant des années 1990 : la crise d'Oka (1990), la Commission royale Érasmus-Dussault (1991), mais surtout, en contexte muséal, le boycott de l'exposition *The Spirit Sings* du Musée Glenbow lors des

Jeux olympiques (hiver 1988). Les revendications autochtones de 1988 ont enclenché un processus de rencontres qui a duré jusqu'en 1992 entre les membres de l'AMC et de l'APN et qui s'est conclu avec la publication du *Rapport*. Cette déclaration d'intentions recommande aux musées canadiens d'établir des partenariats avec les peuples autochtones, tant en ce qui concerne la conservation que la mise en valeur de leur patrimoine d'origine. Le *Rapport* énumère plusieurs principes et stipule qu'un bilan devrait être fait en 2002. Non seulement ce bilan demeure non envisageable en termes de méthodes évaluatives, mais en plus, cela demeure infaisable pour l'AMC. Les tentatives de faire le point sur la situation des collaborations entre les musées et les autochtones restent dans le discours des engagements, des promesses et de la bonne volonté. Enfin, les conflits et les promesses perdurent dans l'actualité au Canada avec, par exemple, le mouvement de contestation *Idle No More* [Jamais plus l'inaction] (dès décembre 2012) contre les politiques fédérales qui remettent en cause des droits acquis et *La commission de vérité et réconciliation* sur les pensionnats autochtones.

De plus, un malaise entre l'ethnologie et les collections autochtones est apparu. Cette discipline se désintéresse des objets muséaux qui ont perdu leur statut documentaire et qui sont devenus des traces mémorielles de leur propre constitution et patrimonialisation. Qui oserait interpréter ces objets qui reflètent dans certains cas la soif du butin ou, plus largement, les rapports coloniaux qui varient entre le collaborationnisme et la résistance ? Il semblerait ainsi préférable de tenir compte de la voix des autochtones qui revendiquent leur droit de parole. Influencés par le postmodernisme, les anthropologues sont entrés dans un long processus de critique de leur discipline en promulguant un rapport essentiellement bâti sur des collaborations avec les autochtones. Les travaux de Clifford encouragent, par exemple, les collaborations avec les autochtones afin d'apporter de nouvelles significations aux collections autochtones. Cet auteur propose en quelque sorte un rapport « alternatif » entre les anthropologues et les autochtones fondé cette fois sur le « régime du dialogue » des peuples et reposant sur les récits « tribaux » (Clifford, 1996 [1988]). Ces perspectives anthropologiques ont alimenté et stimulé les pratiques collaboratives des musées à caractère ethnologique à la fin des années 1980 en Amérique du Nord.

En conséquence, les professionnels des musées s'appuient sur des cadres éthiques et déontologiques, ainsi que sur des chartres traitant des droits fondamentaux des autochtones. Ces déclarations sont des promesses dépourvues de moyens, de méthodes et de dispositifs de mesure. Les effets des pratiques collaboratives ne sont donc pas connus.

Toutefois, nous avons constaté que les pratiques muséales sont provoquées par des conflits socio-historiques et patrimoniaux qui sont à même de questionner le fonctionnement des musées.

2- Le processus de régulation par assimilation/accommodation

En premier lieu, nous avons observé que non seulement les pratiques collaboratives sont généralisées dans les musées canadiens, mais aussi à l'intérieur de ces institutions. Elles touchent les différentes fonctions des musées dès lors qu'un projet a trait au patrimoine autochtone.

En deuxième lieu, nous avons mis en évidence dans les pratiques muséales deux opérations d'ajustements qui visent à rééquilibrer le fonctionnement du musée déstabilisé par des conflits réels ou anticipés. En un premier temps, les points de vue autochtones sont modifiés pour être intégrés dans ce fonctionnement. Aussitôt que cette assimilation atteint une limite, c'est le fonctionnement du musée qui est transformé. Il s'agit alors d'une accommodation. Nous avons constaté de nombreux exemples qui relèvent soit de l'assimilation, soit de l'accommodation. Cette recherche d'équilibre génère également une acculturation des points de vue, car la mise en contact des deux cultures engendre des influences mutuelles. Nous avons recensé plusieurs formes d'imprégnation, voire d'incorporation, de la culture autochtone dans le musée qui concernent surtout la spiritualité et les savoirs autochtones. À titre d'exemple, des offrandes sont placées dans les réserves et dans les expositions. Des professionnels autochtones pratiquent des cultes secrets lorsque le musée est fermé. En tant qu'apprentis, des praticiens suivent des rites d'initiation pour devenir d'une certaine manière des gardiens spirituels des objets ou, au moins, être en mesure de ne pas nuire aux objets religieux et de ne pas porter atteinte aux cultures autochtones.

En ce sens, les points de vue autochtones sont soit rejetés du système polyphonique, soit modifiés en raison des capacités du musée d'intégrer des perspectives externes puis de transformer son fonctionnement interne. Ces capacités d'adaptation demeurent aussi variables que les pratiques collaboratives elles-mêmes, ce qui signifie que les intentions de collaborer occasionnent diverses modalités polyphoniques. Autrement dit, les intentions des professionnels des musées et les pratiques collaboratives mises en œuvre n'exposent pas le point de vue autochtone tel qu'il est proposé par les peuples autochtones et n'engendrent pas forcément de changement au musée. Ainsi, nous nous sommes moins concentrée sur les déclarations d'intentions que sur la représentation des intentions et des pratiques collaboratives chez les professionnels des musées, puis sur leurs effets au sein du média et sur les visiteurs.

De plus, l'opération d'assimilation du point de vue autochtone produit un point de vue autorisé et une intégration de ce point de vue au sein du musée. Celui-ci est autorisé et incorporé suivant plusieurs causes rattachées à l'interaction entre les professionnels des musées et les autochtones, puis à la transposition de cette interaction dans le système intertextuel de l'exposition. Il connaît donc deux processus d'autorisation. Tout d'abord, dans la situation interactionnelle entre les représentants autochtones et les professionnels, nous avons relevé une autocensure. Premièrement, certains aspects liés au contexte post-traumatique sont indicibles. Deuxièmement, des autochtones choisissent de ne pas dire des éléments de peur d'être mal compris. Afin d'éviter des malentendus ou des confusions, ils se limitent. Troisièmement, ils estiment que certains sujets n'ont pas lieu d'être exposés dans une institution allochtone. Quatrièmement, conscients des clichés dont ils sont les victimes, ils sélectionnent leurs mots et les objets pour éviter de renforcer cette stigmatisation ou tout simplement la dérision. Au contraire, ils suggèrent une image positive d'eux-mêmes qui est quelquefois construite par opposition aux clichés négatifs.

Ensuite, lors de la transposition des points de vue autochtones dans l'exposition, nous avons constaté des partis pris et des orientations de la part des professionnels des musées qui traduisent à la fois des marques de déférences et des stratégies d'évitement de conflit potentiel. Par exemple, Pointe-à-Callière a intégré les perspectives du comité conseil, tout

en les ajustant au scénario d'exposition. Pointe-à-Callière voulait essentiellement protéger à la fois les collections du Musée du quai Branly et sa propre institution contre des manifestations autochtones éventuelles. Il a adapté à sa manière les recommandations des autochtones afin que l'exposition parisienne soit acceptable à Montréal. De sorte que ce musée d'histoire a par exemple présenté des poèmes à titre de témoignage, ce qui soulève des enjeux d'ordre historiographique. En outre, nous avons constaté que les musées canadiens choisissent intentionnellement soit une mise sous silence, soit une mise en évidence de sujets conflictuels. La majorité d'entre eux préfère l'harmonie à la polémique. Un professionnel a toutefois expliqué en quoi il lui semble important de provoquer les visiteurs afin d'éveiller leur conscience et de susciter des débats.

Quant aux opérations d'accommodation, rappelons certains exemples. Les autochtones de culture animiste souhaitent que les musées présentent leur vie spirituelle dans les expositions ; or, certains objets qui évoquent leurs croyances ne peuvent pas être montrés pour des raisons religieuses. Dans certains cas, les musées font faire des répliques par des artisans autochtones qui ne signent pas un certificat d'authenticité, mais bien de non-sacralité. Les musées commandent et exposent donc des faux. Relevons une autre forme de paradoxe. Une communauté autochtone avait demandé à un directeur de musée de lui prêter des objets rituels afin de pouvoir les honorer et réaliser des cérémonies. En acceptant ce prêt, le professionnel est allé à l'encontre du principe de non-utilisation et non-fonctionnalité des objets muséaux. Au-delà, le rapatriement des objets autochtones est contré généralement par les politiques d'aliénation, mais elles ont été modifiées afin que les musées puissent re-donner des objets aux autochtones.

Ainsi, la logique de production dans le système polyphonique de l'exposition varie pour chacun des musées et chacun des projets muséaux, malgré le modèle idéal des collaborations tel qu'il est décrit par certains professionnels. En dépit des tentatives de normalisation, de systématisation, d'exemplification ou encore de complexification des pratiques muséales, ces dernières demeurent tout aussi créatives que diverses. En effet, nous avons relevé dans les discours des professionnels, des gages de qualité des collaborations conçus comme des critères plus ou moins quantifiables et mesurables : la durée, le nombre de représentants, le nombre d'objets réinterprétés, etc. Il résulte que les

intentions et les pratiques des professionnels des musées s'expliquent en tant que processus de régulation.

Une fois que ces opérations ont été mises en évidence, nous avons cherché à en cerner le sens. Nous avons supposé qu'elles engendrent un phénomène de reconnaissance.

3- Le premier moment de médiation : un parcours de reconnaissance

Le premier moment de médiation dans l'espace de production de l'exposition concerne les intentions des professionnels des musées au moment même où ils collaborent, puis *a posteriori*. Il résulte de l'observation participante et des entretiens individuels que la réinterprétation du patrimoine autochtone est envisagée selon trois paliers de reconnaissance. De plus, nous avons décelé trois logiques qui génèrent le phénomène de reconnaissance : don, identité et stigmatisation. Enfin, nous avons mis au jour le caractère permanent de ce phénomène.

a- Les paliers de reconnaissance

Tout d'abord, à partir des travaux de Davallon et de Ricœur, nous avons montré que le processus de patrimonialisation est un parcours de reconnaissance. Davallon propose un modèle circulaire de la patrimonialisation découpé en plusieurs phases que nous avons regroupées en trois étapes clés. Ricœur a recensé dans la polysémie de la reconnaissance trois traits définitoires. Ainsi, les étapes du patrimoine sont corroborées par les caractéristiques définitionnelles de la reconnaissance. Cependant, malgré la volonté de compenser les lacunes documentaires du patrimoine autochtone, les professionnels des musées demeurent limités, car la patrimonialisation est terminée et elle peut seulement être actualisée.

De même, en établissant un rapprochement entre le patrimoine et le concept d'identité narrative (logique fondamentale de la reconnaissance), le mouvement du patrimoine est attaché à deux pôles. L'un est stable et immuable (*idem*), il appartient au passé et à la

mémoire. Le deuxième est changeable (*ipse*), il est précaire et instable, il appartient au futur et à la promesse. Le patrimoine est en partie transformable en regard de ses rapports avec le temps, l'Autre et l'espace. Ce qui signifie que la réinterprétation du patrimoine construite en collaboration avec les autochtones touche seulement le pôle de la promesse.

Cependant, au sein de ce pôle, trois paliers de reconnaissance ont été identifiés. Dans le premier palier, la reconnaissance signifie une relation entre les objets et les connaissances des autochtones. Les professionnels ont pour intention de re-découvrir les objets, c'est-à-dire de susciter une re-trouvaille.

Dans le deuxième palier, il s'agit de la relation entre les objets et les visiteurs en contexte expositionnel. Les intentions des concepteurs-muséographes sont de mettre en reconnaissance. Ils souhaitent amener les visiteurs à se réapproprier les gestes de patrimonialisation préalablement posés par les autochtones et les acteurs du patrimoine, afin qu'ils interprètent par eux-mêmes les objets à partir des points de vue autochtones et muséaux.

Dans le troisième palier, la reconnaissance concerne les relations mutuelles entre les peuples autochtones et allochtones. Elles correspondent aux témoignages de reconnaissance, à la gratitude et aux considérations à la fois morales et éthiques. Cette posture quelque peu utopique vise la paix sociale et la reconnaissance réciproque des peuples. Deux formes de pratiques collaboratives ont émergé de l'enquête ; elles visent à soutenir et à défendre la cause des autochtones. La première a lieu dans le domaine officiel : des lois sont votées, des procès ont lieu. La deuxième traduit la résistance : des professionnels s'engagent auprès des autochtones pour défendre leurs causes de manière militante.

b- Les logiques qui génèrent le phénomène de reconnaissance

En ce qui concerne le pôle immuable du patrimoine, trois logiques mémorielles constituent le patrimoine autochtone et forment en même temps le phénomène de reconnaissance.

En premier lieu, les recherches de Davallon et d'Hénaff nous ont permis d'éclairer la logique de don (de dette) inscrite dans le patrimoine autochtone. D'après Ricœur, cette logique assure le parcours de reconnaissance sans que le conflit ne l'induise. Rappelons que Mauss a conceptualisé cette logique à partir des pratiques d'échanges entre des autochtones (2010 [1925]). Cela signifie que les professionnels des musées éprouvent un sentiment de dette à l'égard des objets et des peuples autochtones. D'un côté, les objets sont animés par l'esprit du donateur, ce qui implique à la fois un droit de regard des autochtones et un contre-don de la part des musées. D'un autre côté, les professionnels se sentent redevables et responsables du patrimoine à l'égard des jeunes et futures générations autochtones.

En deuxième lieu, nous avons mis en évidence la logique d'identité. En effet, Ricœur examine les différents traits définitoires du concept de reconnaissance à partir de cette logique. Les intentions des professionnels révèlent trois paliers de reconnaissance. En schématisant le parcours de reconnaissance conçu par Ricœur, nous avons retenu trois étapes identificatoires : la reconnaissance de soi en lien avec le connu ; la reconnaissance de « soi-même » face à l'Autre ; la reconnaissance de l'Autre pour « lui-même ». Ce parcours s'accomplit tant au niveau individuel que collectif (Ricœur, 2004 : 169). En contexte expositionnel, les concepteurs-muséographes ont pour intention de faire émerger chez les visiteurs des ressentis qui correspondent aux trois phases de reconnaissance. Les visiteurs allochtones sont amenés : 1- à reconnaître ce qu'ils connaissent déjà et à découvrir de nouveaux éléments ; 2- à se reconnaître par rapport à eux-mêmes ; 3- à reconnaître dans l'espace public les autochtones pour ce qu'ils sont eux-mêmes. Le parcours de reconnaissance proposé aux autochtones s'effectue en sens inverse : 1- ils estiment être reconnus dans l'espace public ; 2- ils se retrouvent dans ce qui

est dit sur eux-mêmes ; 3- ils reconnaissent et découvrent de nouveaux éléments sur eux-mêmes.

En troisième lieu, il est ressorti à partir du travail de Goffman que les pratiques collaboratives sont influencées par une logique de stigmatisation qui se manifeste sous trois formes. Tout d'abord, nous avons relevé le stigmate tribal attribué aux autochtones. Puis, les intentions des concepteurs-muséographes visent notamment à dé-stigmatiser les autochtones. Néanmoins, il est apparu que le musée stigmatise lui-même les autochtones. Non seulement les professionnels des musées interagissent avec les autochtones en appréhendant leurs réactions en fonction de clichés, mais en plus, ils construisent une nouvelle stigmatisation avec les autochtones en direction des visiteurs dans les expositions. L'indien devient l'autochtone. Enfin, les comportements des acteurs du patrimoine tant actuels que durant la colonisation traduisent une posture de stigmatisé-honoraire. Nous avons remarqué, chez des collecteurs et professionnels, les intentions de soutenir les luttes des autochtones, mais aussi de s'intégrer à leur communauté et de s'identifier à eux en tant que fils/fille d'adoption.

Somme toute, les intentions des professionnels des musées traduisent une mémoire du patrimoine qui repose sur les trois logiques de don, de l'identité et de la stigmatisation.

c- Les mémoires qui produisent un phénomène de reconnaissance permanent

Nous avons en outre discerné trois types de mémoires dans la mémoire du patrimoine. Les trois logiques précédemment révélées manifestent trois types de mémoires qui signifient les empreintes collaboratives dans l'épaisseur du temps et qui expliquent les tensions réciproques qu'elles engendrent en tant que mécanisme sans fin et contrecarré (Ricœur, 2000). Les trois processus mémoriels sont en effet intriqués dans ces logiques qui s'entraînent tour à tour et se contrarient mutuellement, en étant à la fois obligés (dette), manipulés (identité) et empêchés (stigmatisation). Ces logiques montrent le caractère perdurable du phénomène, car elles l'autoalimentent continuellement en se contraignant mutuellement, de sorte que le phénomène de reconnaissance est permanent.

4- Le deuxième moment de médiation : les faces cachées du système polyphonique

Le deuxième moment de médiation dans l'espace de production de l'exposition correspond aux intentions constitutives du média. Les analyses de discours montrent surtout les limites du phénomène de reconnaissance.

Nous nous sommes appuyée en narratologie sur le concept de point de vue d'après Rabatel et Perrin, puis de focalisation selon Genette. Il est nécessaire de rappeler que l'approche consensuelle des concepteurs-muséographes vise à créer un point de vue commun dans les expositions. Or, Rabatel explique en quoi cette intention est morale et inenvisageable en linguistique. Il s'agit plutôt de point de vue autorisé. Nous avons également constaté le principe de l'autorité citée où l'auteur emploie la citation pour preuve afin d'appuyer son positionnement. À cet égard, Jacobi met en exergue la tyrannie du discours expositionnel à caractère polyphonique.

Genette définit trois formes de distanciation de l'auteur avec son énoncé, qu'il nomme : focalisation zéro, interne et externe. Nous avons transposé et ajusté cette typologie pour expliquer nos données issues de textes d'expositions. Dans la focalisation interne, le concepteur-muséographe s'adresse directement aux visiteurs et ne présente pas le point de vue autochtone en tant que discours cité. Ce dernier est intégré dans le discours de l'exposition. Au contraire, dans la focalisation externe, le concepteur-muséographe laisse entendre que les autochtones s'adressent directement aux visiteurs. Le discours cité est marqué par plusieurs preuves authentifiantes. La focalisation mixte présente une alternance des deux focalisations dans le même discours.

Nous avons montré que les expositions produites en collaboration présentent les points de vue autochtones selon au moins trois focalisations. Ce résultat rend compte de la distanciation prise par le concepteur-muséographe vis-à-vis des points de vue autochtones. La variabilité des instances auctoriales face à la constance de l'autorité de discours, qui appartient toujours d'une manière ou d'une autre au musée, signifie que cette

autorité n'est pas déterminée par la monstration des points de vue autochtones. En d'autres mots, même si les musées collaborent et qu'ils inscrivent les points de vue autochtones dans les discours des expositions, ils conservent leur autorité de discours et qui plus est, ils sont à même de l'assoir. L'analyse de ces trois combinaisons des points de vue autochtones avec ceux des praticiens rend compte du paradoxe relevé dans les discours des professionnels quant à l'association de l'autorité de discours avec l'auctorialité.

En définitive, le concepteur-muséographe choisit une prise de distance avec le discours cité, c'est-à-dire le point de vue autochtone. Le rapprochement peut signifier le renforcement du point de vue muséal. Au contraire, l'écart peut signifier un détachement à l'égard du point de vue autochtone. La distanciation peut être perçue par les visiteurs comme un manque de crédibilité. Elle est donc susceptible de provoquer un manque de confiance vis-à-vis du musée. Par exemple, nous constatons que le point de vue du musée correspond au régime du savoir. Le point de vue autochtone marque un régime du croire. Or, le contrat tacite avec les visiteurs repose sur l'authenticité des objets (il y a des répliques des objets sacrés) et la scientificité des messages de l'exposition (le témoignage demeure subjectif). En ce sens, nous nous sommes demandée : quel est le contrat de communication entre le musée et les visiteurs dans les expositions à caractère polyphonique ?

5- Le troisième moment de médiation : un contrat de reconnaissance avec les visiteurs

Le troisième moment de médiation dans l'espace de réception de l'exposition correspond aux activités de reconnaissance des visiteurs. Nous avons mené des entretiens de groupes avec des jeunes allochtones et autochtones dans une exposition réalisée avec un commissaire invité d'origine autochtone.

Les modes de reconnaissance des visiteurs se sont produits selon deux logiques. La première relève de l'identité et la deuxième de la mémoire. Nous avons distingué, dans la logique relative à l'identité, trois actes : identifier, s'identifier, juger. Le premier concerne

la relation unidirectionnelle entre les visiteurs et les registres sémiotiques de l'exposition. Les visiteurs distinguent les registres des expositions en fonction de leurs connaissances. Le deuxième acte traite de la relation en aller-retour entre les visiteurs et les registres. Les visiteurs s'identifient eux-mêmes dans leurs valeurs, croyances, idéologies et sensibilités. Enfin, dans le troisième acte d'identification, les visiteurs portent un jugement plus ou moins critique des registres. Ils expriment leurs préférences. Quant aux actes de mémoire, nous en avons dégagé trois : la construction de la mémoire, la commémoration et le ressouvenir (le rappel après l'oubli). Les objets de l'exposition construisent une mémoire et évoquent donc un passé. L'exposition actualise cette mémoire dans le présent. Elle remémore ou commémore le patrimoine et ses acteurs. La visite de l'exposition engendre un ressouvenir, c'est-à-dire un rappel après un oubli, un rappel à la fois individuel et collectif, car il touche des peuples colonisés (mis dans l'oubli).

Nous avons observé des points communs et des dissemblances entre les visiteurs autochtones et allochtones. Tout d'abord, l'ensemble des visiteurs a apprécié le point de vue du commissaire autochtone et l'a même préféré à celui du conservateur. Ils ont aimé l'approche subjective et le style poétique qui éveillent l'imaginaire. Il est également ressorti que les visiteurs ont estimé le point de vue autochtone, car il complète la perspective descriptive et objective du discours du conservateur du musée. Le discours du conservateur est apparu comme une condition pour faciliter la compréhension et le sentiment de validité de l'opinion personnelle du commissaire autochtone. Pour cette raison, le contrat de communication s'appuie sur cette condition.

Toutefois, des divergences ont été dégagées entre les deux catégories de participants à notre enquête. Les visiteurs autochtones ont réalisé des opérations liées à l'identité et à la mémoire plus diversifiées (même si les discours sont plus courts) que celles des visiteurs allochtones. Cela signifie que les intentions des professionnels et de l'exposition apparaissent dans la reconnaissance opérée par les visiteurs ciblés. De plus, il est ressorti dans le discours des visiteurs autochtones que la prise en compte et la monstration du point de vue autochtone vont de soi. Le contraire serait vécu comme une offense. Leurs discours traduisent une quête de reconnaissance : un besoin de se réapproprier leur culture, une nécessité de montrer leur dignité, d'être fiers de leur culture et d'affirmer que

leur culture est vivante. En raison de quoi, l'éventualité d'une non-reconnaissance souligne l'importance de l'intention d'une reconnaissance mutuelle entre les peuples.

Les entretiens de groupes avec les visiteurs allochtones et autochtones traduisent un contrat de reconnaissance culturel entre eux et le musée, et entre les peuples qui sont alors en mesure de construire leur identité et leur mémoire dans ce rapport à l'Autre. Ainsi, le patrimoine autochtone est reconnu, mais aussi, les peuples éprouvent ces deux modes de reconnaissance dans ce vis-à-vis et cette réciprocité.

Finalement, nous avons tenté de mettre en évidence plusieurs modalités de reconnaissance au sein du système polyphonique de l'exposition, mais aussi des limites qui permettent d'affirmer et de nuancer les liens entre la polyphonie et la reconnaissance et donc de cerner le potentiel du phénomène. Par ailleurs, nous avons rendu compte de plusieurs logiques de reconnaissance dans les deux espaces communicationnels du média exposition. En raison de quoi, nous avons montré que le musée est un lieu de reconnaissance, car ce phénomène se produit aussi dans l'espace de production et non seulement dans les relations entre les visiteurs et l'exposition.

III- Les apports et les limites de la recherche

1- L'originalité de la recherche

a- La démarche intellectuelle : du patrimoine à sa médiation

Notre recherche s'est intéressée à deux dimensions particulières de la muséologie : patrimoniale et médiatique. Notre travail a continuellement été construit d'après un cheminement en va-et-vient entre ces deux pôles. Nous avons analysé la mise en exposition des collections autochtones en rapport avec l'ensemble de leur processus de patrimonialisation, c'est-à-dire en lien avec les acteurs, les statuts et les significations successifs du patrimoine ethnologique. En ce sens, l'interprétation du phénomène de reconnaissance a reposé sur une démarche de recherche en mouvement où nous avons

consécutivement établi des relations entre la constitution du patrimoine autochtone dans les musées à caractère ethnologique du Canada et l'exposition actuelle de ce patrimoine. Cela signifie que nous avons essayé d'appréhender la complexité du phénomène dans le but d'obtenir une compréhension la plus complète. Par exemple, notre problématique a été centrée sur le système communicationnel de l'exposition, mais notre recherche s'est rapportée à l'ethnologie qui a contribué à former et à documenter le patrimoine autochtone. De plus, afin de révéler les différentes actualisations de ce patrimoine et donc ses différents sens à travers le temps, nous avons mobilisé l'approche historique. Nous avons essentiellement fait appel à la narratologie et à l'énonciation qui appartiennent aux sciences du langage. Nous avons donc mis en exergue les fonctions historiques et narratives du média. Ainsi, la complexité du phénomène est abordée d'après la profondeur temporelle, la teneur ethnologique et les empreintes socio-historiques du patrimoine et, enfin, les composantes communicationnelles.

b- L'approche méthodologique : les atouts du cadre ricœurien

Malgré les questions sensibles et les sujets délicats au cœur de notre problématique, nous avons pu observer et examiner les pratiques collaboratives des musées puis mettre au jour différentes modalités de reconnaissance. Nous avons été à même d'investiguer le travail des professionnels et les opérations de visite de jeunes allochtones et autochtones. Pour cela, nous avons construit un cadre méthodologique qui nous a permis d'appréhender les différents discours formulés dans le milieu muséal, puis de les articuler entre eux afin de faire ressortir les significations du phénomène.

Notre méthode a été ancrée dans la perspective ricœurienne. De manière brève et donc superficielle, la phénoménologie est la science des phénomènes. Elle correspond à l'étude des choses réelles que l'on aperçoit sous différents états et qui sont porteuses d'une logique intrinsèque. Elle part du principe que tout phénomène est régi par une logique et que cette logique laisse des traces susceptibles d'être saisies. Notre recherche a ainsi consisté à décrire une situation et ses éléments constitutifs dans leur apparaître. Il s'est agi d'explorer ce donné, la chose même que l'on percevait. L'herméneutique est la science de

l'interprétation qui vise à dégager les significations manifestes, mais aussi cachées. Ricœur propose deux attitudes herméneutiques qui se confrontent (1962). La première vise à demeurer fidèle et à l'écoute des choses qui apparaissent. La deuxième consiste à démystifier ce qui apparaît, c'est-à-dire à détruire les illusions véhiculées qui forment des obstacles au sens véritable.

Notre recherche s'est s'appuyée sur cette tension et a emprunté le détour d'une critique des idéologies pour examiner les collaborations muséales réalisées avec les autochtones. Nous avons retracé les logiques, les sens apparents et dissimulés des faits observés. En d'autres mots, la recherche a relaté, analysé et mis en lumière les actes et les logiques inhérentes afin de cerner les significations attribuées aux démarches collaboratives. Le postulat initial suggérait que les pratiques des musées sont construites selon une logique intentionnelle qui se manifeste et s'interprète. De cette manière, le phénomène s'est délivré de son sens. Le chercheur a adopté la posture de l'interprète qui interroge les choses qui apparaissent en tant que réserve de sens préobjective et préréflexive.

Le courant philosophique de la phénoménologie a permis de construire des méthodes de recherche. La phénoménologie a clarifié plusieurs paradigmes féconds dans les sciences humaines qui suggèrent trois étapes dans la recherche : l'observation, l'explication et la compréhension du phénomène. Dans le prolongement de la fonction méthodologique de la phénoménologie, nous avons plus spécifiquement convoqué la « voie » contemporaine ouverte par Ricœur au sein des sciences humaines. Ce dernier a été formé dans le courant de pensée de la phénoménologie, dans la filiation directe de Hegel et de Husserl (2004 [1986]). Ricœur propose ensuite un infléchissement herméneutique à la phénoménologie aux prises avec le structuralisme et l'humanisme. Il suggère successivement trois centres d'intérêts; l'histoire, l'identité puis la mémoire, plus spécifiquement; la conscience historique, l'identité narrative et la dialectique de la mémoire avec l'oubli. Il en ressort que la recherche relie le récit, le temps et l'action.

Ricœur s'intéresse plus particulièrement aux dimensions langagières des phénomènes (1986). Il propose en effet une nouvelle herméneutique en approfondissant la dialectique de l'explication et de la compréhension en phénoménologie s'inspirant des notions de

texte et de discours (Grondin, 2011 [2006] : 83-92). Le langage n'est pas qu'un système de signes, de symboles, mais un discours. Le discours correspond à la capacité du sujet de dire quelque chose sur le monde, mais aussi sur lui-même, tant sur le mode volontaire qu'involontaire. Ricœur soutient que l'herméneutique est articulée autour de trois domaines : sémiotique, sémiologique et sémantique. C'est-à-dire, autour du système des signes, de la symbolique qui entoure les actes et de la capacité de signifier de manière explicite et implicite. L'herméneutique devient d'après cet auteur une théorie des opérations de l'explication et de la compréhension dans leur rapport avec l'interprétation des textes. Le texte est un discours fixé à travers l'écriture (Jervolino, 2002 : 32). Autrement dit, cette approche ne cherche pas seulement à déchiffrer des symboles à double sens, elle porte sur l'ensemble des sens susceptible d'être compris tel qu'on interprète un texte. À partir de ces axes, notre recherche a consisté à identifier un ensemble de discours qui émergent autour des collaborations muséales, de les expliquer à partir d'analyses, puis de les comprendre à partir de théories.

Notre recherche a permis de relater la complexité du phénomène d'après plusieurs discours et à partir d'une circularité et d'une itération entre plusieurs méthodes. Notre démarche empirique a autant pris en compte le discours écrit qu'oral. Notre choix a été de réaliser selon une observation de l'intérieur les trois types d'investigations généralement mis en œuvre en recherche qualitative : observation en situation, entretiens et analyses de discours. L'articulation des enquêtes a à la fois combiné des points de vue « du dedans et du dehors ». Cette approche s'est appuyée sur des champs d'observation qui prennent notamment en compte la part subjective des acteurs muséaux et qui privilégient la complémentarité des points de vue afin de poser une vue d'ensemble (Pires, 1997 : 33-35).

Plus précisément, nous avons abordé le contexte dans lequel le phénomène s'inscrit grâce à une observation participante. Nous avons ensuite procédé aux deux types d'entretiens qui induisent une autre forme d'immersion du chercheur dans le terrain d'étude où le discours recueilli est cette fois provoqué dans le cadre d'un protocole d'enquête. Les entretiens individuels rendent davantage compte du cadre de référence que les professionnels se donnent pour exercer les pratiques collaboratives. Les entretiens de

groupes traitent de l'interprétation du point de vue autochtone inscrit dans les expositions par les visiteurs. Les analyses de discours des textes d'exposition apportent une plus grande prise de distance et de détachement de la part du chercheur qui permettent de se prémunir contre les risques de subjectivité liés aux caractères interactif et immersif des investigations de terrain. La triangulation à la fois des instruments d'enquête et des sources de données constitue un moyen de s'assurer autant que possible de l'objectivité et de la justesse des données (Laperrière, 1997 : 371-372). Leur mise en concordance pourvoit notamment à la validité interne des résultats. Elle exige un croisement à la fois topologique (multiplicité des niveaux en cause) et temporel (évolution du phénomène dans le temps) (Laperrière, 1997 : 378), mais aussi une confrontation systématique des données empiriques avec des interprétations théoriques.

En fin de compte, en abordant le patrimoine autochtone en tant que palimpseste et *opera aperta* (œuvre ouverte), nous avons interprété les pratiques collaboratives à différents moments et à partir de plusieurs discours muséaux. L'acte interprétatif du chercheur a de cette façon pu cheminer entre les intentions, les connaissances et les représentations des professionnels, des visiteurs et des collaborateurs autochtones afin de reconstituer sous la surface du présent et à travers plusieurs strates du passé les différentes modalités de reconnaissance.

c- L'apport théorique : la polyphonie et la reconnaissance de l'exposition

Nous avons mis en évidence le système polyphonique de l'exposition en lien avec le phénomène de reconnaissance dans les deux espaces communicationnels de ce média. Nous avons transposé les concepts de polyphonie et de reconnaissance d'après Bakthine et Ricœur en muséologie. Nous avons défini le système polyphonique puis mis au jour le processus de reconnaissance qu'il génère. Généralement, les travaux en muséologie traitent plus particulièrement de l'espace de réception, c'est-à-dire des activités de reconnaissance réalisées par les visiteurs. Nous nous sommes au contraire plutôt concentrée sur l'espace de production.

Nous avons montré que l'exposition combine un ensemble de registres sémiotiques qui relèvent d'instances énonciatives différentes. Ils forment un discours expositionnel qui renferme des points de vue enchâssés et qui associent le savoir au croire et l'objectivité à la subjectivité. L'attitude stylistique de la polyphonie est plus ou moins forte ou faible, mais elle renvoie à des dimensions responsives et citatives associées aux experts et aux peuples à l'origine du patrimoine, à des dimensions interlocutives à l'adresse des visiteurs et à d'autres formes d'enchevêtrements des points de vue liées à la créativité des concepteurs-muséographes. Nous avons notamment identifié trois focalisations qui concilient les points de vue des musées avec ceux des autochtones. En ce sens, la métaphore vocale et musicale du mot polyphonie évoque l'hétérogénéité énonciative et souligne l'intention d'harmoniser les voix sous forme dialogique (confirmation, concession, réfutation) ou autre. Les concepteurs-muséographes interviennent à l'intérieur du sens en tentant de suggérer des effets interactionnels entre les différents registres sémiotiques, mais aussi de contrôler autant que possible la prise en charge des visiteurs dans la construction du sens de l'exposition, de sorte qu'ils travaillent en reconnaissance et pour la reconnaissance du patrimoine et des peuples autochtones. Nous avons ainsi relevé la double intention de reconnaissance en direction des peuples à l'origine du patrimoine et des publics (les collaborateurs et les visiteurs). En outre, l'exposition est le plus souvent envisagée comme une mise en valeur des collections et un moyen de rendre accessible le patrimoine et de sensibiliser les visiteurs. Cependant, notre recherche révèle des tensions, rend compte des stratégies d'évitement de conflit et des procédures de régulation qui visent à rééquilibrer la situation, ce qui signifie que l'exposition relève aussi de l'acceptabilité envers les peuples à l'origine du patrimoine ethnologique conservé par le musée.

Enfin, notre recherche a mis au jour deux logiques fondamentales qui forment le processus de reconnaissance dans les deux espaces communicationnels, l'identité en lien avec la mémoire. Il est ressorti dans les intentions des professionnels des musées le don du patrimoine, l'identité narrative inscrite dans le patrimoine et la stigmatisation des autochtones qui concernent l'identité des peuples autochtones d'hier, d'aujourd'hui et de demain. De plus, il est apparu que les pratiques collaboratives sont survenues lorsque la culture autochtone était la plus en danger durant l'expansion de la colonisation au Canada.

Les logiques associées à l'identité forment des actes de mémoire et se retrouvent en effet dans la mémoire de ce patrimoine. Elles constituent ainsi un phénomène de reconnaissance incessant, car elles se stimulent et se contrarient mutuellement. Nous avons pareillement mis en lumière que les deux modes de reconnaissance des visiteurs relèvent de l'identité et de la mémoire.

2- Les limites et la poursuite de la recherche

Le point de départ de notre travail a pris en considération l'intuition des professionnels des musées qui présume que l'exposition plurivocale engendre la reconnaissance des autochtones. Cette idée commune est devenue dans notre recherche un ensemble de questions et d'hypothèses opératoires plus complexes inscrites dans des cadres théoriques de la polyphonie et du patrimoine. Les analyses du système polyphonique de l'exposition ont en effet révélé le phénomène de reconnaissance. Cependant, l'affirmation des praticiens est moins vraie lorsque l'on conçoit l'exposition comme un système polyphonique. De plus, nous n'avons pas analysé des expositions produites sans collaboration directe entre les concepteurs-muséographes et les représentants autochtones, ce qui signifie que nous ne pouvons pas confirmer la relation entre la prise en charge du point de vue des porte-parole autochtones et la reconnaissance de ces peuples dans les expositions. Par exemple, nous pouvons supposer à partir de nos résultats que l'exposition du Musée du quai Branly, *Premières Nations, collections royales*, génère, elle aussi, un phénomène de reconnaissance. Nous ne pouvons toutefois l'attester.

Notre recherche a atteint un point de saturation en ce qui concerne le repérage des intentions de reconnaissance dans l'espace de production des expositions conçues avec les autochtones. Néanmoins, il convient de souligner deux limites importantes. Nous avons mis en évidence trois combinaisons des points de vue muséaux avec ceux des autochtones à partir de l'analyse des textes d'expositions. Cette typologie des trois focalisations demeure restreinte. Les variations énonciatives dans la focalisation mixte seraient à détailler. Nous pourrions par ailleurs examiner le système polyphonique à partir d'autres registres sémiotiques et distinguer plus précisément les différentes instances auctoriales.

De même, la dimension dialogique ou les autres modes de combinaisons des points de vue restent à être clarifiés.

En ce qui a trait à l'espace de réception, l'analyse a seulement été réalisée dans une exposition qui présente une focalisation mixte. Il serait intéressant de poursuivre la recherche dans des expositions à focalisation interne et externe, puis de mettre en relation l'ensemble des résultats obtenus. En outre, le travail a reposé sur des entretiens de groupes. En ce sens, nos résultats demeurent réduits quant aux modes de reconnaissance relatifs à l'identité et à la mémoire. D'autres moyens d'investigation, comme les entretiens ou les observations de visiteurs individuels, permettraient de rendre davantage compte de singularités et d'autres formes d'interprétations induites par le système polyphonique et de vérifier, en confirmant ou infirmant, les résultats que nous avons obtenus et au surplus, de les approfondir. En outre, nous n'avons pas directement travaillé sur les intentions des visiteurs. Nous pouvons supposer qu'elles influent sur leurs activités de reconnaissance. Pensons par exemple à un visiteur qui a vécu une expérience négative avec des autochtones comparativement à un visiteur qui a vécu une expérience positive. Leurs interprétations sont susceptibles d'être différentes. Nous n'avons pas rencontré ces extrêmes lors de nos enquêtes, car nous avons intentionnellement constitué des groupes homogènes, mais nous pourrions explorer les tensions entre les intentions des professionnels des musées et différentes catégories de visiteurs, puis examiner plus particulièrement comment chacune des intentions des concepteurs-muséographes puis des expositions favorise ou pas les modes de reconnaissance des visiteurs.

Par ailleurs, notre intérêt de recherche a été centré sur les musées canadiens qui conservent et exposent des collections autochtones. Pour poursuivre l'investigation, il faudrait, par exemple, s'intéresser aux musées situés au sein même des communautés autochtones. Nous pourrions ainsi analyser comment les différentes perspectives patrimoniales et autochtones sont croisées dans ce contexte et en quoi elles diffèrent (ou pas) du contexte muséal canadien (allochtone), sans toutefois prétendre atteindre une saturation des combinaisons possibles des points de vue muséaux avec ceux des autochtones.

Enfin, même si notre approche méthodologique a permis de mettre en évidence et de mettre à l'épreuve des modalités de reconnaissance, avec les nuances nécessaires, nos résultats s'appliquent seulement aux expositions des musées canadiens qui présentent le patrimoine autochtone. Les intentions et les activités de reconnaissance concernant le patrimoine et les peuples à l'origine du patrimoine sont peut-être moins possibles dans d'autres contextes. Une voie de recherche ultérieure pourrait porter sur les transferts à d'autres types d'expositions et de patrimoines pour justifier ou bien critiquer notre constat que le musée est un lieu de reconnaissance du patrimoine, des publics et des peuples donateurs et donataires du patrimoine.

Références citées

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages.

Allard, M. *et al.* (1998). *Guide de planification et d'évaluation des programmes éducatifs, Lieux historiques et autres institutions muséales*, Montréal, Les éditions Logiques.

Ames, M.M. (1971). « Ad hoc Committe on Professional Ethics, On the Codification of Professional Ethics for Anthropologists and Sociologists in Canada», *Canadian Sociology and Anthropology Association Bulletin*, vol. 25, p. 28-35.

Ames, M.M. (1985). « Déscolariser le musée : les musées et leurs ressources à la portée de tous », *Museum International,* vol. 37, nº 1, p. 25-31.

Ames, M.M. (1986a). « Indians As Resources: The Changing Relationship Between Indians and Anthropologists », *Wicazo Sa Review*, vol. 2, nº 1, p. 10-13.

Ames, M.M. (1986b). *Museums, the Public and Anthropology, A study in the Anthropology on Anthropology*, Vancouver, University of British Colombia Press.

Ames, M.M. (1987). « Libérer les Amérindiens de leur destin ethnologique : l'apparition du point de vue des Amérindiens dans les expositions à leur sujet », *Muse*, vol. 5, nº 2, p. 20-25.

Ames, M.M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes, The Anthropology of Museums*, Vancouver et Toronto, University of British Colombia Press.

Ames, M.M. (2000 [1995]). « Are Changing Representations of First Peoples in Canadian Museums and Galleries Challenging the Curatorial Prerogative ? », dans R.W. West (dir.), *The Changing Presentation of the American Indian: Museums and Native Cultures,* Seattle et London, National Museum of the American Indian Smithsonian Institution et University of Washington Press, p. 73-88.

Ames, M.M., J.D. Harrison et T. Nicks (1988). « Un énoncé de politiques muséales des collections ethnologiques et les peuples qu'elles représentent : le rapatriement », *Muse*, vol. 6, nº 3, p. 53-57.

Appel, V., Boulanger, H. et L. Mascou (dir.) (2010). *Les dispositifs d'information et de communication. Concepts usages et objets,* Paris, De Boeck.

Aron, R. (1961). *Dimensions de la conscience historique,* Paris, Plon.

Assayag, J. (2007). « Les études postcoloniales sont-elles bonnes à penser ? », dans M.-C. Smouts (dir.), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Les Presses de la fondation nationale des sciences politiques, p. 229-260.

Augé, M. et J.-P. Colleyn (2004). *L'anthropologie,* Paris, Presses universitaires de France.

B.A.A.S. (1888). *Report of the Fifty-Seventh Meeting of the B.A.A.S held at Manchester in August and September, 1887*, London, John Murray.

Balandier, G. (2007). « *Préface* » et « *Discussions* », dans M.-C. Smouts (dir.), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Les Presses de la fondation nationale des sciences politiques, p. 17-24 ; 221-284.

Barbeau, M. (1950). *Totem Poles* (vol. 1-2), Ottawa, National Museum of Canada.

Baribeau, C. (2009). « Analyse des données des entretiens de groupe », *Recherches qualitatives*, vol. 28, nº 21, p. 133-148.

Barrette, C., É. Gaudet et D. Lemay (1996). *Guide de communication interculturelle*, Québec, Édition du renouveau pédagogique.

Bayart, J.-F. (2010). *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*, Paris, Éditions Karthala.

Beaucage, P. (2009). « Par-delà de la pluralité des voix: l'anthropologie face aux mouvements autochtones contemporains en Amérique latine », dans N. Gagné, M. Thibault et M. Salaün (dir.), *Autochtonies. Vues de France et du Québec*, Québec, Les Presses de l'université de Laval, p. 207-227.

Beaulieu, A. (2000). *Les Autochtones du Québec. Des premières alliances aux revendications contemporaines*, Québec, Musée de la civilisation, Fides.

Berlo, C.J., R.B. Phillips, C. Duncan, D. Preziosi, D. Rice et A. Rorimer (1995), « Problematics of Collecting and Display, Part 1 », *The Art Bulletin*, vol. 77, nº 1, p. 6-24.

Berten, A. (1999). « Dispositif, médiation, créativité: petite généalogie », dans G. Jacquinot-Delaunay et L. Monnoyer (dir.), *Le dispositif. Entre usage et concept,* Paris, Centre national de la recherche scientifique éditions, p. 33-47.

Bhabha, H. K. (2007 [1994]). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.

Bhargava, R. (2007). « Les subalternistes et la morale », dans M.-C. Smouts (dir.), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Les Presses de la fondation nationale des sciences politiques, p. 222-227.

Blackaby, J. R. *et al.* (1995). *The Revised Nomenclature for Museum Cataloging: A Revised and Expanded Version of Robert G. Chenhall's System for Classifying Man-Made Objects,* Nashville, American Association for State and Local History, Altamira Press.

Blanchet, A. (1982). « Épistémologie critique de l'entretien d'enquête de style non directif », *Bulletin de psychologie*, vol. 26, nº 358, p. 187-194.

Blanchet, A. et A. Gotman (1992). *L'enquête et ses méthodes: l'entretien*, Paris, Nathan Université.

Bloom B. (1975 [1956]). *Taxonomie des objectifs pédagogiques*, vol. 1 : *Domaine cognitif*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

Boutin, G. (2008). *L'entretien de recherche qualitatif*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

Bres, J. et A. Nowakowska (2006). « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », dans L. Perrin (dir.), *Le sens et ses voix – Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine, p. 21-44.

Breton, P. (1997). *L'utopie de la communication, Le mythe du « village planétaire »*, Paris, La Découverte/Poche.

Buffet, F. (dir.) (1998). *Entre école et musée : le temps du partenariat culturel d'éducation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

Cabantous, A. (2010). « Préface », dans F. Chappé, *Histoire, Mémoire, Patrimoine, Du discours idéologique à l'éthique humaniste*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 13-16.

Caillé, A. et C. Lazzeri (2009). *La reconnaissance aujourd'hui*, Paris, Centre national de la recherche scientifique.

Cameron, D.F. (1992 [1968]). « Un point de vue: le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », dans A. Desvallées (dir.), *Vagues une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Édition W., p. 259-270.

Capart, J. (1936 [1932]). *Le temple des musées*, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire.

Champoux-Paillé, L. (2007). « Pierre Mayrand : Un révolutionnaire impénitent », *Muséologies, Les cahiers d'études supérieures*, vol. 2, nº 1, p. 104-136.

Chappé, F. (2010). *Histoire, Mémoire, Patrimoine, Du discours idéologique à l'éthique humaniste*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Charaudeau, P. et D. Maingueneau (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

Chaumier, S. (2007). « Le public, acteur de la production d'exposition ? Un modèle écartelé entre enthousiasme et réticences », dans J. Eidelman, M. Roustan et B. Goldstein (dir.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La documentation Française, p. 241-250.

Chaumier, S. et D. Jacobi (dir.) (2009). *Exposer des idées. Du musée au centre d'interprétation*, Paris, Les Éditions Complicités.

Chenhall, R. G. (1978). *Nomenclature for Museum Cataloging. A system for Classifying Man-Made Objects*, Nashville, American Association for State and Local History.

Clavir, M., E. Johnson et A. Shane (1987). « A discussion on the Use of Museum Artifacts by their Original Owners », *Symposium 86: Care and Conservation of Ethnological Materials,* Ottawa, Canadian Conservation Institute, p. 80-89.

Clavir M. (1993). « An Examination of the Conservation Codes of Ethics in Relation to Collections from First People », *First People's Art and Artifacts: Heritage and Conservation Issues,* Art Conservation Training Programs 18th Annual Conference, Kingston, Ontario, Queen's University, p. 1-9.

Clavir, M. (1994). « L'intégrité conceptuelle de la conservation dans les musées », *Muse*, vol. 12, nº 3, p. 35-39.

Clavir, M. (1996). « Reflections on changes in Museums and the conservation of collections from indigenous peoples », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 35, nº 2, p. 99-107.

Clavir, M. (1999). « Museum changes to First Nations Objects, and their Physical and Conceptual Reversibility », dans A. Oddy (dir.), *Reversibility: does it exist ?*, British Museum Occasional Papers 135, London, British Museum Press, p. 169-172.

Clavir, M. (2001). « The Future of Ethnographic Conservation : A Canadian Perspective », dans A. Oddy et S. Smith (dir.), *Past practice, futur prospects*, British Museum Occasional Papers 145, London, British Museum Press, p. 57-60.

Clavir, M. (2002). *Preserving What is Valued, Museums, Conservation and First Nations,* Vancouver et Toronto, University of British Colombia Press.

Clifford, J. (1982). « Feuilles volantes », dans J. Hainard et R. Kaehr, *Collections passion,* Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, p. 101-113.

Clifford, J. (1996 [1988]). *Malaise dans la culture, L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts.

Colas-Blaise, M. *et al.* (2010). « La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage », *Recherches linguistiques*, n° 31.

Collectif (1989). *La muséologie selon G.H. Rivière, Cours de Muséologie/Textes et témoignages*, Paris, Dunod et Bordas.

Collectif (1994 [1992]). *Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières nations,* Ottawa, Assemblée des Premières Nations et Association des musées canadiens.

Collectif (2007). « Médiation interculturelle ? », *InterCulture*, n° 153.

Collectif (2008). *Préserver le patrimoine autochtone : approches techniques et traditionnelles-Actes du Symposium 2007*, Ottawa, Institut canadien de conservation et Patrimoine canadien.

Collin, J. (dir.) (1983). *Louis-Armand de Lom d'Arce baron de Lahontan, Œuvres I - Nouveaux Voyages en Amérique septentrionale*, Montréal, L'Hexagone/Minerve.

Copans, J. (2005). *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris, Armand Colin.

Copans, J. et J. Jamin (1994). *Aux origines de l'anthropologie française,* Les mémoires de la société des observateurs de l'Homme de l'an VII, Paris, Jean Michel place.

Côté, M. (1995). « Le Musée de la Civilisation et les autochtones », *La Lettre de l'OCIM,* n° 42, p. 11-13.

Côté, M. (1999). « Le musée et l'autre », *Le musée et les cultures du monde, Les Cahiers de l'École nationale du patrimoine,* n° 5, p. 261-269.

Davallon, J. (dir.) (1986). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou.

Davallon, J. (1992). « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées,* n° 2, p. 99-124.

Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan Communication.

Davallon, J. (2002). « Tradition, mémoire, patrimoine », dans B. Schiele (dir.), *Patrimoines et identités*, Québec, Éditions Multimondes, p. 41-64.

Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès Science-Lavoisier.

De L'Estoile, B. (2007). *Le goût des Autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion.

De Montaigne, M. (1580). « Des cannibales »*, Essais,* Livre 1, chapitre 31.

De Varine, H. (1976). *La culture des autres*, Paris, Seuil.

De Varine, H. (1991). *L'initiative communautaire : recherche et expérimentation,* Lyon, Presses universitaires de Lyon.

De Varine, H. (2005). « Éthique et patrimoine. La décolonisation de la muséologie », *Les nouvelles de l'ICOM,* nº 3, p. 3.

Debray, R. (2007). *Un mythe contemporain: le dialogue des civilisations*, Paris, Centre national de la recherche scientifique.

Degli, M. et M. Mauzé (2000). *Arts premiers, Le temps de la reconnaissance,* Paris, Découvertes Gallimard.

Desvallées, A. (2007). *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? À propos d'ethnographie et d' « arts premiers »*, Paris, L'Harmattan.

Désy, P. (dir.) (1983). *Trente ans de captivité chez les Indiens Ojibwa. Récit de John Tanner recueilli par le docteur Edwin James*, Paris, Payot.

Dickason, O. P. (1996). *Les Premières Nations du Canada, Depuis les temps les plus lointains jusqu'à nos jours*, Sillery, Québec, Septentrion.

Dictionnaire biographique du Canada, « Nicolas Perrot », <http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?id_nbr=1030>, consulté en juin 2012.

Dorais, L.-J. (2009). « Et si les autochtones n'existaient pas ? », dans N. Gagné, M. Thibault et M. Salaün (dir.), *Autochtonies. Vues de France et du Québec*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, p. 419-430.

Droz, B. (2006). *Histoire de la décolonisation au XXe siècle*, Paris, Seuil.

Dubois, P.-A. (2004). *Chant et mission en Nouvelle-France, Espace de rencontre des cultures,* (thèse de doctorat, Université Laval, Canada). Récupéré de Proquest : http://search.proquest.com/dissertations/docview/305090021/previewPDF/13D8869CFF6430CC940/1?accountid=12543

Dubuc, É. (2002). « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », dans M.O. Gonseth, J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Le musée cannibale,* Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, p. 31-58.

Dubuc, É. (2006). « De la forêt au musée, aller et retour: la culture matérielle innue », *Cap-aux-diamants: la revue d'histoire du Québec*, nº 85, p. 36-40.

Dubuc, É. et É. Kaine (2010). *Passages migratoires. Valoriser et transmettre les cultures autochtones. Design et culture matérielle*, Québec, Presses de l'Université Laval.

Dubuc, É. et L. Turgeon (dir.) (2002). « Musées/Museums », *Ethnologies*, vol. 24, nº 2.

Dubuc, É. et L. Turgeon (dir.) (2004). « Musées et Premières Nations », *Anthropologie et sociétés*, vol. 28, nº 2.

Dulucq, S., J.F. Klein et B. Stora (2008). *Les mots de la Colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

Dupaigne, B. (2006). *Le scandale des arts premiers, La véritable histoire du musée du quai Branly*, Paris, Mille et une nuits.

Eco, U. (1992). *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.

Eco, U. (2008 [1979]). *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.

Eidelman, J. *et al.* (1993), « Conception et évaluation: le principe de l'exposition de préfiguration », dans Remus, *La muséologie des Sciences et des Techniques, Actes du colloque, 12 et 13 décembre 1991*, Paris, OCIM, p. 24-44.

Élias, N. (1993). *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, Paris, Fayard.

Feest, C. (dir.) (2007). *Premières Nations, collections royales. Les Indiens des forêts et des prairies d'Amérique du Nord*, Paris, Musée du quai Branly et Réunion des musées nationaux.

Flon, E. (2005). *La patrimonialisation de l'archéologie : la mise en scène des vestiges dans l'exposition*, (thèse de doctorat non publiée). Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, France.

Fœssel, M. (2007). « Penser le social: entre phénoménologie et herméneutique », dans C. Delacroix *et al.* (dir.), *Paul Ricœur et les sciences humaines*, Paris, La découverte, p. 37-56.

Gagné, N., M. Thibault et M. Salaün (dir.) (2009). *Autochtonies. Vues de France et du Québec*, Québec, Les Presses de l'université de Laval.

Gatti, M. (2004). *Qu'est-ce que la littérature amérindienne francophone du Québec ?* (thèse de doctorat, Université Laval, Canada). Récupéré de Proquest : <http://search.proquest.com/dissertations/docview/305086128/previewPDF/13D886E92C8738632CC/1?accountid=12543>, consulté en mars 2007.

Gellereau, M. (2012). « Le récit de témoignage sur les usages comme reconstruction du sens des objets », *Culture et Musées*, nº 18, p. 75-98.

Gendreau, A. (2004). « Regards croisés. La collection du Musée de la Civilisation », *Anthropologie et sociétés*, vol. 24, nº 2, p. 107-124.

Genêt, N. (1974). « Dictionnaire de l'Office québécois de la langue française », Office québécois de la langue française : <http://www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17584802>, consulté en juin 2012.

Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

Genette, G. (1992). *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

Genette, G. (2002). *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

Gervereau, L. (1995). « Les interrogations du point de vue », *La Lettre de l'OCIM*, nº 42, p. 5-6.

Gob, A. et N. Drouguet (2006). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.

Goffman, E. (2008). *Les rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Goffman, E. (2010 [1963]). *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Grognet, F. (2005). « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva, Anthropologies des arts,* nº 2, p. 49-63.

Halpin, M. et M. Ames (1999). « Musées et Premières Nations au Canada », *Revue ethnologique française*, Tome 29, nº 3, p. 431- 436.

Hartog, F. (2012 [2003]). *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.

Havard, G. (2001). *Planter l'Arbre de paix / Planting the Tree of Peace*, Montréal, Recherches amérindiennes au Québec et Musée McCord d'histoire canadienne.

Havard, G. (2003). *Empire et métissages : Indiens et Français dans le Pays d'En Haut, 1660-1715*, Sillery, Québec et Paris, Septentrion et Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Havard, G. (2007). « La France en Amérique du Nord », dans C. Feest (dir.), *Premières Nations, collections royales. Les Indiens des forêts et des prairies d'Amérique du Nord*, Paris, Musée du quai Branly et la Réunion des musées nationaux, p. 15-31.

Hazard, P. (1961). *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard.

Heinich, N. (1992). « L'esthétique contre l'éthique, ou l'impossible arbitrage : de la tauromachie considérée comme un combat de registres », *Esthétique et territoire* dans *Espaces et sociétés*, vol. 3, nº 69, p. 39-54.

Heinich, N. (1998). « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, nº 56, p. 33-49.

Heinich, N. (2009). « Ce que l'art fait à la problématique de la reconnaissance: du respect à l'estime », dans A. Caillé et C. Lazzeri, *La reconnaissance aujourd'hui*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, p. 371-386.

Hénaff, M. (2002). *Le prix de la vérité - le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil.

Hill, R. (1981). « Indians and Museums: A Plea for Cooperation », *Council of Museum Anthropology Newsletter*, vol. 4, nº 1, p. 22-25.

Hill, R. (1989). « In Our Own Image: Stereotyped Images of Indians Lead to New Native Art Form / À notre propre image : les images stéréotypées des Indiens mènent à une nouvelle forme d'art autochtone », *Muse*, vol. 6, nº 4, p. 32-43.

Honneth, A. (2010 [1992]). *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Les éditions du cerf.

Jacobi, D. (1988). « Notes sur les structures narratives dans un document destiné à populariser une découverte scientifique », *Protée*, vol. 16, nº 3, p. 107-117.

Jacobi, D. (2000). « L'exposition entre langues et cultures », dans M. Gellereau (dir.), *Médiations des cultures, Travaux de recherche, Actes des journées d'étude 26-27 mars 1999*, Villeneuve d'Ascq, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, p. 117-126.

Jacobi, D. (2005). « Les faces cachées du point de vue dans les discours d'exposition », *La Lettre de l'OCIM,* nº 100, p. 44-53.

Jacobi, D. (2012). « La muséologie et les transformations des musées », dans A. Meunier (dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 133-150.

Jacobi, D. et A. Meunier (1999). « L'interprétation au service du projet éducatif de l'exposition », *La Lettre de l'OCIM*, nº 61, p. 3-7.

Jacobi, D. et A. Meunier (2009). « Les centres d'interprétation : qualités et limites de la reconnaissance sensible du patrimoine », dans S. Chaumier et D. Jacobi (dir.), *Exposer des idées. Du musée au centre d'interprétation*, Paris, Les Éditions Complicités, p. 19-42.

Jacobi, D. et M.-S. Poli (1993). « Écrire/lire les textes des étiquettes dans les musées et les expositions scientifiques », dans Remus, *La muséologie des Sciences et des Techniques, Actes du colloque, 12 et 13 décembre 1991,* Paris, OCIM, p. 66-75.

Jamin, J. (1982). « Objets trouvés des paradis perdus - À propos de la Mission Dakar-Djibouti », dans J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Collections passion,* Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, p. 69-100.

Jamin, J. (1991). « Les musées d'anthropologie sont-il dépassés ? », dans D. Benassayag (dir.), *Le futur antérieur des musées*, Paris, Éditions du Renard, p. 111-115.

Jamin, J. (1998). « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? », *Gradhiva*, nº 24, p. 65-69.

Jamin, J. (1999). « Les musées d'ethnographie, les objets et les mots », *Le musée et les cultures du monde, Les Cahiers de l'École nationale du patrimoine*, nº 5, p. 103-111.

Janes, R.A. et M.A. Peever (1991). « Partnerships : Museums and Native Living Cultures », *Alberta Museums Review*, vol. 17, nº 2, p. 14-16.

Janes, R.A. (1995). *Museums and the Paradox of Change, A case study in urgent adaptation*, Calgary, Glenbow Museum.

Jarczyk, G. et P.-J. Labarrière (1987). *Les premiers combats de la reconnaissance - Maîtrise et servitude dans la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, Paris, Aubier-Montaigne, Bibliothèque du Collège International de Philosophie.

Jeanneret, Y. (2004). « Le partage des savoirs entre métamorphose des médias et poétique des discours », dans J.P. Metzger (dir), *Médiation et représentations des savoirs*, Paris, L'Harmattan, p. 15-33.

Jeanneret, Y. (2008). *Penser la trivialité. La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès, Lavoisier.

Jérôme, L. (2008). « L'anthropologie à l'épreuve de la décolonisation de la recherche dans les études autochtones: un terrain politique en contexte atikamekw », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 32, nº 3, p. 179-196.

Jeudy, H.-P. (2008). *La machine patrimoniale*, Belval, France, Circé Poche.

Kilani, M. *et al.* (1995). *Le discours anthropologique, Description, narration, savoir*, Paris, Payot Lausanne.

Krech III, S. et B.A. Hail (dir.) (1999). *Collecting Native America 1870-1960*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press.

Ladmiral, J.-R. et E.M. Lipiansky (1989). *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin.

Lahontan, L.A. (1990). *Lahontan [Louis-Armand de Lom d'Arce, baron de], Œuvres complètes* (vol. 1-2), éd. critique par R. Ouellet, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Laperrière, A. (1997). « Les critères de scientificité des méthodes qualitatives », dans J. Poupart *et al.* (dir.), *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, p. 365-389.

Latour, B. (dir.) (2007). *Le dialogue des cultures, Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006)*, Paris, Babel.

Lawson, B. (1994). *Collected Curios, Missionnary Tales from the South seas*, Montréal, McGill University Libraries.

Lawson, B. (1999). « Exhibiting agendas : Anthropology at the Redpath Museum (1882-1899) », *Canadian Anthropology*, vol. 41, nº 1, p. 53-65.

Le Marec, J. (2007). *Publics et musées : la confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan.

Le Marec, J. et J.-F. Rebeyrotte (2000). « Les relations écoles-musées en contexte exotique: l'interculturel au carré », dans M. Gellereau (dir.), *Médiations des cultures, Travaux de recherche, Actes des journées d'étude 26-27 mars 1999*, Villeneuve d'Ascq, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, p. 81-90.

Lelièvre, F. (1997). « Des défis en solution, les nouvelles stratégies financières des musées », dans G. Doré (dir.), *Actes du colloque en muséologie dans le cadre des Neuvièmes entretiens du Centre Jacques Cartier, au Centre Canadien d'Architecture à Montréal, les 2, 3 et 4 octobre 1996*, Montréal, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, p. 39-44.

Lévi-Strauss, C. (2001). *Race et Histoire. Race et Culture*, Saint-Amand-Montrond, Albin Michel, Éditions Unesco.

Luckerhoff, J. et F. Guillemette (dir.) (2012). *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages,* Québec, Presses de l'Université du Québec.

Mackenzie, J.M. (2009). *Museums and empire. Natural history, human cultures and colonial identities*, Manchester et New York, Manchester University Press.

Maingueneau, D. (2009). *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin.

Malraux, A. (2006 [1947]). *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard.

Marcus, G.E. et M.M.J. Fisher (1986). *Anthropology as Cultural Critique, An Experimental Moment in the Human Sciences,* Chicago et London, The University of Chicago Press.

Marrou, H.-I. (1954). *De la connaissance historique*, Paris, Seuil.

Mauss, M. (1989). *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot.

Mauss, M. (2010 [1925]). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France et Quadrige.

Mayrand, P. (1985a). « La nouvelle muséologie affirmée », *Museum*, vol. 37, n° 148, p. 199-200.

Mayrand, P. (1985b). « La déclaration de Québec », *Musées*, n° 8, p. 12-13.

Mayrand, P. et L. Kerestedjan (dir.) (2002). « Numéro de présentation des Cahiers », *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 1, n° 1.

Mayrand, P. et L. Kerestedjan (dir.) (2004). « Haute-Beauce. Psychosociologie d'un écomusée. Précis », *Cadernos de Sociomuseologia*, n° 22.

McCaffrey, M. (1999). « Rononshonni-The Builder : David Ross McCord's ethnographic Collection », dans S. Krech III et B.A. Hail (dir.), *Collecting Native America 1870-1960*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, p. 43-73.

McCracken, K. (2011). « Le patrimoine autochtone : bien vivant et exposé au grand jour », *Muse*, vol. 29, nº 6, p. 35-45.

McLoughlin, M. (1999). *Museums and the representation of Native Canadians. Negociating the Borders of Culture*, New York et London, Garland Publishing.

Meunier, A. (2011), *Le potentiel éducatif de l'exposition. La mise en scène des objets ethnographiques : analyse de l'influence éducative de différentes mises en exposition,* Sarrebruck, Allemagne, Éditions universitaires européennes.

Meunier, A. (dir.) (2012). *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

Ministère de la Culture et des Communications (2000). « Politique muséale, Vivre autrement... la ligne du temps », MCC : <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/publications/politiquemuseale.pdf>, consulté en juin 2012.

Mouvement international pour une nouvelle muséologie (1993). « Lexique », MINOM : <http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/caderno_22/cadernos_petit_lexique_museologies.htm>, consulté en février 2008.

Mouvement international pour une nouvelle muséologie (2004). MINOM : <http://www.nuevamuseologia.galeon.com/enlaces1751119.html>, consulté en avril 2013.

Morisset, K.L. (2009). *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*, Rennes et Québec, Presses universitaires de Rennes, Presses universitaires du Québec.

Moses, J. (1997). « Museum and Native Peoples Issues. An Ethical and Theoretical background for the care of Native North American Cultural Materials », *ICOM. Ethnographic Conservation Newsletter*, nº 16 : <http://anthropology.si.edu/ConservL/ICOMnews/N16/icom1097.htm#MUSEUM%20AND%20NATIVE%20PEOPLES%20ISSUES >, consulté en mai 2007.

Nolke, H. (2010). « L'ancrage linguistique de la polyphonie », dans M. Colas-Blaise *et al.* (dir.), *La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage, Recherches linguistiques*, nº 31, p. 17-38.

Odin, R. (2011). *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (2010), OMPI : <http://www.wipo.int/tk/fr/>, consulté en avril 2011.

Organisation internationale des musées (2004). « Code de déontologie de l'ICOM pour les musées », ICOM : <http://icom.museum/ethics_fr.html#debut>, consulté en octobre 2005.

Organisation internationale des musées (2006). « Code de déontologie de l'ICOM pour les musées », ICOM : <http://archives.icom.museum/ethics_fr.html>, consulté en mars 2012.

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, (2003). « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », UNESCO : <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006>, consulté en juin 2008.

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, (2007). ONU : <http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_fr.pdf >, consulté en juin 2008.

Peers, L. (2000). « Native Americans in museums. A review of the Chase Manhattan Gallery of North America », *Anthropology Today*, vol. 16, nº 6, p. 8-13.

Peers, L. et A.K. Brown (dir.) (2003). *Museums and source communities : A Routledge Reader*, London et New York, Routledge, Taylor & Francis Group.

Peeters, H. et P. Charlier (1999). « Introduction. Contributions à une théorie du dispositif », dans G. Jacquinot-Delaunay et L. Monnoyer (dir.), *Le dispositif. Entre usage et concept*, Paris, Centre national de la recherche scientifique éditions, p. 15-23.

Penney, D.W. (1998). *Art des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Terrail.

Penney, D.W. (2000). « The poetics of Museum Representations: Tropes of Recent American Indian Art exhibition », dans R.W. West (dir.), *The changing Presentation of the American Indian, Museums and Native Cultures,* Seattle et London, National Museum of the American Indian Smithsonian Institution et University of Washington Press, p. 47-65.

Perrin, L. (dir.) (2006). *Le sens et ses voix - Dialogisme et polyphonie en langue et en discours,* Metz, Presses de l'Université Paul Verlaine-Metz, Recherches linguistiques, nº 28.

Phillips, R.B. (1988). « C'est de l'art indien ; où va-t-on le placer ? À qui appartient l'art indien ? », *Muse*, vol. 6, nº 3, p. 68-71.

Phillips, R.B. (2003a). « Introduction », dans L. Peers et A.K. Brown (dir.), *Museums and source communities : A Routledge Reader*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, p. 155-170.

Phillips, R.B. et É. Johnson (2003b). « Negotiating New Relationships. Canadian Museums, First Nations, and Cultural Property », dans J. Torpey (dir.), *Politics and the Past, On repairing Historical Injustices*, Lanham, Maryland, Rowan & Littlefield Publishers, p. 149-167.

Piaget, J. (1947). *La psychologie de l'intelligence*, Paris, Armand Colin.

Piaget, J. (1967). *Biologie et connaissance: Essai sur les relations entre les régulations organiques et les processus cognitifs,* Paris, Gallimard.

Piaget, J. (1975). *L'équilibration des structures cognitives : problème central du développement*, Paris, Presses universitaires françaises.

Piaget, J. (1977). « Introduction. L'épistémologie des régulations », dans A. Lichnerowicz, F. Perroux et G. Gadoffre (dir.) *Séminaires interdisciplinaires du Collège de France*, Paris, Maloine, vol. 2, p. 1-13.

Pires, A.P. (1997). « De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales », dans J. Poupart *et al.* (dir.), *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, p. 3-54.

Pires, A.P. (1997). « Échantillonnage et recherche qualitative: essai théorique et méthodologique », dans J. Poupart *et al.* (dir.), *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, p. 113-169.

Poli, M.-S. (1992). « Le parti-pris des mots dans l'étiquette: une approche linguistique », *Publics & Musées*, nº 1, p. 91-103.

Poli, M.-S. (2002). *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan.

Pollak, M. (2000). *L'expérience concentrationnaire*, Paris, Métailié- sciences humaines.

Pollak, M. et N. Heinich (1986). « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 62-63, p. 3-29.

Poulot, D. (2001). *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette Supérieur.

Poulot, D. (2005). *Musée et muséologie*, Paris, La découverte.

Price, S. (2006). *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts.

Price, S. (2011). *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du Quai Branly*, Paris, Éditions Denoël.

Rabatel, A. (dir.) (2003). *Le point de vue, Cahiers de praxamétique*, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, nº 41.

Rabatel, A. (2004). « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Effacement énonciatif et discours rapportés, Langages*, nº 156, p. 3-17.

Rabatel, A. (2008). *Homo Narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* (tomes 1-2), Limoges, Lambert-Lucas.

Ricœur, P. (1962). *De l'interprétation essai sur Feud*, Paris, Seuil.

Ricœur, P. (1983). *Temps et récit I*, Paris, Seuil.

Ricœur, P. (1984). *Temps et récit II*, Paris, Seuil.

Ricœur, P. (1985). *Temps et récit III*, Paris, Seuil.

Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil.

Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Points Seuil.

Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

Ricœur, P. (2004 [1986]). *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Bibliothèque d'histoire de la philosophie.

Ricœur, P. (2007 [2004]). *Parcours de la reconnaissance, Trois études*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard.

Rioux, J.-P. (2007). « La décolonisation cette histoire sans fin », *Vingtième siècle, Revue d'histoire,* nº 96, p. 225-234.

Rivière, G.H., G. Collin. et B. Rupp (1977). « La documentation et la muséologie en anthropologie », *Colloques Internationaux du CNRS, Situation actuelle et avenir de l'anthropologie en France*, Paris, nº 573*,* p. 447-452.

Rosoff, N.B. (2003). « Integrating Native views into Museum procedures, Hope and pratice at the National Museum of the American Indian », dans L. Peers et A.K. Brown (dir.), *Museums and source communities: A Routledge Reader*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, p. 72-79.

Sagard, G. (1998). *Le grand voyage du pays des Hurons, suivi du Dictionnaire de la langue huronne*, éd. critique par J. Warwick, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Schärer, M. (2007). « Qu'est-ce qu'un musée ? », dans F. Mairesse et A. Desvallées (dir.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, p. 103-112.

Scheiner, T. (2007). « Musée et muséologie - définitions en cours », dans F. Mairesse et A. Desvallées (dir.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, p. 147-165.

Schiele, B. (2001). *Le Musée de sciences, Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*, Montréal, L'Harmattan Communication.

Schiele, B. (2002). « Les trois temps du patrimoine », dans B. Schiele (dir.), *Patrimoines et identités*, Québec, Éditions Multimondes, p. 215-245.

Schiele, B. (2012). « La muséologie. Un domaine de recherches », dans A. Meunier (dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 79-100.

Schnapper, D. (2007). *Qu'est-ce que l'intégration ?*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard.

Sofka, V. (dir.) (1980). « La muséologie - science ou seulement travail pratique du musée? = Museology - Science or Just Practical Museum Work? », *Série DoTraM, Documents de travail sur la muséologie = MuWoP, Museological Working Papers*, nº 1.

Soulier, V. (2004). *Primitivisme et modernisme: le totémisme dans les œuvres d'Émilie Carr*, (mémoire de Master non publié). Université de Perpignan Via Domitia, France.

Soulier, V. (2006a). *Musealia des cultures de tradition orale*, (Travail dirigé de maîtrise non publié) Université du Québec à Montréal, Canada.

Soulier, V. (2006b). *Catalogue raisonné. Georges Mercer Dawson et sa collection d'objets haïdas à McGill*, (rapport de recherche, Université du Québec à Montréal, Canada). Déposé au Musée d'histoire canadienne McCord.

Soulier, V. (2009). « Le sacré au musée et chez les Amérindiens: la ré-actualisation du patrimoine autochtone », dans E. Berthold, M. Dormaels et J. Laplace (dir.), *Patrimoine et sacralisation, patrimonialisation du sacré*, Québec, Éditions MultiMonde, p. 237-252.

Spivak, G.C. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam.

Stransky, Z.Z. (1980). « Contribution », V. Sofka (dir.), *Série DoTraM, Documents de travail sur la muséologie = MuWoP, Museological Working Papers*, n° 1, p. 42-44.

Stransky, Z.Z. (1995). *Muséologie. Introduction aux études, Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie*, Bron, République Thèque, Université Masaryk.

Tippet, M. (1979). *Emily Carr. A biography*, Toronto et New York, Oxford University Press.

Todorov, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine - le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.

Todorov, T. (2004). *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa.

Tremblay, M. (1998). *La collection amérindienne du Séminaire de Québec et la part de l'œuvre de Joseph-Charles Taché*, Québec, Musée de la civilisation.

Veron, E. et M. Levasseur (1991 [1983]). *Ethnographie d'une exposition : L'espace, le corps et le sens*, Paris, Centre George Pompidou.

Veyne, P. (1998 [1971]). *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Points Histoire.

Warnier, J.-P. (2004). *La mondialisation de la culture*, Paris, La découverte.

Zehnaker, F. et N. Petit (1989). *Le Cabinet de curiosités de la Bibliothèque Sainte-Geneviève : des origines à nos jours, Bibliothèque Sainte Geneviève,* Paris, Bibliothèque Sainte Geneviève.

Annexes

Les annexes A et B présentent la liste des documents écrits de notre corpus.

Pour des raisons de confidentialité, les transcriptions des entrevues individuelles et de groupes ne sont pas placées dans les annexes. Cependant, l'annexe C rend compte d'une partie du traitement des entretiens menés auprès de visiteurs dans l'exposition *Edward Curtis, un projet démesuré* du Musée McCord (chapitre 9).

ANNEXE A

Recension des écrits sur les collaborations entre les musées et les autochtones

ANNEXES

Livre

Ames, M.M. (1986b). *Museums, the Public and Anthropology, A study in the Anthropology on Anthropology*, Vancouver, University of British Colombia Press.

Ames, M.M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes, The Anthropology of Museums*, Vancouver et Toronto, University of British Colombia Press.

B.A.A.S. (1888). *Report of the Fifty-Seventh Meeting of the B.A.A.S held at Manchester in August and September, 1887*, London, John Murray.

Black, M. (1999). *HuupuKanum Tupaat, Out of the Mist. Treasures of the Nuu-Chah-nulth Chiefs,* Victoria, Royal British Columbia Museum.

Boehme, S. *et al.* (1998). *Powerful images. Portrayals of Native America,* Seattle et London, University of Washington Press.

Brown, S.C., B. Holm, A.L. Hoover, S. Milroy et W. White (2007). *Tsimshians Treasures : The Remarkable Journey of the Dundas Collection*, Seattle, University of Washington Press.

Carter B. et *al.* (2008). *Honouring Tradition. Reframing Native Art,* Calgary, Glenbow Museum.

Clavir, M. (2002). *Preserving What is Valued, Museums, Conservation and First Nations,* Vancouver et Toronto, University of British Colombia Press.

Clifford, J. (1996 [1988]). *Malaise dans la culture, L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts.

Dawson, G.M. (1880). *Report on the Haïda Indians of the Queen Charlotte Islands, 1878*, Montréal, Geological Survey of Canada, Dawson Brothers.

De L'Estoile, B. (2007). *Le goût des Autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion.

De Varine, H. (1976). *La culture des autres*, Paris, Seuil.

De Varine, H. (1991). *L'initiative communautaire : recherche et expérimentation,* Lyon, Presses universitaires de Lyon.

De Varine, H. (2005). *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*, Lusigny-sur-Ouche, Asdic Éditions.

Degli, M. et M. Mauzé (2000). *Arts premiers, Le temps de la reconnaissance,* Paris, Découvertes Gallimard.

Desvallées, A. (2007). *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? À propos d'ethnographie et d' « arts premiers »*, Paris, L'Harmattan.

Dubuc, É. et É. Kaine (2010). *Passages migratoires. Valoriser et transmettre les cultures autochtones. Design et culture matérielle*, Québec, Presses de l'Université Laval.

Dupaigne, B. (2006). *Le scandale des arts premiers, La véritable histoire du musée du quai Branly,* Paris, Mille et une nuits.

Harkin, M.E. (2000). *The Heiltsuks, Dialogues of Culture & History on the Northwest Coast,* Lincoln et London, University of Nebraska Press.

Hawthorn, A. (1993). *A Labour of Love, The Making of the Museum of Anthropology, UBC, The First Three Decades 1947-1976*, Vancouver, University of British Colombia Press.

Janes, R. (1995). *Museums and the Paradox of Change, A case study in urgent adaptation*, Calgary, Glenbow Museum.

MacDonald, G.F. et S. Aalsford (1989). *Un musée pour le village global*, Hull, Musée canadiens des civilisations.

Mackenzie, J.M. (2009). *Museums and empire. Natural history, human cultures and colonial identities*, Manchester et New York, Manchester University Press.

Macnair, P.L., A.L. Hoover et K. Neary (2007). *The Legacy. Tradition and Innovation in Northwest coast Indian Art*, Victoria, Royal British Colombia Museum.

Marie, S. et J. Thompson (2003). *Dene Ts'ukegháí Tene Rahesi. Dene Spruce Root Basketry. Revival of a Tradition*, Hull, Canadian Museum of Civilization.

Marie, S. et J. Thompson (2004). *Whadqq Tehmì, Long-ago People's Packsack, Dene Babiche Bags : Tradition ans Revival*, Hull, Canadian Museum of Civilization.

McLoughlin, M. (1999). *Museums and the representation of Native Canadians. Negociating the Borders of Culture*, New York et London, Garland Publishing.

Peers, L. (2007). *Playing Ourselves : Interpretating Native Histories at Historic Reconstructions*, Lanham, Maryland, Altamira Press.

Price, S. (2006). *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts.

Price, S. (2011). *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du Quai Branly*, Paris, Éditions Denoël.

Simpson, M.G. (2001). *Making Representations, Museums in the Post-Colonial Era*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group.

The Glenbow museum (2001). *Nitsitapiisinni, The Story of the Blackfoot People*, Toronto, Key Porter.

Thompson, J. (1998). *From the Land, Two Hundred Years of Dene Clothing*, Gatineau, Canadian Museum of Civilization.

Thompson, J. (2007). *Recording their story. James Teit and the Tahltan*, Gatineau, Canadian Museum of Civilization.

Tremblay, M. (1998). *La collection amérindienne du Séminaire de Québec et la part de l'œuvre de Joseph-Charles Taché,* Québec, Musée de la civilisation.

Vodden, C. et I. Dyck (2006). *Un monde en soi, 150 ans d'histoire du musée canadien des civilisations*, Gatineau, Société du Musée canadien des civilisations.

Ouvrage collectif (sous la direction de)

Collectif. *Guide d'accompagnement, Exposition permanente, l'esprit du Pekuakamiulnu u mamihtunelitamun,* Mashteuiatsh, Québec, Musée amérindien de Mashteuiatsh.

Collectif. (1984). *Museums for a Developing World/Des musées pour un monde en développement*, General Conference, 13th, London, 1983, Paris, International Council of Museums.

Collectif. (1993). *In the Shadow of the Sun, Perspectives on Contemporary Native Art*, Hull, Musée canadien des civilizations.

Collectif. (1994 [1992]). *Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières nations,* Ottawa, Assemblée des Premières Nations et Association des musées canadiens.

Collectif. (1996). *Curatorship : Indigenous Perspectives in Post-Colonial Societies, Proceedings*, Hull, Canadian Museum of Civilization, Commonwealth association of museums et University of Victoria.

Collectif. (2004). *Spirit of a Native Place, Building the National Museum of the American Indian*, Washington D.C, The National Geographic Society et Smithsonian's National Museum of the American Indian.

Collectif (2005). *Brian Jungen,* Vancouver, Toronto et Berkeley, Vancouver Art Gallery, Douglas & Mc Intyre.

Collectif (2006). *L'aventure Mashteuiatsh, L'alliance Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones,* Chicoutimi, Québec, La Boîte rouge vif.

Collectif. (2007). *Réinventer les musées*, Africultures, nº 70, Paris, L'Harmattan.

Collectif. (2008). *Préserver le patrimoine autochtone : approches techniques et traditionnelles-Actes du Symposium 2007*, Ottawa, Institut canadien de conservation et Patrimoine canadien.

Dubuc, É. et L. Turgeon (dir.) (2002). « Musées/Museums », *Ethnologies*, vol. 24, nº 2.

Dubuc, É. et L. Turgeon (dir.) (2004). « Musées et Premières Nations », *Anthropologie et sociétés*, vol. 28, nº 2.

Feest, C. (dir.) (2007). *Premières Nations, collections royales. Les Indiens des forêts et des prairies d'Amérique du Nord*, Paris, Musée du quai Branly et la Réunion des musées nationaux.

Hoover, A.L. (dir.) (2000). *Nuu-Chah-Nulth Voices Histories, Objects & Journeys*, Victoria, Royal British Columbia Museum.

Latour, B. (dir.) (2007). *Le dialogue des cultures, Actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006)*, Paris, Babel.

Messenger, P.M. et B. Fagan (dir.) (1999). *The Ethics of Collecting Cultural Property, Whose Property?, Whose Culture ?*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Peers, L. et A.K. Brown (dir.) (2003). *Museums and source communities : A Routledge Reader*, London et New York, Routledge, Taylor & Francis Group.

Picard-Sioui, L.-K. (dir.) (2009). *La Loi sur les Indiens revisitée*, Wendake, Québec, Le musée huron-wendat.

Picard-Sioui, L.-K. (dir.) (2009). *Territoires, mémoires, savoirs : au cœur du peuple wendat,* Wendake, Québec, Le musée huron-wendat.

Taffin, D. (dir.) (2000). *Du musée colonial au musée des cultures du monde, Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges-Pompidou 3-6 juin 1998*, Paris, Maisonneuve et Larose, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie.

West, R.W. (dir.) (2000). *The Changing Presentation of the American Indian: Museums and Native Cultures*, Seattle et London, National Museum of the American Indian Smithsonian Institution et University of Washington Press.

Article dans une revue ou chapitre d'un ouvrage

Adams, R.M. (1989). « A New National Museum May Become a Cultural Rallying Point for American Indians and Their Arts and Traditions », *Smithsonian*, vol. 20, p. 10.

Ames, M.M. (1971). « Ad hoc Committe on Professional Ethics, On the Codification of Professional Ethics for Anthropologists and Sociologists in Canada », *Canadian Sociology and Anthropology Association Bulletin*, vol. 25, p. 28-35.

Ames, M.M. (1985). « Déscolariser le musée : les musées et leurs ressources à la portée de tous », *Museum International,* vol. 37, n° 1, p. 25-31.

Ames, M.M. (1986a). « Indians As Resources: The Changing Relationship Between Indians and Anthropologists », *Wicazo Sa Review*, vol. 2, n° 1, p. 10-13.

Ames, M.M. (1987). « Libérer les Amérindiens de leur destin ethnologique : l'apparition du point de vue des Amérindiens dans les expositions à leur sujet », *Muse*, vol. 5, n° 2, p. 20-25.

Ames, M.M., J.D. Harrison et T. Nicks (1988). « Un énoncé de politiques muséales des collections ethnologiques et les peuples qu'elles représentent : le rapatriement », *Muse*, vol. 6, n° 3, p. 53-57.

Ames, M.M. (2000 [1995]). « Are Changing Representations of First Peoples in Canadian Museums and Galleries Challenging the Curatorial Prerogative ? », dans R.W. West (dir.), *The Changing Presentation of the American Indian: Museums and Native Cultures,* Seattle et London, National Museum of the American Indian Smithsonian Institution et University of Washington Press, p. 73-88.

Baker, C. (1985). « Indian Artifacts and Museums: A Question of Ownership », *History News*, vol. 40, nº 4, p. 14-16.

Berlo, C.J., R.B. Phillips, C. Duncan, D. Preziosi, D. Rice et A. Rorimer (1995), « Problematics of Collecting and Display, Part 1 », *The Art Bulletin*, vol. 77, nº 1, p. 6-24.

Blair, B. (1979). « American Indian vs. American Museums: A Matter of Religious Freedom, Part 1 », *American Indian Journal*, vol. 5, nº 5, p. 13-21.

Blair, B. (1979). « American Indian vs. American Museums: A Matter of Religious Freedom, Part 2 », *American Indian Journal*, vol. 5, nº 6, p. 2-6.

Cameron, D.F. (1992). « Savoir faire peau neuve : les musées et leur nouvelle identité », *Muse,* vol. 10, nº 2-3, p. 11-15.

Cheff, M.V. (2000). « De l'interprétation des cultures autochtones : rectitude ou déviation ? », dans S. Jaumain (dir.), *Les musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics,* Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, p. 155-164.

Clavir, M., E. Johnson et A. Shane (1987). « A discussion on the Use of Museum Artifacts by their Original Owners », *Symposium 86: Care and Conservation of Ethnological Materials,* Ottawa, Canadian Conservation Institute, p. 80-89.

Clavir M. (1993). « An Examination of the Conservation Codes of Ethics in Relation to Collections from First People », *First People's Art and Artifacts: Heritage and Conservation Issues,* Art Conservation Training Programs 18th Annual Conference, Kingston, Ontario, Queen's University, p. 1-9.

Clavir, M. (1994). « L'intégrité conceptuelle de la conservation dans les musées », *Muse*, vol. 12, nº 3, p. 35-39.

Clavir, M. (1996). « Reflections on changes in Museums and the conservation of collections from indigenous peoples », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 35, nº 2, p. 99-107.

Clavir, M. (1999). « Museum changes to First Nations Objects, and their Physical and Conceptual Reversibility », dans A. Oddy (dir.), *Reversibility: does it exist?*, British Museum Occasional Papers 135, London, British Museum Press, p. 169-172.

Clavir, M. (2001). « The Future of Ethnographic Conservation: A Canadian Perspective », dans A. Oddy et S. Smith (dir.), *Past practice, futur prospects*, British Museum Occasional Papers 145, London, British Museum Press, p. 57-60.

Collomb, G. (1999). « Éthnicité, nation, musée, en situation postcoloniale », *Revue ethnologique française*, Tome 29, nº 3, p. 333-336.

Côté, M. (1995). « Le Musée de la Civilisation et les autochtones », *La Lettre de l'OCIM,* nº 42, p. 11-13.

Côté, M. (1999). « Le musée et l'autre », *Le musée et les cultures du monde, Les Cahiers de l'École nationale du patrimoine,* nº 5, p. 261-269.

De Varine, H. (2005). « Éthique et patrimoine. La décolonisation de la muséologie », *Les nouvelles de l'ICOM,* nº 3, p.3.

De Varine, H. (1982). « Viol et vol des cultures. Un aspect de la dégradation des termes de l'échange culturel entre les nations », dans J. Hainard et R. Kaehr, *Collections passion,* Neuchâtel, Suisse, p. 115-132.

Dickerson, J. (1992). « Leaving the Past Behind », *Museums Journal*, vol. 92, nº 3, p. 32-34.

Dubuc, É. (2002). « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », dans M.O. Gonseth, J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Le musée cannibale,* Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, p. 31-58.

Gendreau, A. (2004). « Regards croisés. La collection du Musée de la Civilisation », *Anthropologie et sociétés*, vol. 24, nº 2, p. 107-124.

Gervereau, L. (1995). « Les interrogations du point de vue », *La Lettre de l'OCIM*, nº 42, p. 5-6.

Goforth, Les. (1993). « Les musées et les premières nations - un point de vue autochtone », *Muse,* vol. 11, nº 1, p. 18-20.

Halpin, M. (1988). « The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples », *Culture*, vol. 8, nº 1, p. 89-93.

Halpin, M. et M. Ames (1999). « Musées et Premières Nations au Canada », *Revue ethnologique française*, Tome 29, nº 3, p. 431- 436.

Hanson, J.A. (1980). « The Reappearing Vanishing American », *Museum News*, vol. 59, nº 2, p. 44-51.

Harrison, J.D. (1988). « The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples », *Culture*, vol. 8, nº 1, p. 89-93.

Harrison, J. (1987). « Décoloniser les systèmes de classification des musées : le cas des Métis », *Muse*, vol. 4, nº 4, p. 46-50.

Hartman, R.P. (1983). « The Navajo Tribal Museum: Bridging Past and Present », *American Indian Art Magazine*, vol. 9, p. 30-35.

Hill, R. (1981). « Indians and Museums: A Plea for Cooperation », *Council of Museum Anthropology Newsletter*, vol. 4, nº 1, p. 22-25.

Hill, R. (1989). « In Our Own Image: Stereotyped Images of Indians Lead to New Native Art Form/À notre propre image : les images stéréotypées des Indiens mènent à une nouvelle forme d'art autochtone », *Muse*, vol. 6, nº 4, p. 32-43.

Houle, R. et C. Hargittay (1988). « The Struggle Against Cultural Apartheid. Where Does Indian Art Begin? », *Muse*, vol. 6, nº 3, p. 58-60.

Hughes, G., S. Marsden et S. Bryant. (2008). « Trésors des Tsimshians de la collection Dundas : un partenariat couronné de succès », *Muse*, vol. 26, nº 1-2, p. 26-31.

Janes, R.A. et M.A. Peever (1991). « Partnerships : Museums and Native Living Cultures », *Alberta Museums Review*, vol. 17, nº 2, p. 14-16.

Jennings, S. (1989). « Tribal Rights », *Art News*, vol. 88, p. 70-71.

Jérôme, L. (2008). « L'anthropologie à l'épreuve de la décolonisation de la recherche dans les études autochtones : un terrain politique en contexte atikamekw », *Anthropologie et Sociétés,* vol. 32, nº 3, p. 179-196.

Kaufmann, C. (1999). « Vers de nouvelles collaborations », *Le musée et les cultures du monde, Les Cahiers de l'École nationale du patrimoine,* nº 5, p. 251-255.

King, M.E. (1982). « The Ethics of Ethnographic Collecting », *Council for Museum Anthropology Newsletter*, vol. 6, nº 4, p. 2-14.

Leblond, J.-C. (1989). « L'art autochtone aujourd'hui : une question de point de vue », *Vie des Arts*, vol. 34, nº 137, p. 23.

Marwick, S. (1995). « Learning from each other: museums and older members of the community-the People's Story », dans E. Hooper-Greenhill (dir.), *Museum, Media, Message, Museums: New Visions, New Approaches,* London et New York, Routledge, p. 140-150.

Mayer, C. *et al.* (1989). « Que font ces choses dans un musée d'anthropologie ? Les nouvelles collections européennes », *Muse*, vol. 7, nº 3, p. 33-36.

McCaffrey, M. (1999). « Rononshonni-The Builder: David Ross McCord's ethnographic Collection », dans S. Krech III et B.A. Hail (dir.), *Collecting Native America 1870-1960*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, p. 43-73.

McCormack, P.A. (1989). « Working With the Community: A Dialectical Approach to Exhibit Development », *Alberta Museums Review*, vol. 14, nº 2, p. 4-8.

McCracken, K. (2011). « Le patrimoine autochtone : bien vivant et exposé au grand jour », *Muse*, vol. 29, nº 6, p. 35-45.

Menezes, C. (1989). « Museum of the Indian, New Perspectives for Student and Indigenous Population Participation/Le Musée de l'Indien : Nouvelles perspectives en vue de la participation des étudiants et des populations indigènes/El Museo del Indio : Nuevas perspectivas para la participación de estudiantes y grupos indígenas », *Museum*, vol. 41, nº 1, p. 37-41.

Moses, J. (1997). « Museum and Native Peoples Issues. An Ethical and Theoretical background for the care of Native North American Cultural Materials », *ICOM. Ethnographic Conservation Newsletter*, nº 16,<http://anthropology.si.edu/ConservL/ICOMnews/N16/icom1097.htm#MUSEUM%20AND%20NATIVE%20PEOPLES%20ISSUES >, consulté en mai 2007.

Notzke, C. (1996). « La cogestion des ressources culturelles autochtones », *Muse*, vol. 14, nº 3, p. 57-61.

Nyst, N. et P. de Maret (2000). « L'Afrique en vitrines : vitrines de l'Afrique ? », dans S. Jaumain (dir.), *Les musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics*, Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, p. 146-153.

Peers, L. (2000). « Native Americans in museums. A review of the Chase Manhattan Gallery of North America », *Anthropology Today*, vol. 16, nº 6, p. 8-13.

Phillips, R.B. (1988). « C'est de l'art indien ; où va-t-on le placer ? À qui appartient l'art indien ? », *Muse*, vol. 6, nº 3, p. 68-71.

Phillips, R. (2003a). « Introduction », dans L. Peers et A.K. Brown (dir.), *Museums and source communities : A Routledge Reader*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, p. 155-170.

Phillips, R.B. et É. Johnson (2003b) « Negotiating New Relationships. Canadian Museums, First Nations, and Cultural Property », dans J. Torpey (dir.), *Politics and the Past, On repairing Historical Injustices*, Lanham, Maryland, Rowan & Littlefield Publishers, p. 149-167.

Pierson, J. et J. Pierson (1993). « Bones of Contention », *Museums Journal*, vol. 93, nº 3, p. 24.

Rivard, R. (1989). « Voir la culture des autres... », *Vie des Arts*, vol. 34, nº 137, p. 24-27.

Rosoff, N.B. (2003). « Integrating Native views into Museum procedures, Hope and practice at the National Museum of the American Indian », dans L. Peers et A.K. Brown (dir.), *Museums and source communities: A Routledge Reader*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, p. 72-79.

Selbach, G. (2004). « Les musées amérindiens : des lieux de mémoire ou d'anti-mémoire ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 2, nº 4, p. 119-138.

Selbach, G. (2005). « Publics et muséologie amérindienne », *Culture et Musées*, nº 6, p. 85-110.

Sklar, D. (1987). « Jouer à faire semblant : le Museum of the American Indian en tant que spectacle culturel », *Musée*, vol. 5, nº 2, p. 31-35.

Thompson, R.H. (1991). « Dealing with the Past, and Looking to the Future », *Museum News*, vol. 70, nº 1, p. 36-40.

Whitelaw, A. (2006). « Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada », *Canadian Journal of Communication*, vol. 31, nº 1, p. 197-214.

Sélection des sites consultés

Pointe-à-Callière

http://www.pacmuseum.qc.ca/ecole/default.asp?id=40
http://pacmusee.qc.ca/pages/doc/Pdf/1Musee/RapportAnnuel/RapportAnnuel2006_FR.pdf
http://www.pacmusee.qc.ca/pages/musee/complexe/projet_agrandissement.aspx?lang=FR-CA
http://pacmusee.qc.ca/pages/doc/Pdf/1-Musee/RapportAnnuel/RapportAnnuel2001_fr.pdf

Société des musées québécois

http://set.musees.quebec.museum/

Association des musées canadiens

http://www.museums.ca/media/Pdf/Rapport_annuel_2005_AMC.pdf
http://www.museums.ca/?n=15-293

Ministère de la Culture, Communications et condition féminime - Québec

http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=63
http://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/politiquemuseale.pdf

International Council of Museums

http://icom.museum/deontologie.html#section1
http://archives.icom.museum/ethics_fr.html
http://icom.museum/ethics_fr.html#debut

Organisation des Nations Unies pour l'éducation

http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf
http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919f.pdf
http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006

Organisation internationale des Nations Unies

http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/fr/drip.html

Autres sites sur le patrimoine et les musées

http://set.musees.quebec.museum/
http://lois.justice.gc.ca/fr/showdoc/cs/C17.3//20070809/fr?command=search&caller=SI&fragment=ministère%20du%20patrimoine%20canadien&search_type=all&day=9&month=8&year=2007&search_domain=cs&showall=L&statuteyear=all&lengthannual=50&length=50
http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/Stat_brefNo29.pdf
http://www.vieux.montreal.qc.ca/tour/etape9/9fen.htm
http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/fr/drip.html
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:FaHXFdhTC6MJ:www2.parl.gc.ca/content/lop/researchpublications/prb0338-f.htm+histoire+Déclaration+Universelle+des+Droits+de+l'Homme+autochtone&cd=10&hl=fr&ct=clnk&gl=ca&client=safari

ANNEXE B

Matériaux provenant des institutions muséales

L'annexe B indique les documents écrits de notre corpus qui ont été recueillis en contexte muséal.

Archive issue de l'exposition *Nous, les Premières Nations* (Musée de la civilisation)

Sélection de documents dans les fonds des archives actives et des archives institutionnelles du Musée de la civilisation de Québec.

- Direction

- Procès verbaux du CODIR entre 1996 et 1999

- Politique du Musée de la civilisation à l'égard des Nations autochtones du Québec et de leur patrimoine

- Politique de rapatriement des objets autochtones

- Service de la recherche et de l'évaluation

Beaulieu, A. et L. Daignault (1997). *Rapport préliminaire - Étude préalable au projet d'exposition sur les « Autochtones »*, 111p.

Beaulieu, A. et J. Tanguay (1997). *Pouvoir et organisation politiques autochtones - D'aujourd'hui à hier*, 109p.

Beaulieu, A. et J. Tanguay (1997). *Commerce et entreprenariat autochtones - D'aujourd'hui à hier,* 1997, 71p.

Lévesque, C. *et al.,* (1998). *Identités et cycle de vie - document d'orientation,* 36p.

Tanguay, J. (1997). *La relation autochtone au territoire présent, passé et futur,* 59p.

Vincent, S. (1997). *Tradition orale et histoire des autochtones du Québec,* 30p.

Vincent, S. (1997). *Problématique sur l'histoire des relations entre les autochtones et les non-autochtones du Québec - réflexion exploratoire,* 18p.

- Service exposition

- Dossiers documentaires sur les partenariats avec les autochtones
    - *Le plan d'action du Canada pour les questions autochtones,* Gouvernement du Canada, 1998.
    - Recueil d'articles sur les pratiques muséographiques menées en partenariat
- Document d'orientation de l'exposition, 1997
- Concept de l'exposition, 1997
- Scénario de l'exposition, 1998
- Textes de l'exposition, 1998
- Dossier sur les consultations auprès des autochtones et sur les tables de consultation, 1997
- Répertoire des objets, 1998
- Appels d'offres auprès des autochtones et correspondances avec les consultants
- Appels d'offres et correspondances pour la production de l'audiovisuel
- Dossiers de recherche pour l'iconographie
- Relevé photographique de l'exposition, 1998
- Communiqué de presse
- Dossiers de suivi de l'exposition et des ajustements après l'ouverture

Document de production de l'exposition *Premières Nations, collections royales de France* (Pointe-à-Callière)

- Les photographies de l'exposition présentée au Musée du quai Branly
- Le catalogue de l'exposition du Musée du quai Branly

- Les scénarios préliminaires et le scénario final de Pointe-à-Callière
- Les différentes versions des textes
- Les comptes-rendus du comité expert
- Les dossiers sur les objets
    - les fiches d'inventaire et descriptives des objets
    - les conditions de conservation et de transport

- les fiches de constat
- les planches photographiques
- la documentation des objets et de la collection

- Les comptes-rendus des rencontres avec chacun des comités superviseurs (de direction, conseil et expert)
- Les plans de l'exposition à Pointe-à-Callière
- Les dossiers de recherche sur les visuels
- Les dossiers de recherches sur les témoignages des autochtones
    - recueil des récits de voyage
    - recueil dans la littérature des « Indiens blancs »
    - recueil de chants pendant la colonisation
    - recueil de la littérature contemporaine

Collecte de données sur les expositions

Pour chacune des expositions analysées, une grille d'observation a été remplie, puis une collecte de données a été formalisée dans le cadre des différentes enquêtes.

1- Grille d'observation générale

Nom du musée :
Titre de l'exposition :
Type de musées – Site – Bâtiment –
L'espace d'exposition:
Date :

I- Éléments visibles : expôts et outils

- Les origines et les démarches du projet
- Les crédits, les auteurs
- La mise en scène
    - Les moyens de scénarisation
    - La spatialisation des textes
    - Les visuels
    - L'éclairage
    - L'ambiance sonore
    - Les systèmes de protection
    - Les zones
    - Les îlots
    - Les supports
    - Le parcours

- Les outils d'interprétations
    - Les différents registres sémiotiques
    - Les relations sémantiques
    - Les moyens technologiques
    - Les moyens audiovisuels
- Les objets
    - Les types d'objets et d'expôts
    - Les origines culturelles
    - Les types de collections
    - Les périodes
    - Les contextes socio-historiques
    - Les caractéristiques et matériaux
    - La biographie des objets de collections et lieu de conservation
    - Des commandes ou des œuvres adaptées
    - La classification des objets
    - L'agencement et leurs relations entre eux
    - Leurs supports d'expositions
- Les textes
    - La hiérarchisation des textes
    - La configuration scriptovisuelle
    - La typographie
    - Les textes principaux
    - Les textes secondaires
    - Les étiquettes
    - Les paratextes

II- Structure et éléments conceptuels de l'exposition

- Le thème général
- Les thèmes secondaires
- Le concept
- Les objectifs
- La trame de l'exposition
- Les messages principaux
- Les messages secondaires
- Les approches de contenu
- Le découpage du scénario par zone

2- Texte dans leur intégralité

- *Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs, Premières Nations, collections royales de France*, Pointe-à-Callière
- *Nous, les Premières Nations*, Musée de la civilisation
- *La salle des Peuples Premiers*, Musée canadien des Civilisations
- *Niitsitapiisinni: Our Way of Life The Blackfoot Gallery*, Musée Glenbow
- *Edward Curtis, un projet démesuré,* Musée McCord

3- Relevé photographique des textes, des expôts et de leur mise en scène

-*Native Cultures - From the Four Directions*, *Niitsitapiisinni: Our Way of Life The Blackfoot Gallery*, Musée Glenbow

- *Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs*, *Premières Nations, collections royales de France*, Pointe-à-Callière

- *Nous, les Premières Nations*, Musée de la civilisation

- *La Grande Galerie - Le village de Corbeau, La salle des Peuples Premiers*, Musée canadien des Civilisations

- *L'art haïda - les voies d'une langue, Au seuil de l'abstraction Robert Davidson et la pratique contemporaine de l'art autochtone,* Musée McCord

- Salles *Ramp et Great Hall,* Musée d'anthropologie de l'UBC

- *Nisga à Git K'alii Lisims – People of the Nass River, First Peoples Gallery*, Musée royal CB

- Salle *Art inuit dans le Pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie*, Musée des beaux-arts de Montréal

- *La collection d'art inuit Brousseau*, Musée des beaux-arts de Québec

- *L'art d'ici,* Musée des beaux-arts du Canada

4- Catalogue d'exposition

- *Brian Jungen,* Musée d'art contemporain

- *Niitsitapiisinni: Our Way of Life The Blackfoot Gallery, Honouring Tradition - Reframing Native Art*, Musée Glenbow

- *Premières Nations, collections royales de France*, Musée du quai Branly

- *Norval Morrisseau, artiste chaman*, Musée des beaux-arts du Canada

ANNEXE C

Catégorisation compréhensive des entretiens de groupes

Pour analyser les quatre entretiens de groupes, nous avons construit une catégorisation compréhensive qui regroupe les activités de reconnaissance des visiteurs allochtones et autochtones (groupes A, B, C, D). Ces opérations ont été classées selon 2 modes : identité et mémoire. Au sein de chacun des modes, 3 actes apparaissent qui rassemblent eux-mêmes plusieurs axes.

1- Deux modes de reconnaissance

Le mode identité

Actes identitaires	Axes
Identifier	l'auctorialité
	le contenu du discours
	la forme de discours
	les visiteurs ciblés
S'identifier	s'affirmer
	s'émouvoir
	se comparer
Juger	tenir pour vrai
	tenir pour vraisemblable
	tenir pour faux
	préférer, apprécier, aimer
	critiquer

Tableau 19 : Les actes et les axes du mode identité

Le mode mémoire

Actes de mémoire	Axes
Construire une mémoire sur les autochtones	Curtis et les autochtones
	Les autochtones et Curtis
	Les autochtones et la colonisation
Remémorer par l'exposition	Commissaire autochtone et les autochtones
	Commissaire autochtone et Curtis
Ressouvenir des visiteurs	Les visiteurs et les autochtones
	Les visiteurs et Curtis

Tableau 20 : Les actes et les axes du mode mémoire

2- Le traitement des données des visiteurs allochtones

Le groupe allochtone A a établi 6 relations de reconnaissance, dont 4 directes (visiteurs et registres) et 2 autres indirectes (liens entre les registres sémiotiques). Au sein de ces relations, les visiteurs ont construit 35 catégories d'opérations dont 30 sont liées à l'identité et 5 à la mémoire.

Le groupe B a construit 4 relations de reconnaissance, dont 2 directes. Au cœur de ces relations, les visiteurs ont exprimé 27 types d'opérations dont 19 se rapportent à l'identité et 8 à la mémoire.

Groupe A	Relations directes	Opérations	
		mode identité	mode mémoire
	Visiteurs et texte de Curtis	3	0
	Visiteurs et photographies de Curtis	3	0
	Visiteurs et texte du conservateur	4	1
	Visiteurs et texte du commissaire autochtone	7	2
	Relations indirectes		
	Texte du commissaire autochtone et travail de Curtis	7	1
	Texte du commissaire autochtone et texte du conservateur	6	1
	Total = 35	30	5

Tableau 21 : Les relations établies par le groupe allochtone A

Groupe B	Relations directes	Opérations	
		mode identité	mode mémoire
	Visiteurs et texte du conservateur	2	3
	Visiteurs et texte du commissaire autochtone	7	5
	Relations indirectes		
	Texte du commissaire autochtone et texte du conservateur	6	0
	Texte de Curtis et photographies de Curtis	4	0
	Total = 27	19	8

Tableau 22 : Les relations établies par le groupe allochtone B

Il ressort que les opérations en rapport avec l'identité sont plus nombreuses. Elles sont une étape pour entrevoir puis réaliser un acte de mémoire.

A- Le mode identité

Groupe A : les visiteurs allochtones

Les 4 relations de reconnaissance directes se rapportent aux 4 registres sémiotiques de l'exposition : 1- le texte de Curtis, 2- les photographies de Curtis (envisagées comme un tout, une collection), 3- le texte du conservateur et 4- le texte du commissaire autochtone.

Elles sont établies par 17 opérations relatives à l'identité. Les 2 relations indirectes ont été construites entre le texte du commissaire et le projet de Curtis (photographies et textes), puis entre le texte du commissaire autochtone et le texte du conservateur. 13 opérations en ressortent.

Les opérations sont articulées en 9 axes de reconnaissance. En effet, les 3 actes identitaires qui émergent de l'entretien traitent de l'auctorialité, du contenu et de la forme de discours des registres sémiotiques. Il apparaît aussi un processus d'auto-identification lié à l'émotion. Enfin, les visiteurs ont porté 5 types de jugements soit d'assentiment, d'appréciation, soit de désapprobation à l'égard du positionnement des auteurs et de leurs propositions.

Groupe A	Actes identitaires	Axes
	Identifier	l'auctorialité
		le contenu du discours
		la forme de discours
	S'identifier	s'émouvoir
	Juger	tenir pour vrai
		tenir pour vraisemblable
		tenir pour faux
		préférer, apprécier, aimer
		critiquer
Total		9 axes

Tableau 23 : Les actes et les axes identitaires réalisés par le groupe allochtone A

Groupe B : les visiteurs allochtones

Les visiteurs ont établi 4 liens, dont 2 directs à l'égard du texte du conservateur et du texte du commissaire autochtone, puis 2 relations indirectes entre le texte du commissaire et le travail de Curtis, entre le texte de Curtis et les photographies de Curtis. Au sein de ces 4 relations, nous constatons 19 opérations liées à l'identité qui sont regroupées en 8 axes de reconnaissance.

Groupe B	Actes identitaires	Axes
	Identifier	l'auctorialité
		le contenu du discours
		la forme de discours
		les visiteurs ciblés
	S'identifier	s'émouvoir
	Juger	tenir pour vrai
		tenir pour vraisemblable
		préférer, apprécier, aimer
Total		8 axes

Tableau 24 : Les actes et les axes identitaires réalisés par le groupe allochtone B

B- Le mode mémoire

Groupe A : les visiteurs allochtones

Nous avons constaté 6 relations à l'égard des registres sémiotiques. Les 4 relations de reconnaissance établies directement entre les visiteurs et les registres sémiotiques ont été construites par l'entremise de 3 opérations liées à la mémoire. Puis, 2 opérations mémorielles émergent des 2 relations indirectes construites entre les registres. Au sein des 3 actes de mémoires, les opérations forment 3 axes de reconnaissance.

Groupe A	Actes de mémoire	Axes
	Construire une mémoire sur les autochtones	Curtis et les autochtones
	Remémorer par l'exposition	Commissaire autochtone et les autochtones
	Ressouvenir des visiteurs	Les visiteurs et les autochtones
Total		3 axes

Tableau 25 : Les actes et les axes de mémoire réalisés par le groupe allochtone A

Groupe B : les visiteurs allochtones

Le deuxième groupe a réalisé 4 relations qui se rapportent aux registres sémiotiques. Les 2 relations directes ont engendré 8 actes de mémoire. Les 2 autres relations n'ont entraîné aucune action de mémoire. Ces 8 opérations de mémoire sont réunies en 6 axes.

Groupe B	Actes de mémoire	Axes
	Construire une mémoire sur les autochtones	Curtis et les autochtones
		Les autochtones et Curtis
		Les autochtones et la colonisation
	Remémorer par l'exposition	Commissaire autochtone et les autochtones
	Ressouvenir des visiteurs	Les visiteurs et les autochtones
		Les visiteurs et Curtis
Total		6 axes

Tableau 26 : Les actes et les axes de mémoire réalisés par le groupe allochtone B

3- Le traitement des données des visiteurs autochtones

Le groupe C autochtone a établi 7 relations de reconnaissance, dont 4 directes (visiteurs et registres) et trois 3 indirectes (liens entre les registres sémiotiques). Au sein de ces relations, les visiteurs ont élaboré 32 opérations dont 21 sont liées à l'identité et 11 à la mémoire.

Le groupe D a construit 5 relations de reconnaissance, dont 3 directes. Au cœur de ces relations, les visiteurs ont exprimé 41 types d'opérations dont 29 se rapportent à l'identité et 12 à la mémoire.

Groupe C	Relations directes	Opérations	
		mode identité	mode mémoire
	Visiteurs et texte de Curtis	2	0
	Visiteurs et photographies de Curtis	2	2
	Visiteurs et texte du conservateur	2	1
	Visiteurs et texte du commissaire autochtone	2	0
	Relations indirectes		
	Texte du commissaire autochtone et travail de Curtis	5	4
	Texte du commissaire autochtone et texte du conservateur	6	3
	Texte de Curtis et photographies de Curtis	2	1
	Total = 32	21	11

Tableau 27 : Les relations établies par le groupe autochtone C

Groupe D	Relations directes	Opérations	
		mode identité	mode mémoire
	Visiteurs et texte de Curtis	5	0
	Visiteurs et texte du conservateur	9	4
	Visiteurs et texte du commissaire autochtone	8	2
	Relations indirectes		
	Texte du commissaire autochtone et travail de Curtis	0	2
	Texte du commissaire autochtone et texte du conservateur	7	4
	Total =41	29	12

Tableau 28 : Les relations établies par le groupe autochtone D

Il en résulte que les opérations relatives à l'identité sont de nouveau plus nombreuses.

Groupe C : les visiteurs autochtones

Les 4 relations qui ont été établies directement par les visiteurs concernent les 4 registres sémiotiques du discours expositionnel analysés dans le cadre de cette investigation. Les visiteurs ont construit 11 axes relatifs à l'identité à partir de ces 4 registres.

Groupe C	Actes identitaires	Axes
	Identifier	l'auctorialité
		le contenu du discours
		la forme de discours
		les visiteurs ciblés
	S'identifier	s'affirmer
		s'émouvoir
		se comparer
	Juger	tenir pour vrai
		tenir pour vraisemblable
		préférer, apprécier, aimer
		critiquer
Total		11 axes

Tableau 29 : Les actes et les axes identitaires réalisés par le groupe autochtone C

Groupe D : les visiteurs autochtones

Le deuxième groupe autochtone a réalisé 5 relations dont 3 correspondent à des relations directes vis-à-vis des registres sémiotiques : le texte de Curtis, le texte du conservateur et le texte du commissaire autochtone. Les 2 autres indirectes concernent les mises en relations suivantes : 1- le texte du commissaire autochtone et le travail de Curtis (textes et photographies), 2- le texte du commissaire autochtone et le texte du conservateur. Toutes ces relations ont engendré 29 opérations cognitives et affectives liées à l'identité qui sont regroupées en 11 axes de reconnaissance.

Groupe D	Actes identitaires	Axes
	Identifier	l'auctorialité
		le contenu du discours
		la forme de discours
		les visiteurs ciblés
	S'identifier	s'affirmer
		s'émouvoir
		se comparer
	Juger	tenir pour vrai
		tenir pour vraisemblable
		tenir pour faux
		préférer, apprécier, aimer
Total		11 axes

Tableau 30 : Les actes et les axes identitaires réalisés par le groupe autochtone D

Groupe C : les visiteurs autochtones

Le premier groupe a produit 32 opérations de reconnaissance dont 11 se rapportent à la mémoire. Elles sont réunies en 5 axes.

Groupe C	Actes de mémoire	Axes
	Construire une mémoire sur les autochtones	Curtis et les autochtones
		Les autochtones et Curtis
		Les autochtones et la colonisation
	Remémorer par l'exposition	Commissaire autochtone et les autochtones
	Ressouvenir des visiteurs	Les visiteurs et les autochtones
		Les visiteurs et Curtis
Total		6 axes

Tableau 31 : Les actes et les axes de mémoire réalisés par le groupe autochtone C

Groupe D : les visiteurs autochtones

Le deuxième groupe a quant à lui construit 41 opérations dont 12 concernent la mémoire. Nous regroupons ces dernières en 6 axes.

Groupe D	Actes de mémoire	Axes
	Construire une mémoire sur les autochtones	Curtis et les autochtones
		Les autochtones et Curtis
		Les autochtones et la colonisation
	Remémorer par l'exposition	Commissaire autochtone et les autochtones
		Commissaire autochtone et Curtis
	Ressouvenir des visiteurs	Les visiteurs et les autochtones
Total		6 axes

Tableau 32 : Les actes et les axes de mémoire réalisés par le groupe autochtone D

4- Mise en relation des résultats

	Relations		Opérations	
	directes	indirectes	mode identité	mode mémoire
Groupe A	4	2	30	5
Groupe B	2	2	19	8
Total participants allochtones	6	4	49	13
Groupe C	4	3	21	11
Groupe D	3	2	29	12
Total des participants autochtones	7	5	50	23

Tableau 33 : Aperçu des relations établies par l'ensemble des groupes

Les deux groupes autochtones ont développé plus d'opérations liées à la mémoire (23 opérations) que les groupes allochtones (13 opérations). De toute évidence, ce travail de mémoire les concerne davantage.

Le mode identité

Échantillon		Identité							
		Les points de vue de l'exposition				Le point de vue autochtone			
		3 auteurs	3 points de vue	Texte du conservateur	Préférences entre les textes du conservateur et du commissaire autochtone	Figure d'auteur	Liens avec l'auteur	Rapport de véracité	Appréciation du registre poétique
Participants allochtones n=12	Groupe A	2/3 identifiés : Curtis et le conservateur	3/3 discriminés	Mise en situation et complémentaire	Texte autochtone, car il soulève émotions et sentiments.	Narrateur plus ou moins fictif qui écrit un récit d'ordre narratif	Aucun	Lié à l'origine culturelle	Poème apprécié. car il fait ressentir
	Groupe B	2/3 identifiés : Curtis et le commissaire	3/3 discriminés	Mise ne contexte théorique et facile à comprendre, plus simple et objectif	Texte autochtone, car il suscite un imaginaire, plus intéressant	Auteur autochtone nommé, pas situé dans le temps et l'espace, mais statut positionné. Un récit d'ordre testimonial	Aucun	Lié à l'affiliation culturelle et à l'expertise	Poème apprécié, car il fait imaginer
Participants autochtones n=11	Groupe C	2/3 identifiés : Curtis et le commissaire	3/3 discriminés	Important pour mieux comprendre	Texte autochtone, car c'est normal et nécessaire pour affirmer les autochtones d'aujourd'hui	Auteur nommé, situé dans le temps et l'espace et statut positionné	Connu, ancien professeur	Auteur crédible et légitime, car un mentor	Poème apprécié, car une opinion personnelle et engagée
	Groupe D	2/3 identifiés : Curtis et le commissaire	3/3 discriminés	Nécessaire pour expliquer et comprendre	Texte autochtone, car nécessaire pour représenter les autochtones d'aujourd'hui	Auteur nommé, situé dans le temps et l'espace et statut positionné	Connu, ancien professeur	Auteur crédible et légitime, car un expert engagé	Poème apprécié pour sa passion malgré le langage trop difficile

Tableau 34 : Mise en relation de l'ensemble des résultats relatifs au mode identité

Le mode mémoire

Échantillon		Mémoire		
		Passé	Présent en regard du passé	Présent
		Curtis	Sioui Durand	Visiteurs
Participants allochtones n=12	Groupe A	Écrire un récit historique	Remémorer et actualiser	Découvrir
	Groupe B	Rectifier et combler l'histoire en signe de reconnaissance	Remémorer et commémorer	Démystifier
Participants autochtones n= 11	Groupe C	Sauvegarder et défendre	Mémorer et commémorer	Ressouvenir
	Groupe D	Immortaliser	Commémorer et actualiser	Ressouvenir

Tableau 35 : Mise en relation de l'ensemble des résultats relatifs au mode mémoire