

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE -
PARIS 3

UFR Arts & Médias

Département de Médiation culturelle

**DÉCONSTRUIRE L'HÉRITAGE COLONIAL
DES MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE**

BENKRIM Noémie

Mémoire de Master 2 dirigé par Fabien VAN GEERT

Soutenu à la session de juillet 2020

Déclaration sur l'honneur

Je, soussigné(e) BENKRIM Noémie, déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris, le 30 juin 2020

Signature de l'étudiant

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'BENKRIM Noémie', with a stylized flourish extending to the right.

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont rendu possible et m'ont accompagné dans la conception et la rédaction de ce mémoire de fin d'études.

Merci à Monsieur Van Geert d'avoir accepté de me suivre et me diriger pour ce travail de recherche ; merci pour votre réactivité, vos encouragements, vos précieux conseils et partages avisés.

Merci à Chantal Amyot et Jonathan Lainey du Musée canadien de l'histoire à Gatineau pour le temps d'échanges que vous m'avez accordé, pour les visites commentées dans les espaces du musée, pour votre confiance.

Merci à Audrey Doyen, Olivia Guiragossian et Diane Antille pour le partage de leur précieux travail de recherche ; travaux qui ont su m'aiguiller et m'inspirer pour ce mémoire.

Merci à Bastien, Agnès et ma mère pour leur relecture attentive, à Florine et Hannah pour leur soutien.

Merci aux MNM 19, cette fabuleuse promotion Jacques Hainard, disruptive et soudée, pour cette motivation mutuelle, pour les rires et les souvenirs.

Introduction	6
I) Les musées d'ethnographie : d'instrument du pouvoir colonial à précurseur de la décolonisation des musées	14
1) “Faut-il brûler les musées d'ethnographie ?”	15
i. L'évolution de la discipline	16
ii. L'appropriation des objets	18
iii. L'appropriation du discours	22
2) Nouvelles politiques, nouveaux enjeux	26
i. Musées et identités : un rôle à jouer	27
ii. De la norme de diversité culturelle au multiculturalisme	32
iii. L'exposition : espace de représentations et de revendications politiques	37
3) Changements de noms, changements de missions	41
i. Le rejet du terme “ethnographie”	42
ii. Le choix de la pluridisciplinarité et de l'actualité	45
II) Dépasser le passé : entre réparation et rupture	50
1) Partager l'autorité et l'espace	51
i. La collaboration comme réconciliation	51
ii. De la polysémie de l'objet à la polyphonie	69
2) L'art à la rescousse	92
i. La présentation esthétique de collections ethnographiques	92
ii. L'artiste contemporain : entre réconciliation et transgression	109
III) La mise en abîme du musée : le choix de la réflexivité	128
1) La patrimonialisation du passé colonial	128
i. Le Musée royal de l'Afrique Centrale à Tervuren / AfricaMuseum	132
ii. Le Tropenmuseum d'Amsterdam	135
2) Déconstruction et décontextualisation des collections	141
i. Le regard décalé du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel	142
ii. L'usage de l'ironie : une question de réception	149
Conclusion	153
ANNEXES	159
BIBLIOGRAPHIE	191

Introduction

« *Le musée est à la fois l'expression des courants artistiques, scientifiques, politiques qui se développent en dehors de lui et un lieu de production et de diffusion de représentations, qui contribuent pour une part non négligeable à définir la réalité et à constituer les cadres d'interprétation à partir desquels celle-ci est déchiffrée.* »¹

Les musées sont perçus comme des figures d'autorité scientifique au sein desquelles le ou les discours construits idéologiquement² sont pris en compte pour véridiques et font figures d'autorité. Cependant, les musées sont aussi et surtout de précieux instruments politiques proposant une certaine vision des objets, des sujets et des histoires de ces derniers. Comme le souligne Sherman & Rogoff, «les musées sont une imbrication confuse d'histoire structurelle et narrative, de pratiques et de stratégies de présentation ou d'étalage, d'intérêts et d'impératifs de variables idéologie»³. Leur position admise d'autorité scientifique permet aux musées de définir non pas une réalité mais la réalité en donnant à voir des objets authentiques, en explicitant des théories scientifiques ou encore en proposant une vision sur le monde, l'ambition première du musée d'ethnographie⁴. En effet, il a permis en premier lieu une classification et une hiérarchisation des races⁵ mais a permis également la construction de l'argumentaire colonial des expositions coloniales⁶ puis musées coloniaux. Les musées d'ethnographie matérialisaient

¹ DE L'ESTOILE, Benoît, *Le goût des Autres : de l'Exposition coloniale aux Arts Premiers*, 2010, Paris, Flammarion

² BENNETT, Tony. *The birth of the museum*. London : Routledge, 1995

³ SHERMAN, Daniel et ROGOFF Irit, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994

⁴ De l'Estoile, *op cité*.

⁵ RAZAC, Olivier, *L'écran et le zoo. Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft story*, Paris, Essais, Denoël, 2002

⁶ DAVID, Philippe, *Rouen, 1896 : les villages africains de l'Exposition coloniale*, ASI Editions, 2004

l'occupation coloniale en pillant/exportant, classant et interprétant les objets des cultures matérielles rapportés⁷.

Cette volonté de connaître et reconstituer le monde connu autour de soi et dans un endroit dédié date des premiers cabinets de curiosités de la Renaissance où toutes les merveilles créées ou rapportées des nouvelles expéditions du reste du monde étaient exposées de manière plus ou moins éclectique ou catégorisées selon la nature des collections et permettait un riche inventaire des objets du monde. Mais alors que ces premières collections d'objets provenant d'autres environnements et d'autres cultures servaient à l'émerveillement et au prestige de leur propriétaire, c'est à partir du XVIIIème siècle que peu à peu, l'intérêt des expéditions ne sera plus seulement porté sur les objets mais sur la connaissance (et la colonisation) des autres civilisations rencontrées. Les ethnographes, précédés par les voyageurs, avaient donc à charge de collecter les témoins matériels des cultures existantes poussés par le désir impérial de conquêtes des ressources et des populations à exploiter⁸. Nous distinguons deux vagues de colonisation à la typologie différentes ; la première concorde avec les découvertes de Vasco de Gama, Magellan, Christophe Colomb à partir du XVe siècle⁹ qui se caractérise par la plutôt sur la conquête de territoires nouveaux et de richesses (dont le commerce triangulaire sera l'un des symboles); la mission civilisatrice est présente dès cette première vague avec une vocation d'abord religieuse. La seconde est lancée au XIXème siècle avec la conquête de l'Algérie en 1830 par la France¹⁰, seconde vague qui se concentre plutôt sur la colonisation des populations avec une installation des colons sur le territoire¹¹. Il s'agit d'une colonie de peuplement.

⁷ PINTO RIBEIRO, Antonio, *Pouvons-nous décoloniser les musées ?*, Paris, Conférence Tout se transforme, 22 novembre 2018

⁸ DUPAIGNE, Bernard. « L'ethnologue responsable » in : *Dire les autres : réflexions pratiques et ethnologiques*. Payot Lausanne, 1997

⁹ G. MALLETERE et P. LEGENDRE, *Atlas colonial. Livre-atlas des colonies françaises à l'usage de l'enseignement colonial en France et aux colonies*, Préface, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1902.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

En conséquence, à partir du XIX^{ème} siècle et tout au long du XX^{ème} siècle, les musées d'ethnographie deviennent la justification de la poursuite de la colonisation et de la domination politique, physique et culturelle de l'Occident tout au long de l'expansion coloniale. Les cultures et les objets matériels de l'«Autre» sont étudiés, interprétés et présentés selon des catégorisations et des outils d'analyse occidentaux. L'essence des musées d'ethnographie réside alors dans le besoin encyclopédique occidental d'identifier, de décrire, de catégoriser les territoires, objets et individus qui constituent le monde connu. Mais qu'en est-il aujourd'hui à l'ère de la globalisation ? Si, au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, le musée d'ethnographie était un « substitut de voyage dans des mondes lointains »¹², a-t-il encore une raison d'être à l'ère de la globalisation et ses moyens de voyager facilités aussi bien physiquement que virtuellement avec l'apparition des nouvelles technologies ?¹³

Au-delà des mutations sociétales, le développement du postcolonialisme dans les années 70, précédées par les études culturelles¹⁴, ouvre la réflexion sur les rapports de domination existants en situation coloniale mais également à la suite de la chute des Empires coloniaux. Le postcolonialisme en tant que science sociale prend pour objet d'étude les représentations coloniales permettant d'en

¹² DE L'ESTOILE, Benoît, *Le goût des autres...*, op. cité

¹³ AUGÉ, Marc, « Le nouvel espace-temps de l'anthropologie » in: *Dire les autres : réflexions pratiques et ethnologiques*. Payot Lausanne, 1997

¹⁴ Au cours des années 50, les études culturelles (ou "cultural studies") trouvent leur foyer universitaire au Royaume-Uni et aux Etats-Unis. Elles proposent de s'intéresser aux sciences humaines et plus particulièrement l'histoire, la sociologie et les médias avec une approche "vue du bas", c'est-à-dire à partir des pratiques culturelles populaires. Ces études culturelles sont, pour les chercheurs qui les représentent, un moyen de résistance contre l'ordre social ayant pour but de déhierarchiser les pratiques culturelles. Dans un contexte de crise sociale et politique pendant laquelle les minorités revendiquent leurs droits sociaux, les études culturelles ont un enjeu éminemment politique à jouer pour la reconnaissance des minorités, raciales et/ou culturelles. Dans le champ muséal, le projet emblématique issu de ce contexte théorique et politique est l'Anacostia Neighborhood Museum de la Smithsonian Institution.

comprendre les mécanismes à l'origine et responsable de la colonisation¹⁵, enjeux et conséquences historiques jusqu'à celles contemporaines.

Ainsi, la critique postcoloniale déconstruit "le montage mental, les représentations et formes symboliques ayant servi d'infrastructure au projet impérial"¹⁶. Cette déconstruction a une visée à la fois temporelle qualifiée par le préfixe post mais également normative¹⁷ et politique¹⁸.

Ainsi, le musée et plus particulièrement celui d'ethnographie, longtemps et officiellement outil privilégié des représentations de l'Autre pendant la période coloniale est un objet d'étude privilégié pour les études postcoloniales qui dénoncent l'héritage des Lumières, rationnel, universel et humaniste capable à la fois de créer des altérités tout en revendiquant un universalisme prompt à exclure les différences et diversités¹⁹.

Suite aux critiques engagées par le postcolonialisme, ce sont les études décoloniales qui trouvent leur foyer en Amérique du Sud qui proposent d'aller plus loin que leurs aînées. En effet, les principes de *colonialité* et *décolonialité* tels que théorisés dans les années 90 par Walter Dignolo et Enrique Dussel s'analysent comme tel : alors que le colonialisme se définit par une occupation militaire d'un territoire dont l'administration, la politique, l'économie et l'idéologie est imposée par le colon aux colonisés, la colonialité est ce qui persiste alors même que les empires coloniaux n'existent plus et que les pays/territoires anciennement colonisés ont pu devenir juridiquement indépendants. Il s'agit d'une critique de la persistance des structures invisibles du pouvoir colonial (dans tous

¹⁵ DULUCQ, S., J.F. KLEIN et B. STORA, *Les mots de la Colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 39 ; Voir notamment : SAID, Edward, *L'Orientalisme*, Paris: Seuil, 1980 ; FANON, Frantz, *Peaux noires, masques blancs*, Paris : Seuil, 1952, BANCEL Nicolas, *Le postcolonialisme*, PUF, Que sais-je ?, 2019

¹⁶ MBEMBE, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? Entretien avec Achille Mbembe ». *Esprit* 330, 2006, p. 118

¹⁷ BAYART, Jean-François, *Les Études postcoloniales. Un carnaval académique*. Paris : Karthala, 2010, p. 13

¹⁸ Achille MBEMBE. *Notes on the Anti-Museum Postcolonial and Otherwise. In The Postcolonial Museum. The pressures of memories and the bodies of histories*. Conférence internationale MeLa UNO, Naples, 7-8 février 2013.

¹⁹ POUCHEPADASS, Jacques, « Le projet critique des postcolonial studies entre hier et demain ». in: M.-C. Smouts (éd.), *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Presses de Science Po, 2007 pp. 173-218

les domaines de la vie : économique, politique, social, culturel, environnemental, esthétique, biologique) après la fin historique des empires coloniaux. La pensée décoloniale annonce une rupture radicale avec tout ce qui compose l'eurocentrisme :

*“La pensée décoloniale propose, comme son prédicat l’indique, une décolonisation radicale qui passerait d’une part par la réhabilitation de formes anciennes et non occidentales d’organisation économiques et sociale, ainsi que par la recherche de nouvelles formes de solidarité entre les divers Sud, et d’autre part, par une rupture fondamentale avec l’eurocentrisme épistémologique et culturel et sa prétention à incarner seul la scientificité et l’universalité.”*²⁰

En ce sens, l’idée même de musée en tant que concept occidental dans ses fonctions et sa gestion semble peu compatible avec la pensée décoloniale définie ci-dessus.

Le développement de ces nouvelles théories à visée politique et pratique ont contribué à la mise en évidence des problématiques identitaires et historiques que reflétaient le musée d’ethnographie²¹. Comme le rappelle Michel Côté, depuis les années 90 en Amérique du Nord et plus intensément depuis une dizaine d’années, comme le rappelle Michel Côté, les musées de société²² se trouvent sur un point de bascule²³ : la réflexivité des musées sur leurs propres passés et pratiques est nécessaire mais surtout, ces musées font face à de nouvelles exigences aussi bien

²⁰ MANGEON, Anthony, « À la loupe : lectures croisées de Souleymane Bachir Diagne et Jean-Loup Amselle », dans Souleymane BACHIR et Jean-Loup AMSELLE : *En quête d’Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*, Paris, Albin Michel, 2018, p. 7-32.

²¹ MAUZE, Marie, et ROSTKOWSKI Joëlle, « La fin des musées d’ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat*, vol. 147, no. 5, 2007, pp. 80-90.

²² J’entends, dans le cadre de cette recherche, par l’expression « musée de société » les musées d’ethnographie et d’histoire mais la définition peut aussi inclure « l’ensemble de ce qui s’intitule en France écomusées, musées d’Arts et Traditions populaires, musées d’Ethnographie, d’Histoire, d’Industrie ou musées de plein air. » (*Musées et sociétés*, actes du colloque national de Mulhouse-Ungersheim, juin 1991)

²³ CÔTÉ, Michel, « Les musées de société : le point de bascule », *Hermès, La Revue*, 2011, p. 113-118

politiques que sociales : assurer et rendre compte de la diversité culturelle définie par l'UNESCO en 2001²⁴.

Reconnaître les identités culturelles à travers le concept de diversité permet également de reconnaître les processus de dichotomie entre Nous/Autres²⁵ dans les musées d'ethnographie. Reste cependant la deuxième partie de la critique engagée à partir des théories postcoloniales ; que faire de ce passé colonial qui a vu naître ces institutions et comment gérer cet héritage lourd à porter et difficile à assumer ?²⁶ Quelles sont les tactiques adoptées par les musées d'ethnographie pour répondre à ces questions ? Quels choix conceptuels, muséologiques et muséographiques sont à l'oeuvre pour tenter d'échapper ou bien de patrimonialiser cet héritage colonial alors même que les influences du colonialisme ont encore des conséquences actuelles²⁷ ? Enfin, un musée, qui plus est d'ethnographie, institution occidentale historiquement liée au colonialisme, symbole privilégié du cannibalisme²⁸, des violences et oppressions à l'oeuvre pendant cette période, peut-il véritablement être "décolonial" ?

Ce mémoire propose de répondre à ces questions en analysant particulièrement les expositions permanentes de musées nationaux européens et nord-américains pour en comprendre les différents enjeux politiques et muséographiques à l'oeuvre. Les principes occidentaux du musée tels que la patrimonialisation, la muséalisation, la l'acquisition et la conservation mais aussi l'exposition sont mis en concurrence

²⁴ UNESCO, *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, 2001 : "La culture prend des formes diverses à travers le temps et l'espace. Cette diversité s'incarne dans l'originalité et la pluralité des identités qui caractérisent les groupes et les sociétés composant l'humanité. Source d'échanges, d'innovation et de créativité, la diversité culturelle est, pour le genre humain, aussi nécessaire qu'est la biodiversité dans l'ordre du vivant. En ce sens, elle constitue le patrimoine commun de l'humanité et elle doit être reconnue et affirmée au bénéfice des générations présentes et des générations futures."

²⁵ DE L'ESTOILE, Benoît, *Le goût des Autres...*, *op.cité*

²⁶ DE L'ESTOILE, Benoît, "The past as it lives now : an anthropology of colonial legacies", *Anthropologie sociale*, 2008, vol. 16, n° 3, p. 267-279

²⁷ *Ibid.*

²⁸ DIAS, Nélia. *Une place au Louvre*. In: GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques, KAEHR, Roland (dir.). *Le musée cannibale*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2002., p. 15-30

avec les principes et valeurs d'autres cultures. Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéresserons plus particulièrement à la pratique d'exposition (sa préparation, le lieu/moment de l'exposition, comprenant les discours et la scénographie, sa réception)²⁹. En effet, le dispositif³⁰ d'exposition semble en être le média privilégié puisqu'elle est une mise en scène, une représentation d'un sujet construite à travers de nouvelles mises en espaces et en relation d'objets et de discours³¹. Ce mémoire tentera de proposer une typologie de pratiques et politiques adoptées par différents musées d'ethnographie, entre "oubli de l'héritage colonial"³², transformation des fonctions du musée, patrimonialisation du passé colonial, afin d'en analyser les enjeux mais également les limites.

En première partie, ce mémoire proposera d'analyser les pratiques "cannibales" reprochées aux musées d'ethnographie par les théories postcoloniales mais également celles muséologiques à partir des années 70 afin de comprendre les origines des transformations des missions des musées d'ethnographie. Les deux parties suivantes seront l'occasion d'établir la typologie des pratiques et politiques muséales engagées par différents musées d'ethnographie, aussi bien européens que nord-américains qui offrent toutes des réponses différentes au contexte du monde contemporain : postcolonial et mondialisé. Alors que le second chapitre de ce mémoire s'intéressera aux pratiques collaboratives et polyphoniques aux modalités différentes, l'ultime chapitre analysera lui celles relevant de la réflexivité entreprise par certains musées d'ethnographie qui iront parfois jusqu'à la patrimonialisation du passé et de leur héritage colonial.

²⁹ Ce mémoire se concentrant sur l'exposition, nous n'aborderons pas d'autres sujets qui peuvent être considérés comme des pratiques qui touchent particulièrement les musées d'ethnographie et leur histoire avec le colonialisme comme les restitutions ou rapatriement d'objets de collections de musée.

³⁰ MAIRESSE, François et HURLEY, Cécilia, "Eléments d'expologie: matériaux pour une théorie du dispositif muséal". *Media Tropes*, 2012, p. 1-27.

³¹ DAVALLON, Jean *L'exposition à l'oeuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, 2000, Paris, France / Montréal (Qc), Canada, L'Harmattan

³² DE L'ESTOILE, Benoît, "L'oubli de l'héritage colonial", *Le Débat*, vol. 147, no. 5, 2007, pp. 91-99.

I) Les musées d'ethnographie : d'instrument du pouvoir colonial à précurseur de la décolonisation des musées

Processus d'exploitation et de domination, la colonisation occidentale a également été une colonisation des imaginaires et des représentations³³ à travers celles littéraires, artistiques et scientifiques qui ont permis de légitimer cette expansion civilisatrice de l'Occident sur les sociétés colonisées.

Cette construction occidentale de l'Autre colonisé a permis à des objets non-occidentaux d'être organisés, classés et interprétés pour entrer dans des critères scientifiques d'un système de pensée auxquels ils n'appartenaient pas. C'est cette construction occidentale de l'Autre, de sa culture, son histoire et son patrimoine qui sera le fruit de vives critiques que nous analyserons dans cette première partie. En effet, il s'agit de comprendre les évolutions conceptuelles de la muséologie plus particulièrement celle appliquée aux musées d'ethnographie qui ont parfois transformé l'épistémologie et les pratiques muséographiques de ces derniers³⁴.

³³ Edward Said, *L'Orientalisme*, Paris: Seuil, 1980 ; Gisèle Sapiro, George Steinmetz, et Claire Ducournau, « La production des représentations coloniales et postcoloniales », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 185, no. 5, 2010, pp. 4-11.

³⁴ Christina F Kreps. *Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*. London: Routledge, 2003.

1) “Faut-il brûler les musées d’ethnographie ?”³⁵

Cette fameuse question posée par Jean Jamin en 1998 dans l’ouvrage *Le Musée cannibale* (2002) dans lequel il prend le contrepied des autres contributions qui tendent à discuter des nouveaux enjeux de la présentation, de la collection et de l’interprétation des objets ethnographiques d’autres cultures. En effet, Jamin évoque des souvenirs d’enfance, de “choses du passé” qui peuvent paraître anodines et hors-sujet mais qui dévoilent peu à peu des similitudes entre le traitement fait aux “vieilleries cassées, déchirées [...] sans étiquettes, souvent sans date, dont l’utilité même était pour certaines oubliée, et qui n’avaient de prix que sorties de leur boutique ambulante et aveugle” et celui opérée par le musée sur les objets des Autres. remet en cause l’intérêt de l’existence des musées d’ethnographie à la toute fin du XXème siècle. A quoi bon garder des musées dont l’histoire est si intimement liée à celle du colonialisme, à quoi bon garder ces objets aux origines lié à un passé colonial pouvant apparaître embarrassant à quoi bon continuer à exposer les Autres ?

Les musées d’ethnographie sont alors perçus comme des outils clés créés pour servir et légitimer l’expansion coloniales des nations colonisatrices³⁶. Ayant été le lieu privilégié de la construction d’un “Autre” inférieur, sauvage, indigène au service des missions civilisatrices et d’une idée d’évolution civilisationnelle³⁷ leur

³⁵ Jean Jamin, *Faut-il brûler les musées d’ethnographie ?*, Gradhiva, n°24, 1998, p.65-69.

³⁶ Brian Durrans, *The future o f the other: changing cultures on display in ethnographic museums*. in: *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*. London: Routledge, 1988, pp. 144-69

³⁷ Michael M. Ames, *Cannibal Tour and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver : UBC Press, 1992 ; Nelia Dias, “Musées et colonialisme. Entre passé et présent”, in: *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, p.15-33 ; de L’Estoile Benoît, « L’anthropologie après les musées ? », *Ethnologie française*, 2008/4 (Vol. 38), p. 665-670

légitimité est mise à mal pour plusieurs raisons. Comment le musée tente-t-il de se sortir du paradoxe d'être un produit du colonialisme dans un monde postcolonial³⁸ ?

i. L'évolution de la discipline

Le musée d'ethnographie est le support privilégié à la structuration de la discipline scientifique que deviendra l'ethnologie avec la création de l'Institut français d'ethnologie en 1925 de part l'attention première portée à l'objet et la culture matérielle des sociétés.

A l'origine de l'anthropologie à la fin du XIX^{ème} siècle et les théories de Franz Boas, c'est l'étude de l'objet, de contexte de sa production et son utilisation qui permet d'en comprendre la société dont il est issu. Ainsi, l'objet devient le témoin matériel de cette société. Comme au musée, c'est la recherche de l'authenticité qui prime ; l'objet devient l'essence d'une société. Nous comprenons aisément comment cette méthode peut s'avérer problématique dans la construction des représentations de l'altérité. L'Autre apparaissant seulement à travers sa culture matérielle, il s'en trouve déshumaniser, désindividualiser et surtout fixé dans le temps et l'interprétation scientifique dans lesquels le musée l'a fixé.

C'est cette authenticité qui va être au coeur des changements théoriques et méthodologiques de l'ethnologie dans les années 50 et plus intensément à partir de l'émergence du postcolonialisme qui invite l'ethnologie à avoir une approche réflexive sur ses pratiques³⁹ ; au-delà des objets, l'ethnologie se tourne vers l'étude des humains et des relations sociales plutôt que l'objet, privilégiant l'étude

³⁸ Mieke Bal, 'Telling, Showing, Showing off'. *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 3, Spring. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, pp. 556–594

³⁹ Claude Blanckaert (dir.), *Politiques de l'anthropologie : pratiques et discours en France (1860-1940)*, Paris, L'Harmattan, 2001

des représentations et des pratiques avec l'anthropologie structurale et la critique "Writing Culture"⁴⁰ dans les années 80.

En contestant l'idée d'authenticité des sociétés étudiées, Clifford introduit également l'idée d'identité relationnelle⁴¹. En effet, toute authenticité est une invention et une évolution politique et culturelle ; le rôle de l'ethnologie n'est pas d'être garant de la sauvegarde de ces identités perçues comme menacées mais d'en prendre acte. Au-delà de l'objet théorique, c'est sa méthodologie est qui est transformée questionnant l'idée de progrès et d'évolution du XIXème et celle d'authenticité et d'essence.

De plus, à partir de la chute progressive des Empires coloniaux et les vagues de déclarations d'indépendance des anciens pays colonisés, il est plus difficile pour les ethnologues de justifier de leur travail dans ces pays. C'est ainsi que, comme le démontre l'historien Herman Lebovitz⁴², les ethnologues vont se tourner vers d'autres "primitifs" : ceux de leur pays d'origine. Ce tournant est très présent en France avec, comme symbole emblématique, la création des *écomusées*⁴³ à partir de la fin des années soixante à la suite des prémices du phénomène de 1936 avec l'inauguration du Musée des Arts et Traditions Populaires.

Avec cette évolution rapide de la discipline, les musées n'ayant pas forcément suivi les mêmes chemins, leur existence devient problématique. Le lien entre le

⁴⁰ James Clifford et George Marcus, *Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986

⁴¹ James Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et art au XXe siècle*. Paris, ENSB-A, 1996

⁴² Herman Lebovics, *Bringing the Empire Back Home: France in the Global Age*, Durham, Duke University Press, 2004

⁴³ "L'écomusée, [...] sur un territoire donné exprime les relations entre l'homme et la nature à travers le temps et à travers l'espace de ce territoire ; il se compose de biens, d'intérêts scientifique et culturels reconnus, représentatifs du patrimoine de la communauté qu'il sert : bien immobiliers, non bâtis, espaces naturels sauvages, espaces naturels humanisés ; biens immobiliers bâtis ; biens mobiliers ; biens fongibles. Il comprend un chef-lieu, siège de ses structures majeures : accueil, recherche, conservation, présentation, action culturelle, administration, notamment : un un ou des laboratoires de terrain, des organes de conservation, des salles de réunion, un atelier socioculturel, un hébergement... ; des parcours et des stations, pour l'observation du territoire concerné ; différents éléments architecturaux, archéologiques, géologiques... signalés ou expliqué" (GH, Rivière, 1987)

musée et la discipline qu'il est censé représenter ne sont plus aussi évidents et ils sont pointés du doigt comme témoin de l'héritage colonial critiqué par le postmodernisme. Plusieurs questions se posent : quel est l'intérêt de ces collections ? peuvent-elles devenir patrimoniales⁴⁴ ? Ne vaudrait-il pas mieux les rendre aux sociétés et pays dont elles sont issues ? D'autres se demandent si il n'est pas vain de continuer à les classer et les interpréter même à travers une approche esthétique⁴⁵ ?

Cet éloignement forcé des musées d'ethnographie de la discipline scientifique dont ils sont originellement issus va avoir des conséquences sur la manière dont ces derniers se penseront, se reconfigureront et se nommeront. Nous aborderons ces éléments dans une partie ultérieure.

ii. L'appropriation des objets

Au coeur de la crise des musées d'ethnographie se trouve donc leurs collections. En vertu de quoi un objet peut-il être qualifié d'ethnographique ? Les objets "deviennent ethnographiques en vertu d'être définis, segmentés, détachés, et emportés par les ethnographes"⁴⁶.

Ainsi, il s'agit une nouvelle fois d'apposer des critères et méthodologies scientifiques occidentaux sur des objets qui ne le sont pas⁴⁷. Cependant, nous retrouvons ce processus pour tout objet de musée ; la muséalisation est l'acte d'extraire un objet de son contexte et ses fonctions d'origine pour le "mettre en

⁴⁴ Jean Davallon, « Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine ? », in: *Le Musée cannibale*, 2002, p.169-187

⁴⁵ Par exemple, à propos du Musée du Quai Branly, voir : Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago: Chicago University Press, 2007. ; Bernard Formoso, « Pour un contre-esthétisme didactique dans les musées d'ethnologie », *Ethnologie française*, vol. 38, no. 4, 2008, pp. 671-677

⁴⁶ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination culture. Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, 1998, p.17

⁴⁷ Antoine Hennion, Bruno Latour, *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme*. Sociologie de l'art, L'Harmattan, 1993, pp.7-24 & Fabrice Grognet, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva*, n°2, 2005, pp.49-63

musée” et le rendre nécessairement autre⁴⁸ ; muséifié et exposé il devient un objet de regard à part entière⁴⁹.

L’acte de muséalisation va de pair avec celui de patrimonialisation que Davallon décrit au travers de trois étapes : identifier l’objet, le relier avec le passé, le décrire comme patrimonial⁵⁰. Nous nous intéresserons plus particulièrement ici à la deuxième étape de ce procédé qui entend construire ou reconstruire une relation entre l’objet “trouvé” et son origine ; cette étape permet notamment de fixer l’objet dans une temporalité déterminée qui est nécessairement passée. Cette patrimonialisation de l’objet est évidemment asymétrique car elle n’est effectuée que par les personnes qui ont “découvert” l’objet et moins ceux qui l’ont créé ou utilisé. Ainsi, en nous référant à l’analyse des représentations coloniales comme discours la construction de l’interprétation des objets au moyens de critères et de connaissances unilatérales est un biais qui a notamment permis la fabrication de l’altérité et de ses représentations, susceptible d’informer et justifier des entreprises coloniales⁵¹.

L’objet ethnographique ne serait-il pas avant tout une fiction, une projection du regard scientifique posé sur lui à un moment donné⁵² ? Mais quelles informations seront retenues pour décrire et interpréter cet objet ?

Les critères communément appliqués aux objets des musées d’ethnographie illustrent les problématiques soulevées précédemment à propos du discours : provenance géographique, matières, fonction quand elle est connue alors que leur propriétaire, les conditions d’acquisitions de ces objets ne sont présentés.⁵³. Ce

⁴⁸ André Desvallées et François Mairesse, *Concepts clés de muséologie*, Armand Colin, 2010

⁴⁹ Krzysztof Pomian, *L’ordre du temps*. Bibliothèque des Histoires, NRF, Gallimard, Paris, 1984

⁵⁰ Jean Davallon, *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris, Hermès-Lavoisier, 2006

⁵¹ Said, *L’Orientalisme*, *op. cit.*

⁵² Fabrice Grognet, “Du sens perdu de l’Autre et du semblable”, *L’Homme*, n°185-186, 2008, p. 455-477

⁵³ Boris Wastiau, *Exit Congo Museum 2000. Un essai sur la vie sociale des chefs-d’œuvres du Musée de Tervuren*. Tervuren : Musée Royal de l’Afrique Centrale, 2001

sont les mêmes informations, l'auteur en moins, que nous retrouvons dans le cas d'oeuvres d'art par exemple et pourtant, les enjeux sont-ils les mêmes ? De plus, hiérarchiser les objets selon leur provenance géographique ou leur type ne serait-il pas un héritage colonial, un héritage occidental appliqué à des objets qui ne le sont pas ?

En effet, la part d'*immatériel* de l'objet⁵⁴ est manquante : quelle est l'origine de leur collecte, de quelles interactions est-il le témoin, quels trajets a-t-il effectué, quels liens l'unit aujourd'hui à sa *communauté source* autant qu'à la société dans laquelle est implanté le musée qui présente cet objet ?

Nous utilisons délibérément le terme de "communautés sources" tel que définit par Laura Peers et Alison K. Brown dans leur ouvrage *Museums and their Source Communities* (2003) :

"The term 'source communities' (sometimes referred to as 'originating communities') refers both to these groups in the past when artefacts were collected, as well as to their descendants today. These terms have most often been used to refer to indigenous peoples in the Americas and the Pacific, but apply to every cultural group from whom museums have collected: local people, diaspora and immigrant communities, religious groups, settlers, and indigenous peoples, whether those are First Nations, Aboriginal, Maori, or Scottish. Most importantly, the concept recognises that artefacts play an important role in the identities of source community members, that source communities have legitimate moral and cultural stakes or forms of ownership in museum collections, and that they may have special claims, needs, or rights of access to material heritage held by museums"

(Peers & K.Brown, 2003 ; 2)

⁵⁴ Laurent Jérôme, "Présentation : Vues de l'autre, voix de l'objet dans les musées", *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n°3, 2014, p. 9–23.

Laura Peers a fait ultérieurement remarqué que ce terme a été critiqué par des peuples autochtones car il exprimait l'idée d'extraction et donc de différence ; or c'est précisément la nature de la relation entre les communautés sources et les colons qui est encore une "relation spéciale" : "*there is still need of a concept of 'special relationship' between museums and these communities, so long as the material heritage housed by museums is still desperately needed for cultural survival. Yes, that's a status of difference, but one I think will be necessarily with us for some time.*"⁵⁵

Ces éléments soulignent que l'objet ethnographique n'est pas fixe, qu'il se définit selon l'évolution des contextes politiques, historiques et sociaux qui selon leur teneur, modifie et invalide les précédents. Encore une fois, c'est l'apparente objectivité du musée qui est contestée : comme l'objet, le discours du musée n'est pas neutre. Nous prolongerons cette analyse jusqu'à la réception, le regard porté sur l'objet dans la troisième sous-partie.

Ce sont également les pratiques de collections qui sont pointées du doigt comme exemples privilégiés du principe colonisateur par lequel des colons s'approprient des objets matériellement et intellectuellement. En définissant ce qui relève d'un degré de civilisation ou d'un autre ou plus précisément en définissant ce qui est semblable ou différent du critère de référence qu'est l'homme occidental⁵⁶.

D'objets témoins de l'évolution des civilisations⁵⁷, noeuds de crispations politiques et élément privilégié de revendications sociales, l'objet ethnographique est au coeur des enjeux identitaires des sociétés multiculturelles et de la valorisation des diversités culturelles.

⁵⁵ Laura Peers, "Source Communities", *Brave New World Curator*, 31 janvier 2014 [en ligne]
<https://pittrivers-america.blogspot.com/2014/01/source-communities-back-in-july-at.html>

⁵⁶ George W. Stocking, "Essay on Museums and Material Culture", *History of anthropology*, The University of Wisconsin Press, 1985, pp.3-14

⁵⁷ Jean Jamin, *Introduction*. in: M. Leiris, *Miroirs de l'Afrique*. Paris: Gallimard, 1996, p.9-59

Les problèmes liés à la définition du champ des objets ethnographiques entraînent de nombreux et divers débats sur l'avenir et le rôle des musées qui les exposent aujourd'hui. Jusqu'alors réduits au silence muséographique déterminé par des critères et classifications occidentales qui fixaient l'objet dans une atemporalité et un carcan géographique, l'objet ethnographique et son exposition deviennent les supports d'expérimentation muséologiques et muséographiques : redéfinissant ces disciplines et leurs modalités.

iii. L'appropriation du discours

“Comprendre signifie à la fois, et pour cause, « interpréter » et « inclure » : qu'elle soit de forme passive (la compréhension) ou active (la représentation), la connaissance permet toujours à celui qui la détient la manipulation de l'autre; le maître du discours sera le maître tout court. Est-ce un hasard si, d'une part, il y a un discours orientaliste en Occident mais aucun discours « occidentaliste » en Orient, et si, de l'autre, c'est justement l'Occident qui a dominé l'Orient?”⁵⁸

Cette citation de Todorov dans l'ouvrage emblématique d'Edward Said, *L'Orientalisme* (1978), nous permet d'introduire notre second argument qui pose la question de l'autorité scientifique et intellectuelle de ces objets que détient le musée. Suivant la pensée de Said développée *L'Orientalisme*, l'Autre n'est pas seulement extérieur mais il est partie intégrante de l'Occident qui n'a de cesse de définir et d'interpréter les caractéristiques de l'Autre pour mieux le “cannibaliser”⁵⁹ et l'assujettir. En établissant une distinction entre Orient et Occident et plus

⁵⁸ Tzvetan Torodov, “Préface” (2003), in: E. Said, *L'orientalisme*, 1978

⁵⁹ GONSETH, Marc-Olivier, HAINART, Jacques et KAEHR, Roland, *Le musée cannibale*, 2002

largement entre L'Occident et les Autres, Said analyse que c'est moins la fragmentation géographique qui importe que les représentations et le sens qu'on lui donne. Pour cela, l'analyse des textes et représentations iconographiques est privilégiée par Said mais, dans le cadre de notre sujet, nous remarquons que les textes décrivent plus que des images mais bien des objets directement issus des sociétés et cultures de l'Autre ; ces deux éléments mis en scène dans un espace clos et atemporel⁶⁰ vont avoir, eux aussi, des conséquences pratiques qui vont informer le colonialisme et ses conséquences.

Qui a droit de parole aux musées ? Les textes des cartels présents dans les salles d'exposition font-ils office de vérité générale ou sont-ils contestables ? Si oui, par qui ?

La question de l'élaboration du discours est l'un des éléments clés de la crise à laquelle font face les musées d'ethnographie.

A ce propos, Benoît de l'Estoile note une particularité française de la théorie et de la pratique de l'ethnologie que nous retrouvons encore, sous des enjeux différents, au Musée du Quai Branly par exemple. L'auteur évoque un paradigme de la collecte de la division du travail subordonné⁶¹. En effet, contrairement au modèle anglo saxon qui ne fait pas de distinction entre collecte de terrain et élaboration du savoir sur ces objets, le modèle français, lui la fera au Musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1928. Cette distinction décorrèle le terrain de la théorie et trouve les professionnels du musée au coeur de la production des savoirs et de l'interprétation des objets et documents collectés⁶². De plus, cette division du travail a pour conséquence une division géographique des collectes et donc des savoirs produits sur celles-ci⁶³ entraînant ainsi une séparation entre les Autres et les autres Autres chacun circonscrit à leur aire géographique d'origine ne laissant

⁶⁰ Davallon, Jean, *L'exposition à l'oeuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, France / Montréal (Qc), Canada, L'Harmattan, 2000, pp. 187-188

⁶¹ Benoît de l'Estoile, *le gout des Autres*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Paul Rivet, « Ce qu'est l'ethnologie », in: P. Rivet (dir.), *L'Encyclopédie Française*, Tome VII, « L'espèce humaine », Paris, Larousse, 1936

que peu de place pour d'éventuelles recherches de relations et échanges culturels entre elles.

Le musée devient donc le lieu privilégié de la construction du discours et du savoir sur l'Autre sans pour autant avoir un lien direct avec le terrain dont sont issus les objets et, *in fine*, les sociétés qui les ont créés et utilisés.

Cet exemple français nous permet de démontrer que l'ethnologie et ses modalités de productions du savoir sont variables d'un pays à l'autre. Il nous permet aussi d'illustrer le rôle central du musée et de ses scientifiques (muséographes, muséologues ou ethnologues) pour la production unilatérale des savoirs en pointant qu'il existe bel et bien un fossé théorique entre terrain (qui comprend les objets et les communautés sources) et musée.

Mais le musée d'ethnographie n'est pas seulement un centre de recherche clos ; il est voué, depuis les expositions coloniales, à être un outil de diffusion d'une idéologie mais d'un savoir à visée éducative pour les publics. Se pose alors la question de déterminer ce qui sera montré (sélectionner des objets), ce qui sera dit (élaborer un discours), et la manière dont ces éléments seront mis en scène (construire un parcours de visite).

Ainsi, en maîtrisant l'information sur les Autres à travers leurs objets grâce au travail de collecte, d'identification, d'interprétation, de sélection et de monstration permet au musée de s'attribuer le rôle d'informateur légitime pour les publics⁶⁴.

Cependant, avec le tournant réflexif sur les mécanismes des institutions politiques et de savoir des anciens Empires coloniaux permis par les théories postcolonialistes, l'idée d'un discours scientifique de vérité générale au sein du musée est mise à mal. En effet, ces nouvelles théories critiques s'appliquant à tout type de sciences permettent de démontrer les cadres idéologiques et subjectifs

⁶⁴ Audrey Doyen, *Les relations entre les musées d'ethnographie et les marchés de l'art africain et océanien en France, en Suisse et en Belgique : construire la valeur et s'appropriar l'altérité. Héritage culturel et muséologie*. Université Sorbonne Paris Cité; Université de Neuchâtel (Suisse), 2018

(impliquant les croyances et les habitudes par exemple) qui président à tout discours, à tout fait scientifique⁶⁵.

Les musées n'ont plus la même légitimité à discourir à propos des objets des Autres et des Autres en leur nom :

« Le conservateur ou le muséologue ne peuvent plus prétendre au monopole de la parole : ils doivent partager avec les créateurs, les citoyens, les acteurs de la société son espace de discours et sa grille d'analyse. Ils ne sont plus seuls et leurs critères de sélection d'un patrimoine ou d'une grille d'analyse peuvent être remis en cause par des intervenants externes bien sûr, mais surtout « sujet » du musée.

»⁶⁶

La reconnaissance de la subjectivité du producteur du savoir et/ou du producteur de l'exposition amorce une déconstruction d'un discours autoritaire et légitime au sein des musées d'ethnographie au profit de l'ouverture à l'échange et la polyphonie⁶⁷.

L'Autre n'est plus un sujet à étudier, à exposer ; il revendique le droit d'être le narrateur de sa propre histoire et des modalités d'exposition de celle-ci. Les musées d'ethnographie, menacés de disparaître, se sont vu déontologiquement obligés de renouveler non seulement leurs missions mais surtout leurs modes de productions des savoirs et des expositions⁶⁸.

⁶⁵ Steve Woolgar et Bruno Latour, *La Vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*. Éditions La Découverte, 1988 ; Antoine Hennion et Bruno Latour. *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme*. Sociologie de l'art, L'Harmattan, 1993, pp.7-24

⁶⁶ CÔTE, Michel. « Les musées de société : le point de bascule », *Hermès, La Revue*, vol. 61, no. 3, 2011, pp. 113-118.

⁶⁷ James Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, 1988

⁶⁸ Benoît De l'Estoile, « The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies », *Social Anthropology* vol. 16, n°3, 2008, pp. 267-279

Benoît de l'Estoile parle alors d'une "perspective de la réappropriation"⁶⁹ qui demanderait aux musées de favoriser la possibilité pour les *communautés sources* de se les réapproprier en "établissant un lien avec le passé par l'intermédiaire des objets conservés dans les musées". Le musée ne serait pas seulement conservateur du patrimoine des "Autres" mais serait le médiateur par lequel les héritiers des objets peuvent à nouveau en faire l'usage (cérémoniel par exemple) mais également par la représentation et l'interprétation.

Les nouveaux enjeux des collections et du discours de ces musées vont majoritairement cibler la question des mémoires et des identités liées à ce passé colonial ; la multiplicité et la concurrence qui peut exister entre celles-ci fera l'objet d'un véritable défi pour les musées et leurs expositions.

En effet, comme l'ont remarqué Monique Desroches et Brigitte Des Rosiers⁷⁰, les musées d'ethnographie et l'anthropologie elle-même se trouvent condamnés, Jamin ira même jusqu'à les définir comme paralysés⁷¹ par leur attache historique et symbolique au colonialisme.

2) Nouvelles politiques, nouveaux enjeux

Le nécessaire renouveau des musées d'ethnographie n'est pas seulement dû à la rupture avec l'ethnologie en tant que discipline qui devient de plus en plus autonome. En effet, le champ muséologique connaît lui aussi des transformations conceptuelles qui aura des conséquences majoritaires sur la relation entre public et musées.

⁶⁹Benoît De l'Estoile, "Appropriations", Lettre du séminaire Arts&Société, *Les économies de l'art* n°17-1, du 11 octobre 2007. [en ligne]
<https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2354>

⁷⁰ Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, « Notes "sur" le terrain », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 8, 1995, p. 8.

⁷¹ Jean Jamin, « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? », op. cit., p. 69.

A quelles nouvelles exigences les musées, et particulièrement ceux d'ethnographie doivent-ils répondre ? Ce qui nous intéresse ici dans le cas des musées d'ethnographie, c'est la façon dont le public se retrouvant au coeur des préoccupations muséales va peu à peu devenir le producteur ou co-producteur des savoirs et des expositions.

i. Musées et identités : un rôle à jouer

Quel rôle ont les musées en tant qu'institution nationale au service d'un public ? En effet, en soulignant les évolutions politiques et sociales des contextes géographiques dans lesquels les musées sont inscrits, nous allons tenter de comprendre pourquoi les musées et ceux d'ethnographie en général sont des lieux privilégiés de construction identitaire grâce à l'analyse de l'article *Museums, national, postnational and transnational identities* (2003) de Sharon Macdonald⁷². L'autrice note le début de la relation entre musées et public à la suite de la Révolution française et des nouveaux idéaux égalitaires et démocratiques qui l'ont caractérisé. En effet, les "trésors" alors réservés à une sphère aristocratique privée vont devenir des biens communs, dont l'accès à tous les citoyens est garanti par la nation⁷³. Elle analyse cet événement comme une "tentative symbolique de générer un "public" qui s'auto-identifierait collectivement aux mêmes droits" mais également aux mêmes symboles nationaux présentés dans l'enceinte des musées nationaux. Rassemblée dans un même lieu (le musée), la culture matérielle qui y est exposée devient, selon l'auteur, "l'expression d'une identité nationale" en plus de créer l'idée "d'avoir une histoire ; l'équivalent d'une mémoire commune"⁷⁴.

⁷² Sharon Macdonald, "Museums, national, postnational and transnational identities", *Museum and Society*, 2003

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

Pour conclure cette première analyse, nous comprenons le lien étroit qu'entretiennent les musées nationaux avec la construction d'une identité. Mais dans le cas des musées d'ethnographie créés pendant la période coloniale ; il s'agissait moins de créer l'idée d'un patrimoine commun que de renforcer cette même idée en présentant celui des Autres pour mieux comprendre les caractéristiques de celui du "Nous"⁷⁵. Cet argument nous permet de dire que le musée national ne s'adresse pas à tout le monde dans une optique universelle ; créé et déterminé par un contexte national politique et social, il entend exposer et raconter une certaine vision de l'identité nationale⁷⁶ qui, malgré lui, peut évoluer.

C'est évidemment le cas de notre sujet de recherche ; les musées d'ethnographie d'abord créés et configurés comme outils et légitimation du pouvoir colonial présentaient les cultures des ex-colonisés de manière à justifier l'expansion et les théories évolutionnistes et civilisationnelles de l'humanité. Leur rôle tend aujourd'hui à changer de différentes manières comme nous l'observerons dans la seconde partie de ce mémoire. Cependant, cette première analyse du rapport identitaire qu'entretient le musée et ses publics nous permet de comprendre les nouveaux défis auxquels doivent faire face les musées d'ethnographie dans un monde globalisé et multiculturel où les identités sont revendiqués comme multiples et hybrides.

Pour ajouter un élément à cette analyse, nous allons désormais nous tourner vers les changements spécifiques au champ muséal ayant eu lieu également au cours des années 70 et plus intensément dans les années 80, qui, à partir du contexte de revendications sociales va peu à peu s'ouvrir à une approche considérée comme davantage accessible et démocratique grâce à la participation des publics au sein des musées.

⁷⁵ De l'Estoile, *Le Goût des Autres*, *op.cité*.

⁷⁶ Flora Edouwaye S. Kaplan. (ed.), *Museums and the Making of « Ourselves »*. *The Role of Objects in National Identity*, Londres et New York, Leicester University Press, 1994

En France, les années 70 sont marquées par d'importants événements de revendications et révoltes sociales contre l'hégémonie des classes supérieures notamment au travers du domaines du savoir et de la culture et leurs appropriations. Ces événements soulèvent l'inégalité criante qui existe dans ces domaines érigés comme démocratiques et essentiels⁷⁷ mais qui se révèlent être des privilèges de classe⁷⁸.

En, 1972, la table ronde de l'ICOM de Santiago du Chili marque un moment incontournable de la muséologie sociale. En effet, les discussions ont fini par inscrire le musée comme acteur du changement social (musée comme action) et musée prenant en compte la totalité des problèmes de la société (musée intégral). Le rôle social du musée est encore au coeur de la définition actuelle du musée définie par l'ICOM⁷⁹.

Dans la même mouvance, la création du MINOM (Mouvement international pour une nouvelle muséologie) qui a été acté en 1985 (pendant la "Déclaration de Québec" de l'ICOM qui suivait les mêmes idées que celle de Santiago). Le MINOM a favorisé la mission sociale du musée grâce à des méthodes et des pratiques caractérisées par l'engagement actif de la population. De ces ateliers et déclarations se développeront notamment les écomusées et les musées communautaires.

⁷⁷ En vertu de l'article 13 de la Constitution française du 4 octobre 1958 : "La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture. L'organisation de l'enseignement public gratuit et laïque à tous les degrés est un devoir de l'État."

⁷⁸ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris : Les éditions de minuit, collection Le sens commun, 1964 ; Pierre Bourdieu, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Les éditions de Minuit, collection Le sens commun, 1966

⁷⁹ ICOM, Définition officielle du musée, 24 août 2007 : "Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation."

Apparaît la dichotomie entre le modèle du musée *temple*⁸⁰ caractérisé par le primat accordé aux collections, à l'authenticité, l'unicité et le caractère religieux et cérémoniel accordé aux objets de musée qui tend à être rejeté pour une version plus contemporaine en accord avec les tendances sociétales de son époque : le musée *forum*.

Le musée forum est, lui, plutôt tournée vers le public que les collections, vers le présent que le passé. La différence fondamentale qui existe entre ces deux modèles de musée est, dans le cas du musée forum, la reconnaissance de la possibilité de différents points de vue, de différentes interprétations selon les personnes qui émettent ou le contexte qui les influencent ; le musée forum n'est pas fixe, il est le centre des confrontations, débats et expérimentations⁸¹.

D'après la typologie de muséologie proposée Davallon⁸², *la muséologie de point de vue* est notamment celle qui est née de ces transformations de la discipline. En effet, ce type de muséologie admet que le discours proposé dans le musée est un ou des points de vue ne relevant donc pas de valeurs ou critères supposément universelles.

*“Ce n'est plus la glorification de l'identité nationale, ou régionale, que le musée est convoqué mais à une mission sociale : 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. L'identité n'est plus la nation, c'est le groupe social.”*⁸³ (Drouguet & Gob ; 2014)

Ainsi, ces questionnements et ce nouveau paradigme du champ muséal qui promeut un musée en relation étroite avec la société qu'il sert et tentant de répondre à ses besoins, permettent d'ouvrir la voie vers les problématiques et

⁸⁰ Duncan Cameron, “Le musée : temple ou forum”. In: André Desvallées, (dir.). *Vagues 1. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W/MNES, 1992.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Jean Davallon, “Le musée est-il vraiment un média ?” In: *Publics et Musées*, n°2, *Regards sur l'évolution des musées* (sous la direction de Jean Davallon), 1992 pp. 99-123.

⁸³ Noémie Drouguet, André Gob, *La muséologie, histoire, enjeux et développements*, Armand Colin, 2014, p.84

réponses possibles liées à la représentation des “Autres”. Stranksy définit la muséologie sociale comme “le phénomène de la muséalisation de la réalité dans le contexte de la société actuelle”⁸⁴. Si le musée est un reflet muséalisé de sa société, le contexte de cette époque lui invite à être un endroit démocratique et participatif pour les communautés qu’il sert.

Ajouté à ces arguments, nous n’oublions pas qu’à l’origine de ces revendications était le problème de la démocratisation culturelle ; rendre accessible les institutions de savoir et de culture en attirant des publics qui ne le serait pas. Alors que dans un premier temps, il s’agit de dépasser la dichotomie élite/classes inférieures, un enjeu qui sera plus particulièrement adressé aux musées d’ethnographie sera celui d’intégrer également les communautés sources, l’Autre, l’ex-colonisé qui s’est vu identifié à des objets expropriés et interprétés par des valeurs et critères qui n’étaient pas nécessairement les siennes.

Intégrer l’Autre

L’enjeu de reconnaissance des “Autres” devient plus urgent dans les musées d’ethnographie que nous analysons dans le cadre de cette recherche car leurs collections de même que leurs missions est d’exposer des cultures, des populations et plus particulièrement des populations “Autres” que occidentales, ex-colonisées. Comment ces musées comptent appliquer ces théories muséales au vu de leur histoire et de la nature et l’origine de leur collection ? D’autant plus que les revendications des groupes et communautés auxquels appartiennent ces objets se font de plus en plus nombreuses notamment en Amérique du Nord avec celles autochtones. Ivan Karp et Steven Lavine propose au musée d’être le médiateur entre l’identité nationale que représente le musée et les communautés sources ; leur permettant ainsi d’être “intégrer” en plus d’élargir cette identité⁸⁵.

⁸⁴ Stransky, Z.Z. (1995). *Muséologie. Introduction aux études*, Destinée aux étudiants de l’École Internationale d’Été de Muséologie, Bron, République Tchèque, Université Masaryk.

⁸⁵ Ivan Karp et Steven Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991

Cependant, nous pouvons nous interroger sur les modalités de cette “intégration”. Cette intégration des Autres au sein d’une identité, une histoire commune est-elle véritablement enviable ? Julien Bondaz va même jusqu’à se demander “comment la mise en exposition d’objets peut-elle servir d’outil à la construction d’une identité nationale alors qu’elle participe à leur ethnicisation ?”⁸⁶ L’idée d’intégrer rappelle l’idée d’imposer un cadre occidental à des objets, connaissances, visions du monde qui ne le sont pas forcément. A ce propos, Ruth Phillips va plus loin que les auteurs précédents en évoquant une “muséologie postcoloniale”⁸⁷ permettrait non seulement aux communautés sources de s’approprier le musée et se réapproprier les objets et leur interprétation mais également de se dégager des critères épistémologiques occidentaux grâce à l’autoreprésentation et la légitimation de l’autorité de leurs discours. Si nous suivons cet argument, nous pouvons aller jusqu’à l’idée de “muséologie autochtone”⁸⁸ dont l’exemple le plus évoqué est la création du National Museum of the American Indian à Washington.

Nous allons désormais analyser la construction d’un enjeu déontologique international touchant particulièrement le champ patrimonial et muséal auquel les musées, et d’autant plus ceux d’ethnographie ont dû s’adapter et qui a pu avoir des influences dans les changements de pratiques de ces musées.

ii. De la norme de diversité culturelle au multiculturalisme

⁸⁶ Julien Bondaz, « Politique des objets de musée en Afrique de l’Ouest. » *Anthropologie et Sociétés*, vol 38, n° 3, 2014, p. 95–111.

⁸⁷ Ruth Phillips, “Inside Out and Outside In : Re-presenting the Native North America at the Canadian Museum of Civilization and the National Museum of the American Indian (2003-2004)”, in: *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. McGill-Queen's University Press, 2011

⁸⁸ *Ibid.*, ; et Iulian Vamanu, *Indigenous Museum Curatorship in the United States and Canada: Roles and Responsibilities / The National Museum of the American Indian as Cultural Sovereignty*, De Gruyter Libri, 2019

Nous nous intéressons ici au concept de diversité culturelle pour comprendre d'où il vient et comment, il est devenu une sorte de norme pour les musées. Comme pour notre partie précédente, l'idée de diversité culturelle fait suite à une période de revendications mais également d'un constat du "processus de mondialisation"⁸⁹ qui change fondamentalement les sociétés régies désormais par les flux et les échanges aussi bien marchands que culturels ; processus dans lequel l'UNESCO voit un véritable "défi"⁹⁰ pour la sauvegarde de la diversité culturelle.

L'article 2 de la partie *Identité, diversité et pluralisme* nous intéresse tout particulièrement car il annonce le besoin de "politiques favorisant l'intégration et la participation de tous les citoyens malgré leurs diversités". Cette article, bien plus que d'être une recommandation, propose une réponse politique à la diversité culturelle : le pluralisme culturel comme "cadre démocratique". Nous avons ici une première étape dans la reconnaissance, au sein d'un même groupe social, de la pluralité d'identités qui forment une culture plurielle qui contrebalance l'idée d'une identité nationale unie et unique.

En nous référant désormais aux engagements que devront prendre les Etats ; nous nous intéresserons plus particulièrement aux engagements 2, 3, 14 et 18. En effet, ces quatre éléments nous semblent particulièrement opportuns dans le contexte des musées.

L'engagement n°2 invite les Etats à définir des "principes, des normes et des pratiques [...] ainsi que [...] des formes de coopérations les plus propices à la sauvegarde et à la promotion de la diversité culturelle".

L'engagement n°3 invite les Etats à "favoriser l'échange des connaissances et des meilleures pratiques en matière de pluralisme culturel, en vue de faciliter, dans des sociétés diversifiées, l'intégration et la participation de personnes et de groupes venant d'horizons culturels variés".

⁸⁹ UNESCO, "Préambule", *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, 2011

⁹⁰ *Ibid.*

L'engagement n°14 entend faire “Respecter et protéger les savoirs traditionnels, notamment

ceux des peuples autochtones ; reconnaître l'apport des connaissances traditionnelles, particulièrement en matière de protection de l'environnement et de gestion des ressources naturelles et favoriser des synergies entre la science moderne et les savoirs locaux”

L'engagement n°18 se présente comme ceci : “Développer des politiques culturelles susceptibles de promouvoir les principes inscrits dans la présente Déclaration, y compris par le biais de mécanismes de soutien opérationnel et/ou de cadres réglementaires appropriés, dans le respect des obligations internationales propres à chaque État”.

Dans le cas de ces deux premiers articles ci-dessus interprétés dans le cadre du champ muséal, nous entendons les lier avec les idées et principes de la Nouvelle Muséologie vus dans la partie précédente avec l'idée d'intégrer au coeur de ces principes et processus, la participation des personnes. Les articles 2 et 18 entendent toucher directement aux missions qui définissent les musées ; nous pensons notamment aux différentes politiques (acquisition, collection, expositions...) que se donnent les musées.

A notre sens, l'article n°14 va plus loin que les autres valorisant les savoirs dits traditionnels qui, précédemment reléguer au second plan face aux épistémologies occidentales et universalistes ou bien encore réinterpréter par ces dernières, se voit légitimer et reconnu au même titre que “la science moderne”.

Si nous revenons plus spécifiquement au cas des musées d'ethnographie, ces nouveaux principes à caractère normatif implique que les musées doivent collaborer, négocier avec les communautés sources sur les objets dont ils ont l'héritage ; cette norme implique nécessairement des changements fondamentaux

dans les pratiques et principes muséaux notamment pour ce qui est de l'acquisition (et de l'éventuelle restitution), de l'interprétation et de l'exposition au public.

Ainsi, à la suite du phénomène de mondialisation déterminé par la multitude et la diversité des flux et des migrations permettant notamment l'émergence d'interactions renforcées entre cultures et d'une idée d'hybridité, de métissage et de multiculturalisme, la diversité culturelle prend une tournure internationale et normative dans le cadre de cette déclaration de l'UNESCO et plus encore par la suite avec la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* en 2005.

Nous verrons dans le cadre de notre étude de cas en quatrième partie de ce mémoire, que le concept de diversité peut évoluer grâce à celui de différence dans le cadre de la Déclaration sur les droits des peuples autochtones de l'UNESCO de 2007 sans que cela ne fasse ressurgir les problématiques liées à la dichotomie Autres/Nous.

Dans la lignée de notre contexte politique et sociales des années 70 et 80 et toujours suite au tournant des sciences sociales vers le postcolonialisme, un nouveau discours politique et identitaire commence à émerger : le multiculturalisme.

Le multiculturalisme, tel que le définit Charles Taylor, est la reconnaissance des valeurs égales des différentes cultures⁹¹. Cette notion, dans un contexte postcolonial permet de prendre en compte des revendications culturelles, sociales et territoriales des minorités ou des populations autochtones dans des pays ayant été colonisés. Au-delà d'être favorable à toutes diversités de culture, il s'agit surtout de savoir les apprécier en dehors des critères occidentalocentristes⁹².

⁹¹ Charles Taylor, *Multiculturalisme : différence et démocratie*, Champs essais, 1992

⁹² Benkrim Noémie, Dossier "Décoloniser le musée", exposé du cours "Géopolitique des musées" de François Mairesse, novembre 2019

Confronté à de nombreuses revendications de la part des autochtones, l'idée d'un multiculturalisme constitutionnel ou de politiques multiculturelles se répand donc d'abord dans les pays au sein desquels résident toujours des populations autochtones : le continent américain, l'Australie et la Nouvelle-Zélande. D'autres pays se revendiqueront ou adopteront des politiques multiculturelles comme précisé dans la carte située en annexe n°1 de ce mémoire.

Nous remarquons que sont absentes de cette perspective multiculturelle les anciennes puissances coloniales européennes qui, se définissant comme relevant d'un modèle universaliste, sont moins enclines à accepter l'idée d'une différenciation ethnique ou culturelle⁹³.

L'avènement de ces politiques multiculturelles s'est évidemment répercutée dans les missions et pratiques des musées. Les musées d'ethnographie, en recherche d'un nouveau rôle, ont pu se convertir en enceinte privilégiée de la valorisation des minorités des sociétés⁹⁴.

D'après l'influence du multiculturalisme sur les musées d'ethnographie, Fabien Van Geert définit deux tendances géographiquement déterminée⁹⁵.

La première est située plutôt dans les pays où résident des autochtones et nouveaux processus de collaboration et concertation au sein des musées autour de l'interprétation des collections. La seconde, située en Europe, porte plutôt sur le sujet de l'immigration. Les deux tendances tentent une négociation autour du principe d'intégration de l'Autre au sein d'un musée national qui entend proposer une certaine vision de son histoire et de son identité.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Sonali Thakkar, "Under Western Eyes : Into the Heart of Africa, Colonial Ethnographic Display, and the Politics of Multiculturalism". In: Will KYMLICKA, Bashir BASHIR (dir.). *The Politics of Reconciliation in Multicultural Societies*, Oxford University Press, 2008

⁹⁵ Fabien Van Geert, « Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques », *Culture & Musées*, 31, 2018, 192-195.

Nous verrons, en seconde partie de ce mémoire, comment les musées d'ethnographie s'emparent de ces nouvelles approches politiques et sociales parfois radicalement différentes en se servant de leurs collections ethnographiques et parfois même de leur propre histoire comme objet d'exposition.

iii. L'exposition : espace de représentations et de revendications politiques

Visual culture within the museum is a technology of power. This power can be used to further democratic possibilities, or it can be used to uphold exclusionary values. Once this is acknowledged, and the museum is understood as a form of cultural politics, the post-museum will develop its identity.

(Hooper-Greenhill, 2002)

Prenant la définition qu'en donne Davallon dans *L'exposition à l'oeuvre* (1999) : "un dispositif résultant d'un agencement de choses en un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des personnes", nous allons revenir sur les différents enjeux à l'oeuvre au sein de l'espace d'exposition pour comprendre en quoi, dans le cadre de notre recherche, cet espace devient l'élément clé et privilégié par les musées pour questionner l'histoire des collections ethnographiques et l'héritage colonial des musées d'ethnographie.

En effet, cet espace est à l'origine de notre problématique. C'est par lui qu'à travers leur culture matérielle, des populations/régions colonisées, ont été classifiées, scientifiquement déterminées, et exposées à des fins scientifiques et politiques. L'espace d'exposition n'est pas neutre ; cela fait suite à notre analyse sur le discours des musées, celui-ci est incarné par les scientifiques eux-mêmes influencés par un contexte socio-politique ou par une idéologie à servir pour les

premières expositions universelles puis coloniales et les premiers musées d'ethnographie nationaux. Suivant aux gestes de collecte sur le terrain, les gestes de mise en exposition forment une opération de création⁹⁶ d'un récit de mise en scène⁹⁷ et en ordre⁹⁸ des objets.

L'espace d'exposition est malléable car il est un espace-temps au sein duquel le visiteur, captif, assiste à la démonstration spatiale et visuelle d'une interprétation d'un sujet. Les objets ethnographiques, déjà sortis de leur contexte d'origine se voit attribuer un nouveau statut, une nouvelle narration dans ce nouvel environnement ; l'objet est présenté de manière à faire valoir les intentions du discours⁹⁹. Ces opérations démontrent la part de subjectivité que possède l'exposition.

Comme le souligne Mairesse et Hurley-Griener (2012), l'intérêt de la mise en scène de ces objets, définie comme "dispositif" se trouve dans le fait qu'elle n'est pas visible et donc inconsciente pour les visiteurs qui traverse cet espace d'exposition.

C'est pourquoi ce média est un outil performant à la fois de fabrication d'une perception mais aussi de communication de celle-ci ; et évidemment celle de la construction de l'Autre dans une perspective colonialiste. Ainsi, les enjeux idéologiques qui se jouent dans l'exposition apparaissent comme des faits, des vérités scientifiques traduites par le discours muséal.

Il est intéressant d'interroger cette notion de dispositif à travers la définition qu'en a fait Foucault notamment dans son ouvrage *Surveiller et punir* (1975) pour identifier que l'exposition relève également d'un ensemble d'éléments choisis et construits stratégiquement et qui agit sur le visiteur comme un "système automatisé de régulation des rapports de forces qui visent à maintenir ou à

⁹⁶ Jean Davallon, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*. Paris : Expo Média, 1986

⁹⁷ Jacques Hainard, *Objets prétextes, objets manipulés*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1984

⁹⁸ Benoît de l'Estoile, *Le Goût des Autres*, op cité.

⁹⁹ Jacques Hainard, *Objets prétextes, objets manipulés*, op.cité.

développer un certain différentiel de pouvoir face aux modifications du milieu dans lequel il baigne¹⁰⁰. En effet, aborder l'exposition comme un système où la régulation est faite par la sélection et la classification des objets mais également les relations qu'ils entretiennent entre eux, dans l'espace d'exposition permet de mieux comprendre l'idée d'invisibilité des relations de pouvoir à l'oeuvre dans l'exposition. L'espace construit et contraint de l'exposition agit sur la réception du discours visible (les textes, les objets) et non-visible (l'espace, l'agencement, les éléments scénographiques) sur le visiteur ; s'établit alors une relation entre le visiteur et l'espace/dispositif d'exposition pendant lequel le visiteur est en constante négociation entre ce qui est montré/dit et l'interprétation du sens de l'exposition qu'il lui est propre¹⁰¹.

Ainsi, en poursuivant avec l'analyse de l'exposition comme média de Davallon (2000), nous comprenons que l'exposition crée une relation spatiale et cognitive entre le visiteur et le monde qu'elle représente. En considérant l'exposition comme un espace-temps atemporel puisqu'elle est le produit d'un geste passé¹⁰² ; elle actualise des objets qui, dès leur muséalisation, ne sont devenus que témoins, traces matériels du contexte, des personnes qui les ont créés et utilisés dans le cas des objets ethnographiques.

En effet, dans le cadre des objets ethnographiques venant d'une "autre" culture, nous pouvons compter trois entités qui entrent en relation dans l'espace d'exposition : la culture originelle de l'objet, la culture des concepteurs/scientifiques de l'exposition, la culture du visiteur chacune dépendante d'un contexte socio-politique qui peut être différent, ne se référant pas forcément aux mêmes systèmes de valeurs et aux mêmes interprétations¹⁰³.

¹⁰⁰ Olivier Razac, *Avec Foucault après Foucault. Disséquer la société de contrôle*, Paris, L'Harmattan, 2008

¹⁰¹ Davallon, *L'exposition à l'oeuvre*, op.cité., pp.20-21

¹⁰² *Ibid.*, p. 193

¹⁰³ Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", In: Ivan KARP et Steven D. LAVINE (dir.). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991

Nous comprenons ainsi plus aisément les enjeux identitaires que comporte l'exposition de ces objets ; d'autant plus à la lumière du tournant ethnographique et muséologique des années 70 et 80. Les objets ethnographiques sont les supports des revendications sociales et politiques des communautés sources qui en réclament la propriété matérielle et/ou intellectuelle. En effet, aux trois entités en relation dans l'exposition intervient un nouvel acteur : la culture contemporaine des communautés sources de l'objet, des héritiers du passé colonial.

Ainsi, avec les nouvelles théories et pratiques de la nouvelle muséologie et la critique postcoloniale, les modalités de réception de l'exposition change : c'est la réalité et l'actualité sociale qui entre en jeu bien plus que la simple "rencontre d'objets" tel que conçu dans une muséologie dite d'objet. Le visiteur désormais au centre du dispositif, il a davantage le moyen de prendre position, de revendiquer cet espace de représentations, de revendiquer un droit de parole, de regard, d'autodétermination suite à la nouvelle mission sociale que revêt le musée. De plus, cette mise en évidence des rapports de force et construction de l'altérité au sein des représentations occidentales permet de renforcer la légitimité de ces revendications. L'exposition devient le lieu privilégié des remises en cause du discours visible et non-visible qu'a façonné l'Occident à propos de l'altérité ; désormais ancrée dans les problématiques sociales elle permet l'émergence de nouveaux récits, de nouvelles représentations.

En se référant à la notion de "zone de contact" définie par Mary L. Pratt, l'exposition s'analyse alors un espace de confrontation et de rencontres entre ces différentes réalités et contextes autour du sujet ethnographique comme, bien évidemment, le colonialisme¹⁰⁴ et son héritage contemporain.

¹⁰⁴ Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », *Profession 1991*, New York, MLA, 1991, p. 34.

Ainsi, nous avons tenté d'analyser les nouveaux enjeux auxquels ont dû faire face les musées d'ethnographie au cours des années 70 et 80 ; de nouveaux paradigmes s'offrant à eux aussi bien du côté muséologique que social et politique. Le renouveau des musées d'ethnographie devant nécessairement passer par une réflexivité sur leur passé, chacun ayant des spécificités apportées par leur contexte géographique dans lequel ils sont inscrits, il leur fallait trouver de nouvelles missions et parfois même de nouveau nom pour se défaire de cette image tant critiquée des musées d'ethnographie.

Un point important que nous retiendrons pour la suite de notre propos est la différence de traitement du sujet qui existe entre l'Europe et plus particulièrement les anciennes puissances coloniales et l'Amérique du Nord et l'Océanie qui voient ce processus s'accélérer avec les revendications des populations autochtones que nous pouvons expliquer par la présence de ces derniers sur ces territoires¹⁰⁵ mais également le radical changement qu'a permis la *Déclaration des droits des peuples autochtones* (2007) de l'UNESCO.

3) Changements de noms, changements de missions

Les nouveaux objectifs des musées d'ethnographie sont tout d'abord conceptuels ; leur projet doit être révisé pour trouver de nouveaux modèles de représentations de l'altérité et de productions de savoirs de celle-ci¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Marie Mauzé, Joëlle Rostkowski, *La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales*. Le Débat, « Le moment du Quai Branly », nov-déc 2007, n° 147, p. 80-90, (81).

¹⁰⁶ Voir : Clifford et Marcus, 1986, op. cité ; Benoît De l'Estoile, « The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies ». *Social Anthropology* 16 (3), 2008, p. 267-279 ;

Au cours de cette troisième sous-partie, nous nous intéresserons donc à comparer les anciens et nouveaux projets de certains musées d'ethnographie pour comprendre comment ils ont souhaité s'adapter à ces nouveaux enjeux et paradigmes. Nous verrons également quelques procédés fréquents auxquels ont recourus ces anciens musées d'ethnographie ou musées coloniaux pour proposer une nouvelle image, si ce n'est une nouvelle approche de cette discipline scientifique et de ces collections.

Pour ce faire, nous nous appuyerons particulièrement sur les tableaux et le travail de Camilla Pagani¹⁰⁷ qui, en répertoriant plusieurs musées d'ethnographie internationaux a pu analyser et identifier les principaux changements qu'ont opérés ces musées. a répertorié les musées d'ethnographie internationaux anciens et nouveaux en comparant leurs changements structurels et nominatifs.

i. Le rejet du terme "ethnographie"

Nouveaux paradigmes, nouvelles fondations implique bien souvent un changement de nom pour ces musées qui atteste ainsi d'une nouvelle identité. Changer de nom permet à ces musées d'établir une première rupture avec leur passé qui permet à ces musées d'apparaître sous un nouveau jour, sans rapport direct avec le passé colonial et l'héritage de celui-ci qu'ils pouvaient porter par ce nom rappelant trop évidemment le rôle premier de l'ethnographie à ses débuts. Les racines même de ce mot : *l'écriture des/sur les peuples* tranche avec les nouveaux enjeux auxquels doivent répondre ces musées. En effet, il ne s'agit plus de parler de ces peuples, d'en faire l'écriture, la classification mais bien au

Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*. Paris : Les Presses du réel., 2009

¹⁰⁷ Camilla Pagani, *Politiques de reconnaissance dans les musées d'ethnographie et des cultures au XXIe siècle*, Thèse, Université Paris-Est-Créteil – Università degli studi di Milano, 2014

contraire de les intégrer à ce processus d'écriture en plus de s'accorder avec l'idée d'un monde globalisé qui ne segmenterait plus les peuples entre eux.

Tableau 2

Musée	Type de changement	Vieille appellation	Nouvelle appellation	Date
Museo delle Culture del Mondo Castello D'Albertis, Gênes	Nouvelle institution dans le bâtiment historique	Castello di Montegalletto	Museo delle Culture del Mondo Castello D'Albertis	1991 – 2004
Tropenmuseum, Amsterdam	Rénovation de l'exposition permanente	Musée colonial (Koloniaal Museum jusqu'en 1950)	Tropenmuseum	1995 – 2009
Louvre, Paris	Nouveau département		Pavillons des sessions des arts premiers	1996 – 2000
Musée du Quai Branly, (MQB) Paris	Nouvelle institution et nouveau bâtiment à partir de deux musées différents, nouvelle appellation	1. Musée de l'Homme 2. Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie	Musée du quai Branly. Arts et civilisations d'Afrique, Asie, Océanie et Amériques	1996 – 2006
Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille (MuCEM)	Nouvelle institution et nouveau bâtiment à partir de deux musées différents, nouvelle appellation	1. Musée de l'Homme 2. Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris	Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM)	1996 – 2013

Rautenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt, Köln	Nouvelle institution et nouveau bâtiment, exposant une vieille collection		Rautenstrauch-Joest-Museum- Kulturen der Welt	1996 – 2010
British Museum, London	Transfert et changement de l'appellation du département	Musée de l'Homme (Museum of Mankind)	Département d'Afrique, d'Océanie et des Amériques (Department of Africa, Oceania and the Americas)	1997 – 2001
Världskulturmuseet, Göteborg	Nouvelle institution et nouveau bâtiment – reliée au National Museum of Ethnography de Stockholm	Musée d'ethnographie de Göteborg (Gothenburg Ethnographic Museum)	Musée national de la culture du monde (Världskulturmuseet)	1999 – 2004
Pitt Rivers Museum, Oxford	Rénovation structurelle			2007 – 2009
Museum der Weltkulturen, Frankfurt	Extension du bâtiment	Musée d'ethnographie (Museum für Völkerkunde)	Musée des cultures du monde (Museum der Weltkulturen)	2010 – en cours
Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC), Tervuren	Rénovation de l'exposition permanente – Extension bâtiment	Musée du Congo (jusqu'au 1960)	Musée royal de l'Afrique centrale	2013-2016

Ainsi, sur le tableau ci-dessus présentant les changements d'appellations et de bâtiments de musées d'ethnographie européens issus du travail de Pagani cité plus haut, nous remarquons la diversité des nouvelles appellations de ces musées. Entre les musées des “cultures du monde”, des “civilisations”, “de l'Homme”, ou ceux qui préfèrent la neutralité en prenant le nom du site géographique où ils se trouvent, l'ethnographie n'est plus.

Le choix du terme “cultures du monde” est, pour la conservatrice du musée Världskultur à Göteborg en Suède, un moyen de continuer à parler des cultures pour ces musées mais en le juxtaposant avec “monde” dans l'idée de “culture mondiale” et globalisée attachée aux notions de diversité et pluralité¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Cajsa Lagerkvist, “Empowerment and Anger : Learning how to Share Ownership of the Museum”, *Museum and Society*, 2006, 2, n°4, p. 52-68

Remarquons que ne sont pas inclus dans ce tableau deux musées suisses qui, eux, n'ont pas changé de nom et ont bien gardé le terme d'ethnographie dans leur appellation : le Musée d'Ethnographie de Genève et le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Et pour cause, ces deux musées ont entrepris une stratégie différente de celles des musées cités dans ce tableau. En effet, loin de vouloir mettre de côté l'héritage colonial des musées d'ethnographie, ces derniers et tout particulièrement celui de Neuchâtel sont moins du côté de la rupture que de la réflexivité. Nous analyserons plus en détails ces différentes approches et stratégies d'expositions des musées dans la seconde partie de ce mémoire.

Ce tableau nous permet d'ajouter un argument à cette partie en notant la délocalisation ou la rénovation fréquente des bâtiments de ces musées qui ajoute à l'idée de volonté de se défaire des racines coloniales qui peuvent persister à travers l'architecture du bâtiment, élément important du "dispositif" muséographique dont nous avons cités les enjeux précédemment.

ii. Le choix de la pluridisciplinarité et de l'actualité

Ces changements d'appellation rejetant la référence à la discipline scientifique qu'est l'ethnologie va de pair avec une volonté de ces musées de se revendiquer comme pluridisciplinaire. En effet, les collections d'objets ethnographiques ne pouvant être soumises à un seul cadre épistémologique, les anciens musées d'ethnographie semblent privilégier le mélange des genres, la compréhension des cultures par la pluridisciplinarité pour éviter les manques et dérives épistémologiques du passé.

Camilla Pagani fait remarquer que cette pluridisciplinarité implique donc une offre de programmation elle aussi plus diverse mais surtout plus fréquente grâce à

de nouvelles politiques d'expositions temporaires ou semitemporaires permettant de répondre à l'enjeu de fréquentation des publics d'une part en "rapprochant différents publics" et se servir des collections ethnographiques à d'autres fins que celle de l'ethnographie.

La pluridisciplinarité est, à notre avis, le premier pas vers la tendance des musées à devenir des lieux plurivocaux¹⁰⁹.

Boris Wastiau¹¹⁰ propose par exemple diverses significations de l'objet ethnographique en s'appuyant sur les documents d'archives qui constituent l'histoire de l'objet mais aussi l'histoire de ses significations grâce aux données de la collecte, les différentes manières dont l'objet a été interprété ou présenté, ses différents propriétaires, etc... Permettant ainsi aux visiteurs de prendre conscience de la nature polysémique de cet objet par le biais de l'exposition des différents regards portés sur lui incluant celui du visiteur.

Ce choix d'un recours à l'idée d'un musée pluridisciplinaire permet également d'être plus près des questions d'actualités qui, temporelles, mouvantes nécessitent une réactualisation permanente qui ne va pas avec l'idée d'exposition permanente. Le recours à l'art contemporain que nous analyserons ultérieurement mais également le débat autour de la collection d'objets contemporains¹¹¹ permettent

¹⁰⁹ ICOM, Projet de nouvelle définition du musée, août 2019, "Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples.

Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire."

¹¹⁰ Boris Wastiau, "La reconversion du musée Glouton", in: *Le Musée cannibale*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002

¹¹¹ Par exemple, la dimension contemporaine est inscrite dans la politique de gestion des collections (2017) du Musée de la civilisation à Québec : "La dimension contemporaine : Le développement des collections prend en considération les 25 dernières années. En filigrane, la dimension contemporaine constitue un atout pour comprendre la société actuelle." Voir également : Provencher St-Pierre, L. . *Le contemporain : objet de collection et de réflexion dans les musées de société*. *Muséologies*, 7 (2), 2015, p.19–30.

aux musées d'ethnographie d'être au plus près du présent, du vivant et des individus représentés.

À cela, l'auteur ajoute avec justesse, les nouvelles politiques événementielles de la programmation des musées qui font entrer des pratiques immatérielles au sein des musées (danses, cérémonies spirituelles, concerts, débats) faisant suite à la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* de l'UNESCO et la prise de conscience de la valeur de la culture immatérielle en opposition aux origines ethnographiques dont l'intérêt se portait plus majoritairement sur la culture matérielle.

Cette première partie nous a permis de comprendre les différents défis qui se sont posés aux musées d'ethnographie suite à leur âge d'or pendant la période coloniale des empires européens. Alors que l'appréhension d'un nouveau monde tendant vers la globalisation et les théories critiques comme le postcoloniale, plus tard le multiculturalisme et aujourd'hui, les théories de genre, l'intersectionnalité par exemple, les musées d'ethnographie apparaissent de plus en plus désuets et objet privilégié de ces critiques théoriques qui dénonçaient la fabrication et l'interprétation occidentale de l'altérité.

La première rupture qui poussa les musées d'ethnographie vers une profonde crise existentielle fut celle consommée avec la discipline scientifique dont ils étaient alors l'outil. C'est ensuite au cours des années 70 et 80 que les champs muséaux

; Denis Chevallier, *Collecter, exposer le contemporain au MUCEM*, Ethnologie française, vol. 38, no. 4, 2008, pp. 631-637. ; Jacques Battesti, *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Le Festin, 2012

d'abord se voient subir de nombreuses évolutions et transformations avec l'arrivée du courant de la Nouvelle Muséologie qui renouvelle les missions des musées en faisant de lui et ses collections un outil "au service de la société et de son développement"¹¹². Du côté du champ patrimonial et culturel, ce sont les instances internationales influentes telles que l'UNESCO qui va instaurer de nouvelles normes, dont celle de la diversité culturelle et du patrimoine immatériel, modifiant encore davantage les frontières du musées et de ses pratiques traditionnelles. Ajouté à cela, ce sont évidemment l'émergence des revendications légitimes des communautés qui prennent de plus en plus de place dans l'espace public et politique qui va être précisément l'élément déclencheur d'un nécessaire renouveau pour les musées d'ethnographie.

Quel rôle ont-ils à jouer dans ce monde globalisé où la sauvegarde des diversités culturelles est le mot d'ordre ? Quelles stratégies mettent-ils en place pour rompre avec les pratiques originelles des musées d'ethnographie et leur rapport à la construction occidentale de l' "Autre" ?

La première réponse que nous y avons apporté dans cette première partie est la rupture et la rénovation : changer d'appellation, changer de projet, changer jusqu'aux bâtiments... Il s'agit alors de prendre une distance avec ce passé colonial des musées d'ethnographie en omettant même le terme d'ethnographie. Qu'est-ce qui fait ethnographie aujourd'hui ? Puisqu'est définie comme ethnographique l'objet de culture soumis à des critères scientifiques issus d'une autre culture que la sienne ; ce qui est ethnographique est une perception qui a eu des conséquences malheureuses dans le cadre de l'expansion coloniale et de son héritage encore présent aujourd'hui. Or, cette vision unilatérale des collections n'est plus d'actualité aujourd'hui, le pluralisme culturel est valorisé, les différentes réalités sont reconnues pour former un modèle multivocal ; d'où le recours à une programmation pluridisciplinaire privilégiant les expositions temporaires pour mieux être au coeur des enjeux présents.

¹¹² ICOM, définition du musée, août 2007

Ce mouvement de réforme muséale est à la fois interne avec l'avènement de l'anthropologie critique¹¹³ pour la discipline et de la nouvelle muséologie pour le champ muséal et externe avec les multiplications et amplification des revendications et contestations des communautés¹¹⁴.

Dans la prochaine partie, nous allons nous intéresser plus précisément aux nouvelles approches et pratiques engagées par les musées d'ethnographie d'Europe et d'Amérique du Nord pour tenter d'en décrire une typologie. En effet, comment ces musées s'arrangent-ils avec leur héritage muséologique colonial ? Pour questionner ou déconstruire ce dernier, nous allons voir que plusieurs stratégies sont mises à l'épreuve, les unes parfois radicalement différentes des autres ; c'est parfois la nature même des musées et des collections qui diffère.

¹¹³ Michael A. Ames, *Cannibal Tours*, op.cité

¹¹⁴ PEERS Laura, BROWN, Alison K. (eds.), *Museums and source communities*, Londres et New York, Routledge, 2003

II) Dépasser le passé : entre réparation et rupture

“La véritable question que les musées d’ethnographie doivent affronter aujourd’hui est celle de la contemporanéité. Le problème sous-jacent concerne l’origine des collections : comment en effet réadapter des objets appartenant à l’époque de domination de l’Europe sur les autres continents et fournir aux visiteurs des clés d’interprétation liées à un contexte hybride où les dichotomies colonial/postcolonial, centre/périphérie, nous/les Autres ont été déconstruites ?”

115

Dans le cadre de cette recherche et plus particulièrement de cette seconde partie, nous analyserons ces pratiques en ce qu’elles relèvent de la production de l’exposition ou de l’exposition en tant que telle. En reprenant le concept de dispositif analysé en première partie de ce mémoire, nous nous intéresserons donc aux relations de pouvoir en jeu au sein de l’exposition entre les producteurs de celles-ci, les communautés sources des objets et savoirs présentés, et le visiteur.

Loin de se ressembler, les musées d’ethnographie que nous allons analyser ci-dessous ont adopté des stratégies différentes d’expositions de leurs collections ethnographiques ; bien que tous conscients de l’histoire et l’héritage colonial que peut signifier ces objets et les présentations passées, nous verrons que le renouveau des musées d’ethnographie se caractérise surtout par la multiplicité de possibilités d’exposition et d’interprétation de ces collections, du passé colonial et parfois même du musée lui-même.

Comment le discours est-il renouvelé et reformulé, grâce à quels moyens muséographiques ? Le discours passé est-il effacé, oublié, ou fait-il l’objet d’une remise en contexte, d’une patrimonialisation ? S’agit-il de faire table rase du passé

¹¹⁵ Camilla Pagani, *Politiques de reconnaissance dans les musées d’ethnographie et des cultures au XXI^e siècle*, op.cité, p. 329

historique de ces musées, de leurs collections, le recontextualiser ou le reprendre ?

Pour répondre précisément à ces questions, nous analyserons ces différentes pratiques au travers d'études de cas précises pour mieux saisir les enjeux géographiques et politiques du choix de ces pratiques selon l'origine du musée qui nous servira d'exemples.

1) Partager l'autorité et l'espace

i. La collaboration comme réconciliation

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente qui entendait décrire les nouveaux enjeux des musées d'ethnographie aujourd'hui, la question des représentations de l'Autre, de l'ex-colonisé était au coeur des critiques et revendications identitaires et politiques des *communautés sources*.

Nous reprenons ici les questionnements soulevés sur le discours des musées et sa manipulation passée qui a pu nourrir l'expansion coloniale. Prendre en compte et exposer différents points de vue passe évidemment par un ou des principes collaboratifs qui ont, parfois, amenés les musées à modifier leurs pratiques professionnelles internes. Nous verrons qu'il existe une diversité de modalités de collaborations.

L'élément déclencheur des pratiques collaboratives plus particulièrement développées dans les pays où résident des autochtones a été le scandale de l'exposition « The Spirit Sings » organisée au Glenbow Museum qui a été le point de départ des changements institutionnels concernant les représentations des Autochtones dans les Musées canadiens. Cette exposition avait pour sujet la valorisation des diverses cultures autochtones au moment des premiers contacts et

échanges avec les européens-canadiens. Le boycott de cette exposition, porté par les Cree (Nord de l'Alberta) tendait à dénoncer l'hypocrisie d'une telle exposition financée en partie par la compagnie Shell Oil qui menaçait d'exploiter un territoire qui leur appartenait. Ultérieurement, c'est également le non-recours à des consultations auprès des Autochtones eux-mêmes sur une exposition dont, pourtant, ils étaient le sujet qui a été critiqué.

Les principales critiques faites à l'exposition en elle-même étaient la remise en cause d'un universalisme occidental qui amoindrissait le sens et les particularités de ces communautés dans leur représentation au musée à travers des zones géographiques culturelles et des objets acquis dans des conditions suspicieuses¹¹⁶. Dans un deuxième temps, il s'agissait également de l'esthétisation des objets ethnographiques qui était remise en question en faveur de la valorisation de la signification sociale originelle (et évolutive) de ces objets mais aussi l'absence d'artistes autochtones contemporains. Un autre fait important à propos de cette exposition est que son boycott a été soutenu par la Canadian Ethnology Society remettant en difficulté la relation entre la discipline ethnologique et les musées¹¹⁷.

Cette exposition donnera lieu à la création d'un Groupe de Travail entre Musées et Premières Nations en 1992 qui a eu pour missions de développer des pratiques muséales plus respectueuses et inclusives envers les communautés autochtones. En effet, c'est la parole autorisée qui est contestée, les discours anthropologiques sur ces communautés ont des conséquences politiques, sociales et économiques¹¹⁸.

Les idées, parmi les six du rapport qu'on retiendra pour notre propos, sont celles qui indiquent que « les musées doivent faire participer les communautés autochtones à l'interprétation des objets culturels et artistiques et à l'écriture de

¹¹⁶ Young Man A, *Review. 'The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples,' the Glenbow Museum, Toronto. Am. Ind. Q. 14(1):7, 1990, p. 1-73*

¹¹⁷ Harrison JD, "The Spirit Sings' and the future of anthropology", *Anthropology Today* 4(6), 1988, p.6-9

¹¹⁸ DUPAIGNE, Bernard. « L'ethnologue responsable » in : *Dire les autres : réflexions pratiques et ethnologiques*. Payot, Lausanne, 1997

leur histoire »¹¹⁹. La participation de membres des communautés autochtones est fortement recommandée d'autant plus pour un musée national pour s'assurer de l'intégrité du discours scientifique et du respect désormais nécessaire dues aux personnes dont sont issues ces objets et les récits, savoirs qui leur sont connexes qui représentent désormais un savoir légitime et légitimé au sein de l'institution. Ces indications impliquent deux changements fondamentaux pour les musées selon Michael Ames : la remise en question de la parole officielle du musée et la critique de la position universaliste¹²⁰. L'auteur indique également que les vives réactions et critiques qu'ont suscité cette exposition, vont introduire une transformation dans les pratiques traditionnelles du musée, les invitant à collaborer au-delà de la simple consultation mais bien vers une prise de décision commune et égalitaire¹²¹.

Suite aux controverses et boycott de l'exposition *The Spirit Sings* mais également de celle, l'année suivante, du Royal Ontario Museum "Into the Heart of Africa" (1989), c'est la neutralité présumée du musée qui est fondamentalement remise en cause¹²². En effet, représenter quelque chose au sein d'un musée, depuis l'élaboration de l'exposition, comprenant les partenaires et sponsors, jusqu'à l'acte d'exposition lui-même, est un acte politique¹²³.

De ces premières revendications très médiatisées qui ont touchées le monde des musées et la prise de conscience de leur implication dans les systèmes oppressifs et discriminatoires issus du colonialisme ont découlé d'autres conventions, lois, recommandations officielles régulant les relations entre musées et communautés autochtones et/ou indigènes dans les pays concernés par cette situation :

¹¹⁹ Association des musées canadiens et Assemblée des Premières Nations., *Tourner la page : Forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations : Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations*, 1992

¹²⁰ HALPIN, M., AMES, M., "Musées et « Premières Nations » au Canada". *Ethnologie Française*, 1999, vol 29, n°3

¹²¹ Michael M. Ames, "Biculturalism in exhibitions", *Museum Anthropology*, vol. 15 n°2, 1991, p. 7-15

¹²² Anna Laura Jones, "Exploding Canons : The Anthropology of Museums", *Annual Review of Anthropology*. vol. 22, p. 201-220

¹²³ Michael M. Ames, "Biculturalism in exhibitions", op.cité

- Le *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA) en 1990 aux Etats-Unis qui encadre la possibilité pour les autochtones de demander le rapatriement d'objets sacrés, funéraires, patrimoniaux et des restes humains auprès des musées subventionnés par le gouvernement américain.

Bien que nous ne nous intéresserons pas en détail à la question du rapatriement des objets des collections ethnographiques dans le cadre de cette recherche comme expliqué en introduction, il est intéressant de remarquer que cette loi a occasionné la création de plusieurs formes de musées gérés ou autogérés par des autochtones leur permettant d'établir de nouveaux rapports de forces et de représentations¹²⁴ avec les institutions traditionnelles occidentales¹²⁵.

- *The Mātaatua Declaration on Cultural and Intellectual Property Rights of Indigenous Peoples* en 1993 pour la Nouvelle-Zélande qui affirme le droit des populations indigènes de définir, selon leurs termes, la propriété culturelle et intellectuelle à propos de leur identité et leur patrimoine et recommande aux états et institutions de travailler en coopération avec les communautés sources au sujet des droits de propriété intellectuelle et culturelle, d'interprétation et de protection du patrimoine indigène.

- *Previous Possessions, New Obligations* en 1993 pour l'Australie suivi par *Continuous Cultures, Ongoing Responsibilities* en 2005 qui proposent des principes de relations entre indigènes et musées en ce qui concerne la gestion, l'interprétation et l'accès aux collections, des droits de propriétés intellectuelles sur celles-ci mais aussi à propos des rapatriements.

¹²⁴ Élise Dubuc, Laurier Turgeon, « Musées et premières nations : la trace du passé, l'empreinte du futur. » *Anthropologie et Sociétés*, 2004, vol 28 n°2, 2004, pp. 7–18 ; Marie Mauzé, « Un patrimoine, deux musées : la restitution de la Potlatch Collection, *Ethnologie française*, 1999 (3) : 419-430

¹²⁵ James Clifford, *Four northwest coast museums*, in : Karp I, Lavine SD, eds., op.cité ; Michael M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver: Univ. British Columbia Press, 1992 .; NJ Fuller,. 1992. *The museum as a vehicle for community empowerment: the Ak-Chin Indian community ecomuseum project*. in: Karp I, Lavine SD, eds. op.cité

- La *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones* en 2004 qui “établit un cadre universel de normes minimales pour la survie, la dignité et le bien-être des peuples autochtones du monde et élabore sur les normes existantes des droits humains et des libertés fondamentales dans leur application à la situation particulière des peuples autochtones.”

Nous supposons que cette déclaration, suite à l’analyse de ces articles, permet de comprendre pourquoi les pays où cohabitent autochtones (ex-colonisés) et héritiers des colons, ont été les premiers à s’inquiéter des questions liées à l’héritage colonial des musées. En effet, ils ont été les premiers à mettre en place de nouvelles pratiques visant à résoudre et/ou réparer ses conséquences. En effet, cette première déclaration permet de mettre en avant le concept de “différence” en opposition à une vision universaliste du monde et de ses populations. En effet, les peuples autochtones sont reconnus comme tels et ont ainsi le droit à l’autodétermination de leur statut politique et de leur développement économique, social et culturel¹²⁶ tout en pouvant “maintenir et renforcer leurs institutions politiques, juridiques, économiques, sociales et culturelles distinctes”¹²⁷.

Cette déclaration prévoit notamment des articles directement dédiés au champ patrimonial et muséal. En effet, l’article 11 prévoit aux autochtones le droit de “conserver, de protéger et de développer les manifestations passées, présentes et futures de leur culture” mais également une idée de collaboration entre Etats et plus particulièrement les institutions culturelles et les autochtones : “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, donnés librement

¹²⁶ UNESCO, *Déclaration sur les droits des peuples autochtones*. Article 3 et 4, 2007

¹²⁷ *Ibid.*, Article 5

et en connaissance de cause, ou en violation de leurs lois, traditions et coutumes” ainsi que dans l’article 12 : “ 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”.

L’intérêt de cette déclaration pour notre sujet est la reconnaissance des conséquences sociales, politiques et culturelles du passé colonial pour les autochtones ; il s’agit d’y remédier non seulement en leur accordant cette autodétermination qui tend à les défaire de celui qui leur a été imposé par l’histoire coloniale mais également de reconnaître celle-ci de manière consciente et urgente.¹²⁸

Consulter les communautés sources permet aux musées d’avoir un premier geste envers celles-ci, leur avis est pris en compte et il peut être aussi celui qui a autorité avec le modèle des “community-based exhibits”.

En reprenant la définition qu’en fait Ruth B. Phillips¹²⁹, nous comprenons que ce modèle voit le professionnel du musée comme un médiateur qui met son expertise au profit des communautés sources pour que leur discours soit exposé et traduit muséographiquement de la manière la plus fidèle et efficace possible. Dans ce cas, c’est la communauté source qui détient l’autorité décisive sur les éléments de l’exposition ; l’espace d’exposition (et donc le musée) devient le moyen d’expression de ce discours et des autoreprésentations. L’auteur ajoute que symboliquement, ce modèle est un “kit de réparation sémiotique” qui permet de réparer le biais qui a exposé ces communautés exclusivement à travers des critères et disciplines occidentales¹³⁰.

¹²⁸ *Ibid.*, “Préambule”

¹²⁹ Ruth B Phillips, “Introduction”, in: PEERS, L. et BROWN, A. (eds.), *Museums and source communities*, Londres et New York, Routledge, 2003, p. 155-169.

¹³⁰ Robert Redfield, ‘*Art and icon*’, *Aspects of Primitive Art*, New York: Museum of Primitive Art, 1959 ; Ruth B. Phillips, “Fielding culture: dialogues between Art History and Anthropology”, *Museum Anthropology*, 18 (1), 1994, p. 39–46 : Ruth

Prendre en compte l'expérience, les discours, interprétations et modalités de savoirs des communautés sources permet, selon Miriam Clavir, de respecter "l'intégrité conceptuelle"¹³¹ des objets et de permettre des expositions plus honnêtes envers les différents publics. Nous pouvons ajouter à cela les questions soulevées autour de la propriété intellectuelle de ces objets grâce à la *Mātaatua Declaration on Cultural and Intellectual Property Rights of Indigenous Peoples* de Nouvelle-Zélande ; question qui devient un sujet de réflexion en France suite au rapport Sarr-Savoy¹³².

En effet, la collaboration entre communautés sources et personnel du musée n'est pas seulement une collaboration professionnelle, il s'agit notamment d'une négociation identitaire entre des appréhensions différentes de l'objet, de son interprétation et de la représentation de l'histoire qui se joue dans l'espace d'exposition. Il s'agit d'arbitrer le pouvoir décisionnel, et l'autorité culturelle¹³³ des parties sur les objets en question.

La collaboration change fondamentalement les pratiques des musées en plus du rapport épistémologique qui existe entre les musées, leurs publics et les communautés sources. En effet, en se référant aux savoirs de ces communautés sources ou héritières culturelles des objets des collections, c'est la chaîne de production de savoir traditionnelle (collecte, expropriation-appropriation, étude-interprétation, exposition) qui se voit bouleversée. Ruth B. Phillips parle de "l'érosion des valeurs universelles modernistes"¹³⁴. Ces pratiques collaboratives peuvent toucher tous les musées suite au nouveau paradigme introduit par la nouvelle muséologie qui positionne le musée au service des publics et de leurs enjeux. Cependant, dans le cas particulier des musées d'ethnographie, c'est

B. Phillips, "Where is Africa? Re-viewing art and artifact in the age of globalization and diaspora", *American Anthropologist*, 104 (3), 2002, p. 11–16.

¹³¹ Miriam Clavir, *Preserving What Is Valued: museums, conservation and First Nations*, Vancouver: University of British Columbia Press, 2002

¹³² Voir notamment: Mathilde Pavis et Dr Andrea Wallace, *Réponse au rapport Sarr-Savoy*, 25 mars 2019

¹³³ Jenkins, T. *Contesting Human Remains in Museum Collections: The Crisis of Cultural Authority*, Londres, Routledge - Research in Museum Studies, 2010.

¹³⁴ Ruth B. Phillips, "Introduction", in: *Museums and Sources Communities*, op.cité

l'héritage sensible et dans notre cas colonial, qui peut s'avérer délicat à affronter, puisqu'il renvoie à un passé violent et parfois destructeur qui a encore des conséquences aujourd'hui.

“Comment faire coexister dans un même lieu le discours du colonisateur et celui du colonisé, celui de l'ethnologue et celui des groupes ethnographiés ? Dans nos sociétés de plus en plus pluralistes, comment réunir dans les musées nationaux les intérêts forcément divergents des groupes différents qui composent la nation ?”

Dubuc & Turgeon (2002)

Le respect des croyances et des traditions que renferment certains artefacts issus des communautés autochtones, rencontre souvent l'obstacle des principes et processus de patrimonialisation et muséalisation occidentaux.

Cependant, nous pouvons nous interroger sur les obstacles et confrontations qui peuvent exister entre les gestions des objets et pratiques traditionnelles des musées face à celles des communautés sources. Comment les musées peuvent-ils continuer à assurer leurs fonctions fondamentales (conserver, exposer) quand ces différences conceptuelles existent ?

Pour ce faire, nous analyserons ces processus collaboratifs à travers l'exemple du Musée canadien de l'histoire de Gatineau au Canada. L'un des objectifs principal de la rénovation de l'exposition permanente de ce musée était d'inclure l'autochtonie au récit national canadien.

En effet, conçue par Rod Huggings et inaugurée en 1989, la précédente salle du Canada présentait l'histoire du Canada à partir des premières invasions vikings sur les côtes du Labrador et de Terre-Neuve pour présenter ensuite l'expansion coloniale et l'installation des sociétés européennes dans l'Ouest du Canada et puis à travers tout le territoire. Cette présentation n'intégrait ou n'instaurait aucun lien

entre l'histoire des peuples autochtones et celles des européens et des sociétés euro-canadiennes par la suite, comme s'il s'agissait de deux histoires distinctes.

Il existait une division spatiale au sein du musée entre « Salle des Premiers Peuples » (au rez-de-chaussée, encore existante) et « Salle de l'histoire canadienne » (au second étage). Cette division permettait certes la visibilité des Autochtones, de leur histoire et leurs artefacts représentés dans un musée national mais entraînait une séparation concrète des histoires entre celle des Autochtones et celle des Occidentaux aussi bien conceptuellement que spatialement comme si celles-ci n'étaient pas liées.

Aujourd'hui, « l'histoire autochtone s'intègre dans la grande trame de l'histoire du Canada, et ce, du début à la fin »¹³⁵. Le nouveau mandat devait donc écrire l'histoire du Canada à partir de ses premières occupations humaines ; celles des Autochtones.

Cette approche inclusive, présente dès la conception du projet, n'est pas seulement le moyen d'accumuler tous les éléments historiques pour assurer des discours historiques divers et inclusifs. En effet, ce sont des Autochtones contemporains qui ont été interrogés et écoutés ; leurs récits sont nécessairement influencés par leurs vécus et expériences mais surtout il s'agissait de proposer des visions de l'histoire multiples pour mieux comprendre les défis et enjeux du présent.

Le musée canadien de l'histoire a voulu, dans son nouveau projet d'exposition, intégrer au processus de production des contenus et des savoirs sur l'histoire du Canada, une grande majorité de la population canadienne avec le projet « Mon musée d'histoire »¹³⁶. Ce projet a été l'occasion de recueillir des témoignages,

¹³⁵ Entretien avec Chantal Amyot, 17 avril 2019, directrice de l'exposition de la nouvelle exposition de la salle de l'histoire canadienne

¹³⁶ « Mon musée d'histoire » est un projet qui a réuni plus de 24 000 canadiens (pour 36 millions de canadiens sur tout le territoire) à travers différentes villes et régions. Il s'agissait d'interroger et d'écouter les canadiens eux-mêmes à propos de leur histoire et les expériences et récits qui la compose. Grâce à un site web, des sondages en ligne mais aussi des tables rondes, groupes de discussions, des visites et un sondage d'opinion publique, le musée canadien de l'histoire a tenté de réunir un panel important et diversifié de points de vue et d'expériences humaines racontées.

notamment de personnes autochtones sur ce qu'ils aimeraient voir représenter dans leur musée mais aussi des citations qui sont le coeur de la muséographie de la nouvelle exposition.

En choisissant un modèle de « coproduction des savoirs » (Callon, 1999), le musée canadien de l'histoire s'assimile aux tendances collaboratives et inclusives des musées où la voix du visiteur et celle du conservateur sont traitées à part égale; les deux reflétant des points de vue et des réalités légitimes sur le monde.

Cette collaboration est d'abord passée par un système de consultations plus ou moins fréquent entre l'équipe dédiée au projet de la nouvelle salle et différents comités consultatifs¹³⁷. Un comité aviseur autochtone était régulièrement consulté pour des avis, relectures, propositions des contenus qui concernaient les communautés autochtones.

Concernant le contenu autochtone, la collaboration au travers de dispositifs est très remarquable notamment dans la première partie de l'exposition consacrée aux premières présences humaines connues sur le territoire canadien. Tout d'abord avec le dispositif vidéo qui accueille le visiteur avec un conte mythologique des origines de la création du monde algonquin raconté en langue orale algonquienne et réalisée par un illustrateur algonquien. On peut également noter le recours à la chanteuse huronne-wendate Nathalie Picard, pour un dispositif sonore mettant à l'honneur la culture de la langue orale chez les communautés autochtones.

Ainsi, si nous nous penchons plus précisément sur l'analyse des collaborations possibles entre musées occidentaux et communautés autochtones nous pouvons remarquer plusieurs différences dans la gestion des objets de patrimoine et le traitement de la patrimonialisation.

Dans l'approche occidentale et moderne du musée démocratique, celui-ci et ses collections sont publics. C'est-à-dire que le musée en garantit l'égal physique et

¹³⁷ Comité consultatif sur les Autochtones, Comité consultatif sur l'histoire des femmes et Comité consultatif pour les salles concernant l'histoire du Canada avant 1867, celles sur l'histoire du Canada de 1867 à 1945, et pour celles sur l'histoire du Canada après 1945

intellectuel accès à tous¹³⁸. Or, cette conception diffère totalement de certaines pratiques autochtones qui restreignent l'accès de certaines personnes à certains objets pour des raisons spirituelles ou culturelles qui leur sont propres¹³⁹.

Aurélie Laccassagne définit la mentalité coloniale à travers les principes de réappropriation, recatégorisation et étiquetage¹⁴⁰. En effet, au cœur des enjeux liées aux pratiques décoloniales dans les musées, réside le travail nécessaire de redéfinition des missions et du fonctionnement du musée. Plus que les pratiques et sujets d'exposition, ce sont bien les fonctionnements physiques et conceptuels des musées qui doivent être transformés.

Les approches scientifiques occidentales, jusqu'alors soumettaient à leurs catégories, hiérarchies et principes muséologiques des objets ethnographiques¹⁴¹ qui n'avaient jamais été pensés comme tels. Les notions occidentales d'authenticité, d'originalité, d'inaliénabilité et muséalisation des collections peuvent-elles trouver un terrain d'entente avec celles des autochtones notamment en matière d'accès à l'objet, de son statut, de l'acquisition et de conservation de celui-ci ?¹⁴² Les fonctions officielles du musée¹⁴³ peuvent-elles faire face aux enjeux des patrimoines autochtones ?

¹³⁸ Jeffrey Abt, *The Origin of the Public Museum*, in *A Companion to Museum Studies*, sous la dir. de Macdonald (Sharon). Chichester : Wiley-Blackwell, 2011, p.115-134

¹³⁹ Voir notamment Parker, P., *Keepers of the Treasures: Protecting Historic Properties and Cultural Traditions on Indian Lands*. Washington, DC: National Parks Service, United States Department of the Interior., 1990 ; Christine Kreps 2011. « Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-Cultural Perspective », in: *A Companion to Museum Studies*, (dir.) Sharon Macdonald, Chichester : Wiley-Blackwell., 2011, p.457-472

¹⁴⁰ Aurélie Lacassagne. « Les représentations patrimoniales des peuples autochtones au Canada et en Nouvelle-Zélande : regards croisés et défis éthiques », *Éthique publique*, 2017, vol. 19, n°2

¹⁴¹ Camille Maze, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.). *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013.

¹⁴² Laurent Jérôme, « Présentation : Vues de l'autre, voix de l'objet dans les musées », *Anthropologie et Sociétés*, 2014, vol 38 n°3, pp. 9–23

¹⁴³ Définition actuelle du musée proposée par l'ICOM (2007) : « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »

En effet, l'initiative du Groupe de Travail entre Musée et Premières Nations au Canada en 1992 a permis de situer le débat et la relation entre institutions et autochtones au sein des musées en rendant légitimes les précédentes revendications autochtones.

Ce qui est finalement en jeu, c'est la renégociation du lien postcolonial entre une institution occidentale et des objets et des communautés qui ne le sont pas. Ainsi, une des options possibles choisie notamment par le musée canadien de l'histoire est décrite ci-dessous :

« La première [tendance] vise à inscrire les nouvelles pratiques des collections autochtones dans la tradition du musée occidental (européen), tout en proposant des aménagements importants pour l'adapter au contexte postcolonial. Pour destituer le régime colonial, alias postcolonial, on prône la restitution de certains objets sacrés aux communautés autochtones et leur participation accrue dans la préparation d'expositions. »

(Dubuc & Turgeon, 2004)

Dans le cas des patrimoines matériels autochtones, c'est au début du XX^{ème} siècle que grandissent les collections (de musées comme de collectionneurs privés) d'objets appartenant à ces communautés qui étaient perçues comme en voie d'extinction. L'urgence était de collecter toutes les traces de ces communautés pour pouvoir les conserver en les muséalisant. La muséalisation agit comme une mort de l'objet retiré de son contexte et de ses usages de la communauté à qui il appartenait. La seconde vie lui est donnée au musée, une fois catégorisé, numéroté et peut-être exposé ; il acquiert une nouvelle signification et une nouvelle valeur, pensée pour être intemporelle et inaliénable. L'objet devient un témoin réducteur et fixateur des moeurs et comportements d'une communauté

144

¹⁴⁴ Franz Boas, *Race, Language and Culture*. The University of Chicago Press, 1982

C'est ensuite la manière dont ils sont agencés dans un espace et un décor scénographique qui va influencer notre perception et représentation de ces cultures¹⁴⁵ qui, isolées des autres et de la nôtre, nous paraissent nécessairement lointaines et le plus souvent mortes.

Dubuc et Turgeon notent que les représentations des peuples autochtones dans les expositions donnaient l'impression au public de communautés n'existant qu'au passé, niant ainsi tout héritage ou culture autochtone contemporaine légitime et renforçant donc l'idée de culture inférieure dans le cas des cultures autochtones.

Or, ces sociétés et leurs cultures sont toujours actives et ont une conception du patrimoine très différente de celle traditionnelle des musées. En effet, les artefacts ne sont pas de simples traces matérielles du passé, ils ont parfois une vie singulière et certains sont dotés d'une *agency*¹⁴⁶. Ils sont le réceptacle d'un héritage et des vecteurs de la mémoire collective. La réactualisation constante des traditions notamment à travers ces objets est une des caractéristiques de l'idée de patrimoine chez les communautés autochtones qui se définit par une continuité et un renouveau constant. L'objet est doté d'une vie et sa vie se prolonge grâce à son utilisation et son actualisation. Le respect des croyances et des traditions que renferment certains artefacts issus des communautés autochtones, rencontre souvent l'obstacle des principes et processus de patrimonialisation et muséalisation occidentaux. En effet, comment les musées peuvent-ils continuer à assurer leurs fonctions fondamentales (conserver, exposer) quand ces différences conceptuelles existent ? De plus, nous avons précédemment établi le devoir des musées canadiens à accepter ces différents types de connaissances et

¹⁴⁵ Boris Wastiau, "La reconversion du musée glouton", op.cité

¹⁴⁶ L'*agency*, théorisée par Alfred Gell en 1998 dans son ouvrage *Art and Agency*, est le pouvoir d'action des objets matériels. Dans certaines cultures, les objets ont le même statut que des personnes sociales et sont capables d'interagir avec les personnes, l'environnement ou d'autres objets. Dans le cas d'une muséalisation de ce type d'artefact, l'objet ne peut être interprété comme un simple signifiant d'une culture : il est un acteur dans un réseau culturel. Le respect dû aux objets et aux communautés auxquelles ces derniers se réfèrent se voit contraint par des processus occidentaux liés à des principes muséaux qui n'ont pas pris en compte (et peut-être ne pourront jamais ?) ces données importantes sur le statut de l'objet et son rôle.

d'organisations du savoir et à ne pas imposer des idées occidentales sur des objets qui ne le sont pas.

Des critères traditionnels comme l'importance donnée à l'authenticité de l'objet peuvent être remis en cause dans une perspective muséologique autochtone. En effet, les ethnologues avaient à coeur de rechercher des objets témoignant de l'essence d'une culture ou d'une civilisation au détriment d'objets qui pourraient témoigner des échanges et relations entre cultures¹⁴⁷. Dubuc et Turgeon analysent cependant que ces échanges visibles sur des objets hybrides sont, pour les autochtones un changement positif et "régénérateur de la mode"¹⁴⁸.

Au musée canadien de l'histoire de Gatineau, les échanges et relations humaines sont le moteur du parcours muséographique de l'exposition, les effets historiques de l'invasion coloniale sont clairement cités et expliqués : les maladies, le commerce, les échanges culturels et sociaux sont représentés à travers des objets ou des discours qui témoignent ou décrivent de ces inévitables échanges. Ces éléments contribuent à ne pas isoler chaque culture et chaque communauté dans une histoire propre et contribue à la construction d'une identité multiculturelle officielle. Comme par exemple la présentation d'un manteau officiel britannique « à la mode huronne-wendat »¹⁴⁹ qui représente matériellement les échanges entre les deux cultures.

Ainsi, en reprenant les arguments de Dubuc et Turgeon, l'authenticité est un concept relatif qui n'est pas nécessairement fixe dans le temps : "un même objet peut être considéré comme authentique à plusieurs étapes de sa vie et en fonction des groupes ou des individus qui le possèdent"¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Jean-Claude Muller, « Sous le masque africain, quelques faux-semblants », in: Gonseth, Marc-Olivier, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dirs.), *L'art c'est l'art*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1999, p. 45-60.

¹⁴⁸ Turgeon, Laurier et Dubuc, Élise « Musées d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains ». *Ethnologies*, vol. 24, n°2, 2002, p. 5-18

¹⁴⁹ Voir annexe n°9

¹⁵⁰ Laurier Turgeon et Dubuc Elise, "Musées d'ethnologie...", op. cité

Avec la vague de revendications qui s'est rendue très pressante dans les années 90 dans le monde des musées nord-américains, l'objet était une nouvelle fois au coeur des préoccupations. Au musée, il était témoin d'une culture ou d'une civilisation ; une conception occidentale qui va être reprise par les communautés elles-mêmes qui vont faire de l'objet leur « support du discours identitaire »¹⁵¹ qu'elles revendiquent.

Certains musées, comme le musée d'anthropologie à Vancouver, ont été pionniers dans la reconfiguration des modalités de présentation des objets selon les valeurs et principes de la communauté auxquels ils appartenaient. La volonté du musée, alors dirigé par Michael Ames dont l'ouvrage *Cannibal Tours and Glass Boxes : The Anthropology of Museums* (1992) a permis la remise en question de l'autorité du discours académique muséal ; était de renouer le dialogue avec les différentes communautés pour que le partage des connaissances permette une compréhension mutuelle, une richesse renouvelée des savoirs et une relation apaisée. Le musée a donc institué des pratiques innovantes comme rendre visible ses réserves pour un accès facilité à certains objets d'importance majeure pour ces communautés, mais aussi pour être à l'écoute des revendications concernant les modalités d'exposition de certains objets.

La coopération implique évidemment des compromis : le musée et ses contenus devraient être accessibles à tous en théorie, mais si le musée entend conserver des objets appartenant à des communautés pour lesquelles certains objets sont encore actifs socialement ou spirituellement, alors le compromis apparaît ; il s'agit en effet d'un arbitrage complexe qui défie deux notions de patrimoine.

Un des enjeux majeurs de la présence autochtone au musée est l'acquisition de leur bien. En effet, l'histoire coloniale canadienne est une histoire de dépossession à la fois du territoire, des droits et des cultures des Autochtones. Nous pouvons comprendre pourquoi la relation entre musées et Autochtones peut s'avérer conflictuelle de ce point de vue-là. La question de réappropriation et de

¹⁵¹ Marie Mauze, Joëlle Rostkowski, « La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat*, 2007, n° 147, p. 80-90

rapatriement peut être prioritaire à celle de don de la part des Autochtones. Cependant, des alternatives sont possibles et la circulation des objets doit être une nécessité de la part des musées.

Dans le cas du musée canadien de l'histoire, plusieurs prêts¹⁵² ont été fait permettant ainsi, la circulation mais pas la dépossession. Plus particulièrement dans le cas des restes humains, nous pouvons remarquer un bel exemple présent dans l'exposition. Il s'agit d'une collaboration entre le musée et la Nation shishalh qui a produit, à partir de restes humains -non exposés au public- des modèles 3D de chacun des quatre crânes retrouvés ; ils ont ensuite été numériquement pourvus de muscles, de peau, d'expression faciale et de cheveux¹⁵³. Une fois les visages terminés, les restes humains ont été restitués à la Nation. Ici, les objets matériels n'ont pas été considérés comme nécessaires à l'exposition pour parler de cette communauté et de ses pratiques ; c'est un dispositif numérique (également disponible dans le musée communautaire des shishalh) qui a permis une substitution de ces objets matériels sacrés grâce à des technologies de pointe. Cet exemple montre les ressources et capacités des musées à proposer des contenus aussi pédagogiques si ce n'est davantage que les objets appartenant à une communauté qui souhaitent les voir retourner en son sein. Ici, il ne s'agit pas de perte pour le musée, la collaboration a servi les deux parties et la représentation de cette communauté se fait, au sein de l'exposition, dans le respect de leurs valeurs et de leur patrimoine.

Ces premiers exemples nous montrent comment les principes occidentaux et universels du musée moderne peuvent parfois se voir confronter à un véritable enjeu démocratique et essentiel, entre permettre l'accès aux collections à tous sans conditions et le respect des traditions et de l'autorité culturelle des communautés sources¹⁵⁴. Les musées se voient donner de nouveaux protocoles et instructions par

¹⁵² Voir annexe n°7

¹⁵³ Voir annexe n°10

¹⁵⁴ Michael M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums.*, op.cité ; Simpson, M., *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era.* London: Routledge, 1996

les communautés sources, en plus de devoir faire face à des demandes de rapatriements ou de retrait de certains objets des expositions.

Ainsi, il s'agit de comprendre si les exemples suivants relèvent véritablement d'un changement des fonctions du musée ou si il s'agit davantage d'un compromis entre deux ou plusieurs visions du patrimoine et de l'histoire qui s'affrontent et se juxtaposent sans autre parti pris que de laisser l'interprétation du côté du visiteur. Dans ce cas, il s'agirait d'une adaptation, une traduction des savoirs, interprétations, pratiques des communautés sources pour entrer dans le cadre occidental du musée moderne¹⁵⁵.

Dans le choix du recours au processus collaboratif, il ne s'agit pas de faire table rase du passé ni de le réfléchir mais plutôt d'opérer une réparation symbolique en réécrivant les histoires, en mettant en lumière celles des communautés sources et en leur rendant, en dehors des rapatriements, une autorité scientifique et culturelle dans un lieu où se joue les identités et représentations nationales.

Toujours dans son introduction au chapitre dédié à la collaboration de Ruth B. Phillips dans l'ouvrage *Museums and Source Communities*, celle-ci analyse un changement même dans le rôle et positionnement des musées dans les sociétés : un abandon du produit pour favoriser le processus. Le musée redevient un lieu de recherche en permettant cette réécriture des représentations de l'histoire ; c'est pourquoi l'exposition n'est plus seulement le lieu où les objets sont exposés mais comprend toutes les activités de sa production¹⁵⁶.

Nous comprenons cette idée de la collaboration comme processus devant toucher toutes les activités muséales à travers l'argument de Christine Kreps (2011) qui

¹⁵⁵ Ruth B Phillips, *Towards the Indigenization of Canadian Museum*, op.cité

¹⁵⁶ Michael M. Ames, *How to decorate a house: the renegotiation of cultural representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology*, in: *Museum and Source Communities*, op cité.

défend une approche interculturelle¹⁵⁷. Cette dernière tend à reconnaître les relations sociales qui existent entre objets et individus pour considérer la conservation des objets comme un “processus social continu”. D’après l’auteurice, cette approche permet d’appréhender les objets comme des systèmes d’expressions culturelles qui peuvent différer entre communautés et musées mais qui permet de respecter ces visions divergentes. Ici, la collaboration prend la forme d’un partage : celui de l’autorité culturelle et scientifique de la conservation des objets incluant légitimement au sein même du musée des savoirs et pratiques multiples.

C’est pourquoi il est intéressant de noter que dans ces musées anglo saxons ou océaniques, la collaboration n’est pas seulement ponctuelle mais de véritables programmes et/ou postes sont spécifiquement dédiés aux autochtones ou aux minorités afin d’assurer l’efficacité de cette collaboration.

Le musée canadien de l’histoire à Gatineau au Canada propose, par exemple, des stages et formations professionnelles dédiés aux autochtones¹⁵⁸ en accord avec les recommandations faites dans le rapport du groupe de Travail entre Musées et Premières Nations de 1992. Nous pouvons également prendre l’exemple du musée national néo-zélandais qui revendique une approche et une gouvernance biculturelle¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Christine Kreps, « Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-Cultural Perspective », op.cité.

¹⁵⁸ Voir ici :

<https://www.museedelhistoire.ca/apprendre/recherche/programme-de-formation-en-pratiques-museales-destine-aux-autochtones-rbc/>

¹⁵⁹ Te Papa National Services Te Paerangi, *Bicultural Governance, Resource Guide*, décembre 2004

https://www.tepapa.govt.nz/sites/default/files/22-bicultural-governance_0.pdf

ii. De la polysémie de l'objet à la polyphonie

Une fois la collaboration effective, nous nous intéresserons plus particulièrement à la manière dont elle est rendue visible dans l'exposition grâce au principe de polyphonie. En effet, comment se manifeste cette pluralité de point de vues et de discours, quelles pratiques sont mises à l'oeuvre pour qu'elles soient perçues comme égales et légitimes pour les publics ? Quelle appropriation des discours est possible pour ces mêmes publics ?

Le second modèle qui ressort de l'ouvrage *Museums and Source Communities* est le modèle multivocal. Si nous analysons ce terme en soi d'abord, nous comprenons qu'il renvoie en premier lieu à l'idée de voix, d'histoire orale qui n'était pas celui plébiscité par la science occidentale et son primat donné à l'écriture comme marqueur d'un niveau supérieur de civilisation. De plus, la définition de multivocal rejoint celle de polysémie : quelque chose qui a plusieurs significations qui se côtoient, parfois s'accordent ou se confrontent.

La polyphonie signifiant la combinaison de plusieurs voix prend un sens particulier dans le cadre de l'exposition qui, traditionnellement, se réfère davantage à des objets accompagnés d'informations textuelles qu'à des voix. L'idée de voix renvoie aussi à l'idée de subjectivité, la voix est incarnée. Comment se traduit la polyphonie dans l'espace d'exposition sans que cela ne devienne une cacophonie ?

En effet, l'enjeu du modèle multivocal et polyphonique est l'accumulation et la juxtaposition des discours, des interprétations qui existent ou ont existé et qui sont sans cesse réactualisées par rapport au présent¹⁶⁰ tout en étant contrainte à un cadre spatial et idéologique -celui de l'exposition-. Encore une fois, il ne s'agit pas de renier l'héritage occidental qui existe dans l'idée même de musée et d'exposition mais plutôt d'en ouvrir les champs et possibilités.

¹⁶⁰ Ruth B. Phillips, Introduction, *Museum and Source Communities*, op.cité

L'affirmation et la représentation des cultures par leurs propres moyens ont transformé les pratiques ethnologiques ; l'anthropologue et/ou le conservateur de musée sont désormais garants d'un discours énoncé par ceux qu'auparavant ces professionnels décrivaient selon ses propres termes¹⁶¹.

Une situation plurivocale permettrait de « respecter l'intégrité conceptuelle et l'autorité culturelle des peuples sur les objets »¹⁶².

Dans le cas des musées d'ethnographie, il s'agirait de rompre avec l'idée d'un récit officiel, d'une description unique et univoque. En effet, ces musées se caractérisent aujourd'hui par l'importance donnée aux témoignages des individus et des objets. Ces témoignages donnent aussi bien la valeur que la crédibilité de l'événement dont il est question¹⁶³. Qu'en est-il en cas de conflit ? Comment assurer une représentation égalitaire et non-biaisée des différents témoignages exposés pour décrire un même événement ?

Par exemple, pour sa nouvelle exposition permanente (2017), le musée canadien de l'histoire à Gatineau au Canada a choisi différentes méthodes pour répondre à ces questions. La nouvelle exposition tente de répondre à la question suivante : « Comment le Canada est devenu le pays que nous connaissons aujourd'hui ? »¹⁶⁴ en prenant pour acquis qu'« il n'existe aucun récit ni vision unique du pays. »¹⁶⁵. Déjà, le mode interrogatif inclut le visiteur dans un échange entre ce qui est exposé et comment lui-même se positionne en rapport à ces récits. La construction du savoir est alors perçue et considérée comme commune plutôt que imposée et anonyme.

¹⁶¹ Marc Augé, « Le nouvel espace-temps de l'anthropologie » in: *Dire les autres : réflexions pratiques et ethnologiques*. Payot Lausanne, 1997

¹⁶² Valérie Soulier, « Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale », *Éducation et francophonie*, 2015, vol. 43 n°1, pp. 97–115

¹⁶³ Benoît De l'Estoile, *Le goût des Autres*, op.cité

¹⁶⁴ Entretien avec Chantal Amyot, 17 avril 2019, directrice de l'exposition de la nouvelle exposition de la salle de l'histoire canadienne

¹⁶⁵ Chantal Amyot, Lisa Leblanc et David Morrison (dir.), *Récits du Canada : la salle de l'histoire canadienne*, Gatineau, Musée canadien de l'histoire, 2017

Les principes directeurs de la conception de cette nouvelle salle ont été : la construction d'un récit national inclusif, l'authenticité, les perspectives multiples, la notion d'héritage, l'expérience humaine et la participation.

A partir de ces principes, l'équipe du projet a bien établi qu'il s'agissait d'une « proposition »¹⁶⁶ de l'histoire du Canada. Ce mot, très justement énoncé par Mme Chantal Amyot, directrice de cette exposition, insiste à nouveau sur le caractère nécessairement subjectif de l'histoire et des manières de la raconter.

L'importance de la narration, sous toutes ses formes et de tous les points de vue des individus ayant participé à l'histoire du Canada a été le coeur de ce nouveau projet : une approche inclusive.

C'est l'approche conversationnelle qui a été privilégiée dans ce cas-ci. Nous l'avons vu à travers la question originelle autour de laquelle est construite l'exposition mais aussi dans les dispositifs choisis : qu'ils soient oraux, vidéos ou écrits, le musée a préféré « faire parler » les individus historiques. Cette approche conversationnelle est un moyen d'impliquer le visiteur qui se voit interpellé et intégré au récit qui lui est raconté peut-être davantage que s'il s'était agi d'un discours historique factuel et neutre. Cette dramatisation de l'histoire dont nous étudierons les dispositifs muséographiques ensuite est aussi le moyen choisi par le musée de rendre celle-ci plus « tangible » et « vivante » mais aussi de faire prendre conscience au visiteur qu'il est, lui aussi, un acteur de l'histoire d'aujourd'hui et surtout de celle de demain.

En effet, au coeur du projet muséal du musée canadien de l'histoire, ce sont les relations humaines dans toutes leurs diversités qui sont l'axe principal choisi pour raconter l'histoire du Canada :

¹⁶⁶ Entretien avec Chantal Amyot, op cité.

« Le conservateur ou le muséologue ne peuvent plus prétendre au monopole de la parole : ils doivent partager avec les créateurs, les citoyens, les acteurs de la société son espace de discours et sa grille d'analyse. Ils ne sont plus seuls et leurs critères de sélection d'un patrimoine ou d'une grille d'analyse peuvent être remis en cause par des intervenants externes bien sûr, mais surtout « sujet » du musée. »

(Michel Côté, 2011)

En prenant appui sur des figures historiques peu ou très connues, le récit national se démultiplie en une multitude de témoignages, illustrés principalement par des citations, des retranscriptions vocales ou des dispositifs muséographiques. L'histoire du Canada est plurielle et multiculturelle : les récits et points de vue le sont donc aussi. L'histoire est racontée à travers les dynamiques relationnelles et les échanges culturels, marchands et sociaux des individus présents sur le territoire.

« Établir des liens avec le passé permet de prendre en considération les visiteurs du XXI^{ème} siècle, l'équipe a mis l'accent sur l'aspect tangible de l'histoire : ses manifestations physiques actuelles dans la vie quotidienne. Le désir de diminuer le fossé entre les événements survenus il y a longtemps et le présent est devenu une force motrice, et la volonté de relier l'incidence des événements passés à la réalité contemporaine est devenue un axe majeur de la communication narrative. »

167

Ainsi, au musée canadien de l'histoire, les événements sont réactualisés grâce aux nombreux récits qui, à la manière d'une conservation, invite le visiteur à y prendre part, mais également grâce à des dispositifs qui exercent un rappel fréquent du

¹⁶⁷ Musée canadien de l'histoire (dir. Chantal Amyot, Lisa Leblanc et David Morrison), Récits du Canada : la salle de l'histoire canadienne, Gatineau, Musée canadien de l'histoire, 2017

présent au sein des espaces d'exposition notamment grâce aux vignettes « Hier et aujourd'hui » qui permettent de créer ce lien entre passé et présent.

Dans le cas de l'inclusion du récit autochtone dans l'exposition, celui-ci passe très souvent par la voix orale. Entendre des voix individualisées et incarnées permet déjà la restitution effective de leur droit d'expression. De plus, dans un dispositif vidéo, leur parole semble rendue fidèlement : qu'elle soit engagée, dénonciatrice ou émotive, le discours est le leur dans la forme et le contenu. Ces dispositifs vidéo sont présents tout au long du parcours, dès les premières salles avec Monsieur Yellowing, Pieds Noirs, qui nous conte, comme lui ont fait ses Aînés, l'histoire de la chasse aux bisons. Nous retrouvons cette même personne à plusieurs endroits de l'exposition. Le dispositif à hauteur humaine, Mr Yellowing nous faisant face et nous interpellant à plusieurs reprises, est un des moyens possibles d'inscrire une relation entre le visiteur et la personne qui produit le discours.

Une autre manière de rendre compte de la polyphonie au sein de cette nouvelle exposition permanente est le choix de la juxtaposition. À plusieurs reprises, dans l'exposition qui entend exposer l'histoire du Canada à travers une approche conversationnelle et inclusive, un événement historique est décrit sous trois points de vue : celui français, celui britannique et celui autochtone. Chacun a spatialement une part égale et le nombre de contenu est le même¹⁶⁸.

Ces points de vue différents permettent de remettre en question le texte anonyme, unique et autoritaire qui existait auparavant. L'histoire est présentée comme un point de vue, le ton reste factuel mais le visiteur comprend que les vécus d'un même événement sont compris et ressentis différemment par les acteurs de ce dernier. Les voix sont rendues visibles par l'utilisation de très nombreuses citations d'acteurs historiques définis. L'individu étant identifié, le visiteur

¹⁶⁸ Voir annexe n°4

comprend qu'il s'agit d'un point de vue d'une réalité sur le monde ; alors quand celle-ci est mise en regard avec d'autres qui peuvent être divergentes, naît la compréhension de l'histoire comme réseaux et relations de subjectivités. L'arbitrage du point de vue à adopter sur un événement n'est pas fait par le musée (si ce n'est dans le choix des citations qui, peuvent évidemment être un objet de manipulation des savoirs), il est tout simplement pluriel :

« Dans cette démarche, les objets et les événements s'exprimeront par différentes voix pour reconnaître les divers aspects et les nombreuses expériences de ceux et celles qui ont fait entrer le Canada dans le grand concert des nations. »¹⁶⁹

Dans le cas des expositions multivocales, nous pouvons parler de muséologie de point de vue proposant une rencontre avec un environnement construit (de discours et d'objets) au sein duquel le visiteur est au coeur de la production du sens¹⁷⁰.

Cependant, nous ne pouvons ignorer que le visiteur, canadien en l'occurrence, arrive au musée avec certains savoirs appris et/ou culturellement construits préalables à sa visite. Quel traitement est fait des points de vue nouveaux, divergents de celui connu et plus officiel ? A ce propos, Virginie Soulier¹⁷¹ démontre les différentes étapes de reconnaissance du visiteur avec ce qui est exposé : il s'identifie d'abord avec ce qu'il connaît, puis va s'identifier au discours de l'exposition à travers ses sens et sa subjectivité, ensuite il juge : face à des propositions, il va prendre du recul par rapport à ce qu'il sait et ce qu'il ressent pour ensuite critiquer ou accepter ces discours.

¹⁶⁹ CARDINAL, Douglas. Principes de conception : Musée canadien de l'histoire, Musée canadien de l'histoire, 2016.

¹⁷⁰ DAVALLON Jean, L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique, Paris, L'Harmattan, 2000

¹⁷¹ SOULIER, Valérie, « Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale », Éducation et francophonie, 2015, vol. 43 n°1, pp. 97–115

Dans le cas du Musée Canadien de l'Histoire, puisque les points de vue disposent chacun d'une place et de contenus égaux, c'est bien le jugement critique du visiteur qui est questionné.

Un autre exemple, qualifié de « statement important »¹⁷² par le conservateur Premiers Peuples du musée notamment parce qu'il se trouve à l'entrée de la première salle de l'exposition, concerne une autre forme de partage de l'autorité scientifique. Alors que l'archéologie est, d'ordinaire, la science privilégiée pour étudier et décrire le passé ancien. Le musée canadien de l'histoire a choisi de considérer la tradition orale des Algonquins -communauté autochtone du territoire sur lequel repose le musée- comme tout aussi légitime que l'archéologie¹⁷³. Ainsi, le récit cosmologique conté en langue orale algonquienne qui accueille le visiteur dans les débuts de l'histoire du Canada est une source d'information au même titre que les objets issus de fouilles archéologiques présentés dans le même espace. La tradition orale, considérée comme une source d'information et de savoirs légitimes par les Autochtones est utilisée comme telle dans l'exposition pour de nombreux sujets et/ou événements qui les concernent.

De plus, Jonathan Lainey nous fait remarquer que cet enjeu de faire reconnaître la tradition orale comme source légitime d'informations est encore actuel pour les Autochtones, notamment quand ils entendent faire valoir cette tradition orale devant les cours de justice où, bien qu'elle soit accueillie, la tradition orale n'a pas le même poids et la même valeur judiciaire que les autres. En effet, l'enjeu du retour des voix autochtones dans les musées est politique et social : être reconnu en plus d'être visible au sein d'un musée est l'un des moyens de faire lumière sur ses intérêts sociaux, économiques, culturels et politiques¹⁷⁴. Ainsi, nous constatons une véritable transformation de l'usage d'un discours neutre et désincarné à un discours pluriel où l'authenticité et la vérité ne sont plus seulement traduites par

¹⁷² Entretien avec Jonathan Lainey, conservateur autochtone Premiers Peuples au Musée canadien de l'histoire, voir annexe n°6

¹⁷³ Voir annexe n°5

¹⁷⁴ KEW Michael, *Anthropology and First Nations in British Columbia*, BC Studies, Winter, 1993-94

les objets mais par les pratiques et les discours présents dans l'exposition : "l'authenticité est en train de passer du musée aux communautés : le garant de l'authenticité d'une exposition, c'est dorénavant la participation des membres de la communauté"¹⁷⁵.

Cependant, quelle légitimité et autorité est véritablement attribuée à cette multiplicité de discours ? Jacobi se demande si cette juxtaposition simultanée de points de vue relève d'une plus grande honnêteté dans la production du discours muséal ou si c'est un moyen pour le musée et/ou le producteur de l'exposition d'établir une mise à distance de lui-même par rapport au propos¹⁷⁶.

Virginie Soulier propose également de comprendre comment les visiteurs s'approprient cette mosaïque de discours selon deux modes opératoires : l'identité et la mémoire¹⁷⁷ avec les deux tableaux ci-dessous :

Tableau 3. La catégorisation comprehensive des données concernant l'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

¹⁷⁵ Benoît De l'Estoile, *Le goût des Autres*, op. cité

¹⁷⁶ Daniel Jacobi, "Les faces cachées du point de vue dans les discours d'exposition". *La Lettre de l'OCIM*, 100, p.52

¹⁷⁷ Virginie Soulier, « Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale. » *Éducation et francophonie*, volume 43, numéro 1, printemps 2015, p. 97–115

Tableau 4. La catégorisation compréhensive des données concernant la 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	Le commissaire autochtone et les autochtones
	Le commissaire autochtone et Curtis
Ressouvenir des visiteurs	Les visiteurs et les autochtones
	Les visiteurs et Curtis

A travers ces axes d'analyse des deux modes de reconnaissance des points de vue dans l'exposition, Virginie Soulier nous permet de comprendre les relations indirectes qui s'établissent entre les visiteurs et les discours auxquels il fait face.

En tant que sujet, il s'identifie nécessairement à ce qu'il sait ou connaît ; en ce sens, le visiteur se reconnaît dans un discours ou une représentation. C'est la première étape de reconnaissance. Dans un second temps, Soulier note que le sujet-visiteur se met à distance de ce discours pour y porter un jugement qui peut être positif (accord, acceptation) ou négatif (rejet) : "Acte d'identifier, de s'identifier et de juger"¹⁷⁸.

Pour le second mode d'appropriation, celui de la mémoire. L'autrice démontre les enjeux mémoriels et de revendications forts pour les populations autochtones au sein des expositions : l'exposition permet d'actualiser cette mémoire notamment par le recours au discours contemporain qui historicise et actualise les événements passés pour en comprendre les conséquences présentes¹⁷⁹.

Ces enjeux et reconnaissances identitaires présentes dans les expositions multivocales peuvent être la nature d'une certaine confusion pour les visiteurs. Comme le remarque Ruth B. Phillips, les visiteurs ont l'habitudes d'être face à des discours clairs, simples et prompts à la délectation¹⁸⁰. Or, le modèle des

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 110

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 113

¹⁸⁰ Ruth B. Phillips, "Introduction", *Museum and Source Communities*, op. cité

expositions multivocales ont pour objectif de rendre compte des “complexités” et “contradictions” qui se jouent dans les discours présentés dont les enjeux dépassent souvent l’enceinte du musée. L’autrice analyse la potentielle frustration du visiteur face à ce modèle d’exposition qui risque de compromettre l’engagement identitaire et émotionnel du visiteur au sein de l’exposition et donc de compromettre les missions pédagogiques que se donnent ces musées. Jacobi parle lui de la “tyrannie des points de vue” vécue par le visiteur entre autorité auctoriale (les auteurs de l’exposition) et celle du discours qui peut être vue comme indépendante de la précédente¹⁸¹. Braunholtz parle, lui, de « la juxtaposition d’objets marqués comme primitifs et des indices d’une modernité importée [qui] est vue comme un signe d’hybridité dérangeante qui choque le goût »¹⁸².

Ruth B. Phillips poursuit en se référant à Greenblatt qui analyse que ce manque d’engagement, qu’il note “sentiment d’émerveillement”, est résolu dans le cadre des expositions communautaires (contrairement à celles multivocales qui permettent plutôt de rendre compte des relations historiques et interculturelles des objets présents dans le musée¹⁸³). Nous comprenons cet argument suite aux analyses des modes d’appropriation de V. Soulier vues plus haut. Cependant, ces arguments posent la question de l’objectivité du discours qui, semble-t-il, se rapporte davantage à l’affiliation identitaire culturelle dans ce modèle d’exposition.

Ici, nous touchons une critique du modèle plurivocal et collaboratif qui questionne le rôle des musées à être des « caisses de résonances » des voix autochtones et plus largement des minorités et communautés sources. En effet, ces nouvelles

¹⁸¹ Daniel Jacobi, “Les faces cachées du point de vue dans les discours d’exposition”, op. cité

¹⁸² BRAUNHOLTZ, Hermann Justus. *Sir Hans Sloane and Ethnography*, Londres, Trustees of the British Museum, 1970

¹⁸³ Stephen Greenblatt, “Resonance and wonder” in: Ivan Karp and Steven D. Lavine (eds), *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Representation*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 42–56

pratiques impliquent de nouveaux modèles d'exposition au sein duquel le visiteur peut questionner la validité des informations ethnographiques puisqu'elles sont proposées sous d'autres formes que celui écrit qui fait encore autorité¹⁸⁴.

Dans la même idée que Brauholtz¹⁸⁵, Charles Taylor définit la démocratie moderne et celle multiculturelle particulièrement par sa volonté d'associer l'authenticité culturelle d'un individu (son affiliation à une communauté historique particulière) et la dignité de ce même individu fondée sur l'égalité des droits et la citoyenneté nationale¹⁸⁶. L'auteur démontre la contradiction qu'il peut y avoir entre la célébration de la diversité culturelle et celle d'une identité collective, deux valeurs qui sont au coeur des musées d'ethnographie et particulièrement ceux nationaux d'histoire comme celui de Gatineau au Canada.

Se posent donc les limites conceptuelles dans le cadre d'un musée : comment concilier et arbitrer la part du musée et celles des communautés sources ? Existence-ils des limites au droit de parole et de regard des communautés sources¹⁸⁷ ou ont-elles les pleins pouvoirs en ce qui concerne leur représentation ? Quels risques pour les missions du musée ? Aujourd'hui, les musées canadiens continuent d'être dans une démarche de déconstruction des stéréotypes liés aux croyances autochtones en plus de leur tendre la main pour recueillir leurs voix et intégrer à leurs pratiques certaines modalités éthiques liées à la conservation de leurs patrimoines. Mais, jusqu'où peut aller ce modèle ? Quelle place est possible pour la critique faite « aux représentations des communautés sources par les communautés sources ? » L'authenticité du discours muséal étant passé du côté de ceux dont proviennent les objets, comment assurer les missions de vérité scientifique ? La notion même de vérité scientifique est-elle encore un cadre institutionnel colonial ?

¹⁸⁴ MAUZE Marie, ROSTKOWSKI Joëlle, « La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat*, 2007, n° 147

¹⁸⁵ BRAUNHOLTZ, Hermann Justus. *Sir Hans Sloane and Ethnography*, Londres, Trustees of the British Museum, 1970

¹⁸⁶ TAYLOR, Charles. *Multiculturalisme. Différence et démocratie*. Champs essais, 1992

¹⁸⁷ Benoît De l'Estoile, *Le goût des Autres*, op.cité

Dans son interprétation de la décolonialité, Pedro Pablo Gomez nous invite en effet à prendre conscience qu'un référent absolu n'existe pas, la vérité comme l'esthétique sont des constructions culturelles, la décolonialité passe avant tout par la décolonisation de la théorie¹⁸⁸. Ainsi, la réflexivité et le relativisme épistémologique seraient des moyens d'engager des conservations horizontales et transdisciplinaires où savoirs et objets ne seraient plus pensée selon des référents et/ou critiques occidentaux-coloniaux dépassant la frontière dichotomique entre Occident et l'Autre.

Cette théorie trouve son contre-exemple dans une tradition française universaliste énoncée par les ethnologues Brigitte Derlon et Monique Judy Ballini qui perçoivent le risque des pratiques collaboratives dans les musées. En effet, selon elles, les missions des musées (vérité scientifique, éducation) sembleraient s'amoinrir au profit de la place donnée aux contestations particulières et particularismes culturels. Cette critique trouve son sens particulièrement dans le cas du musée national français qui doit assurer le principe de laïcité et se voit confronté à des revendications culturelles sacrées.¹⁸⁹ Dans ce cas-ci, n'est pas remis en question la subjectivité du musée animé par des conservateurs et anthropologues le plus souvent occidentaux qui, dans la construction des savoirs autour de cultures qui ne sont pas la leur, en proposent nécessairement une approche subjective. Approche subjective qui peut l'être tout autant dans le cas de la perspective des communautés d'origine qui peuvent rencontrer, entre elles des conflits d'appartenance et de propriété des objets.

Mais leur critique nous amène à un point important : les réclamations identitaires qui peuvent, elles aussi, être arbitraires.

C'est l'analyse qu'en fait Serge Chaumier à propos des écomusées français. En effet, il pointe le quasiment inévitable biais des communautés à avoir une analyse

¹⁸⁸ GOMEZ Pedro Pablo, GONZALEZ VASQUEZ Angélica et FERREIRA ZACARIAS Gabriel. « « Esthétique décoloniale » Entretien avec Pedro Pablo Gómez », *Marges* 2016, vol 23

¹⁸⁹ DERLON, Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique, « Le culte muséal de l'objet sacré », *Gradhiva*, 2002, pp. 202-211

et une représentation objective de leur passé et d'eux-mêmes. Serge Chaumier alerte sur un potentiel risque communautariste de lier légitimité du discours aux origines de celui qui le produit¹⁹⁰. Cette potentielle dérive est décrite par Freddy Raphaël and Geneviève Herberich-Marx¹⁹¹ qui analysent les typologies dévoyées des écomusées. La mise en scène de soi propre aux écomusées est analysée par les auteurs comme recherchant, plus que l'information, la sensibilité du visiteur afin de rendre plus intelligible les expériences humaines en jeu dans l'exposition grâce à des expériences pratiques et émotionnelles¹⁹². Ainsi, de ce constat, deux typologies de musées qui démontrent les possibles dérives communautaires sont proposées :

Le premier type de musée qui semble avoir dévoyé les théories de Georges-Henri Rivières sont les musées de l'esquive. Par esquive, les auteurs entendent des musées qui préfèrent présenter un passé mythifié et immobile qui masque les clivages et les différents affrontements de point de vue sur une même idée. Ce type de musée célébrerait l'idée d'une cohésion unitaire de la communauté en question sans parler des différentes réalités et niveaux de lectures qu'il existe au sein de celle-ci¹⁹³. Selon les auteurs, ce qui manque à ce type de musée c'est un projet d'avenir. Après avoir voulu préserver et célébrer un patrimoine, l'histoire du territoire ou de la communauté est mise au passé, elle est exposée, décrite comme un récit du passé mais les liens qu'il faudrait faire avec les enjeux du présent des générations présentes et futures de cette communauté ne sont pas faits et donc le propos est moins pertinent puisque le visiteur se retrouve dans une position passive. Ces musées se caractérisent comme "un refuge dans un passé sécurisant, fuite dans une célébration humaine, et l'occultation des ratés du grand

¹⁹⁰ Serge Chaumier, «Le public, acteur de la production d'exposition? Un modèle écartelé entre enthousiasme et réticences », in: 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, 2007, p. 245

¹⁹¹ Freddy Raphaël and Geneviève Herberich-Marx, "Le musée, provocation de la mémoire", *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 17, No. 1, Hommage de la Société d'Ethnologie française à Georges Henri Rivière (janvier-mars 1987), pp. 87-94

¹⁹² Ibid., p. 88

¹⁹³ Ibid., p. 91

bond en avant. La volonté d'assurer une survivance au passé conduit nécessairement à une effraction dans le futur.”¹⁹⁴

Le deuxième modèle est celui des musées-miroirs. La volonté de valoriser son patrimoine grâce à la création d'un musée peut poser un problème si la communauté n'entend présenter que ses bons aspects¹⁹⁵. Valoriser ne doit pas permettre la présentation d'une image seulement gratifiante et réconfortante qui, conforte la communauté dans son bien-fondé encore une fois, cacherait la complexité et diversité des réalités de cette communauté ou du territoire.

C'est bien les théories de GHR qui ont encouragé les communautés à valoriser leurs pratiques et leurs patrimoines locaux qui n'étaient alors pas forcément reconnus comme relevant de la « culture » au sens de l'élite¹⁹⁶. Cependant, une dérive de cette idée peut naître de la volonté d'une communauté à s'autopromouvoir sans jamais avoir de regard critique et distancié sur son passé pour mieux appréhender sa culture et son présent.

Ces deux types de musées proposent une vision de l'histoire du territoire ou de la communauté qui est exclusive et unique, promouvant l'idée d'une cohésion totale de la communauté et effaçant les différents niveaux de points de vue et de discours au profit d'un passé mythifié.

Ces arguments pose la question de savoir ce qui justifie l'autorité patrimoniale et scientifique des objets des musées. Comme le remarque V. Soulier, “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

¹⁹⁴ Ibid., p.92

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid.

autochtones ne deviennent finalement que des cibles de clientèles. Cette stratégie n'est pas forcément gagnante non plus.¹⁹⁷

Si l'authenticité du discours se fonde sur la provenance culturelle de celui qui l'énonce, comment interpréter l'idée revendiquée par Jean-Loup Amselle selon laquelle « n'importe qui a le droit de s'attribuer l'identité qui lui convient dès lors qu'elle ne menace pas celle d'autrui »¹⁹⁸. Une nouvelle fois, le paradoxe de la démocratie moderne se voit controversé : quelle place pour les droits de l'homme et quelle place pour ceux de l'individu ? L'auteur propose de positionner l'anthropologue du côté de la déconstruction plutôt que de l'arbitrage : en déconstruisant les identités resterait la question seule des droits de l'homme¹⁹⁹.

La solution proposée par Benoît de l'Estoile semble être la plus favorable car elle évite de fixer des identités ou de les nier mais bien de respecter leur nature changeante et constructive pour l'individu sans pour autant qu'elles n'écrasent l'autonomie du musée²⁰⁰. L'auteur propose notamment d'éduquer et informer les visiteurs sur les caractères particuliers que peut avoir un objet ethnographique pour la communauté dont il est issu et proposer d'indiquer les recommandations de cette communauté par rapport à l'accès et l'appréciation de cet objet. Tout se joue dans la scénographie et la présentation respectueuse mais pédagogique de ces musées. Les substitutions sont également un moyen trop peu privilégié dans les musées pour exposer des savoirs sans entrer en conflit avec des valeurs qui ne seraient pas celles du musée.

¹⁹⁷ 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, 2013.

¹⁹⁸ AMSELLE, Jean-Loup. « L'anthropologue face au durcissement des identités » in: *Dire les autres : réflexions et pratiques ethnologiques*, Payot Lausanne, 1997

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des Autres : de l'Exposition coloniale aux Arts Premiers*, 2010, Paris, Flammarion

Le modèle plurivocal permet d'éviter une hiérarchisation des points de vue et donc des individus qui seraient plus légitimes que d'autres notamment dans une institution nationale où se jouent des enjeux identitaires et mémoriels majeurs. Cependant, nous verrons ci-dessous qu'un changement de pratique, comme celui d'opter pour une approche multivocale, ne remet cependant pas en question l'essence occidentale du musée et ce qui le compose²⁰¹.

Questionner l'héritage colonial

Ré-évaluer ses propres pratiques, entendre et intégrer de nouvelles manières de faire, d'apprendre, ne plus se positionner comme parole univoque et autoritaire sont plusieurs éléments que le musée canadien de l'histoire et les musées en voie de décolonisation ont tenté et tentent de joindre à leurs transformations.

Cependant, et particulièrement dans le cas d'un musée d'histoire, la question du colonialisme, de ses pratiques et ses effets (qu'ils soient passés ou encore actuels) reste un sujet plus complexe à aborder surtout dans le cas d'une institution fédérale ou nationale. Cette dernière, encore une fois, est le lieu des représentations des valeurs, des mémoires et des identités officielles : il s'agit du musée de l'histoire du Canada c'est-à-dire du « Nous ». L'enjeu d'assumer un passé moins glorieux, de dénoncer des événements liés au politique peut s'avérer un biais non négligeable²⁰². Le musée canadien de l'histoire, en tant qu'institution fédérale s'est vu donné la liberté de ne pas dépendre d'un gouvernement et donc ne pas devoir lui rendre des comptes dans les représentations mises en oeuvre dans l'exposition. De plus, pendant les deux entretiens cités précédemment, les

²⁰¹ Élise Dubuc et Laurier Turgeon, « Musées et premières nations : la trace du passé, l'empreinte du futur. » *Anthropologie et Sociétés*, 2004, vol 28 n°2, 2004, pp. 7–18.

²⁰² DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des Autres : de l'Exposition coloniale aux Arts Premiers*, 2010, Paris, Flammarion

deux membres du musée ont insisté sur la volonté du musée à respecter le principe d'« authenticité ». Ce principe ne s'applique donc pas seulement aux objets mais également aux discours et aux événements choisis pour faire partie de l'exposition.

Nous avons vu dans la partie concernant la plurivocalité que l'authenticité résidait plutôt dans la provenance du témoignage²⁰³ et son traitement muséographique.

Assumer l'héritage colonial est à la fois une réparation symbolique pour les populations qui en ont été victimes et une prise de conscience des enjeux encore actuels des effets du colonialisme sur les structures contemporaines de nos sociétés. L'assumer commence par l'aborder et le nommer. Éduquer et aborder le sujet du colonialisme et de ses conséquences est une mise en lumière des événements et conséquences de conflits et des souffrances actuelles²⁰⁴.

Le Canada étant une colonie de peuplement, ce sujet est inévitable au regard des volontés du musée à intégrer et faire connaître les voix et perspectives autochtones sur les événements historiques.

Puisque les échanges et relations humaines sont le moteur du parcours muséographique de l'exposition, les effets historiques de l'invasion coloniale sont clairement cités et expliqués : les maladies, le commerce, les échanges culturels et sociaux sont représentés à travers des objets ou des discours qui témoignent ou décrivent de ces inévitables échanges. Ces éléments contribuent à ne pas isoler chaque culture et chaque communauté dans une histoire propre et contribue à la construction d'une identité multiculturelle officielle. Comme par exemple la présentation d'un manteau officiel britannique « à la mode huronne-wendat »²⁰⁵ qui représente matériellement les échanges entre les deux cultures.

²⁰³ *Ibid.* « L'authenticité est entrain de passer du musée aux communautés : le garant de l'authenticité d'une exposition, c'est dorénavant la participation de membres de la communautés ».

²⁰⁴ LONETREE, Amy. *Decolonizing Museums : Representing Native America and Tribal Museums*, University of North Carolina Press, 2012

²⁰⁵ Voir annexe n°3

Mais l'exposition de la nouvelle salle de l'histoire du Canada rend-elle compte du contexte colonial autrement que sur le mode chronologique et événementiel ?

En effet, ces événements sont très souvent accompagnés d'un dispositif vidéo montrant une personne autochtone contemporaine racontant aux visiteurs les événements dont il est question dans l'exposition à travers son point de vue. En plus de cet apport historique, le discours continue et ouvre sur les conséquences ou transformations qui ont impacté la culture de l'individu ; ces approches permettent de prendre conscience du caractère muable des cultures, des traditions et des potentiels de résistances des Autochtones et leurs cultures. Le langage est ici plus engagé que celui du musée qui, dans la présentation des points de vue, reste neutre. Le discours engagé, résistant et dénonçant est donc visible grâce à la prise de parole permise aux Autochtones ; cependant, cela ne créent-ils pas deux discours ? Entre ceux provenant des Autochtones et celui du musée ? En effet, les Autochtones sont les seuls être visibles à travers ce type de dispositifs. Contrairement aux exemples de la partie plurivocalité, ceux présentés ici peuvent donner l'impression d'un double discours dont celui du musée qui reste encore anonyme²⁰⁶ et figure d'autorité.

Cependant, une exception existe et doit être remarquée. Dans la section destinée au « Canada moderne », débutant chronologiquement à la Première Guerre mondiale, est dédié un espace divisé en deux parties aux Autochtones. Cet espace a été commissarié par Jonathan Lainey, conservateur Premiers Peuples au musée et lui-même autochtone.

Alors que la partie de l'exposition commence en 1914, celle réservée aux Autochtones remontent à la date de la Loi sur les Indiens près d'un siècle plus tôt en 1816. Choix notable puisque comme l'a mentionné Monsieur Lainey pendant notre entretien, la première Guerre Mondiale revêt une importance majeure plutôt dans un contexte occidental bien que les Autochtones y aient participé. Ici, les

²⁰⁶ HALPIN, M., AMES, M., "Musées et « Premières Nations » au Canada". *Ethnologie Française*, 1999, vol 29 n°3

notions de chronologies historiques sont révisées pour servir un propos propre à l'histoire autochtone dans laquelle la Première Guerre mondiale n'est pas un événement charnière.

« Comment faire en sorte que les six cents communautés qui font partie d'une soixantaine de groupes linguistiques et dialectes différents, de différentes provinces, qui ont eu une relation distincte avec le pouvoir colonial et qui ont leur culture spécifique qui est elle-même issue de leur territoire... Comment faire en sorte que tout ce monde se sente représenté dans cette section limitée ? »²⁰⁷

Cette section a pour sujet la relation des Autochtones avec le pouvoir colonial. Il s'agit également d'une des rares sections qui va dénoncer les abus de ce pouvoir aussi bien dans les citations, toujours présentes, que dans les textes et cartels « anonymes ». Le texte d'introduction dénonce clairement le gouvernement fédéral dans ses actes d'oppression et de bafouement des libertés des premières Nations : « la politique fédérale à l'égard des peuples autochtones visent deux objectifs : les déposséder de leurs ressources et de leurs territoires et de diminuer les ententes et obligations légales qu'ils ont envers ces Autochtones »²⁰⁸.

Des acteurs tels que le poète et homme politique Duncan Campbell Scott sont représentés sous un angle moins glorificateur que celui pour lequel il est connu par la majorité des canadiens (un poète). Il s'agit ici de faire face à l'histoire autrement que par un discours chronologique de faits qui n'ont l'air d'être uniquement que du passé. Toute cette section est construite, elle aussi, sur le registre narratif et émotif. L'identification du visiteur est sollicitée dans la section concernant les pensionnats indiens où nous suivons le parcours d'un jeune enfant : de son enlèvement à son intégration dans un pensionnat et toutes les étapes d'une journée dans cette institution. Les citations sont très nombreuses et renforcent ce phénomène d'identification puisqu'il s'agit d'actualiser les mémoires sur ces

²⁰⁷ Entretien avec Jonathan Lainey, voir annexe n°6

²⁰⁸ Voir annexe n° 8

événements qui, nous le comprenons dans la suite de l'exposition, sont très récents. En effet, la section sur les pensionnats indiens se clôt avec une vidéo (collaboration du musée avec le central national pour la Vérité et Réconciliation) de témoignages d'anciens pensionnaires qui témoignent des conséquences qu'ont encore aujourd'hui ces événements.

Cependant, contrairement aux premiers étages où les Autochtones étaient présents presque à tous les récits et thématiques présentés dans la chronologie de l'histoire canadienne, au second étage de la salle de l'histoire canadienne, tout ce qui les concerne est concentré dans une seule section. Pourquoi ce retour à une dichotomie ? Surtout lorsqu'il s'agit de la section qui traite le plus frontalement les enjeux du colonialisme au Canada...

Ici, le principe de concevoir l'exposition autour de relations humaines arrive à nouveau à inclure le visiteur dans cette démarche. Parce que l'exposition est une multiplication d'expériences humaines et de témoignages d'individus qui, ensemble créent les événements historiques qui ont nationalement changé le Canada, la subjectivité du visiteur en est nécessairement interpellée dans le but de lui faire prendre conscience de son rôle d'acteur dans l'histoire.

Cependant, les contestations des enjeux politiques liés au colonialisme sont, hormis l'exemple cité, le plus souvent incarnées par des personnes autochtones. Le musée, bien qu'il décrive les événements et conséquences du colonialisme sur les transformations du Canada à travers son histoire reste neutre. Les enjeux politiques, s'ils sont encore actuels, sont-ils des sujets que les musées doivent éviter ou au contraire le musée ne pourrait-il pas être l'endroit du débat sur l'histoire dont il s'est fait le support des représentations, un endroit de contestations de l'héritage colonial et ses complicités actuelles²⁰⁹ jusqu'à

²⁰⁹ Françoise Vergès, « Méthodologie décoloniale : de quelques exemples pour décoloniser et dénationaliser histoire et culture », septembre 2016, Island, Bruxelles. [en ligne], disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=o6kvnHMIDVs>

questionner les structures de production et diffusion des savoirs²¹⁰ et les implications du musée dans ses manières de construire ou déconstruire l'Autre²¹¹.

Ainsi, nous avons pu analyser deux types de collaboration possibles (community-based / multivocal) qui, toutes deux à leur manière, impliquent de profonds changements dans les fonctions et pratiques des musées. Dans le cas du premier type de collaboration, celui-ci n'est pas nécessairement rendu visible aux publics mais peut n'être destiné qu'aux communautés sources qui retrouvent autorité et pouvoir décisionnel sur leurs objets et patrimoine. Dans le cas du second type de collaboration, il s'agit de revendiquer le pluralisme culturel et la multiplicité d'interprétation et de significations des objets ou des événements pour mieux en saisir les enjeux passés et actuels.

Selon Ruth B. Phillips, la différence qui existe entre ces deux modèles et le degré que se permet le musée à explorer ses propres tensions et limites dialogiques. En effet, en incluant de nouveaux points de vues, multiples et égaux dans leur traitement, le musée révèle sa propre subjectivité, "hybridité" aux visiteurs²¹².

Cependant, ces pratiques collaboratives ont également leurs limites. Ames est le premier à souligner que cette volonté des musées de représenter des points de vue autochtones demeure une traduction de ce point de vue par le musée qui utilise son vocabulaire et ses méthodes pour ce faire, ce qui résulte à faire du point de vue autochtone une fabrication/interprétation artificielle²¹³.

²¹⁰ HALPIN, M., AMES, M., "Musées et « Premières Nations » au Canada". *Ethnologie Française*, 1999, vol 29 n°3

²¹¹ AUGE, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992 ; DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des Autres : de l'Exposition coloniale aux Arts Premiers*, 2010, Paris, Flammarion

²¹² Ruth B Phillips, "Introduction", *Museum and Source Communities*, op.cité

²¹³ Michael M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1992

Nous l'avons remarqué dans le paragraphe précédent à propos des limites des pratiques collaboratives, les missions du musée ne répondent pas, en théorie, aux besoins et conceptions autochtones des objets et du patrimoine. Même si certains compromis sont trouvés, s'agit-il vraiment d'un changement fonctionnel du musée ou continue-t-il à avoir des pratiques prédatrices²¹⁴ ? L'historienne Nancy Marie Mithlo en doute et parle de l'intégration des voix autochtones dans les musées comme une forme d'assimilation²¹⁵ qui renvoie nécessairement aux précédentes politiques assimilationnistes du Canada.

À propos du média exposition et de ses formes, nous avons remarqué que le musée canadien de l'histoire de Gatineau avait choisi de représenter et d'inclure l'autochtonie à travers des dispositifs vidéo collaboratifs qui permettaient, notamment, de mettre en avant la tradition orale aussi bien à travers le récit mythologique algonquin que les récits contemporains d'individus autochtones. Cependant, Jennifer Shannon, qui a analysé les pratiques collaboratives des expositions National Museum of American Indian, note que ces formes de contenus (vidéos) sont un moyen de représenter la perspective autochtone à travers le contenu mais peut-être pas à travers la forme²¹⁶ qui, elle, reste propre au musée contemporain dont les pratiques liées aux nouvelles technologies et à l'audiovisuel interactif sont les grandes caractéristiques.

De plus, dans les documents du Groupe de Travail mis en place en 1992 entre Musées et Premières Nations au Canada, les recommandations sont faites pour les musées mais sont également à leur seule initiative²¹⁷. Nous avons déjà posé la question du potentiel qu'il reste aux communautés autochtones de pouvoir agir en dehors des demandes du musée ? Il semblerait que, dans ces pratiques, il soit

²¹⁴ *The Predatory Museum*, ICOFOM Study Series, vol. 45, Milan, 4-7 juillet 2017

²¹⁵ MITHLO, Nancy Marie. "Red Man's Burden": The Politics of Inclusion in Museum Settings." *American Indian Quarterly*, vol. 28, n°4, 2004, pp. 743-763

²¹⁶ SHANNON, Jennifer « The Construction of Native Voice at the National Museum of the American Indian », in: *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives*, sous la dir. de Susan Sleeper-Smith, University of Nebraska Press, 2009

²¹⁷ DOXTATOR, Deborah. *Plumes et pacotilles*. Catalogue d'exposition (Centre culturel Woodland), 1988

soumis à la volonté des musées de vouloir les intégrer ou non à leurs processus de production des savoirs. Bien sûr, les musées canadiens, vingt ans après le rapport du Groupe de Travail, ne pourraient plus ne pas prendre en compte ces recommandations sous peine de se voir critiquer aussi bien par les communautés que par leurs pairs. Reste cependant le problème lié à l'autorité du musée qui a le rôle actif et décisionnel dans ce processus de collaboration.

Notre étude de cas, les exemples choisis et la littérature cités pour cette première partie sont majoritairement issus des pays nord-américains et océaniques et la nouvelle relation muséale qui s'est instaurée entre les institutions nationales du pouvoir et les communautés autochtones dans les années 90. En effet, ces pratiques collaboratives ayant une approche déconstructive de l'héritage colonial de ces musées et de leurs précédentes expositions et représentations a été particulièrement développé dans ces pays, nous faisant remarquer les véritables différences des enjeux entre ces zones géographiques qui comptent parmi leurs populations des autochtones et les pays d'Europe dont les problématiques relèvent plus des questions d'immigration, de diasporas et de la reconnaissance de l'histoire coloniale et de la persistance de ces systèmes politiques, économiques, sociaux et culturels aujourd'hui²¹⁸.

²¹⁸ Marie MAUZÉ, Joëlle ROSTKOWSKI. La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales. *Le Débat*, « Le moment du Quai Branly », nov-déc 2007, n° 147, p. 80-90, (81) ; Fabien Van Geert, « Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques », *Culture & Musées*, 31 | 2018, 192-195.

2) L'art à la rescousse

i. La présentation esthétique de collections ethnographiques

Certains musées, dont nous analyserons le plus emblématique et le plus internationalement critiqué au cours de cette partie, ont décidé d'entreprendre l'analyse et la catégorisation de collections autrefois qualifiées d'ethnographiques à travers le prisme de l'esthétique. Ce rapprochement épistémologique entre art et ethnographie ne date pas d'hier et trouve leur consensus dans l'idée d'universalité de l'art développée dans différentes disciplines²¹⁹.

En 1988, le Centre des arts africains de New-York présentait l'exposition *ART/Artifact* qui questionnait cette distinction faite par l'Occident entre ces deux catégories d'objets, dans le cas des oeuvres d'art africaines. L'exposition permettait de rendre compte les différents regards sociaux et scientifiques qu'ont eu des occidentaux à propos des arts et cultures matérielles africaines²²⁰. Cette exposition est inaugurée trois ans après celle du MoMA, *Primitivism in the 20th Century*

Art: Affinity of the Tribal and the Modern, qui proposait d'exposer des oeuvres d'art modernes juxtaposées à des oeuvres d'art tribaux pour en valoriser les similitudes formelles et esthétiques. Cette dernière a été vivement critiquée pour son approche eurocentrique qui consistait à n'apprécier les oeuvres non-occidentaux qu'à travers leur influence sur le courant moderniste occidental

²¹⁹ Histoire et anthropologie de l'art, philosophie et psychologie : KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1790 ; BOAS, Franz, *Primitive Art*, HEGEL, Georg Wilhelm 1997 [1818-1819]. *Esthétique*. Paris : Librairie générale française ; WUNDT, Wilhelm 1919. *Völkerpsychologie*. Leipzig : Wilhelm Engelman. 698 p.

²²⁰ Susan Vogel, "Introduction" in *ART/artifact: African Art in Anthropology Collections* (New York: Prestel Verlag, 1988), p.11

renforçant l'idée de la continuité d'un impérialisme culturel de l'Occident sur les cultures non-occidentales²²¹.

L'exposition *ART/Artefact* (1988) entendait en prendre le contre-pied en s'intéressant aux différentes muséographies qui ont influencé le regard porté sur les objets africains.

Cette dernière se découpe en 4 espaces représentant chacun une approche muséographique de représentation des objets africains. Afin de rendre plus éloquente ces différentes représentations, chaque salle exposait des effigies commémoratives du Kenya, des Mikijenda ; permettant ainsi de révéler la puissance narratrice et signifiante du dispositif expositionnel.

Ainsi, le premier espace était celui de la "galerie d'art" reprenant les codes scénographiques de celle-ci avec un espace totalement blanc et épuré, les objets présentés avec un minimum ou pas d'informations les concernant afin de concentrer le regard sur les qualités formelles et esthétiques de l'objet tel que cela est pensé dans la muséologie d'objet²²². Tels qu'ils sont représentés, les différents objets africains évoquent des oeuvres d'art modernes reconnaissables. Prenons l'exemple des effigies commémoratives kenyane, qui, rassemblées ensemble côte à côte au sein d'un même espace font penser à une installation artistique qui ne formerait qu'un (illustration 4). Le visiteur, interprétant les objets à partir de leur seule caractéristiques formelles dans un contexte d'un "white cube"²²³ propre à la présentation d'oeuvres d'art moderne et contemporain peut y retrouver des similitudes à des oeuvres incontournables de l'art moderne comme les séries d'hommes et femmes debout du sculpteur Alberto Giacometti par exemple.

²²¹ Jack Flam, Yaelle Biro, "How, When, and Why African Art Came to New York: A Conversation," Met Museum video, 1:08:34, June 21, 2013, <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/african-art>

²²² Davallon Jean. Le musée est-il vraiment un média ?. In: *Publics et Musées*, n°2, 1992. Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon) pp. 112

²²³ O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*. San Francisco : Lapis Press., 1976-1981, 208 p.



- Vue de la présentation "galerie d'art" des effigies commémoratives Mikijenda (Kenya) dans l'exposition *ART/Artifact* (1988) du Centre des arts africains à New-York. Photographie du catalogue de l'exposition.

Le second espace est celui du "cabinet de curiosité" (annexe n°2) ; les objets de typologies différentes disposés arbitrairement dans un espace de vie semblable à un salon ou un bureau, sans information particulière pour les décrire, faisant davantage office d'objets décoratifs et rappelant la dimension symbolique des cabinets de curiosités d'avoir à leur portée toute la diversité du monde à travers des objets rapportés ou spoliés lors d'expéditions²²⁴.

L'espace suivant mimait celui présent dans les musées d'histoire naturelles par l'utilisation du dispositif du diorama (annexe n°3). Les objets et l'Autre sont représentés dans un espace clos, séparés du visiteur par une vitrine renforçant l'idée d'une "scène" qui se joue devant lui. Sans explication particulière, ce sont les agencements entre mannequins, objets et décors qui permettent au visiteur de tenter de comprendre ce qui se joue et donc notamment la fonction des objets présentés dans ces dioramas. De plus, contrairement au deux précédentes, les informations relatives à l'objet et son utilisation sont présentes situant l'objet comme un artefact et non plus comme une oeuvre d'art²²⁵. Ici, l'art n'est pas

²²⁴ De L'Estoile Benoît, *Le Goût Des Autres*, op.cité ; Germain Bazin, *The Museum Age*, New York: Universe Books, 1967, p.303

²²⁵ "Now they [the objects] are constituted in anthropological arrogance with a rationalist explanation of what We argue they are about - buried not just in function, in their own

représenté par les objets africains mais bien plutôt par le technicien du musée qui a modélisé et créé l'intérieur du diorama²²⁶.

Enfin, le dernier espace est celui représentant le musée d'art (illustration 5). Nous y retrouvons les codes propres à ces musées : les objets sont présentés sur des socles individuels ou derrière des vitrines selon leur taille, un cartel est présent pour résumer les informations générales de l'objet, son nom, sa date, son matériau pour en apprécier majoritairement, à nouveau, ces caractéristiques formelles ; cette scénographie privilégie une relation purement visuelle avec l'objet tant qu'il est suffisamment espacé des autres et mis en valeur dans un espace construit pour en faire ressortir sa matérialité et privilégier la primauté occidentale du regard²²⁷ par rapport à celle du touché ou de l'usage qui sont pourtant celles liées aux fonctionnalités originelles de ces objets. En ce sens, Susan Vogel, la commissaire de l'exposition explique bien le phénomène qui se joue dans la muséalisation occidentale d'objets non-occidentaux à travers une approche esthétique : *"If we take them out of the dark, still their movement, quiet the music, and strip them of additions, we make them accessible to our visual culture but we render them unrecognizable and meaningless to the cultures they came"*²²⁸.

cultural authority, but in Our statements of Their function". Citation de James C. Fraus, "Art/artifact" : On the Museum and Anthropology", *Current Anthropology*, vol29, n°5, décembre 1988, p. 778

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Arthur Danto, "Artifact and Art" in: *ART/artifact: African Art in Anthropology Collections* New York: Prestel Verlag, 1988, 18-32

²²⁸ Susan Vogel, "Introduction" in: *ART/artifact: African Art in Anthropology Collections*(New York: Prestel Verlag, 1988, p.15.



5 - Vue de la présentation "musée d'art" de l'exposition *ART/Artifact* (1988) du Centre des arts africains à New-York. Photographie du catalogue de l'exposition.

La distinction qui se fait, à travers ces exemples de représentations historiques entre art et artefact est la catégorisation entre une approche privilégiant la forme (art) et une privilégiant les informations liées au contexte (artefact)²²⁹ ; chacune de ses approches étant circonscrites à un type de musée ou d'exposition lui aussi catégorisé²³⁰.

Cependant, à la fin du XXème siècle, à l'heure où les musées d'ethnographie redéfinissent aussi bien leur rôle que leur approche vis-à-vis de leurs collections, de nouveaux types de musées vont jouer sur cette distinction parfois floue entre art et artefact en choisissant de ne pas se définir ni comme musée d'ethnographie ni comme musée d'art mais d'en incarner un genre et un vocabulaire nouveau²³¹ dont le représentant le plus emblématique sera le musée du Quai Branly.

²²⁹ Heidy Geismar, "The Art of Anthropology : Questioning Contemporary Art in Ethnographic Display", in: *The International Handbook of Museum Studies*, John Wiley & Sons, 2015, p.186

²³⁰ Sharon Macdonald, et Paul Basu, éditeurs. *Exhibition experiments*. Blackwell Pub, 2007

²³¹ Message, K. *New Museums and the Making of Culture*. Oxford: Berg., 2006

Le Musée du Quai Branly, la prétention à l'universalisme

Nous nous intéresserons plus particulièrement à l'incontournable exemple du musée parisien tant, de par son projet, sa muséographie et son contexte politique et géographique, il nous permet de mieux saisir les enjeux nationaux qui diffèrent entre pays et particulièrement entre Europe et Amérique du Nord.

En effet, l'option d'un recours à l'esthétique et à l'universalité dans une approche revendiquée comme postcoloniale est le choix fait par ce musée. Reprenant les principales composantes de la re-création et red efinition des anciens musées d'ethnographie. Nouveau nom, écartant toute notion d'ethnographie ou d'art, nouveau bâtiment commandé à Jean Nouvel, qui fait entrer ce musée dans le cercle fermé des starchitecture, dont l'architecture permet de renforcer l'expérience esthétique et sensitive que se donne le Quai Branly²³². Le musée parisien constitue ses collections à partir de ces derniers dont le Musée de l'Homme et le Musée national des Arts d'Afrique et d'Oc anie²³³.

La génèse du musée décrite par Sally Price²³⁴ permet de comprendre l'émergence du concept d'arts premiers²³⁵ et les affinités personnelles entre un marchand d'art Jacques Kerchache et un président français, Jacques Chirac qui ont pu permettre d'inaugurer un tel projet. Cependant, ici, nous nous intéresserons davantage aux nouveaux messages et missions que souhaitaient et souhaitent porter ce projet de musée constitué de collections ethnographiques mais à l'approche idéologique et muséographique toute autre.

²³² Voir au sujet de l'architecture du musée du Quai Branly : Edelman, Frédéric. *Un édifice hybride, mystérieux et joyeux*, Le Monde, 19 juin 2006. ; Kimmelman, Michael. *A heart of darkness in the city of light*, New York Times, 2 juillet 2006 ; Lebovics, Herman. *The Musée du Quai Branly. Art? Artifact? Spectacle!*, French Politics, Culture & Society 24 (3), 2006, pp. 96–110 ; Ouroussoff, Nicolai. *For a new Paris museum, Jean Nouvel creates his own rules*, The New York Times, 27 juin 2006.

²³³ <http://www.quaibrantly.fr/fr/collections/toutes-les-collections/histoire-des-collections/>

²³⁴ Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago : the University Press of Chicago., 2007

²³⁵ Benoît de l'Estoile, *Le Goût des Autres.*, op.cité

Projet présidentiel inauguré par Jacques Chirac en 2006, le projet est en effet éminemment politique. Dans son discours inaugural, l'ancien président français pose deux jalons importants qui définissent l'idéologie et la portée de ce nouveau musée :

- Le dialogue et la préservation des cultures

“Là où dialoguent les cultures” est la première du musée. Jacques Chirac entend faire de ce musée bien “plus qu’un musée” (p.2) mais un lieu de respect (p.2, 3), de tolérance (p.3) et de préservation (p.2,3) de ces cultures. Renonçant au cloisonnement (p.3), aux stéréotypes et aux épisodes violents qui ont touché ces peuples extra-occidentaux, la France, par ce musée, se propose d’offrir à ces peuples une dignité restaurée (p.1) ou restituée (p.2) d’une part et de lutter contre la “standardisation” (p.3) et “l’uniformité (p.3) que menace le phénomène de mondialisation. Le musée célébrera “l’infinie diversité des cultures” (p.1) pour éviter leur disparition nous ramenant à l’idée première de l’ethnographie de garder des traces et objets-témoins de ces cultures autres qu’on pensait vouées à disparaître : *“ces cultures différentes parfois englouties, souvent menacées, ces fleurs fragiles de la différence” qu’évoque Claude Levi-Strauss et qu’il faut à tout prix préserver*”²³⁶.

- L’expérience esthétique du génie humain universel

Le second volet de ce discours nous permet de comprendre la place que donne la valeur de l’esthétique et de l’art dans la définition postcoloniale revendiquée par ce musée. En effet, l’absence de hiérarchie entre les arts est ce qui permet de légitimer l’absence de hiérarchie entre les peuples (p.2). Les chefs-d’oeuvre extra-occidentaux sont érigés au même plans que ceux de l’art occidental (p.3) :

Au coeur de notre démarche, il y a le refus de l’ethnocentrisme, de cette prétention déraisonnable de l’Occident à porter, en lui seul, le destin de l’humanité. Il y a le rejet de ce faux évolutionnisme qui prétend que certains

²³⁶ Allocution de M. Jacques Chirac, Président de la République, à l’occasion de l’inauguration du Musée du quai Branly, Paris, mardi 20 juin 2006, p.2

*peuples seraient comme figés à un stade antérieur de l'évolution humaine, que leurs cultures dites "primitives" ne vaudraient que comme objets d'étude pour l'ethnologue ou, au mieux, sources d'inspiration pour l'artiste occidental.*²³⁷

Cette citation nous permet de comprendre le changement de paradigme de l'objet ethnographique entre ses présentations et interprétations passées -que le projet du Quai Branly accuse et réfute- et les nouvelles tournées vers une appréciation et une valorisation esthétique et artistique de ces derniers qui nous permettrait d'en comprendre "leur profondeur et leur complexité" (p.2) tout en nous ramenant à l'idée kantienne d'un génie humain (p.1,3) universel "qui donne ses règles à l'art"²³⁸. Reprenant cette théorie qui entend définir le génie artistique est inné et naturel, nous comprenons mieux les nombreuses références à l'émerveillement et l'émotion (p.3), au rêve (p.3) et à l'imaginaire (p.3) qui entendent être des composantes de l'expérience muséale du Quai Branly ; l'utilisation de ce vocabulaire permet également de s'éloigner d'une approche scientifique -dans ce cas ethnographique- que le musée rejette. Le nouveau musée proposera avant tout une "expérience esthétique" (p.1) et l'appréciation artistique de ces objets est le moyen de restituer la diversité et la profondeur de ces peuples.

Cette approche artistique est confirmée par Germain Viatte qui énumère les critères qui ont été importants dans le choix des acquisitions du musée : "intérêt artistique", caractéristique "unique" et "irremplaçable" de ces pièces²³⁹. Dans ce même ouvrage, l'auteur renforce l'idée d'une véritable rupture avec les anciennes pratiques des musées d'ethnographie : « *Il nous semblait indispensable d'éviter le travers (trop répandu dans les musées scientifiques) de ne considérer les collections que comme addition de spécimens s'inscrivant dans des séries typologiques* »²⁴⁰. Ces anciennes pratiques ethnographiques sont perçues comme relevant du colonialisme et de l'exotisme qui seraient à l'origine de l'histoire

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op.cité

²³⁹ Germain Viatte, *Tu fais peur, tu émerveilles. Musée du quai Branly, acquisitions 1998/2005*. Paris, musée du quai Branly et Réunion des musées nationaux, 2006, p.9

²⁴⁰ *Ibid.*, p.9

violente, du mépris, de l'humiliation et des stéréotypes dont ont souffert ces cultures autres dénoncées dans le discours inaugural du musée par Jacques Chirac. En nous rappelant des deux premiers exemples d'expositions américaines citées plus haut, nous pouvons penser que l'objectif du musée du Quai Branly est de dépasser cette distinction entre art et artefact pour en proposer une appréciation et une valorisation nouvelle²⁴¹ autour des enjeux de préservation de la diversité. Selon Jean Davallon, l'approche envisagée par le quai Branly permettait de reconnaître une valeur patrimoniale aux objets de collections ethnographiques grâce à la reconnaissance faite au caractère esthétique des productions des cultures autres²⁴².

Le musée du Quai Branly les relègue au passé, pour entrer dans une nouvelle ère. Pourtant, Sally Price se demande légitimement ce que devient cette nouvelle présentation institutionnelle des cultures des autres quand l'histoire impérialiste qui leur est lié est considéré comme une chose du passé²⁴³. En effet, une approche centrée sur l'esthétique et la diversité artistique des oeuvres des différents peuples du monde met un voile sur l'histoire de ces objets. Même si la volonté du musée est de faire dialoguer les cultures, leur volonté de se détacher pleinement des anciennes pratiques définies comme coloniales des anciens musées d'ethnographie est pourtant la chose que l'institution n'adresse pas dans cette présentation esthétique des collections. De plus, se servir de l'art comme médiateur et pont entre les cultures peut poser différents problèmes surtout quand ce dernier est considéré comme une valeur universelle ; en négligeant un retour sur les origines de ce concept d'universalité de l'art, le musée du Quai Branly ne penche alors que pour une signification -occidentale- de l'objet et en dénigre toute la potentielle polysémie.

²⁴¹ Nelia Dias, "Double erasures: rewriting the past at the Musée du quai Branly", in *Social Anthropology* 16(3): p.300-311, 2008

²⁴² DAVALLON, J., « Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine ? », in GONSETH, M.-O., HAINARD, J. et KAEHR, R. (dir.), *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 2002

²⁴³ Sally Price, 2007, op.cité, p.169

Avec une muséographie découpée en différentes aires géographiques, les objets sont tout de même classés selon leur origine géographique²⁴⁴. Certains auteurs ont démontré les problématiques d'un tel découpé en aire culturelle ; il favoriserait "l'histoire des territoires anciennement colonisés dans une perspective de longue durée pré et postcoloniale qui permet d'enjamber" le moment colonial"²⁴⁵. Comme le note Nélia Dias et Audrey Doyen, les objets présents dans l'exposition permanente sont de typologies spécifiques : masques, sculptures, textiles, bijoux, instruments de musiques et oeuvres d'art²⁴⁶. Ces objets sont appréciés pour leurs caractéristiques esthétiques et c'est pourquoi nous y retrouvons moins d'objets utilitaires du quotidien malgré leur potentiel esthétique. En effet, la collection du Musée du Quai Branly n'illustre pas la diversité de ces cultures même d'un point de vue purement artistique puisqu'y sont quasiment absentes des oeuvres contemporaines²⁴⁷ mais témoigne, selon Anne-Christine Taylor d'une "histoire scientifique et muséographique propre à une fraction du monde occidental, et non des sociétés du monde extra-européen ou d'une approche disciplinaire particulière"²⁴⁸. Le choix des objets présentés ne sont alors dépendants que d'un goût esthétique défini par l'Occident, privilégiant des pièces aux caractéristiques formelles fortes qui rappellent les inspirations extra-européennes des artistes d'avant-garde du XXème siècle.

Le dialogue s'établit grâce à l'espace ouvert, sinueux du parcours muséal qui permet ce décloisonnement promu du passage facilité et privilégié entre une culture et une autre. la scénographie participe à cette impression d'espace hors du

²⁴⁴ A ce propos, Geoffrey White dans son article "Civilizations on the Seine: Sally Price's Paris Primitive" (2012) dénonce la pratique de dénomination attribuée de ces aires géographiques en groupes homogènes tels que "polynésien" ou "kanak" qui entend regrouper des groupes linguistiques différents sous le même terme ; critiquant ainsi les velléités de diversité culturelle et de préservation des différences que se donnent le Quai Branly.

²⁴⁵ Isabelle Merle et Emmanuelle Sibeud, "Histoire en marge ou histoire en marche ? La colonisation entre repentance et patrimonialisation", in: (eds) Marilyn Crivello, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *Concurrence des passés*, Presses universitaires de Provence, 2006, p. 10

²⁴⁶ Nélia Dias, "Double erasures...", op.cité ; Audrey Doyen, op.cité

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Anne-Christine Taylor, "Au musée du Quai Branly : La place de l'ethnologie", *Ethnologie française*, 2008/4, Vol. 38, p. 679-684

temps et mystérieux qui contextualise et renforce l'attractivité esthétique et émotionnelle que sont censées avoir ces objets. Le mystère n'est pas seulement feint pas la scénographie, il l'est aussi par le peu d'informations à propos des objets qui est l'une des critiques principales faites à cette muséographie. Il existe des informations sur le contexte social de ces objets, cependant, elles ne sont pas directement amenées au public ; lui laissant le choix de l'expérience et du degré d'information qu'il souhaite avoir : *“Dans cette perspective, la dimension esthétique des pièces exposées fait fonction d'appât pour stimuler l'imagination et le désir de connaissance du visiteur, mais aussi d'expression partielle et condensée de la diversité culturelle.”*²⁴⁹

Cette graduation dans l'accès à l'information se positionne en opposition à l'ancien Musée de l'Homme que Stéphane Martin, premier directeur du Musée du Quai Branly jusqu'en janvier 2020, définissait comme “une leçon universelle, encyclopédique”. Au contraire, le Musée du Quai Branly souhaite que le visiteur soit actif et, peut-être intrigué par le mystère de la scénographie et les sinuosités de la muséographie l'invite à faire des allers-retours entre les cultures en établissant un “dialogue au long cours”²⁵⁰.

De quelle diversité et de quel dialogue s'agit-il ?²⁵¹ D'après Nélia Dias, le biais du Quai Branly est de ne montrer qu'un aspect -incomplet- de cette diversité et donc du dialogue entretenu entre les cultures : celui des arts²⁵² bien plus que celui des civilisations. Ainsi, les approches esthétiques, comme celle du MoMa cité plus haut se heurtent bien souvent à leur limite se définissant par une approche souvent européocentriste²⁵³.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Bernard Sergent, « Du musée de l'Homme au musée du quai Branly : la régression culturelle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 101, 2007

²⁵¹ James Clifford, “Le quai Branly en construction”. *Le Débat: le moment du quai Branly*, p. 29-39.

²⁵² Nélia Dias, “Double erasures...”, op. cité

²⁵³ Fabien Van Geert, *Du musée ethnographique au musée multiculturel*, La documentation française, 2020

Clifford poursuit sur cet argument en indiquant le biais du projet politique du musée qui entend faire dialoguer des cultures (à travers des collections majoritairement matérielles) en reprenant le concept de zone de contact. Cependant, il note que ce ne sont pas les cultures comme entités uniques qui culture mais biens des humains “dont les échanges sont conditionnés par des histoires particulières de contact, de rapports de force, de réciprocity individuelles, de formes de voyage, d'accès et de compréhension.”²⁵⁴ Au Quai Branly, c'est l'histoire de ces objets et de ces échanges qui manque.

Premièrement par l'absence, dans ce dialogue des cultures, d'objets occidentaux renforçant l'idée d'une altérité dont le point de comparaison est l'Occident bien qu'il soit absent des collections présentes dans l'exposition permanente. En effet, selon Anthony Shelton cette séparation renforce la division entre l'Europe et l'Autre²⁵⁵ en plus d'essentialiser les cultures extra-européennes à travers les choix muséographiques et muséologiques de l'exposition :

“Although there are soft transitions from one continental area to another, objects are abstracted and exposed as indices of specific cultural essences. Detached from history, collections have been purified and essentialized within a Western-generated grammar of difference that is mute to all and any process, transformation, or intercultural relationship that might have created links between Europe and elsewhere. Here, the West has effectively edited itself out of the process of the formation of these collections, and with it, even the mention of the circulation of ideas, technologies, and people between different worlds on which our own identity as well as that of those we ‘other’ has been constructed. The French museum system has proven itself an effective technology for distilling different grades of otherness and placing them in various historical, modern, and contemporary conjunctions with the ‘we’.”²⁵⁶

²⁵⁴ James Clifford, “Le quai Branly en construction”, op.cité

²⁵⁵ Anthony Shelton, *Critical Museology. A manifesto.*, Museum Worlds Advances in Research, 1/1, 2013, p. 17

²⁵⁶ *Ibid.*

Le discours inaugural du président Jacques Chirac évoque pourtant une partie de l'histoire qui ont eu des conséquences dramatiques sur les peuples qui tendent à être valorisés au sein du Quai Branly :

“Il s’agissait pour la France de rendre hommage à des peuples auxquels, au fil des âges, l’histoire a trop souvent fait violence. Peuples brutalisés, exterminés par des conquérants avides et brutaux. Peuples humiliés et méprisés, auxquels on allait jusqu’à dénier qu’ils eussent une histoire. Peuples aujourd’hui encore souvent marginalisés, fragilisés, menacés par l’avancée inexorable de la modernité. Peuples qui veulent voir leur dignité restaurée.”

Cependant, à la suite de cette déclaration -qui, ne nomment pas explicitement la France comme acteur de la violence que certains de ces peuples ont subi- nous comprenons que le recours envisagé comme réparation du passé colonial à cette histoire sont la dignité égale des expressions et oeuvres artistiques des cultures autres. Comme le remarque Benoît de l’Estoile : “si la France entend réparer un passé d’injustice en rendant hommage aux peuples non européennes, c’est moins en tant qu’ancienne puissance coloniale qu’en vertu de sa vocation universelle à la compassion avec les victimes de l’histoire”²⁵⁷. Prenant l’exemple du Musée de l’Homme suite à l’Exposition coloniale, Benoît de l’Estoile défend que ce dernier adoptait un “humanisme colonial universel” qui, lui aussi, entendait présenter la diversité des cultures et les reconnaître comme telles. Or, cette approche n’était pas “anticoloniale” selon l’auteur mais permettait de valoriser l’empire grâce à la présentation harmonieuse des diverses cultures qu’il dominait. Ainsi, l’universalisme pluraliste du Musée de l’Homme est comparé à celui du Quai Branly qui met l’accent sur les expressions artistiques et les définit comme égales et témoins d’une appréciation universelle de l’art. Cette dernière recrée alors recréant une assimilation d’oeuvres et de cultures non-occidentales -et, particulièrement dans ce contexte, *non-françaises-* vers des valeurs nationales communes qui se revendiquent encore aujourd’hui comme garante des libertés et des droits humains universels. Cette idée d’assimilation d’oeuvres

²⁵⁷ Benoît De l’Estoile, “L’oubli de l’héritage colonial”, *Le Débat*, vol. 147, no. 5, 2007, pp. 91-99.

non-occidentales dans le paysage politique français est reprise par Christelle Ventura qui, en analysant les campagnes publicitaires qui annonçaient la future ouverture du nouveau musée parisien (fig. 1), a pu en déduire le processus même par lequel passe les objets de la collection du Quai Branly : objets étrangers, ils sont intégrés dans un espace-temps aux valeurs déterminées (universalité de l'art, universalisme, laïcité) représentés par les places ou monuments parisiens incontournables et y sont donc assimilés²⁵⁸.



1 - Affiche pour l'ouverture du musée Quai Branly représentant une statue de l'Île de Pâques sur la Place de la Concorde à Paris (juin 2006). Copyright : Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / image musée du quai Branly - Jacques Chirac

Marianna Torgovnick, elle, condamne cette "élévation" des arts non occidentaux au rang d'art tel que définit par l'Occident et définit cette pratique comme

²⁵⁸ Christelle Ventura, *La fondation du Musée du quai Branly : matériaux pour une anthropologie politique et culturelle d'une institution*, thèse soutenue à Paris, EHESS, 2006

reproduisant les systèmes de domination coloniale qui permet à l'Occident d'être régulateur des normes, limites et définitions de ce qui est art ou ne l'est pas²⁵⁹. Sally Price argumente en ce sens en dénonçant les pratiques d'acquisition et de sélection, d'exposition des objets selon une approche et un contexte particulier en omettant un autre, font partie du pouvoir que détiennent les institutions muséales²⁶⁰. Ainsi, bien plus qu'un médiateur au service d'un dialogue entre les cultures, le musée du Quai Branly ne peut pas se positionner comme neutre dans un contexte socio-politique qui ne l'est pas envers ces collections et certaines de ces civilisations qu'il entend représenter et valoriser. La création du musée du Quai Branly est décrite par Bogumil de Jewsiewicki comme une "tragédie de l'impossible cohabitation des deux mémoires politiques de la République : la mémoire coloniale et la mémoire métropolitaine des droits de l'homme"²⁶¹ ; lui aussi pense le recours à l'universalisme esthétique comme une recomposition de processus coloniaux liés aux objets de patrimoine des autres cultures doublé de l'oubli de leur historicité.

Comme le note André Desvallées, le rôle du musée est "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"²⁶². Ici nous retrouvons le propos de l'exposition *Art/Artifact* du Centre pour les arts africains de New-York cité plus haut ; les auteurs démontrent la puissance de l'institution muséale à définir des typologies d'objets et leur appréciation par le public de par leur mise en scène scénographique ; c'est le projet du musée qui permet de définir comment ils considèrent et défini les objets de ces collections. Or, le Musée du Quai Branly ne se définit par à travers les typologies classiques comme les musées d'ethnographie ou musées d'art, ni même musées de société ou des cultures

²⁵⁹ Torgovnick, Marianna. *Gone primitive. Savage intellects, modern lives*. Chicago: University of Chicago Press., 1990

²⁶⁰ Sally Price, "Return to the quai branly", *Museum Anthropology*, vol. 33, n°1 p.11-21

²⁶¹ Bogumil JEWSIEWICKI. "La mémoire est-elle soluble dans l'esthétique ?", *Le Débat*, vol. 147, no. 5, 2007, pp. 174-177.

²⁶² DESVALLÉES, André, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? , A propos d'ethnographie et d' « arts premiers »*, Paris : L'Harmattan, 2007

revenant toujours à la problématique de définir les objets comme des oeuvres d'art ou des artefacts, l'opposition entre art et ethnologie.

Cependant, si l'on reproche à l'approche esthétique de tendre vers un universalisme à tendance ethnocentrique qui annihile l'histoire des objets, James Clifford note que les présentations strictement ethnographiques des objets ont aussi leurs défauts parfois même similaires ; attribuer des caractéristiques artistiques ou ethnographiques à un objet relève d'une même interprétation et classification occidentale²⁶³ ; la réalité reste partielle, reconstruite, déconnectée du contexte, des acteurs et de l'espace-temps qu'on tente de recréer au sein du musée et grâce à des outils et procédés muséologiques.

Ces nombreuses critiques à l'égard de l'exposition permanente du Quai Branly l'ont évidemment invité, si ce n'est contraint, à développer d'autres canaux tels la place importante donnée à la recherche que les nombreuses expositions temporaires qui ont permis d'adresser ces critiques afin d'explorer véritablement le dialogue entre les cultures. C'est le cas par exemple de la première exposition du musée intitulée *D'un regard à l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie* (2006-2007). L'exposition analysait les visions successives portées par l'Europe sur les cultures citées dans le titre de l'exposition permettant ainsi d'en saisir la relativité à travers une approche historique de la construction de l'altérité par les européens.

Cependant, dans son dernier et actuel projet culturel et scientifique datant de 2016, le Musée du Quai Branly défend un enjeu qui pourrait répondre davantage à ces critiques autour de l'exposition permanente. En effet, le musée entend avoir pour enjeu la présentation d'un "héritage pluriséculaire"²⁶⁴ qui entend "retracer l'histoire des institutions, des collections et le parcours des objets" :

²⁶³ James Clifford, *Malaise dans la culture*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts., 1996

²⁶⁴ Projet culturel et scientifique du Musée du Quai Branly, 2016

“Pour ce faire le musée s’appliquera à :

- Faire de l’histoire des institutions et des hommes et femmes qui les ont animées une discipline en soi.
- Éclairer les circonstances historiques des constitutions des collections par les collecteurs.
- Étudier et enrichir la connaissance des parcours historiques des objets.
- Développer des programmes déjà commencés de constitution d’archives auprès des acteurs culturels, galeries, collectionneurs mais aussi ethnologues, chercheurs. Ces archives peuvent prendre diverses formes, documents, photographies, entretiens, films...
- Adapter le partage des zones entre unités patrimoniales souvent hérité du passé en fonction des évolutions géopolitiques et des collections : zones communes et intermédiaires comme par exemple entre « Moyen-Orient » et « Asie » ou entre « Asie » et « Insulinde » ; place des unités patrimoniales transversales : UP Photographie et UP Mondialisation historique et contemporaine et leur articulation avec les autres UP.”

Ces 5 points laissent à penser que le musée du Quai Branly entend adopter cette approche réflexive sur l’histoire et les parcours de ces objets mais aussi des collections ; une approche autocritique engagés par plusieurs autres musées que nous analyserons en troisième partie de ce chapitre mais qui indique une direction différente que celle déclarée lors de son inauguration davantage tournée vers le rejet du passé et la valorisation nouvelle, restaurée des cultures et de leurs expressions artistiques. L’introspection sur ses propres collections peut être une mise en danger pour le musée face aux nombreuses demandes de restitution,

pourtant, si cela n'est pas fait, celui-ci se voit exposé aux nombreuses critiques que nous avons exposé plus haut.

L'actualité récente du Quai Branly démontre aussi un enjeu de se présenter comme une institution décolonisée suite à la volonté de son ancien directeur-général Stéphane Martin de "coloriser" le musée²⁶⁵ et dont les propos permettent d'éclairer l'intention du projet scientifique et culturel du musée de 2016 qui marque l'intérêt du musée à explorer l'histoire des objets et des collections : "Déconstruire l'histoire de la collecte et des collections, c'est méconnaître ce qu'est une partie de l'histoire culturelle de l'humanité" dit-il en réponse à une question concernant son opposition aux conclusions du rapport Sarr-Savoy en indiquant qu'il préfère parler de partage que de restitution. La nomination d'Emmanuel Kasarhérou présenté comme premier président kanak d'une institution culturelle métropolitaine a beaucoup fait parlé en tonalités positives autour du Quai Branly. Ce nouveau président suit les intentions de son prédécesseur en faisant de ses priorités le "renforcement de l'étude de l'histoire des collections du musée, afin de mieux en valoriser encore l'immense richesse, et développement de la politique de recherche et d'enseignement spécifique au musée"²⁶⁶ et "la coopération avec les pays d'origine des collections et de la circulation de celles-ci."²⁶⁷

ii. L'artiste contemporain : entre réconciliation et transgression

Le rapprochement entre art et ethnographie peut se former d'une autre manière grâce à l'invitation d'artistes contemporains au sein des collections ethnographiques ou dans le cadre d'une exposition temporaire. Au sein de cette seconde sous-partie, nous allons tenter de comprendre pourquoi les musées

²⁶⁵ Interview Stéphane Martin, "Le patron du Quai Branly : « Je souhaite que le musée se colorise, nous sommes trop blancs » ». *Le Monde.fr*, 2 janvier 2020

²⁶⁶ Ministère de la Culture et de la Communication, *Nomination à la présidence du musée du quai Branly - Jacques Chirac*, Communiqué de presse, 27 mai 2020

²⁶⁷ *Ibid.*

d'ethnographie se tournent vers l'intervention d'artistes contemporains grâce à différents exemples. Nous comprendrons que les enjeux entre une présentation esthétique des collections et l'intervention artistique au sein de celles-ci ne sont pas les mêmes mais que ces deux approches soulèvent quelques questions quant à la nature même du musée ethnographique et les missions qu'il se donne.

Pour se réinventer et tenter une approche critique de leurs collections, certains musées d'ethnographie misent sur le recours à l'art contemporain qui, selon les cas d'usage, permet de s'engager dans un modèle polyphonique ; l'intervention de l'artiste permettant une nouvelle mise en perspective, une nouvelle interprétation ou récit de ces collections ou bien encore d'accomplir un travail réflexif et autocritique sur ces collections et leurs histoires²⁶⁸.

Nous pouvons analyser cette nouvelle approche à partir de deux points de vue ; celui du "tournant ethnographique" de l'art contemporain qui fait suite à une nouvelle relation qui s'est instaurée entre art et ethnographie et celui des nouvelles politiques d'expositions des musées d'ethnographie.

En effet, à partir des années 1960 et du texte incontournable de Joseph Kosuth "L'artiste comme anthropologue", les tendances artistiques trouvaient leur objet dans la critique et déconstructiviste des discours institutionnels, des cultures et rapports sociaux. L'avènement des cultural studies dont les théories postcoloniales ont largement influencé les artistes contemporains à adopter une approche critique et réflexive de leur travail.

La démarche ethnographique de certains artistes se caractérisent par la nouvelle relation entre art et réalité qui touchent la discipline dans les années 90²⁶⁹. Faisant suite à l'idée de l'"Auteur comme producteur" (1934) de Walter Benjamin qui

²⁶⁸ Diane Antille, "Vers un musée polyphonique", in: D. Antille (éd.), *Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire ?*. Peter Lang, 2019

²⁶⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998

remarque la nouvelle portée politique de l'art dans ses formes et ses rôles pour la société²⁷⁰, l'artiste ethnographe va trouver son objet et sa réalisation dans le réel. Or, comme le remarque Joseph Kosuth dans le texte cité précédemment, l'approche réflexive est évidente ; l'observation et l'action de l'artiste sur le monde réel est nécessairement subjective, comme celle de l'anthropologue. La similitude entre ces deux disciplines est du côté de leur méthodologie ; ils agissent et interprètent le réel, parfois l'Autre, à partir de leur propres schémas de pensée, de leurs propres cultures²⁷¹.

En s'inspirant des pratiques ethnographiques, l'artiste va se tourner vers des recherches documentaires sur le terrain mais aussi les institutions, des relectures de ces documents historiques, des collections à travers une approche réflexive inspirée des études postcoloniales remettant en question la production des savoirs et leurs représentations²⁷².

Engageant une critique historique des institutions et dans notre cas, des musées, les artistes apparaissent comme les héritiers des "Autres" autrefois représentés de manière péjorative dans ces expositions. Adoptant une attitude externe et extérieure à l'institution, l'identité artistique de l'artiste, en tant qu'il est présenté comme tel, lui permet d'avoir la liberté auctoriale d'investir, interpréter, réinventer des collections historiques comme bon lui semble dans le but de leur donner une nouvelle signification, une actualisation contemporaine des collections²⁷³. L'artiste se positionne comme appartenant à cet héritage historique colonial en prônant une idée de continuité historique tandis que d'autres s'en extraient en jouant sur la rupture²⁷⁴.

²⁷⁰ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 122-144

²⁷¹ Joseph Kosuth, « The Artist as Anthropologist », *Art After Philosophy and After, Collected Writing, 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 107-128

²⁷² Claire Fagnart, « Art et ethnographie », *Marges* [En ligne], 06, 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008 ; Thomas Golsenne, « Du mode technique d'existence des objets artistiques », 15 décembre 2013, [en ligne] <http://culturevisuelle.org/motifs/?p=362>

²⁷³ Susan Hiller, Barbara Einzig, *Thinking about art: conversations with Susan Hiller*, Manchester University Press, 1996

²⁷⁴ Haidy Geismar, "The Art of Anthropology. Questioning Contemporary Art in Ethnographic Display", op.cité

Claire Fagnart note cette évolution de la figure de l'artiste à travers l'image de l'artiste comme intermédiaire/médiateur en la contextualisation grâce à l'approche postmoderne qui tend à déconstruire le sujet²⁷⁵. Cet argument est intéressant car il place l'artiste entre le public et "l'autre" qui peut être décrit aussi bien par les objets, que sa culture ou ses représentations ; le travail de l'artiste va être celui de la réévaluation de ces éléments pour en proposer une autre interprétation ou aménagement conceptuel et/ou spatial. L'artiste, par son statut, est celui qui va mettre en lumière les minorités grâce à ses pratiques mais aussi ses nouveaux "instruments technologiques d'enquêtes (enregistreurs de son et/ou d'images)"²⁷⁶.

Cette nouvelle démarche artistique et méthodologique entreprise par les artistes rejoint celle que nous avons décrit précédemment pour l'évolution de l'ethnologie en tant que discipline et celle des musées d'ethnographie ; c'est pourquoi leurs interventions dans ces derniers sont devenues nombreuses et parfois une composante des politiques d'exposition de ces musées²⁷⁷ comme nous le verrons dans notre étude de cas. Golding & Modest remarque ce phénomène en indiquant que ces nouvelles pratiques ont été aussi un coup de pouce donné aux conservateurs pour l'engagement de collaboration et de dialogues avec les communautés sources²⁷⁸.

²⁷⁵ Claire Fagnart, « Art et ethnographie », *Marges*, 06 | 2007

²⁷⁶ *Ibid.*, p.17

²⁷⁷ Par exemple au Pitt Rivers Museum (Oxford), Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren), Musée des cultures du monde (Göteborg), MuCEM (Marseille)

²⁷⁸ Viv Golding, Wayne Modest, *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*; Bloomsbury Academic, 2013

Le Weltkulturen Museum de Francfort, “musée post-ethnographique”

Fondé en 1817 et inauguré en 1904, le musée des cultures du monde de Francfort a d’abord été pensé comme un musée par les citoyens pour les citoyens²⁷⁹. Il s’est constitué autour de collections de différentes natures : celles de sciences naturelles de la fondation de la Senckenberg Natural Science Society puis d’autres de nature ethnologiques avec “plus de 67,000 objets et 200,000 livres, photographies et films relative au continent africain, aux Amériques, Asie du Sud Est, Océanie et l’Europe”²⁸⁰.

Avec l’arrivée de Clementine Deliss à la direction de ce musée en 2010, le musée va prendre un tournant incomparable vers l’art et notamment l’art contemporain en se définissant comme un musée “post-ethnographique”²⁸¹. Deliss commente ce choix en prônant la volonté de ne plus vouloir exposer la culture matérielle des autres à partir de principes dont ils ne dépendent pas²⁸² et donc de se détacher des musées ethnographiques.

Le musée post-ethnographique valorise moins le questionnement sur le passé colonial ou leur héritage actuel que le contemporain et le futur grâce aux “entre-pologistes”²⁸³ qui sont des intervenants invités à questionner ou perturber la manière dont les savoirs sont construits et hérités. Cette approche remet en question l’objectivité du discours et des pratiques muséales en valorisant la créativité de ces intervenants à créer de nouveaux contextes, de nouvelles histoires sans nécessaire rapport avec leur passé ou leur communauté source²⁸⁴. Ainsi, l’art contemporain et son processus créatif remplace la discipline scientifique

²⁷⁹ <https://www.weltkulturenmuseum.de/de/museum/geschichte/>

²⁸⁰ Clementine Deliss, *Object Atlas: Fieldwork in the museum*, Kerber, 2012

²⁸¹ Clementine Deliss, « Trading perceptions in a post-ethnographic museum », *Theatrum Mundi* [en ligne], 2013, consultable sur : <http://theatrum-mundi.org/library/trading-perceptions-in-a-post-ethnographic-museum/>

²⁸² Clementine Deliss, *Object Atlas...*, op.cité

²⁸³ Cédric Vincent, « Réinventer le musée : interactions et expérimentations », *Perspective*, n° 1, 2015

²⁸⁴ Heidi Geismar, *The Art of Anthropology*, op.cité

ethnographique puisque l'objectif est de laisser libre cours à toute interprétation, comme une carte blanche semblable à celles des musées d'art contemporain²⁸⁵.

Clementine Deliss propose d'envisager les collections comme des inspirations pour penser les innovations et le futur :

*“These artefacts offer untapped potential for future innovation, corresponding to ecological concerns of the 21st century: a double fish trap from Indonesia, a portable mat from Borneo, a folded leaf container from Sulawesi, an early form of currency from Nigeria, all can be seen today as prototypes or models from which we can learn. In this context, the museum provides visitors with a new lens with which to explore the different ways in which we live today, setting up a dialogue between past and future product design, cultural and anthropological studies, and contemporary art practice from around the world.”*²⁸⁶

Le musée devient un véritable laboratoire d'expériences esthétiques et formelles ; le travail ethnographique se fait à l'intérieur du musée et non pas à partir d'éléments extérieurs. Les collections deviennent des outils neutres que l'intervenant peut s'appropriier comme bon lui semble. En ce sens, le préfixe “post” du terme post-ethnologique exprime bien l'idée d'une rupture avec le passé de ces collections ou des musées d'ethnographie pour quelque chose de radicalement autre. Nous pouvons également proposer l'hypothèse que le musée post-ethnologique agit comme ces prédécesseurs en se servant de collections à des fins diverses comme nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire. Ici, Clementine Deliss a fait le choix de la création artistique.

L'exposition “Object Atlas : Fieldwork in the museum” inaugurée en 2012 a été l'occasion, pour sept artistes invités de s'emparer des collections pour les faire

²⁸⁵ Julie Bawin, *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des Archives contemporaines, coll. "Analyse et génétique de la création artistique", 2014

²⁸⁶ Clementine Deliss, *Object Atlas...*, op.cité

dialoguer de manière différentes promouvant ainsi les différentes perspectives et significations de ces artefacts. Ce qui était à explorer, c'était moins les zones géographiques telles qu'elles sont exposées au musée du Quai Branly mais bien plutôt les aires imaginaires que créent le musée et les installations des artistes au sein du musée²⁸⁷. Les relations et les parcours établies entre les objets, les artistes et les publics étaient subjectives et ne prenaient de sens que dans l'espace-temps de l'exposition. La muséographie reposait alors sur la confrontation entre les objets ethnographiques de la collection et l'oeuvre contemporaine qui a été produite à partir d'eux révélant des continuités entre passé et présent plutôt dans les éléments formels qu'historiques comme nous le révèle par exemple l'oeuvre *Trap for Stupid Cars* (2011) de Thomas Bayrle inspirée de l'esthétique formelle des pièges à poissons tissés provenant d'Indonésie et de Nouvelle-Guinée (fig.1).

²⁸⁷ Clementine Deliss, *Object Atlas...*, op.cité



1 - Vue de l'exposition Object Atlas : Fieldwork in the museum (25 janvier 2012-16 septembre 2012) du musée des Cultures du monde de Francfort, présentant l'oeuvre de Thomas Bayle en premier plan et les filets de pêche d'Indonésie et de Nouvelle Guinée dont il s'est inspiré en second plan.

© Wolfgang Günzel

Cependant, nous pouvons nous demander si il s'agit toujours d'un musée d'ethnographie ? Si le musée se définit par ses collections, comment qualifier celles du Welkulturen Museum ? Cette approche nous questionne sur ce qui fait, essentiellement, un musée d'ethnographie.

Cédric Vincent nous donne un argument de réponse à ces questions en démontrant que la relation qui existe entre ces artistes intervenant dans les collections et les objets du musée est “l’idée que les artefacts ethnographiques n’apparaissent contemporains que parce que les artistes contemporains les actualisent”²⁸⁸. Ainsi, le musée post-ethnologique serait le musée du contemporain, un musée qui se définirait par son espace et ses collections et dont le rôle serait d’être un terrain de production et de création.

Les principales critiques faites au projet de Clémentine Deliss étaient liées à cette décontextualisation totale des objets ethnographiques. En effet, faire du musée un cadre de production artistique hors-du-temps, étant son propre contexte spatio-temporel²⁸⁹ dans l’idée du “white cube”²⁹⁰ de O’Doherty, nie les histoires, traditions, événements et les enjeux de pouvoir et identitaires liés à ces objets. Ainsi, le projet a été critiqué pour ses pratiques similaires à celles des approches primitivistes des collections ethnographiques²⁹¹ : les intervenants se servant de ces objets pour en produire des représentations hors de toute considération historique et culturelle perpétuant un déséquilibre semblable aux relations de pouvoir entre institutions et communautés sources.

Pour Haidy Geismar, la démarche du Weltkulturen Museum est semblable à celle du Quai Branly qui, tous deux, adoptent à l’égard de leurs collections ethnographiques une attitude eurocentrique qui ne prend pas en compte les nouveaux enjeux liés aux communautés sources ou leurs héritiers comme ils peuvent l’être dans les pays nord-américains ou océaniques²⁹². Pour définir cette différence conceptuelle et géographique, l’auteurice s’appuie sur l’exemple du projet

²⁸⁸ Cédric Vincent, « Réinventer le musée : interactions et expérimentations », *Perspective*, n° 1, 2015, p. 201

²⁸⁹ “Fieldwork in the museum is precisely about making a collection mobile for the future, enabling it to enter into the visitor’s imaginary, transporting them on a journey through time and space” Clémentine Deliss, *Object Atlas*, op.cité.

²⁹⁰ Brian O’Doherty, 1976-1981. *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*. San Francisco : Lapis Press. 208 p.

²⁹¹ Julie Bawin, *L’artiste commissaire...*, op.cité

²⁹² Haidy Geismar, *The Art of Anthropology...*, op.cité, p. 200

Pasifika Styles (Mai 2006-Février 2008) au musée d'archéologie et d'anthropologie de Cambridge. Ce projet présentait des oeuvres d'artistes contemporains maoris de Nouvelle-Zélande et des îles du Pacifique. Les artistes n'étaient pas seulement invités en tant qu'artistes contemporains mais bien plutôt en tant que "représentants ou constituants" de ces collections. Leur intervention était pensée par rapport à l'histoire de ces collections, du musée et celles des communautés sources dont le artistes étaient issus²⁹³ ; le projet pensait, comme celui de Déliss, à établir un lien entre passé et contemporain sans pour autant rompre la continuité historique et sociale dont les objets sont les témoins²⁹⁴. L'objectif ici était semblable à ceux cités dans la partie précédente ; inclure de nouvelles voix et savoirs dans le récit des relations entre musées et communautés sources par la contestation de l'autorité du musée et de l'anthropologie sur l'interprétation de ces collections. Il s'agissait également pour les commissaires et les artistes de permettre de nouvelles perspectives pour un musée d'anthropologie notamment celle d'être une "fenêtre sur les dynamiques et continuités culturelles des peuples autochtones du Pacifique à travers la présentation de l'art indigène contemporain"²⁹⁵. Selon H. Geismar, cette approche permet à ces artistes de "travailler à la fois comme interlocuteurs anthropologiques et sujets anthropologiques"²⁹⁶.

Cette approche privilégiée par le projet *Pasifika Styles* de Cambridge peut s'apparenter au concept d' "artistes-guerriers" développé par Robert Houle, artiste

²⁹³ Anita Herle, "Relational understandings: connecting people and things through Pasifika Styles", in: (eds.) Rosanna Raymond et Amiria Salmond, *Pasifika Styles : Artists Inside The Museum*, University of Cambridge Museum of Archaeology and Anthropology, 2008

²⁹⁴ "One of the main objectives of Pasifika Styles from the institutional side was to literally enliven the Museum, demonstrating the present-day relevance of its collections by inviting to Cambridge some of the people to whom they are most important". Citation de Rosanna Raymond & Amiria Salmond, *Pasifika Styles, Artists inside the museum*, "Introduction", Cambridge: University of Cambridge Museum of Archaeology and Anthropology, 2008, p.3

²⁹⁵ Fanny Wonu Veys, . *ART OR ARTEFACT: IS THAT THE QUESTION? "Pasifika styles" at the University of Cambridge Museum of Archaeology and Anthropology, and the refurbishment of the Michael Rockefeller Wing at the Metropolitan Museum of Art.*, Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde, 2010, pp. 263-278

²⁹⁶ Haidy Geismar, *The Art of Anthropology...* , op cité.

et conservateur autochtone Saulteaux²⁹⁷ que reprendra par la suite Kramer (2004). En s'appropriant les codes et langages visuels des arts occidentaux, les artistes -autochtones dans le cadre de la réflexion de R. Houle- vont pouvoir critiquer et exister au sein des structures de pouvoir tel que le musée que R. Houle qualifie de "territoire hostile". Selon l'auteur, l'art a un potentiel politique important en permettant aux artistes de se montrer à la fois vulnérable, en exposant leur oeuvre et puissant car il le fait dans un espace politique fort. Ces artistes-guerriers ne se positionnent pas en opposition à l'institution mais plutôt en confrontation, depuis l'intérieur de celle-ci pour y initier des changements structurels, politiques et culturels. En confrontation avec les manières occidentales dont les objets et les arts autochtones ont été ou sont présentés, en confrontation avec les critères et limites appliqués aux arts selon leur typologie et leur origine.

Jennifer Kramer reprend ce concept en l'argumentant autour de l'idée de "rapatriement figuratif" comme alternative aux problèmes que pose le rapatriement physique des objets²⁹⁸. Comme R. Houle, l'autrice pense que les artistes -autochtones- peuvent se réapproprier leur héritage et objets patrimoniaux en investissant l'espace artistique occidental (les musées, galeries d'art...) d'oeuvres d'art politiques et identitaires. Les réclamations ne se passent plus en dehors du musée mais à l'intérieur de celui à travers l'existence même d'oeuvres d'art autochtones dans ces musées.

A partir des arguments de Houle et Kramer, nous pouvons nous demander si l'initiative viendrait véritablement du musée ou si ce sont les artistes qui se servent de ce médium pour en faire le lieu de revendications politiques et culturelles.

²⁹⁷ Robert Houle, "Sovereignty over Subjectivity", in : (eds.) Jameson, Frederic, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991, p. 32

²⁹⁸ Jennifer Kramer, "Figurative Repatriation: First Nations 'Artist-Warriors' Recover, Reclaim, and Return Cultural Property through Self-Definition", *Journal of Material Culture*, 2004; vol. 9, n°2, p. 161

L'exposition *Mining the Museum* (1992) à la Maryland Historical Society de Baltimore

Pour illustrer ce propos, nous pouvons citer l'incontournable et très plébiscitée exposition "Mining the Museum" (1992-1993) de Fred Wilson au Maryland Historical Society en partenariat avec le musée d'art contemporain de Baltimore. En effet, pour la première fois, un musée d'histoire laisse libre champ à un artiste pour réinvestir et proposer une lecture des collections à travers l'entièreté du musée. Ainsi, Fred Wilson ne se voit pas seulement accordé le rôle d'artiste mais également celui de "curator, archivist, director or trustee"²⁹⁹. Grâce à plus de 100 artefacts historiques de la collection de la Société historique du Maryland de Baltimore, Fred Wilson en a proposé plusieurs installations faites de juxtapositions révélatrices qui questionnait les représentations historiques de ces objets à travers la perspective des vécus des afro-américains et des autochtones. Artiste conceptuel représentant du mouvement de la critique institutionnelle, Fred Wilson a eu à coeur de rendre visible les relations de pouvoir, et particulièrement celles coloniales qui se jouent grâce au dispositif d'exposition des musées. F. Wilson s'est particulièrement intéressé aux archives du musée pour questionner comment l'histoire se documente, se conserve et se présente au sein du musée : "To my mind, how things are displayed in galleries and museums makes a huge difference in how one sees the world"³⁰⁰.

Wilson a décidé d'exposer des objets autrefois "cachés" dans les réserves du musée comme des chaînes d'esclave, des fouets etc... et les a confronté à d'autres objets de la même époque tel que du mobilier ou des oeuvres d'art. La confrontation entre ces types d'objets permettait de les regarder sous un nouvel angle, celui de l'esclavage et du racisme dans ce cas-là qui était (volontairement

²⁹⁹ Lisa G. Corrin, « Mining the Museum : Artist look at Museums, Museums look at Themselves », in : (eds.) Lisa G. Corrin, *Mining the Museum. An installation by Fred Wilson*, Baltimore, The Contemporary, 1994, p. 14.

³⁰⁰ Ivan Karp & Fred Wilson, "Constructing the spectacle of culture in Museums" in: Reese Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne eds., *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996, p. 256

?) absent de l'exposition avant cette intervention. Fred Wilson se questionne sur cette pratique du musée à cacher des parties de leur histoire mais qui ont, au contraire, maintenu leur domination coloniale à travers une présentation exotique des sociétés des "Autres"³⁰¹.

L'installation "Cabinet making 1820-1960" (fig. 2) présentait une installation de quatre chaises en bois d'époque victorienne faisant toutes face à un poteau servant à fouetter des esclaves lui-même exposé sur un piédestal en bois. La forme du poste rappelle évidemment celle d'un crucifix offert en spectacle aux quatre chaises face à lui de même qu'aux visiteurs qui devraient être situés derrière ces chaises. Les dates présentes dans le titre de l'oeuvre font référence aux dates de construction/utilisation de ces chaises d'époque victorienne (entre 1820 et 1896) jusqu'aux années 60 qui, spécialement pour la ville de Baltimore, font référence aux mouvements afro-américains des Civil Rights. et le titre "cabinetmaking" que nous traduisons par "ébénisterie" permet de nous interroger sur les critères de classification des objets (type de matériau ou de technique, ici mais mis en relation dans une perspective historique).

Ces objets, assemblés et juxtaposés ensemble suggèrent les relations de pouvoir et de domination qu'ils partagent historiquement. Ces chaises d'origine victorienne n'auraient jamais eu la même interprétation si elles avaient été dans une salle à manger ou seule.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 260



2 - Vue de l'installation "Cabinet making, 1820-1960" de Fred Wilson au sein de l'exposition *Mining the Museum* (1992-1993). © Maryland Historical Society

Le procédé de Fred Wilson tel qu'il le décrit lui-même³⁰² est de s'intéresser aux différentes couches de significations qu'ont les objets en relation avec les différentes couches de publics auxquels les objets sont confrontés (incluant les professionnels du musée dans ces publics). Ainsi, les informations factuelles sur l'objet, l'histoire de cet objet dans sa collection et son musée mais aussi les raisons pour lesquelles F. Wilson choisit ces objets qui sont, elles, contemporaines et liées au moment où il les choisit, au lieu où ils sont conservés et exposés (la réserve du musée, la ville, le pays...) sont des "couches" qui vont entrer en compte

³⁰² Fred Wilson & Janet Marstine, "A conversation with Fred Wilson", The Institute of Museum Ethics, Seton Hall University, 3 février 2010. En ligne, consultable ici : https://www.youtube.com/watch?time_continue=428&v=YLG6c_NSvCE&feature=emb_title

dans la manière dont il va “muséologiquement” les rendre visible et signifiante au sein du musée.

Hal Foster décrit l’entreprise de Fred Wilson comme une “approche ethnographique déconstructive”³⁰³ qui marque le tournant ethnographique qui va toucher une vague d’artistes contemporains dans les années 90 et 2000³⁰⁴. H. Foster critique ce phénomène en démontrant comment les artistes se servent des méthodologies de l’ethnographie pour rendre justice à des minorités oubliées ou sous-représentées dans des institutions de pouvoir comme le musée. L’auteur s’interroge sur les limites qui peuvent être soulevées dans ces nouveaux échanges entre art et ethnographie ; s’inquiétant de l’autorité ethnographique donnée aux artistes apparaissent comme le “mécène idéologique”, le représentant idéal des minorités³⁰⁵.

Il est intéressant de comparer les arguments de Foster à ceux de Fred Wilson dans une interview récente³⁰⁶ ; ce dernier ne se reconnaît pas dans le rôle d’un conservateur/commissaire car selon lui, ce métier est soumis à des contraintes professionnelles (clients, obligations, devoirs, subventions) alors qu’un artiste est libre de ces contraintes et a donc droit, selon Wilson, à une liberté totale dans la création de ces oeuvres et expositions.

Grâce aux différents exemples exposés plus haut, nous avons pu voir comment le recours aux interventions d’artistes contemporains peut remettre en doute la légitimité scientifique de l’anthropologie souvent renvoyée à ses méthodes et

³⁰³ Hal Foster, « L’artiste comme ethnographe ou la “fin de l’histoire” signifie-t-elle le retour de l’anthropologie ? », dans *Face à l’histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 498-505.

³⁰⁴ *Ibid.* ; Hal Foster, 2004, pp. 3–22.

³⁰⁵ Hal Foster, “L’artiste comme ethnographe”, op.cité

³⁰⁶ Fred Wilson & Janet Marstine, “A conversation with Fred Wilson”, The Institute of Museum Ethics, Seton Hall University, 3 février 2010. En ligne, consultable ici : https://www.youtube.com/watch?time_continue=428&v=YLG6c_NSvCE&feature=emb_title

conséquences passées. Cependant, à la suite d'Hal Foster, plusieurs auteurs se sont interrogés sur ce nouveau rôle donné aux artistes au sein des musées d'ethnographie pour en déterminer quelques limites.

Mithlo³⁰⁷ se demande si le choix d'un musée de recourir à un artiste ou un membre issus ou héritiers des communautés sources n'est finalement pas une manière de perpétuer les inégalités structurelles des relations coloniales. En effet, en demandant à ces communautés de proposer de nouvelles interprétations de ces collections, les musées ne semblent pourtant pas les intégrer durablement et structurellement dans l'institution. Importer une critique venant de l'Autre dans un musée des "Autres" n'en revient-il pas finalement à souligner encore davantage le caractère "autre" de ces intervenants et annihiler toute idée d'"inclusion"?³⁰⁸

Dans ces approches, la critique vient nécessairement de l'extérieur de l'institution : l'intervention devient un moyen d'actualiser les collections ethnographiques grâce à un regard contemporain porté sur elles mais de manière temporaire et subjective ; cette perspective étant celle signée par un artiste³⁰⁹. Ce dernier détenant le lourd fardeau de rendre justice, de révéler, de donner voix au passé et ses conséquences contemporaines.

Allant jusqu'à nous intéresser au domaine de l'art contemporain et de sa décolonisation, les différents écrits de l'ouvrage collectif *Décolonisons les arts !*³¹⁰ permettent de comprendre pourquoi ce recours à des artistes issus des minorités et des communautés sources peut, au contraire, renforcer les relations coloniales qui existent entre institutions et musées.

³⁰⁷ MITHLO, Nancy Marie. "Red Man's Burden': The Politics of Inclusion in Museum Settings." *American Indian Quarterly*, vol. 28, n°4, 2004, pp. 743–763

³⁰⁸ Julie Bawin, Julie, "L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la "promesse" d'un commissariat engagé", *RACAR: revue d'art canadienne*, vol.43, n°2, 2018, pp. 48-56

³⁰⁹ Haidy Geismar, op. cité

³¹⁰ Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !*, L'Arche, 2018

D'après Olivier Marbeuf³¹¹, ce procédé relèverait à nouveau de l'appropriation extractive des savoirs et ressources propres au colonialisme. Ces pratiques minoritaires et critiques deviennent alors une "catégorie" incluse dans l'institution occidentale, "terrain toxique" ; la problématique étant que l'expression artistique des minorités ne se montrent finalement qu'au sein de cette catégorie. D'après l'auteur, ce processus maintiendrait le corps blanc comme critère d'appréciation par rapport aux autres tandis que les minorités seraient contraintes à attendre l'invitation de l'institution pour ne devenir que de simples "figurants" qui se plient aux valeurs, aux cadres de l'institution malgré eux.

Ainsi, l'invitation faite aux artistes contemporains issus des minorités par les institutions occidentales relèverait plutôt d'une appropriation culturelle qui permettrait à la fois de soigner la culpabilité et des angoisses du corps blanc occidental³¹² mais aussi de renouveler ses narrations³¹³ en cantonnant cependant la légitimité, la visibilité et la valorisation de ces initiatives à des catégories bien définies par l'institution empêchant ainsi ces artistes d'être présents autrement qu'en tant que minoritaire. Ces pratiques empêcheraient un véritable processus de décolonisation des musées en limitant la possibilité d'émergence de nouvelles productions de savoirs et artistiques qui seraient affranchies des catégorisations occidentales qui renvoient nécessairement les artistes issus des minorités à leur particularisme ethnique ou social³¹⁴.

Enfin, Amandine Gay, en rappelant que même si les artistes ont "une responsabilité et un petit pouvoir de suggestion, il faut bien plus que la société civile et la bonne volonté individuelle pour enrayer le racisme systémique et toutes les discriminations : il faut une volonté gouvernementale et des moyens"³¹⁵, l'autrice nous permet de comprendre que l'action de ces artistes, même si elle est

³¹¹ Olivier Marboeuf, *Décoloniser c'est être là, décoloniser c'est fuir*. in: *Décolonisons les arts !*, L'Arche, 2018, p.73-76

³¹² *Ibid.*, p.76

³¹³ Sandra Sainte Rose Fanchine, *Corps non blancs en scène et décolonisation du regard*. in: *Décolonisons les arts !*, L'Arche, 2018, p.81-83

³¹⁴ Leïla Cukierman, *A propos de l'excellence des rochers de son Excellence, l'ambassadeur*, in: *Décolonisons les arts !*, pp. 95-96

³¹⁵ Amandine Gay, *La réappropriation des moyens de production au service d'une esthétique autonome.*, in: *Décolonisons les arts !*, pp.52-53

engagée et militante, n'est pas suffisante pour porter, seule, le fardeau de la décolonisation et la nécessité de révéler les histoires coloniales et leurs conséquences contemporaines.

“L’artiste contemporain serait-il devenu, pour toutes ces institutions en pleine mutation, un nouveau chercheur, un muséographe idéal ? Se serait-il substitué à ceux dont le métier et la charge est de réétudier le colonialisme tout en réinterprétant les dispositifs et les méthodes d’exposition ? Non bien sûr, car à bien y regarder, on constate qu’il existe encore un clivage très marqué entre ce qui relève d’une activité rigoureuse et systématique (celle du chercheur attaché à l’institution) et ce qui procède d’une pratique transgressive et d’une approche subjective (celle de l’artiste).”³¹⁶

Finalement, c'est le fait d'avoir recours à un élément extérieur à l'institution qui est souvent l'objet des critiques de ces approches. En effet, l'intervention est présentée comme subjective car provenant d'un individu particulier, un artiste, et, la critique qu'il insuffle dans l'institution reste temporaire peu importe sa légitimité et son intérêt. Julie Bawin cite l'artiste et commissaire Toma Muteba Luntumbue qui considère ces approches et l'idée de musée comme “zone de contact”³¹⁷ comme superficielles permettant aux musées d'ethnographie de se “donner bonne conscience”³¹⁸ ; cette critique de Luntumbue va jusqu'à remettre en cause l'existence d'institutions aujourd'hui³¹⁹.

Pour d'autres auteurs, le mélange des disciplines et particulièrement le recours systématique à l'art contemporain s'avère problématique. Diane Antille³²⁰

³¹⁶ Julie Bawin, *Des cartes blanches dans les musées d'ethnographie et les musées d'histoire du judaïsme. Les cas du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren et du Musée Juif de Belgique*. *Muséologies*, vol.9 n°2, 2018, p. 109–130

³¹⁷ James Clifford, op. cité

³¹⁸ Entretien de Julie Bawin avec Toma Muteba Luntumbue, 17 août 2017. in: Bawin, Julie, “L’artiste contemporain dans les musées d’ethnographie...”, op.cité

³¹⁹ Toma Muteba Luntumbue, « Exitcongomuseum », in: *ExitCongoMuseum*. Art contemporain, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2001, p. 15.

³²⁰ Antille, Diane, “Pour un musée polyphonique”, in : (eds.) Diane Antille, *Retour à l'objet : fin du musée disciplinaire ?*, Peter Lang, 2019

explique que l'art contemporain, dans ces situations pluridisciplinaires, est perçu comme le seul moyen de penser le présent et ses relations avec le passé en offrant des confrontations visuelles et réflexives sur les objets de collections ethnographiques. Or, elle argumente que si cela n'est pas "thématisé et explicité, le risque de fausser le regard du visiteur est grand" et elle ajoute que "ce recours à l'art contemporain sous couvert de présent et accompagné de la mise à distance des objets conservés dans les musées d'art apparaît comme symptomatique de la relation amour-haine que se vouent ethnologie et histoire de l'art"³²¹.

A ce propos, il est intéressant d'ajouter la conception de cette épineuse distinction entre art et artefact qu'en a fait l'actuel co-directeur du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Grégoire Mayor dans une récente interview³²². Celui-ci propose de ne pas séparer artefact ethnologique et art contemporain mais de considérer les deux comme des productions culturelles relatives à un contexte et une période donnée. L'art contemporain, selon G. Mayor, est à considérer dans ses caractéristiques anthropologiques en ce qu'il donne des informations sur la manière dont est pensé le monde plus particulièrement comme témoin des imaginaires des sociétés humaines.

³²¹ *Ibid.*, p.9

³²² Interview de Grégoire Mayor, *L'art contemporain au-delà de ses musées (3/4)*, Mêtis Lab, réal. Olivier Fabry, mise en ligne le 14 mars 2020. Consultable ici : <https://www.youtube.com/watch?v=1oecA-KzJqM>

III) La mise en abîme du musée : le choix de la réflexivité

1) La patrimonialisation du passé colonial

Nous avons remarqué que les exemples félicités et encouragés par les critiques dans le cas d'interventions d'artistes contemporains dans les musées d'ethnographie étaient celles qui avaient à coeur d'en proposer un nouveau regard mais un regard qui ne se détachait pas de l'approche historique afin d'en révéler des événements ou des aspects qui n'étaient pas visibles pour le public.

Grâce aux exemples précédents, nous comprenons que les collections de ces différents musées, souhaitant toutes bien souvent valoriser la diversité des cultures du monde dans le cas des nouveaux musées d'ethnographie européens sont pourtant davantage représentatives des choix de collections qui ont eu lieu au cours de l'histoire bien plus que représentatives de la diversité des cultures du monde³²³.

Pomian propose notamment de prendre le prisme du collectionnisme à travers les âges et les goûts de l'époque pour mieux comprendre les évolutions structurelles et typologiques des musées qui, elles-mêmes témoigneraient des enjeux socio-politiques d'une époque. En effet, le fait de collectionner des objets est un fait universel³²⁴ ; étudier cette pratique universelle permettrait donc de comprendre les relations et enjeux de pouvoir qui se scellent autour des objets selon le contexte où ils sont collectés mais aussi les manières de l'interpréter à travers l'étude des comportements humains envers cet objet : le langage utilisé, les modalités de son exposition, à quel public il sera donné à voir³²⁵.

³²³ Audrey Doyen, op. cité

³²⁴ Pierre Cabanne, *The Great Collectors*. London: Cassel, 1963 ; Susan Pearce, *Museum Studies in Material Culture*. Leicester, UK: Leicester University Press, 1989.

³²⁵ POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard, 1987

Ainsi, plusieurs chercheurs invitent les musées à faire cette biographie de leurs collections et celles des collectionneurs pour mieux en saisir les enjeux et les structures³²⁶. Les objets deviennent des entités de relations et d'échanges entre des personnes, des époques et des cultures par lesquels nous pouvons alors analyser leur agentivité³²⁷ au sens que donne Alfred Gell à ce mot selon Chua et Elliott³²⁸ d'agentivité *secondaire* c'est-à-dire que les objets sont le support matérialisé des actions des humains qui l'ont utilisé ou possédé.

Ce retour aux théories qui s'intéressent au collectionnisme et son influence sur les musées encore aujourd'hui nous permet d'introduire une pratique muséale engagée par plusieurs musées d'ethnographie qui entendent s'intéresser non seulement à leurs collections au-delà de l'étude historique des vies et échanges sociaux que matérialiseraient les objets. En effet, ces musées assument également un regard réflexif et critiques sur leurs collections à travers le retour à une présentation historique de celles-ci sur le modèle des "period rooms"³²⁹. Dans ces cas-ci, les musées misent moins sur la nouveauté, la rénovation et la table rase du passé, ce n'est pas le regard de l'artiste contemporain qui va permettre de questionner les collections et leurs histoires mais une véritable mise en scène du passé du musée qui, en comparaison avec les enjeux et pratiques contemporaines va permettre un certain recul face à ces pratiques en plus d'une pédagogie sur les problématiques que ces présentations passées ont pu engendrer.

³²⁶ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris : Gallimard 1968 ; Shepard KRECH, Barbara A. HAIL (dir.). *Collecting Native America 1870-1960*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1999 ; POMIAN, Krzysztof 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard, 1987 ; Dominique Poulot, « Le musée » in *Dictionnaire critique de la République*, sous la dir. de Duclert (Vincent) & Prochasson (Christophe). Paris : Flammarion, 2002 p. 923-928

³²⁷ GELL, Alfred, *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford : Clarendon press, 1998

³²⁸ Liana CHUA et Mark Elliott, *Distributed Objects: Meaning and Mattering after Alfred Gell*. eds. New York: Berghahn Books, 2013.

³²⁹ «L'intérieur d'époque recrée la totalité d'une pièce avec tout son contenu, ou bien comme elle était meublée lorsque tel personnage d'origine y vivait, ou bien selon un aménagement typique qui, probablement, était le sien, à une certaine époque donnée.» (Pair, 1963, p. 335.)

Raymond Montpetit compare ces pratiques d'exposition à l'illustration ; celle-ci se définissant comme "l'action d'éclairer et d'illustrer par des explications"³³⁰. Ainsi, les musées ont recours aux "periods rooms" (ou dioramas) pour rendre le message plus clair et plus directement accessible³³¹. L'auteur définit ce type de pratique comme muséologie analogique : "*La muséographie analogique est un procédé de mise en exposition qui offre, à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à l'origine de ce qu'il voit*"³³². R. Montpetit remarque également que ces pratiques muséographiques ont un pouvoir évocateur important car elles renvoient physiquement le visiteur à un certain état du monde³³³.

Le propre des "period room" est de miser sur une réplique qui assume sa temporalité passé en se référant explicitement à un "état spatio-temporel reconnaissable du réel"³³⁴. Les trois critères caractéristiques qui définissent cette muséographie sont : "*1) les composantes et l'ordonnance du dispositif en place doivent être documentées et conformes à ce qu'on peut savoir de la situation reprise; 2) la présentation doit se trouver de plain pied avec le niveau des visiteurs, et non en élévation sur un espace scénique distinct, comme c'est le cas au théâtre ; 3) le dispositif doit être situé dans un contexte muséal et être utilisé comme élément d'une exposition.*"³³⁵ Le fait d'en proposer une reconstitution à échelle humaine permet non seulement l'exposition de l'espace mais son

³³⁰ Définition Larousse

³³¹ Montpetit Raymond. "Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique". In: *Publics et Musées*, n°9, 1996, pp. 55-103

³³² Ibid., p. 58

³³³ Ibid., p. 88

³³⁴ Ibid., p.70

³³⁵ Ibid., p. 74

expérience physique et vivante par les visiteurs, les confrontant physiquement à cet espace architectural issu du passé au-delà de sa seule perception visuelle³³⁶.

Cependant, Raymond Montpetit analyse ces muséographies comme ayant recours à des “scènes” prenant originellement place hors du musée et reconstituées/muséalisées en son sein lors d’une exposition. Or, dans notre cas, il s’agit d’un espace qui recrée une situation elle-même muséale à son origine mais nous faisons l’hypothèse que nous pouvons nous servir de ces travaux pour mieux définir cette typologie d’exposition et en saisir les enjeux.

De plus, la reconstitution d’exposition est véritablement devenu un sujet de débat et de recherche dans la construction d’une théorie des histoires des expositions³³⁷, phénomène qui a d’abord touché les musées d’art avec pour moment pionnier en 1988 l’exposition *Stationen der Moderne* à Berlin qui avaient reconstitué plusieurs expositions allemandes datant de 1910 à 1929³³⁸.

Reesa Greenberg a d’ailleurs établi une typologie de ces reconstitutions d’expositions ayant chacune des formes et des enjeux différents³³⁹ : les *répliques* qui rassemblent les contenus origines d’une exposition passée dans le même arrangement et possiblement le même espace qu’auparavant ; les *riff* qui diffèrent de la réplique en s’autorisant une interprétation et variations quant à l’exposition originale ; et enfin les *reprises* analysées comme des re-présentations numériques, sur le web, des expositions qui deviennent des éléments essentiels de la mémoire et des archives de celles-ci.

³³⁶ Ibid., p.73

³³⁷ Voir notamment : Glicenstein, Jérôme. *L’art une histoire d’expositions*. Presses Universitaires de France, 2009 ; Katharina Hegewisch et Bernd Klüser (dir.), *L’art de l’exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du 20e siècle* [1991], trad. Denis Trierweiler, Paris, Les Éditions du Regard, 1998

³³⁸ Michael Bollé et Eva Züchner (dir.), *Stationen der Moderne : die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Berlinische Galerie et Nikolai, 1988.

³³⁹ Reesa Greenberg, « Remembering Exhibitions : From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n° 12, « Landmark Exhibitions », automne 2009, disponible à : www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/greenberg.shtm

Nous retrouvons donc ce type de pratiques dans des musées d'ethnographie qui, pendant leur rénovation, ont décidé de conserver et reconstruire une salle de leur exposition sous un ancien jour, bien souvent celui de leur période coloniale. Selon Anna Seiderer, l'apport d'une approche autoréflexive permet de "rendre visible et lisible le dispositif de monstration à partir duquel se développe le propos. Cette approche critique nécessite une prise en compte de la spécificité de l'exposition et du site dans lequel elle s'inscrit."³⁴⁰ Ainsi, contrairement aux approches que nous avons analysé plus haut, les approches autoréflexives que nous allons décrire ici s'en différencie par la volonté de ne pas effacer ou omettre le passé et l'héritage colonial de ces musées qui, pour la plupart, sont originellement des musées coloniaux. Au contraire, il s'agira de le déconstruire à partir de son essence même à travers des dispositifs d'exposition et la patrimonialisation de ce passé. A ce propos, Wayne Modest promeut une "politique d'inclusion" de la mémoire du passé colonial de ces institutions³⁴¹.

i. Le Musée royal de l'Afrique Centrale à Tervuren / AfricaMuseum

Créé en 1897 pour l'Exposition universelle de Bruxelles et inauguré en 1910 sous le nom de « Musée du Congo belge », la mission première du musée belge était évidemment de servir d'instrument de propagande coloniale en valorisant la colonie belge qu'était l'Etat indépendant du Congo depuis 1885. Il se caractérise comme pluridisciplinaire, centre de recherche et musée, exposant aussi bien des sciences naturelles (zoologie, botanique) qu'humaines (anthropologie, ethnographie). Créé à la gloire du roi belge Léopold II, le musée apparaissait

³⁴⁰ Anna Seiderer, *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales.*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2014, p. 159-160

³⁴¹ Wayne MODEST. *Curating Between Self Hate and Self Love : Ethnographic Museums and Ethnonationalist Politics. In The Future of Ethnographic Museums.* Conférence RIME, Keble College, Oxford, 20 juillet 2013.

encore comme “un des symboles les plus puissants du passé colonial belge”³⁴² jusqu’à sa rénovation qui débuta en 2013. En effet, suite à la décolonisation du Congo en 1960, le musée n’avait subi presque aucun changement dans ses présentations et son discours³⁴³ jusqu’en 2001 et le début d’une discussion autour d’un projet de rénovation. Les missions de ce projet positionnent déjà le musée comme un support mémoriel important de la période coloniale belge : « *l’histoire de l’institution comme celle de ses collections appartient autant à la mémoire des Belges qu’à celle des populations d’Afrique centrale et de leurs diasporas* »³⁴⁴. Ainsi, omettre cette période coloniale n’aurait pas pu être possible contrairement à d’autres projets vus dans les parties précédentes. Le défi devient alors de faire de ce musée un narrateur de son histoire coloniale ayant un rôle pédagogique et historique primordial en plus d’être un musée accueillant les productions et contributions théoriques et pratiques des diasporas comme l’explique son nouveau directeur Guido Gryseels :

Notre objectif est que dans la société multiculturelle d’aujourd’hui :

- *Le MRAC est le plus important « lieu de mémoire » pour le passé colonial belge*
- *Le MRAC doit devenir une fenêtre sur l’Afrique contemporaine et son histoire*
- *Le MRAC doit devenir un lieu de rencontre pour les Belges et pour les membres des communautés d’origine, dont l’héritage est conservé au MRAC, et doit être considéré comme un héritage “partagé”³⁴⁵.*

Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de cette rénovation c’est le choix fait par le musée de conserver une salle telle qu’elle a été pensée à sa

³⁴² Guido Gryseels, *The Renovation of the Royal Museum for Central Africa. Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography ?* Conférence internationale RIME, Rome, 18-20 avril 2012, p.44

³⁴³ Voir : Aurélie Roger, « D’une mémoire coloniale à une mémoire du colonial. La reconversion chaotique du Musée Royal de l’Afrique Centrale, ancien musée du Congo Belge », *Cadernos de Estudos Africanos*, vol. 9 n°10 p. 43-75.

³⁴⁴ Musée Royal de l’Afrique Centrale, *Rapport annuel 2007-2008*. Tervuren : MRAC, p.44.

³⁴⁵ Guido Gryseels, *The Renovation of the Royal Museum for Central Africa. Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography ?* Conférence internationale RIME, Rome, 18-20 avril 2012, p.8, trad. Camilla Pagani

construction ; il s'agit de la salle des crocodiles (fig. 3) qui reste inchangée contrairement aux autres espaces du musée. En 2004, l'ancien directeur du musée Boris Wastiau avait proposé qu'une des salles ethnographiques soit reproduite telle qu'elle était à l'inauguration du musée³⁴⁶ ; ce projet n'a pas été retenu pour une salle ethnographique mais plutôt celle de sciences naturelles. Le but semble pourtant demeurer le même ; le souhait de rendre visible au public les modes de représentations passées de la faune africaine pour en comprendre les enjeux lors d'une période coloniale.



3 - Vue de la "salle des crocodiles" du Musée Royal de l'Afrique Centrale (Africa Museum) à Tervuren, Belgique. © Musée Royal de l'Afrique Centrale, site internet
Commentaire de la photographie : Le musée a choisi de restituer cette salle telle qu'elle était à l'origine, le plus fidèlement possible. Elle illustre la manière dont, dans les années 1920, la nature congolaise était collectée, conservée, représentée et exposée. Les peintures de paysages et les photos en noir et blanc brossent le portrait d'une Afrique exotique et romantique. Elles montrent la vie quotidienne des Congolais dans une nature intacte, à peine influencée par la colonisation. De telles représentations ont longtemps déterminé l'image que les visiteurs du musée avaient du Congo.³⁴⁷

³⁴⁶ Entretien de Boris Wastiau avec Aurélie Roger, novembre 2004. in: Aurélie Roger, « D'une mémoire coloniale à une mémoire du colonial. La reconversion chaotique du Musée Royal de l'Afrique Centrale, ancien musée du Congo Belge », *Cadernos de Estudos Africanos*, 9/10 | -1, 43-75

³⁴⁷ Musée Royal de l'Afrique Centrale, "La salle des crocodiles" : <https://museummap.africamuseum.be/map/fr/>

Cependant, nous pouvons également noter que ce n'est pas le seul espace qui fait référence au passé colonial belge puisque le bâtiment même est marqué par cette histoire avec de nombreux détails architecturaux représentant les initiales du roi Léopold II ou encore des statues religieuses d'époques de la Grande Ronde symbolisant chacune un aspect de la mission civilisatrice coloniale côtoyant une oeuvre de l'artiste contemporain Aimé Mpane. Le bâtiment étant un héritage de ce passé colonial, le musée a fait le choix d'en garder des témoignages historiques qui serviront à la pédagogie contemporaine sur l'histoire coloniale en confrontant ces traces aux productions contemporaines comme le recours à des oeuvres d'artistes issus des diasporas par exemple. Le choix de garder la trace des muséographies passées témoignant des modes de représentations de l'Afrique pendant la période coloniale belge permet également de documenter l'histoire du musée et renforcer la volonté du musée à être un support mémoriel et pédagogique de ce passé colonial. Antonio Pinto Ribeiro pense que ce musée a contribué à créer le débat sur le contenu des programmes scolaires et a imposé le développement d'une histoire globale en tant que nouvelle discipline dans les universités³⁴⁸.

ii. Le Tropenmuseum d'Amsterdam

Précédemment au Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren, le Tropenmuseum d'Amsterdam, créé en tant que musée colonial en 1871 à Haarlem, engagea la même muséographie pour une partie de son exposition permanente qui entend présenter l'art indonésien en relation avec le colonialisme. La partie nommée "théâtre colonial" expose des mannequins grandeurs nature représentant des archétypes de personnages hollandais blancs qui ont eu différents

³⁴⁸ Antonio PINTO RIBEIRO, "Pouvons-nous décoloniser les musées ?", Paris, Conférence *Tout se transforme*, 22 novembre 2018

rôles pendant la période coloniale ; ici, la perspective est “auto-ethnographique”³⁴⁹ c’est-à-dire que le propos de l’exposition est de s’intéresser aux humains et comportements qui ont produit les représentations de l’altérité. Sur un ton narratif, ce sont les vécus de ces colons archétypaux (un gouverneur-général, un officier militaire, un explorateur scientifique, un missionnaire) qui sont au coeur du discours. Ces mannequins sont chacun représentés dans un espace semblable à celui d’un diorama (fig. 4), coupé du reste de la scénographie représentant une unité singulière. De la même manière, l’espace “Clous de girofles et poudres” qui faisait suite à l’exposition “Théâtre colonial” reprend les codes architecturaux du cabinet de curiosités rassemblant divers objets tels que des cartes géographiques, maquettes de bateaux faisant penser au potentiel bureau d’un explorateur du XIX^e siècle³⁵⁰ ; une partie de l’ancien Musée colonial d’Haarlem est évoquée dans cette muséographie.

³⁴⁹ LEGENE, S., « Refurbishment : The Tropenmuseum for a change », in: VAN DARTEL, D. (ed.), *Tropenmuseum for a change ! Present between past and future*. A symposium report. Bulletin 391, Amsterdam, Kit Publishers, 2009

³⁵⁰ Bocard, Hélène. « Trois musées face à leur passé colonial : Bruxelles, Amsterdam et Paris », *Hommes & Migrations*, vol. 1326, no. 3, 2019, pp. 174-181



4 - Vue de l'exposition "Théâtre colonial" du Tropenmuseum d'Amsterdam © Mary Bouquet

Les critiques faites à cette exposition pesaient sur le manque de contextualisation de la démarche qui ne permettaient pas forcément d'en comprendre les enjeux aussi nobles soient-ils ; de plus, la représentation majoritaire des colons permettant de comprendre la complexité des implications et des rôles de chacun des archétypes pendant la période coloniale mettait en évidence le manque d'un traitement similaire, aussi détaillé, dans la représentation des personnes colonisées³⁵¹. De plus, en mettant en scène ces personnages entre fictions et réalité, le visiteur est invité à faire partie de ces scènes à en participant à ce que Harm Steves appelle le *colonial club*³⁵² faisant référence aux endroits où les élites

³⁵¹ Van Huis I., "Contesting Cultural Heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an Intervention in the Dutch/European Memory Complex". In: Lähdesmäki T., Passerini L., Kaasik-Krogerus S., van Huis I. (eds) *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe*. Palgrave Studies in Cultural Heritage and Conflict. Palgrave Macmillan, Cham, 2019

³⁵² Harm Steves, "The Resonance of Violence in Collections", in: *The Netherlands East Indies at the Tropenmuseum*, ed. Janneke van Dick & Susan Legêne, Tropenmuseum Collection Series; n°12011, p.29-37

coloniales socialisaient entre elles. Or, cette position en tant que visiteur³⁵³ n'est pas nécessairement confortable pour tous et pose la question de la cible visée par le musée dans la construction de son discours et de sa muséographie.

En effet, les deux activistes Hodan Marzame et Simone Zeefuik ont réalisé une étude de la réception de l'exposition par des personnes issues des minorités qui démontrait que le musée, selon la perception de ces minorités, reproduisait les processus de violence coloniale à cause de ces différents points³⁵⁴ :

- “ - *Reproduction des hiérarchies coloniales racistes*
- *Effacement de l'agentivité et des perspectives des populations non-occidentales, colonisées*
- *Discours produit à partir de et pour le regard blanc : privilégiant les perspectives et histoires des colons occidentaux et en assumant que le visiteur est nécessairement hollandais*
- *Glorification du colonialisme ; emphase sur les concepts de “progrès”, “commerce”, découverte, science et savoir”*³⁵⁵

Les conclusions ci-dessus nous ramènent à l'épineuse question de la réflexion sur réception et des publics cibles qui doit être préalablement pensée par le musée en vue de sa rénovation totale ou partielle, de ses nouveaux enjeux et de ses nouvelles expositions. En effet, nous avons démontré en première partie que le discours du musée n'était jamais neutre ; les actions de collaboration avec les minorités et les communautés sources ont pu être un moyen de partager l'autorité du discours et en proposer de divers points de vue. Cependant, à qui s'adresse le

³⁵³ Mary Bouquet, “Reactivating the Colonial Collection: Exhibition-Making as Creative Process at the Tropenmuseum, Amsterdam”, in: (eds.) Macdonald, Sharon, et Helen Rees Leahy *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester: John Wiley & Sons, 2013

³⁵⁴ Hodan Marzame et Simone Zeefuik, *#Decolonize The Museum*, Roundtable – Reclaiming heritage: Materializing repair and redress in spaces of trauma, On the Poetics and Politics of Redress, November 12-13, 2015, Leiden, The Netherlands [en ligne] disponible ici : <https://vimeo.com/164082870>

³⁵⁵ *Ibid.*, traduction à nos soins

musée en déconstruisant son héritage colonial ? S'agit-il d'une réparation envers les populations anciennement colonisées en leur permettant de réinvestir et s'approprier l'espace de représentation mais dans ce cas-là, choisissent-elles de s'adresser à leurs pairs ? Il en va de même dans les exemples cités au sein de cette partie, la pédagogie sur l'histoire coloniale est adressée à qui ? Aux personnes blanches qui n'en ont pas vécu les traumatismes et conséquences ? Mais dans ces cas-là, qu'en tirent les diasporas et communautés sources ? Il semblerait que dans la réception de ces nouvelles pratiques demeurent encore la dichotomie entre Nous et les Autres. Nous verrons en dernière partie de ce mémoire comment ces nouvelles pratiques peuvent justement renforcer cette dernière.

Enfin, nous pouvons exemplifier cette partie avec le parti pris du Pitt-Rivers Museum qui a opté suite à sa rénovation en 2009 pour une approche qu'il qualifie de « métamuséale » en reproduisant sa muséographie originelle dans le but de documenter l'histoire de son musée et l'histoire des présentations et représentations des objets de sa collection à travers cette approche ancienne et évolutionniste dans ce cas précis. Ce qui permet à l'œil contemporain de temporaliser cette présentation est l'ajout d'objets plus contemporains à cette muséographie permettant un certain recul entre passé et présent. D'après Anna Seiderer³⁵⁶, cela permet au public de se rendre compte de l'historicité de ces collections et de l'historicité des interprétations ethnographiques qui leur ont été appliquées : *« Cette actualisation des collections permet d'éviter que l'exposition soit un dispositif autoréférentiel destiné à assouvir la nostalgie de son public. Au contraire, il est invité à comprendre les procédés à partir desquels se construit une représentation tout en la replaçant dans sa temporalité. »*³⁵⁷

La chercheuse Camilla Pagani propose un nouveau terme pour définir les approches décrites plus hauts engagées par les anciens musées coloniaux ; les

³⁵⁶ Anna Seiderer, *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales.*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2014.

³⁵⁷ Ibid., p. 145

musées “métacoloniaux”³⁵⁸. Selon l’auteurice, préférer le préfixe “méta” indiquant “au-delà” plutôt que celui de “post” (pour postcolonial) indiquant l’après permettrait de ne plus simplement être dans l’idée d’une temporalité (post) mais d’une véritable mise à distance de l’héritage colonial pour permettre de nouveaux horizons critiques pour ces musées afin de dépasser la dichotomie colonial/postcolonial³⁵⁹. Ainsi, *“Au lieu d’effacer les traces du passé colonial, cet héritage – certes sensible – peut devenir l’occasion pour reconnaître les peuples anciennement colonisés, leur donnant l’opportunité de prendre la parole et jouer le rôle d’acteurs et non pas seulement d’objets dans l’institution muséale. Seulement en exposant le colonial du musée il est possible de dépasser véritablement le paradigme du musée colonial pour aboutir au musée métacolonial, entreprenant ainsi une reconnaissance des peuples anciennement colonisés.”*³⁶⁰ Elle reprend ainsi les idées développées par l’artiste Achille Mbembe qui pense le postcolonial comme un moyen de libération du passé qui passerait par la valorisation de la mémoire de l’histoire coloniale et sa réappropriation contemporaine. La différence se joue dans un point de vue purement linguistique, la chercheuse affirmant que le préfixe post voue le processus à ne pas pouvoir dépasser la dichotomie colonial/postcolonial.

³⁵⁸ Elle reprend ce terme qui a fait l’objet de discussions entre Antoine Perraud à Emmanuelle Saada, historienne et sociologue à Columbia, Souleymane Bachir Diagne, philosophe à Columbia, Mamadou Diouf, professeur à Columbia et Jean-François Bayart, ancien directeur du Centre d’études et de recherches internationales de Science-Po lors de leur entretien pour Mediapart et le Centre d’histoire sociale du XXe siècle (Paris I-CNRS) en janvier 2013. Disponible ici : http://www.dailymotion.com/video/xrfcnu_que-sont-les-etudes-postcoloniales-1-3_news

³⁵⁹ Camilla Pagani, op cité., p. 234

³⁶⁰ Ibid., p. 315

2) Déconstruction et décontextualisation des collections

Prendre du recul pour analyser l'histoire des musées et des représentations qu'il a créé et diffusé au cours de l'histoire peut aussi prendre une toute autre forme de perspective dans le cas d'anciens musées d'ethnographie. En effet, contrairement aux exemples précédents dont l'enjeu principal était la reconnaissance et la valorisation de la mémoire du passé colonial de chacun des pays dont dépendent les musées cités, les exemples que nous allons décrire au cours de cette partie engagent eux aussi une approche critique de leur histoire et de leurs anciennes expositions mais à travers une approche qualifiée de "critique".

Cette approche prend ses origines à travers les théories postmodernistes qui bouleversent les sciences en critiquant leur désir d'universalité et d'essentialisme et en jetant un soupçon sur les idéaux des Lumières et les discours totalisants³⁶¹. Le musée étant un héritage de ces idéaux, la posture postmoderne l'invite plutôt à délaisser la présentation d'un point de vue unique et autoritaire pour embrasser la nature polysémique de ces collections et celle subjective de son discours³⁶².

En effet, la muséologie critique telle que la définit Anthony Shelton dans son manifeste permettrait une véritable déconstruction de la discipline muséologique. Ce processus se propose d'étudier et critiquer ce que l'auteur appelle la *muséologie opérationnelle* qu'il définit comme "un ensemble de connaissances, de règles d'application, de protocoles et procédures éthiques, de structures organisationnelles et interdictions réglementaires ainsi que leurs produits (expositions et programmes) qui constituent le domaine de la muséologie «pratique»"³⁶³. Il poursuit en décrivant que la muséologie critique aura pour sujet

³⁶¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Editions de Minuit, 1979

³⁶² Jesus Pedro Lorente et Nicole Moolhuijsen, « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 158, 2015

³⁶³ Anthony Shelton, "Critical Museology. A Manifesto », *Museum Worlds Advances in Research*, 1/1, 2013, p. 8

les manières dont les “imaginaires, narrations, discours, agent, les régimes visuels et optiques ainsi que leurs articulations et intégrations”³⁶⁴ au sein des institutions et de leurs structures organisationnelles. Plutôt que se montrer sous un nouveau jour en faisant table rase du passé, les musées qui engagent une posture critique et réflexive tentent de prendre conscience en plus de faire prendre conscience au visiteur, des différents éléments structurels qui influencent toutes perceptions d’un objet, d’une culture, d’une collection ; Benoît de l’Estoile parle justement de “lunettes déformantes”³⁶⁵ que tout visiteur chausse malgré lui si il n’en est pas averti. Faire prendre conscience et assumer ce biais incontournable permettrait au musée de se positionner comme un regard, une expérience, une réalité parmi d’autres et serviraient à leur volonté de reconnaissance de la diversité culturelle. De l’Estoile poursuit en indiquant que pour que ce processus soit efficace, c’est l’“effet du musée”³⁶⁶ qui doit être étudié et exposé et, de manière encore plus probante, cet effet sera mieux compris si le musée en propose des divers.

i. Le regard décalé du Musée d’Ethnographie de Neuchâtel

L’exemple plébiscité pour illustrer cette approche critique est l’incontournable exposition *Le Musée cannibale* (09.03.2002 - 02.03.2003) du Musée d’ethnographie de Neuchâtel en Suisse. Les expositions du musée neuchâtelois ont toute pour propos la déconstruction ; en effet, celles-ci sont distinctes en trois groupes : la déconstruction des catégories culturelles et sociales (expositions thématiques), la déconstruction des processus sociaux de nos vies quotidiennes (expositions théoriques) et enfin la déconstruction de l’essence même de la discipline muséologique (expositions méta-discursives dont fait partie *Le Musée cannibale*).³⁶⁷

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Benoît de l’Estoile, *Le goût des Autres*, op.cité

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Fabien Van Geert, *Le Musée d’ethnographie de Neuchâtel, Suisse Vers une muséologie de la pensée. L’expérience du Musée d’ethnographie de Neuchâtel*, Des

“Notre cannibalisme consiste à ingérer l’autre symboliquement dans un contexte plus global de refus de l’altérité et les musées en général et les musées d’ethnographie en particulier sont un lieu privilégié où s’expose et se résout le paradoxe en question, puisqu’ils offrent un espace pour l’ingestion de l’autre et un simulacre d’ouverture à l’altérité en laissant penser que cet autre devenu même est enfin assimilable.”³⁶⁸

Cette citation des commissaires de l’exposition dont il est question nous permet de comprendre que le propos de l’exposition est bien le mécanisme d’ingestion et de digestion des objets des autres et plus généralement de l’altérité effectué par le musée d’ethnographie visible grâce au dispositif d’exposition qui permettrait de rendre cette altérité assimilable³⁶⁹. Semblable au procédé vu précédemment de l’exposition *Art/Artifact* de New-York, le Musée d’ethnographie de Neuchâtel allait proposer 8 modalités d’exposition de l’Autre à travers des espaces distincts où la scénographie à un pouvoir narratif extrêmement fort.

En effet, le musée suisse ne répliquait pas des pratiques d’expositions traditionnelles contrairement à l’exposition new-yorkaise. La scénographie ne servait pas à recontextualiser ces objets dans des présentations connues et typologiques. Au contraire, le sujet même du cannibalisme au sens propre (se nourrir de son semblable) était de développer à travers des métaphores lié à l’acte de manger (préparation, conservation, action) dans diverses formes. Ainsi, se servir de l’idée de se nourrir de son semblable, et ici, de l’Autre était un moyen de faire comprendre que ce processus, plus ou moins métaphorique, présidait à la création des musées d’ethnographie³⁷⁰.

lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres. Matériaux pour une discussion, ICOM-ICOFOM, 2018

³⁶⁸ Marc-Olivier GONSETH, Jacques HAINARD, Roland KAEHR, *Le musée cannibale*, Musée d’Ethnographie de Neuchâtel, 2002, p.8

³⁶⁹ Ibid., p.13

³⁷⁰ <https://www.men.ch/de/expositions/anciennes-expositions/black-box-depuis-1981/le-musee-cannibale/>

Les différents espaces nommés “L’embarras du choix”, “L’appétit vient en classant”, “le goût des autres”, “la chambre froide”, “la boîte noire”, “au bon vivant” et “la chambre double” propose tous une mise en scène inédite d’objets ethnographiques qui chacun reprennent métaphoriquement un processus ou une pratique muséographique propre aux objets ethnographiques. la dénomination de la section “L’appétit vient en classant” parle d’elle-même ; c’est le procédé “spécifiquement occidental”³⁷¹ de classification des objets selon leur typologie ou la discipline dont on les fait relever qui est en jeu. Dans une telle présentation, le musée a voulu en révéler le caractère arbitraire du choix et des classements faits entre les objets.

Les procédés scénographiques les plus éloquents sont ceux des sections “La chambre froide” et “Au bon vivant”. La chambre froide (fig. 5) présentait des objets ethnographiques emballés dans des barquettes ou du cellophane et entreposés dans un frigidaire ou congélateur pour en suggérer d’une part la pratique de conservation et d’autre part, leur arrachement à un contexte d’origine en vue d’être réinterprétés et recontextualisés dans un espace tout à fait autre. De son côté, la section “Au bon vivant” (fig. 6 et 7) dont le nom s’apparente facilement à ceux génériques de plusieurs restaurants francophones, la scénographie reprend justement cette suggestion en présentant une salle de restaurant aux tables dressées et dont les plats sont constitués d’objets ethnographiques ainsi qu’un buffet présentant entre des assiettes et des couverts, des objets ethnographiques mais également des objets du quotidien comme une boîte d’épices Banania ou des conserves d’aliments exotiques, un coussin aux motifs traditionnels asiatiques qui pouvaient être interprétés comme des repères contemporains pour comprendre la digestion faite par l’occident des objets ethnographiques. Le musée parle d’une “cuisine ethnomuséale”³⁷² et illustre les différentes manières de cuisiner et/ou consommer les autres avec des recettes

³⁷¹

<https://www.men.ch/de/expositionen/anciennes-expositionen/black-box-depuis-1981/le-musee-cannibale/pour-en-savoir-plus/>

³⁷² Ibid.

(baptisés “texpo”) au nom de muséologues pour en faire ressortir les typologies et caractéristiques essentielles dont voici un exemple :

“L’esthétisation à la Barbier-Mueller

Ingrédient : un objet ethnographique rare et ancien réindexable comme oeuvre d’art

Préparation :

- 1. Ébouillanter l’objet pour en extraire les scories ethnographiques*
- 2. Tapisser le socle avec le tissu satiné*
- 3. Rissoler l’objet afin d’en faire ressortir la patine*
- 4. Piquer l’objet sur le support*
- 5. Dresser le tout au centre du socle*

Service : Dégager beaucoup d’espace pour la consommation contemplative ; assombrir et napper l’objet d’un halo de lumière ; faire circuler une rumeur concernant la valeur d’assurance de l’objet ; saupoudrer éventuellement d’un zeste d’information.

Se marie avec : le marché de l’art, le champagne millésimé, le beluga d’Iran.”³⁷³

³⁷³ *Le Musée cannibale*, Texpo huit à propos du collectionneur d’art primitif Barbier-Mueller, MEN, 2002 p. 24



5 - Vue de l'installation "La chambre froide" de l'exposition Le Musée Cannibale du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (2002-2003) © Alain Germond / Musée d'ethnographie de Neuchâtel



6 - Vue de l'installation "Au bon vivant" de l'exposition Le Musée Cannibale du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (2002-2003) © Alain Germond / Musée d'ethnographie de Neuchâtel



7 - Vue de l'installation "Au bon vivant" de l'exposition Le Musée Cannibale du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (2002-2003) © Alain Germond / Musée d'ethnographie de Neuchâtel

A travers l'exemple de cette exposition, nous pouvons analyser le choix fait par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel de ne pas considérer les objets ni à travers le prisme esthétique ni totalement celui ethnographique. Ici, c'est le musée qui s'auto-étudie et propose une ethnographie de lui-même. Nous comprenons ainsi la volonté de son ancien directeur Jacques Hainard de considérer les objets comme des potentiels infinis d'interprétations et de significations qui sont déterminés par leur contexte : « l'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que mis dans un contexte »³⁷⁴.

La décontextualisation est donc l'approche envisagée par le musée suisse qui, grâce à celle-ci, permet de construire de multiples nouveaux rôles et possibilités d'expositions pour ces collections.

L'approche entreprise par le musée d'ethnographie neuchâtelois dans les années 80 a permis de déterminer un nouveau type de muséologie : la muséologie de la

³⁷⁴ Jacques Hainard, *La revanche du conservateur*. in: Hainard, J. et Kaehr, R. (éds), *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.

rupture. La muséologie de la rupture opte pour une utilisation des collections au service du discours de l'exposition, rompant ainsi avec ce que Mairesse et Desvallées nomme "la relation sacralisante entre l'objet et le visiteur"³⁷⁵. En effet, le musée n'a plus le rôle de contextualiser des objets exotiques, l'approche ethnographique est inversée³⁷⁶. Les objets servent donc un récit ; Hainard choisit la métaphore du musée comme dictionnaire pour expliquer son propos : " [le musée est comme] un dictionnaire qui définit et analyse des objets jouant eux-mêmes le rôle des mots. En tant qu'exposant, muséographe ou scénographe, notre travail consiste à raconter une histoire avec des objets."³⁷⁷

Au-delà du changement paradigmatique de l'usage de la collection et de l'exposition entrepris par le MEN, il est intéressant de noter le "regard décalé"³⁷⁸ qui introduit une certaine ironie et une pointe d'humour dans le discours qui permet également d'être un moteur de stimulation du sens critique du visiteur.

Shelley Ruth Butler note que l'usage de l'ironie fait dans le cadre de l'exposition le Musée cannibale est intéressante car elle ne se positionne pas comme une interprétation améliorée des collections ethnographiques ou ou des expériences des personnes colonisées à travers elles ; en effet, le curseur critique est posé sur les pratiques opérationnelles du musée et de ses acteurs³⁷⁹.

En contre-exemple, l'autrice analyse l'usage fait de l'ironie au sein l'exposition *Into The Heart of Africa* qui a eu lieu en 1989 au Royal Ontario Museum à Toronto pour en démontrer les risques. Cette dernière et qui, elle aussi, misait sur une forte scénographie et l'usage de l'ironie s'est vue recevoir beaucoup de critiques et une mauvaise réception de la part des minorités. La commissaire,

³⁷⁵ Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.) *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, p.635

³⁷⁶ Benoît de l'Estoile, "Quand l'anthropologie s'expose...", *Critique*, vol. 680-681, no. 1, 2004, pp. 5-15

³⁷⁷ Jacques Hainard, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 2005

³⁷⁸ Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.) *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, p.635

³⁷⁹ Shelley Ruth Butler, "Reflexive Museology : Lost and Found", in: *The International Handbook of Museum Studies*, op. cité

Jeanne Cannizo, a souhaité exposer les collections africaines du musée canadien à travers différents thèmes : les collectes au temps de l'impérialisme afin de représenter les contextes par lesquels le musée avait acquis ses collections, les manières occidentales de représenter l'Afrique avec une approche historique et critique et enfin la représentation de la culture africaine.

ii. L'usage de l'ironie : une question de réception

La démarche de l'exposition *Into The Heart of Africa* était d'une part, de révéler le lien qu'il existe entre pratiques coloniales et pratiques muséales dans la représentation de l'Afrique en plus d'avoir une approche pédagogique à propos de la complicité canadienne pendant la période coloniale de l'empire britannique³⁸⁰.

L'autrice décrit ensuite quelques exemples d'usage de l'ironie dans la muséographie de l'exposition comme la présentation d'un casque colonial représenté comme un objet précieux qui devait se lire comme une "incongruité visuelle" -terme qui pourrait définir les installations du Musée cannibale afin d'éveiller le sens critique des visiteurs sur les choix arbitraires qui nous font mesurer la valeur des objets. Le deuxième exemple choisi par l'autrice est le panneau d'introduction de l'exposition, par des expressions mises entre guillemets (l'Afrique du XIXème siècle désigné comme un "continent inconnu", et ses populations décrites par le terme "barbares") afin de faire remarquer les termes racistes utilisés à cette époque pour décrire l'Afrique et ses populations. Le problème soulevé par cet usage de l'ironie est son invisibilité pour le public qui, confronté directement à ces mots n'est pas forcément en mesure d'en comprendre l'ironie.

Les nombreuses critiques de l'exposition portaient principalement sur le sentiment que le musée reproduisait des stéréotypes racistes et ne prenait pas en compte les

³⁸⁰ Ibid., p. 3

expériences contemporaines des afro-canadiens³⁸¹. Ainsi, bien que les intentions de la commissaire n'étaient pas racistes et entendaient avoir une approche plutôt réflexive et critique, le message n'a pas été reçu par les publics. Ici, nous retrouvons le problème de la cible à qui s'adresse le message de l'exposition. Comme le remarque Butler, dans ce cas-ci l'audience visée était un public blanc à qui on voulait faire découvrir une période "peu connue de l'histoire"³⁸² or, cette période historique à "découvrir" est aussi un passé violent et douloureux pour d'autres, et a encore des conséquences sur le vécu des personnes afro-canadiennes aujourd'hui³⁸³.

Anna Laura Jones argumente en ce sens en commentant ainsi : "*Cannizzo's strategy of using irony to suggest a critique of the museum as colonial institution has been criticized as too subtle for general audiences to understand; perhaps they "misread" the material as representing the museum's opinions*"³⁸⁴.

D'autres chercheurs et critiques ont justement reproché à la commissaire de l'exposition et plus généralement au musée de ne pas prendre en compte ces réactions qui, malgré les "bonnes" intentions du musée dans le cadre de cette exposition, sont tout de même légitimes³⁸⁵.³⁸⁶ C'est en effet, la problématique de la gestion de l'héritage colonial de l'anthropologie qui cristallise des relations et sentiments différents selon que nous faisons partie des blancs occidentaux, descendants des colons ou des minorités dont les ancêtres ont été victimes du colonialisme. Or, dans les différents exemples décrits dans ce second chapitre,

³⁸¹ Philip MN, *The white soul of Canada*. Third Text 14:, p.63-78, 1991 ; le pamphlet "The Truth About Africa de la CFTA cité dans Shelly R. Butler, *Contested Representations: Revisiting 'Into the Heart of Africa'*, Taylor & Francis, 1999

³⁸² Shelley Ruth Butler, *Reflexive Museology : Lost and Found*, op. cité

³⁸³ Philip, M. N. *Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture*. Mercury Stratford ON, 1992

³⁸⁴ Anna Laura Jones, *Exploding Canons: The Anthropology of Museums*, op. cité

³⁸⁵ Schildkrout E. "Ambiguous messages and ironic twists: into the heart of Africa and the other museum". *Museum. Anthropology*. vol.15, n°2, 1991, p.16-23

³⁸⁶ A noter que le Royal Ontario Museum a depuis exprimé publiquement ses excuses pour cette exposition le 9 novembre 2016. Voir : <https://www.rom.on.ca/en/about-us/newsroom/press-releases/royal-ontario-museum-and-the-coalition-for-the-truth-about-africa>

nous en trouvons peu qui puissent allier ces deux visions³⁸⁷ prenant la plupart du temps partie pour l'une ou pour l'autre. Le problème soulevé par les approches privilégiant la perspective blanche (le collectionneur, le colon) pour retracer l'histoire du colonialisme est qu'elle perpétue la domination occidentale sur l'histoire des Autres³⁸⁸.

En effet, cette contextualisation historique de l'héritage colonial du musée est un acte venant de pays occidentaux qui font ce travail historique :

“Ce qui autorise une patrimonialisation du passé colonial en deux parts nettement distinctes : d'un côté celle des ex-colonisateurs qui cultivent des nostalgies plus ou moins avouables mais sont aussi capables de repentance et continuent en tout cas d'écrire l'histoire de “leur” domination ; de l'autre celle des ex-colonisés enfermés dans une logique de réparation qui les assigne une fois de plus au rôle de victimes.”

(I. Merle et E. Sibeud, 2006)

I. Merle et E. Sibeud décrivent cette posture face au passé colonial comme une “remémoration narcissique associant adroitement le retour sur soi culpabilisant et l'autocritique disculpante”³⁸⁹. En effet, les autrices pointent plusieurs limites à cette patrimonialisation de l'héritage colonial et plus largement de l'imaginaire colonial qui a lieu en Occident. Selon elles, cette patrimonialisation des mentalités coloniales et des “altérités sociales”, les assignant à un rôle d' “objet d'histoire” peut, finalement, les relayer au passé en les essentialisant alors même qu'elles

³⁸⁷ Nous pouvons cependant citer l'exemple analysé de l'exposition *African Voices* (1999) du National Museum of Natural History de la Smithsonian par Benoît de l'Estoile dans son article “Quand l'anthropologie s'expose” (2004), p.11-12

³⁸⁸ Bal, Mieke. “Telling, Showing, Showing Off.” *Critical Inquiry*, vol. 18, no. 3, 1992, pp. 556–594.

³⁸⁹ Isabelle Merle et Emmanuelle Sibeud, “Histoire en marge ou histoire en marche ? La colonisation entre repentance et patrimonialisation”, in: (eds) Marilyn Crivello, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *Concurrence des passés*, Presses universitaires de Provence, 2006, p. 6

sont “le symptôme de dysfonctionnements actuels”³⁹⁰. De plus, cette focalisation sur les constructions historiques de l’altérité occulte bien souvent la valorisation des “métissages”³⁹¹.

En conclusion de cette partie portant sur la patrimonialisation de l’histoire coloniale, nous aimerions revenir sur des événements récents de l’actualité mondiale qui ont montré que les musées étaient attendus, en tant qu’institution de savoirs et d’histoire, dans la reconnaissance de l’héritage colonial et raciste de la société et ses continuités contemporaines. En effet, le 25 mai dernier, un événement très médiatisé montrant l’arrestation et le meurtre d’un citoyen afro-américain, George Floyd sous le poids d’un policier blanc a soulevé beaucoup d’émotion et de colère aux Etats-Unis. Des manifestations demandant de rendre justice à George Floyd ont eu lieu dans le monde entier condamnant les violences policières et le racisme encore présent aux Etats-Unis mais pas seulement. Sans entrer dans les enjeux sociaux et politiques que cet événement a soulevé, nous tenions à faire remarquer que des regards se sont tournés vers les musées. En effet, plusieurs tweets demandaient explicitement aux musées de ne pas rester silencieux³⁹² ; les musées les plus ciblés étaient évidemment ceux d’histoire et d’ethnographie et certains ont répondu à cet appel en faisant plusieurs déclarations de soutien aux mouvements Black Lives Matter³⁹³.

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ibid., p. 7

³⁹² Notamment avec l’usage du hashtag #MuseumsAreNotNeutral associé à celui #BlackLivesMatter

³⁹³ Le National Museum of Scotland

(<https://twitter.com/NtlMuseumsScot/status/1268101831508574208>) ; Derby Museums (<https://twitter.com/derbymuseums/status/1267743463405207557>) ; le British Museum (<https://twitter.com/britishmuseum/status/1268862849650233347>) ; le National Museum of African American History and Culture ; le National History Museum de Londres (https://twitter.com/NHM_London/status/1267402301515264001) ; le Getty Museum (<https://twitter.com/GettyMuseum/status/1267628295421521921>) ; les musées de Bruxelles (<https://twitter.com/BrusselsMuseums/status/1267837719352422400>). Notons que les musées français ont souvent été pointés du doigt pour leur silence pendant ces événements ; voir notamment l’article de Sébastien Magro (<http://www.slate.fr/story/191544/blacklivesmatter-assourdissant-silence-musees-francais-histoire-colonisation>)

Nous pouvons faire remarquer l'initiative du collectif MEG (Museums Ethnographers Group) qui a publié suite à ces événements plusieurs déclarations d'intentions en publiant un communiqué qui, soulignant les déclarations institutionnelles du secteur culturel, qui exprimaient leur solidarité avec le mouvement BLM, reconnaissaient cependant que ces mêmes institutions "partagent une complicité historique dans le développement et la défense du racisme scientifique et de sa normalisation au Royaume-Uni"³⁹⁴. Le collectif a également lancé une plateforme de ressources autour des restitutions et des pratiques éthiques dans les musées du Royaume-Uni³⁹⁵. Nous pouvons également remarquer le communiqué de presse du Smithsonian publié par l'ICOM qui invite les musées à prendre conscience de leur "responsabilité et [leur] devoir de lutter contre l'injustice raciale et le racisme anti-noir à tous les niveaux, depuis les histoires qu'ils racontent jusqu'à la diversité de leur personnel."³⁹⁶

³⁹⁴ "The last few days have seen an out-pouring of institutional statements from the cultural sector voicing solidarity with #BlackLivesMatter, in recognition of the structural racism that led to the death of George Floyd. This has included museums with anthropology collections which share clear historical complicity in the development and defence of scientific racism and its normalisation in the UK. The structural legacies of this are deep; visible in our archives, in the whiteness of our senior workforce, and the deep inequalities in relation to access, voice and ownership."

³⁹⁵ Voir :

<http://www.museumethnographersgroup.org.uk/en/resources/436-a-repatriation-resource.html>

³⁹⁶ ICOM, « Musées pour l'égalité : le moment est maintenant ». Communiqué de presse, 3 juin 2020 [en ligne] :

<https://icom.museum/fr/news/musees-pour-legalite-le-moment-est-maintenant/>

Conclusion

L'objectif de ce travail de recherche était de proposer une typologie des nouvelles pratiques muséales et muséographiques des musées d'ethnographie nord-américains et européens dont l'objectif était de répondre aux nouveaux enjeux politiques et sociaux auxquels ces musées se sont confrontés à partir des années 70. Nous avons souhaité analyser quelles stratégies, les musées d'ethnographie ont entrepris pour continuer à être pertinents aujourd'hui malgré un passé parfois lourd à porter et à assumer.

La première partie de cette recherche nous a permis de comprendre quelle était la nature de ces nouveaux enjeux et pourquoi les musées d'ethnographie, tels qu'ils ont été pensés, construits et utilisés pendant la période coloniale présentaient un modèle problématique. Nous avons pu mettre en évidence les relations d'ordre coloniale que perpétuaient les musées d'ethnographie dans leur fonction et leur muséographie, impliquant une domination idéologique de par une expropriation territoriale des objets et une l'interprétation occidentale d'objets non-occidentaux ; permettant ainsi une double ré-appropriation (des objets et des discours/représentations) par l'Occident sur l'Autre. Cette première analyse nous a permis de comprendre les premières transformations des musées d'ethnographie qui, de par leur passé étroitement lié à des événements ou périodes historiques ne répondant plus aux enjeux postcoloniaux, multiculturels, ou de diversité culturelle de nos sociétés globalisées. Changer de nom, de bâtiment, de missions, de muséographie leur ont permis de se réinventer à travers différentes pratiques d'expositions.

Ces diverses pratiques, nous avons tenté de les rassembler en différentes typologies qui, chacune, propose une vision et une mission bien différente pour ces musées. Nous avons proposé 4 typologies au cours de ce travail : la première comprenant la collaboration et la polyphonie, la seconde portant sur le recours au

champ esthétique pour proposer une nouvelle manière d'interpréter et de regarder les objets des Autres avec un regard contemporain, la troisième portant sur le choix de la patrimonialisation de ce passé colonial parfois inscrit dans une muséographie afin de mieux en appréhender les codes et en autoriser une déconstruction. Enfin, la dernière typologie décrite est celle de la déconstruction entraînant une décontextualisation des collections qui, bien plus que de revenir sur l'histoire de ces dernières, va plus largement, déconstruire toutes les catégories, processus muséologiques pour proposer une *autoethnographie* du musée lui-même.

L'impossible musée décolonial ?

Cependant, ces analyses nous ont permis d'en définir les limites qui, malgré les différentes typologies, concernent la question des cibles auxquelles s'adressent ces nouvelles expositions. Entre rupture avec le passé trahissant souvent des tentatives d'effacement et culpabilité exposée, à qui s'adressent ces musées ? En effet, en tentant de dépasser l'ancienne dichotomie Nous/Autre décrite par Benoît de l'Estoile³⁹⁷ grâce à de nouveaux projets scientifiques et culturels et de nouvelles muséographies, une nouvelle dichotomie reposant elle aussi sur l'opposition entre Nous/Autre apparaît dans la réception des différents publics face à ces nouvelles expositions. En effet, bien souvent, ces nouvelles postures se confrontent à la question de savoir à qui elles s'adressent. S'adressent-elles aux héritiers des colons en tentant de faire de la pédagogie sur les horreurs du passé ? Dans ce cas, il s'agit, une nouvelle fois de mise à distance, d'exclusion des victimes de ces horreurs. S'adressent-elles alors à ces victimes à travers des réparations symboliques possibles grâce à la collaboration mais aussi aux restitutions ? Dans ce cas, s'agit-il d'un forum où la légitimité du discours et sa réception sont subjectives et identitaires ?

³⁹⁷ Benoît De l'Estoile, *Le goût des Autres...*, op. cité

L'idée de musée en jeu

Ces conclusions sur le difficile dépassement d'une dichotomie entre Nous et les Autres nous permettent de nous questionner sur le rôle même du musée : éduque-t-il ? répare-t-il ? peut-il être tout à la fois ?³⁹⁸ De plus, jusqu'où le musée autorise-t-il la déconstruction sans pour autant être mis en danger dans sa légitimité et son existence ?

Les différentes actualités liées aux événements qui ont remis sur le devant de la scène le mouvement Black Lives Matter ont montré que les musées ont été pointés du doigt, moins pour leurs éventuelles relations avec les discriminations systémiques dénoncées que comme outil pédagogique nécessaire et légitime pour faire partie de cette mise en lumière des problèmes systémiques liés au racisme et au colonialisme en soutenant ces mouvements³⁹⁹, en questionnant leur propre rôle dans ces systèmes⁴⁰⁰ et enfin en étant potentiellement les garants d'une histoire qui sera présentée comme complexe en accueillant les statues⁴⁰¹, érigées comme symbole d'une nation mais qui, aujourd'hui, sont relues à la lumière de ces nouvelles revendications.

Ces débats autour du rôle politique et social du musée se sont déjà cristallisés avant ces récents événements lors de la proposition pour une nouvelle définition

³⁹⁸ Françoise Vergès, "Décolonisons les arts ! Un long, difficile et passionnant combat", in: *Décolonisons les arts !*, op.cité, p. 119-137

³⁹⁹ Voir plus haut les notes de bas de page n°389 à 392

⁴⁰⁰ Josh Davis, "Are natural history museums inherently racists ?", *Natural History Museum de Londres*, 16 juillet 2019, [en ligne] URL : <https://www.nhm.ac.uk/discover/news/2019/july/are-natural-history-museums-inherently-racist.html>

⁴⁰¹ Nina Siegal, "The statues were toppled. What happens to them now ?", *The New-York Times*, 15 juin 2020, [en ligne] URL : <https://www.nytimes.com/2020/06/15/arts/design/fallen-statues-what-next.html> ; Art forum, "Statues of colonial figures come down in UK and Belgium", *Art Forum*, 10 juin 2020, [en ligne] URL : <https://www.artforum.com/news/statues-of-colonial-figures-come-down-in-uk-and-belgium-83212>

du musée par l'ICOM à Kyoto en août 2019⁴⁰². Cette proposition semble définir ce qui, dans la précédente proposition restait plus général et source d'appropriations diverses par les différents musées membres de l'ICOM, autour de la formulation "au service de la société et de son développement"⁴⁰³. Pour la nouvelle proposition, ce service se traduit par l'inclusion et la polyphonie, *la reconnaissance des conflits et défis*, la sauvegarde des *mémoires diverses* et la garantie de *l'égalité des droits* et de *l'accès au patrimoine pour tous*.

Nous retrouvons dans les éléments de cette proposition beaucoup de nouveaux enjeux et pratiques déjà entrepris par les musées d'histoire et d'ethnographie que nous avons analysés au cours de cette recherche. Ces débats indiquent l'actualité de ces sujets. Cependant, ce qui nous intéresse particulièrement dans le débat soulevé par cette nouvelle proposition sont ses détracteurs, lui reprochant le plus souvent une définition trop idéologique et politique⁴⁰⁴ -sous-entendant ainsi que le musée n'est ni idéologique ni politique ?⁴⁰⁵- et lui opposant la promotion du

⁴⁰² ICOM, proposition de nouvelle définition du musée du 21 et 22 juillet 2019 : « Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples. Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire. »

⁴⁰³ ICOM, Actuelle définition du musée, votée le 24 août 2007 à Vienne : "Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation."

⁴⁰⁴ Voir : Dumont, Étienne, "Organisation faïtière, l'ICOM veut aujourd'hui modifier les buts et les règles des musées", *Bilan*, 5 août 2019, [en ligne] URL : <https://www.bilan.ch/opinions/etienne-dumont/organisation-faitiere-licom-veut-aujourd'hui-modifier-les-buts-et-les-regles-des-musees> ; Rykner, Didier, "Inclusif et polyphonique : la nouvelle définition du musée proposée par l'ICOM", *La Tribune de l'Art*, 2 août 2019, [en ligne] URL : <https://www.latribunedelart.com/inclusif-et-polyphonique-la-nouvelle-definition-du-musee-proposee-par-licom> ; Lecointre, Guillaume, "Hold-up sur les musées", *Espèces*, n°34, 2019

⁴⁰⁵ Suyin Haynes "Why a Plan to Redefine the Meaning of «Museum» Is Strirring Up Controversy", *Time*, 9 septembre 2019, [en ligne] URL : <https://time.com/5670807/museums-definition-debate/>

musée universel⁴⁰⁶ que certains chercheurs définissent comme “une position idéologique avec une histoire et une politique particulières »⁴⁰⁷ comprenant ainsi l’universalisme comme un point de vue⁴⁰⁸. Ces avis divergents montrent pourtant bien que le musée, en tant qu’objet de débat, n’est pas neutre et qu’il est un objet complexe influencé par les évolutions scientifiques, et les contextes sociaux et politiques des différents pays membres de l’ICOM. C’est également ce que nous avons pu constater au cours de notre recherche avec des typologies de pratiques qui étaient plus largement développées et acceptées dans certains pays au vu de leur propre contexte historique et leurs populations.

Ce qui est également en jeu dans ces définitions c’est la question de savoir si le musée est une institution stable, “permanente” et universelle ou, au contraire, celui-ci peut se définir à travers les différents tournants muséologiques mais aussi sociaux qui le traversent permettant, peut-être, une approche critique de la discipline⁴⁰⁹ suite à celle de l’institution. C’est en effet en sortant du carcan de l’épistémologie occidentale, de la “colonialité” pour en construire une nouvelle, qui permettrait selon les membres du *Decoloniality Group*, de rendre possible un musée décolonial⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Neil MacGregor et J. Williams, “The encyclopaedic museum. Enlightenment ideals, contemporary realities. A reply.” *Public Archaeology*, 2005, vol. 4, p. 57-59. ; N. MacGregor, *The whole world in our hands. The Guardian*, 24 juillet 2004. [en ligne] URL : <http://www.theguardian.com>

⁴⁰⁷ Kavita Singh, “Les musées universels : le point de vue d’en bas”, in : Lyndel Prott (dir.) *Témoins de l’Histoire. Recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels*. Paris : UNESCO, 2011
p. 133-140

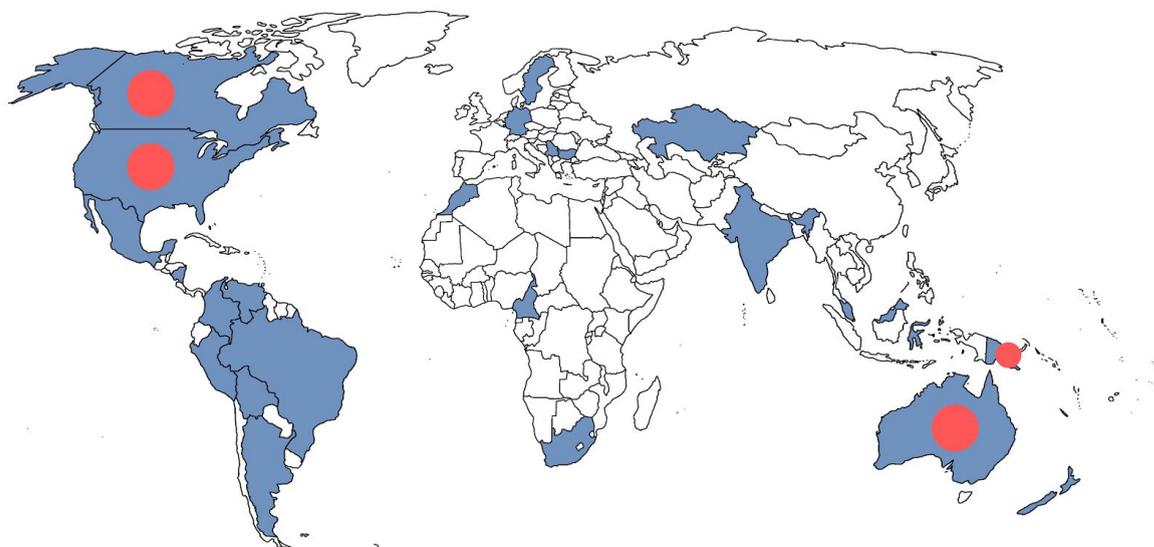
⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 137

⁴⁰⁹ Bruno BRULON SOARES et Anna LESCHENKO, « Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory », *ICOFOM Study Series*, 46, 2018, p. 61-79 ; Rada IVEKOVIC, « Conditions d’une dénationalisation et décolonisation des savoirs », *Mouvements*, vol. 72, no. 4, 2012, pp. 35-41

⁴¹⁰ Ramon GROSGUÉL, “Transmodernity, border thinking, and global coloniality”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, 2008

ANNEXES

Annexe n°1 : Le multiculturalisme dans le monde

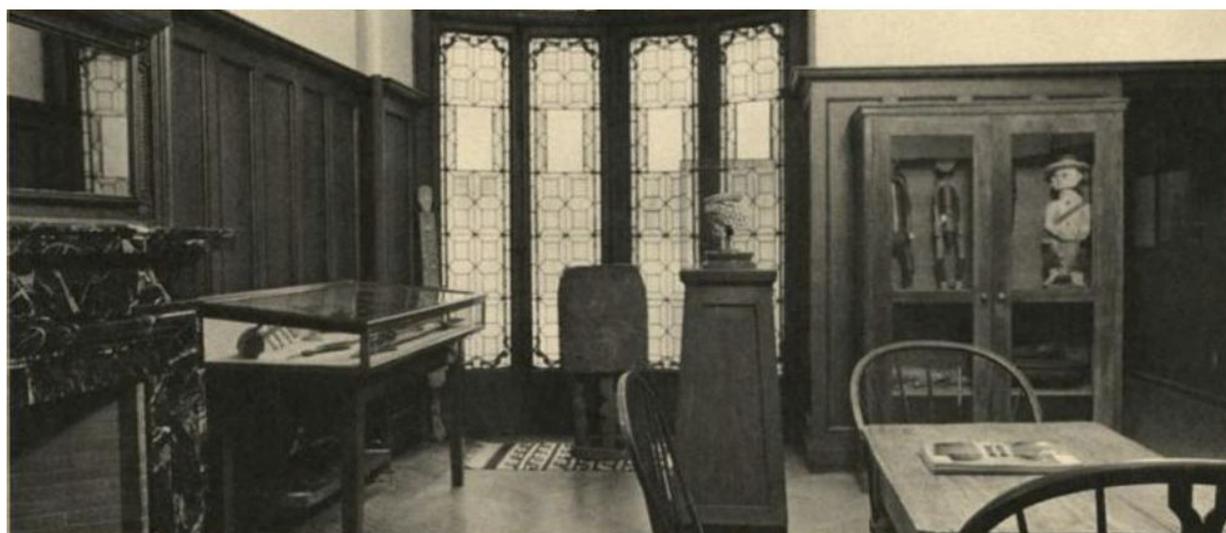


Pays se revendiquant constitutionnellement comme multiculturels ou ayant mis en place des politiques multiculturelles

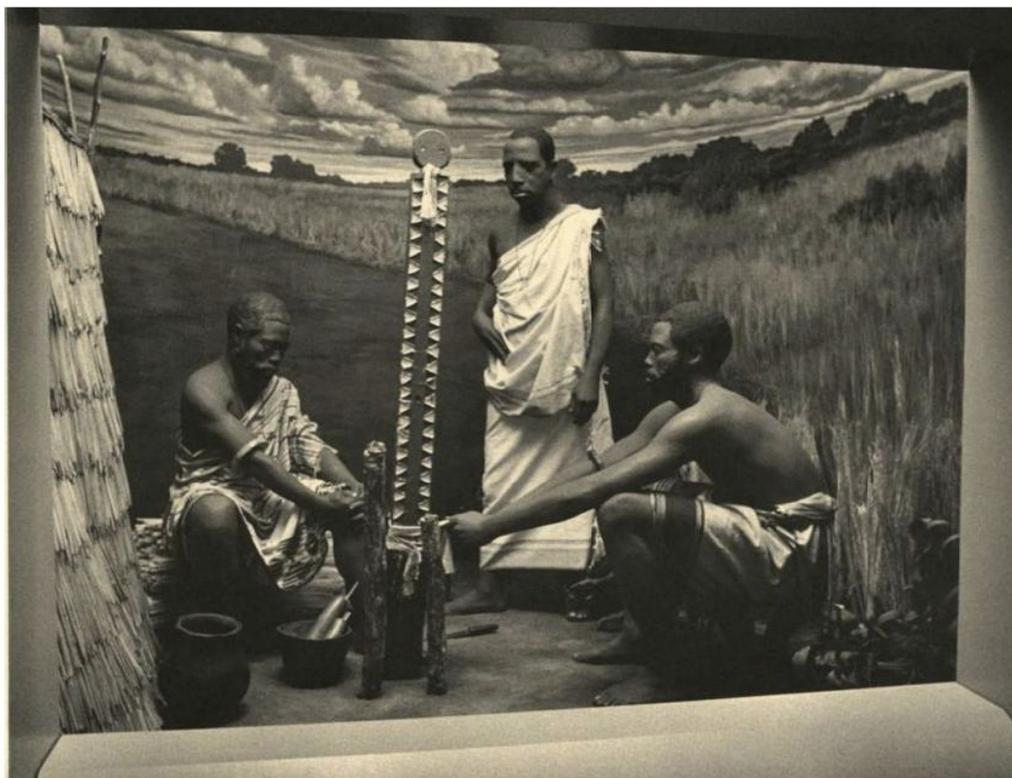


Pays ayant élaboré des déclarations officielles régissant les relations entre musées/institutions et autochtones/indigènes

Annexe n°2 : Vue de l'exposition ART/Artifact, New York, 1988, présentation "cabinet de curiosité"



Annexe n°3 : ue de l'exposition ART/Artifact, New York, 1988, présentation au style d'un Musée d'histoire naturelle dont diorama



Photographies du catalogue de l'exposition.

Annexe n° 4 : Musée canadien de l'histoire, exposition permanente (2017), Vue de la présentation muséographique de trois points de vue historiques à propos du commerce des fourrures de castors



Cartel de présentation de la partie « Castors recherchés »

© Noémie Benkrim



A droite : Installation présentant le point de vue autochtone
A droite : Installation présentant le point de vue britannique

© Noémie Benkrim

Annexe n°5

Cartel d'introduction de la première salle de l'exposition permanente du Musée canadien de l'histoire à Gatineau

À l'origine Origins

L'histoire commence avec les Premiers Peuples.

Comment s'est formé le territoire? Comment les premiers humains l'ont-ils occupé? Pour répondre à ces questions, on fait appel à la tradition orale et à l'archéologie, les plus anciennes sources d'information sur le passé du Canada.

Cartel « Les témoignages archéologiques » qui fait suite au cartel d'introduction ci-dessus

Les témoignages archéologiques

Outre les récits, l'archéologie livre aussi des indices sur le passé. Elle fournit des preuves tangibles de la présence des Premiers Peuples à la fin de la dernière période glaciaire.

Il y a environ 18 000 ans, l'immense couche de glace qui recouvre presque toute la moitié nord de l'Amérique du Nord commence à fondre. Elle disparaît lentement, pendant des milliers d'années.

En se retirant, les glaciers ouvrent des routes migratoires vers les territoires dégagés du sud. Ils laissent apparaître de vastes régions qui formeront le Canada. Ces régions sont colonisées par des plantes, des animaux et des humains.

Archaeological Evidence

Oral histories are one route into the past. Archaeological research is another, and it has revealed physical evidence of First Peoples dating back to the end of the last Ice Age.

Annexe n°6

Entretien non-directif avec Jonathan Lainey, Conservateur autochtone Premiers Peuples au Musée canadien de l'histoire – 17 avril 2019

Localisation : l'exposition de la nouvelle salle de l'histoire canadienne

Jonathan Lainey : On commence l'histoire du Canada avec l'histoire des premiers habitants donc la première chose qu'on entend c'est la langue algonquienne. Pourquoi la langue algonquienne ? Parce que nous sommes sur un territoire traditionnel algonquien. On nous raconte le mythe d'une création, comment les êtres humains sont apparus sur Terre d'un point de vue anishnabée algonquien et c'est raconté dans la langue ancestrale qui est toujours parlée aujourd'hui. Et elle est illustrée, donc le récit mythologique est illustré par un illustrateur algonquien. Donc tout ce module là, ce sont les algonquiens qui, finalement, nous accueillent si on veut, sur le territoire donc dans l'histoire du Canada et nous racontent les origines, les origines très anciennes, tellement anciennes qu'on parle de temps mythologiques.

Ça c'est un gros changement par rapport à l'ancienne salle du Canada. L'ancienne salle du Canada, ça commençait avec l'arrivée des Vikings donc avec l'arrivée des Européens sur le territoire. Alors que la vraie histoire du Canada commence bien entendu avec ses premiers habitants. Maintenant ça, c'est un choix qui a été fait et c'est un choix qui est très important qui représente un changement majeur dans la présentation de l'Histoire.

Autre chose que je trouve fascinant c'est que, ici, sur le mur [cartel de présentation] il y a très peu de mots donc ça c'est un défi qu'on a eu tout au long de l'exposition c'est que les mots sont tellement limités qu'il faut parfois décrire des réalités complexes en très très peu de mots donc ça représente un défi assez incroyable dans certains cas. Bon, ici c'est simple parce que c'est seulement un petit texte d'introduction mais il y a une information qui est très importante. On dit que pour raconter l'histoire très ancienne du territoire, nous avons deux sources d'informations : la tradition orale autochtone et l'archéologie. Ça c'est important parce que, présentement, les Autochtones quand ils vont devant les tribunaux, dans la Cour suprême du Canada, ils font valoir leur tradition orale. Ce sont des peuples qui n'avaient pas l'écriture, qui l'ont maintenant, mais leurs récits les plus anciens sont pas exprimés à travers

l'écriture. Et puis, ils apportent souvent la tradition orale en Cour. Les juges, maintenant, accueillent cette preuve-là, sauf que dans le traitement qui lui est fait et dans le poids qu'on lui donne en termes d'argumentaires, c'est toujours négligeable par rapport à la science, à l'archéologie, aux savoirs écrits et tout ça. Et là, ce que je trouve fascinant, moi, c'est qu'ici, on dit que pour documenter le passé très ancien du Canada, on fait appel à ces deux sources-là. Ce que je trouve fascinant c'est qu'on les met côte à côte, « on ne dit pas la tradition orale vient appuyer la science », non. Ce sont les deux sources d'informations qui sont priorisées. C'est un changement majeur, en anglais on dit un statement, ça veut dire une affirmation forte.

Juste ici plus loin, c'est un bel exemple de collaboration avec les Autochtones. Plutôt que de raconter par la voix du Musée certaines pratiques culturelles traditionnelles historiques, on a demandé aux principaux intéressés (ici, les Pieds Noirs). On a développé un partenariat avec eux, on a identifié les gens avec qui on devrait parler et donc ils nous ont identifié ce monsieur-là ; monsieur Yellowing qui est un Aîné de la Nation Pieds Noirs dans l'Ouest Canadien. Et donc il est venu ici, et là, on lui a posé différentes questions sur certains éléments qu'on voulait raconter dans la salle. Donc Monsieur Yellowing raconte, dans ses mots, selon ce qu'il a entendu lui-même de son père et ses grands-pères. Dans ce cas-ci, il raconte la chasse aux bisons. Comment c'était fait. Donc ça c'est un bel exemple de partenariats parce que, ici, on aurait pu avoir un expert, un anthropologue blanc, qui raconterait ces choses-là. Mais plutôt que de le faire pour eux ; on leur demande de venir l'expliquer ici aux visiteurs.

Et Monsieur Yellowing apparaît à au moins deux autres reprises plus tard. Une pour raconter un très bel objet qui est exposé puis un autre pour raconter la signification pour les Pieds Noirs d'un traité qu'ils ont signé pour la Couronne britannique.

Noémie Benkrim : C'était un choix de reprendre la même personne pour ces différents sujets ? En effet, ça nous familiarise avec ces récits car on retrouve la même personne qui nous conte l'histoire de sa communauté mais je me suis demandé pourquoi seulement le point de vue de ce monsieur.

Jonathan Lainey : Il y a certainement cette idée de familiarité. Mais il y a aussi le fait que c'est plus facile de travailler avec une seule personne. Surtout si c'est la même Nation qui est représentée. Ici, avec la chasse aux bisons, le traité n°7 qui concerne les Pieds Noirs. Mais encore une fois, je n'étais pas encore arrivé dans l'équipe au moment où ces choix ont été faits.

La collaboration elle est partout. On ne la voit pas nécessairement mais par exemple ici, nous avons Nathalie Picard qui chante. Mon collègue [Matthew] cherchait des chants autochtones. Moi, je viens de Wendake, village huron-wendate et je savais que Matthew voulait avoir des chants autochtones et je lui ai conseillé de demander à Nathalie Picard : « une huronne-wendate de Wendake qui va pouvoir te fournir un chant. » Donc il l'a contacté et c'est pour ça qu'on l'entend chanter. Donc la sélection des chants, ce qu'on entend qui crée l'ambiance ça aussi ce n'est pas arbitraire, c'est toujours justifié, recherché et fait en relation avec les individus qui nous fournissent ce contenu.

Un autre bel exemple. [Recréation 3D numérique de bustes d'individus de la communauté Sishalh à partir de restes humains] Les restes humains sont un sujet très sensible dans les musées au Canada et c'est quelque chose auquel on porte attention et très souvent, ces objets funéraires on s'affaire à les rapatrier pour que les communautés puissent les réinhumer. Mais ici, les archéologues ont travaillé en collaboration avec les Shishalh de la Compagnie britannique dans l'Ouest et ont fait ce module. Ce qui est intéressant, c'est qu'on utilise des technologies actuelles mais pour des restes humains qui ont plusieurs milliers d'années. Le résultat a tellement plu à la communauté que le même module se retrouve aussi dans leur musée, et les deux modules ont été présentés en même temps. Donc ici on a un sujet très sensible, les restes humains, mais qui donnent un résultat qui convient aux deux parties et fait avec des technologies de pointe. Apparemment les gens ont beaucoup aimé revoir leurs ancêtres et pouvaient trouver une espèce d'affinité et de ressemblance.

Module avec un écran [présentation vidéo 3D et 360 du village de Wendake] en lien avec les villages agricoles des Iroquoiens et pour ce faire, ils sont allés dans ce village avec leurs caméras 360 pour pouvoir filmer.

L'exposition est parsemée de ce type de partenariats car, maintenant, grâce à la Nouvelle Muséologie, on ne fait plus l'histoire des autres sans leur apport, leur

collaboration, leur contribution. On ne parle plus en leur nom mais on leur demande de venir nous raconter dans nos murs, leur version de l'histoire.

Je suis conservateur Premiers Peuples, c'est un nom qui va probablement changer pour « histoires autochtones » mais c'est un poste qui n'existait pas avant parce que la responsabilité des Autochtones, des sujets autochtones au musée, est répartie à travers plusieurs conservateurs avec des spécialistes de l'ouest, de l'est, du centre, du nord. Même chose pour l'archéologie. Mais ce poste, il vient combler les lacunes parce qu'il y a certains événements qui ne concernent pas forcément le territoire comme par exemple les mouvements sociaux, les manifestations, les artistes qui ne veulent pas être identifiés à travers une région géographique précise. Nous, la façon dont les objets sont identifiés, ils sont toujours rattachés à une région ou à une culture. Mais on a pensé qu'on pouvait aussi concevoir les objets et leur présentation par des thématiques plus générales ou même par thématiques chronologiques. J'ai des collègues qui sont conservateurs du Canada avant la Confédération, par exemple. Donc dans ce contexte de réorganisation, ils ont créé le poste que j'ai aujourd'hui.

Un autre exemple qui permet de dire que l'histoire ce n'est pas que le passé. L'histoire c'est certainement le passé mais nous en sommes ici, donc l'histoire nous reflète et nous en sommes le résultat. Et pour porter ce message, les chargés de projet sont allés dans trois communautés autochtones (Algonquiens, huron-wendats et les Six Nations) et les ont interviewés pour qu'ils nous donnent leur point de vue sur les événements qui précèdent. Les événements de l'exposition, ici, parlent de l'arrivée des européens sur le territoire, les guerres, les épidémies mais aussi le commerce et les échanges (aussi bien des maladies et des biens). Donc, il s'agissait de proposer des perspectives actuelles sur le passé. Et ça fait partie du message car très souvent les Autochtones, malheureusement avec la façon dont l'histoire a été enseignée ici, étaient seulement perçus comme le premier chapitre du livre d'histoire comme si les autochtones étaient seulement une période. Alors que les autochtones sont toujours là et sont capables de parler de leur histoire.

Section sur la Nouvelle France : aucun contenu autochtone dans la Nouvelle-France. C'est une vision erronée de l'histoire. En effet, la Nouvelle France est dépeinte comme quelque chose de très européen et français mais c'est faux car les Amérindiens sont quotidiennement présents dans la ville de

Québec et toute la vallée du Saint-Laurent. Ils participent à l'échange économique, social de la région et il existe du métissage.

N.B : En effet, ils ont plutôt choisi de mettre en valeur la construction de l'histoire à travers des itinéraires de femmes françaises.

J.L : ça c'est le genre de commentaire que j'aurai voulu faire pendant le développement du contenu. Sauf que comme je disais, je suis arrivé très tard dans le projet puisque beaucoup de recherches ont été faites. C'est peut-être mon opinion personnelle mais je sentais que j'avais peut-être un peu moins de poids car c'était plus difficile pour moi, le « petit nouveau » d'arriver et dire « oui mais il faut que vous changiez ça » à cause des délais serrés et l'inauguration de l'exposition ne pouvait pas être retardée [ouverture le jour du 150ème anniversaire de la Confédération].

SECTION AUTOCHTONE, « CANADA MODERNE », DEUXIÈME ÉTAGE

J.L : Ici, dans le Canada moderne [qui commence à partir de la Première Guerre Mondiale], on a considéré, lorsqu'on arrive aux années 50-80, que la chronologie ne nous servait plus vraiment bien puisqu'il se passe trop d'évènements (ouverture sur le monde) donc on a décidé d'avoir une approche thématique. Avec donc une section concernant les Autochtones. J'ai dit que la galerie 3 commençait par l'évènement de la Première Guerre Mondiale sauf que d'un point de vue autochtone, la Première Guerre Mondiale n'a pas de signification particulière.

Moi j'arrive ici et on me dit « On veut que tu nous racontes l'histoire des Autochtones, l'histoire récente ». Mais, je me dis, pour raconter les histoires récentes, pour expliquer les situations actuelles des Autochtones, il faut retourner dans le passé. Comme je l'ai dit, nous sommes le résultat du passé qui est important pour comprendre le présent. Donc j'ai reculé la chronologie jusqu'à la création de la première loi sur les Indiens de 1816.

Cette section est divisée en 4 sections mais en termes de design c'est plutôt deux. Les deux premières concernent l'oppression culturelle et les politiques colonialistes et les pensionnats indiens. Et les sections trois et quatre concernent l'affirmation culturelle et la résistance, les terres et les droits autochtones.

Comme je le disais, ces deux dernières parties ne peuvent se comprendre que si on commence en 1816. Le contexte actuel et les luttes politiques des Autochtones aujourd'hui commencent à ce moment. C'est sûr qu'elles pourraient commencer 400 ans en arrière quand Champlain est arrivé mais disons qu'en terme d'histoire récente, ce point de départ choisi est efficace.

Défis ?

Quand on travaille dans une institution nationale comme celle-ci, les défis sont toujours liés à la représentativité. Comment faire en sorte que les six cents communautés qui font partie d'une soixantaine de groupes linguistiques et dialectes différents, de différentes provinces, qui ont eu une relation distincte avec le pouvoir colonial et qui ont leur culture spécifique qui est elle-même issue de leur territoire... Comment faire en sorte que tout ce monde se sente représenté dans cette section limitée ?

Bien entendu, c'est impossible. Donc dès la conception, dès la rédaction des textes, il fallait faire notre possible pour assurer une représentativité la plus exhaustive mais il fallait aussi réaliser que le but ne sera jamais atteint.

Un autre défi. L'histoire récente, en général, est moins bien représentée dans les collections muséales pour différentes raisons : les gens possèdent encore leurs objets donc ils ne sont pas portés à les donner au musée mais je dois dire que pour les Autochtones c'est encore pire. Pourquoi ? Et bien, pour les Autochtones, au regard de l'histoire coloniale, il s'agit souvent d'une histoire de dépossession. Donc c'est plus compréhensible que les Autochtones ne se tournent pas vers des institutions coloniales, que nous sommes, il faut l'admettre, pour mettre en valeur leurs objets et leurs cultures. Donc il nous faut trouver d'autres moyens. Mon défi c'était de trouver des objets pour parler de cette histoire récente.

Un autre défi que j'avais, c'était le temps court. Nous avions un comité aviseur autochtone qui était unilingue anglophone. Moi, je parle français. Donc si je voulais arriver à réaliser les éléments dans les délais je devais rédiger les textes en anglais. Et tous les textes devaient être rédigés en moins de deux semaines. En anglais puisque le comité devait les revoir et les corriger si besoin.

Les textes en eux-mêmes. Il fallait que je puisse porter la voix autochtone, si on conçoit qu'elle existe, ou plutôt la perspective autochtone. Donc c'est

énormément de poids sur mes petites épaules même si j'ai toujours étudié l'histoire, l'anthropologie et l'archéologie en études autochtones.

Même si les mots ont été revus par des éditeurs, mes directeurs et des traducteurs, l'esprit de ce que j'ai voulu dire est encore là. Pourquoi je parle au « je » ? Je sais qu'on était une équipe, je ne veux pas m'approprier le crédit mais ce que je veux dire c'est ce qu'on voit sur les murs, c'est mon opinion toujours en pensant que je parlais pour ces gens dont on raconte l'histoire. Les mots sont peu nombreux, il fallait aller directement à l'essentiel mais je pense qu'on y est arrivé. Si on prend l'exemple de ce paragraphe-là, les choses sont dites clairement avec l'authenticité des objets mais aussi des discours. Si les événements ont été difficiles, si notre premier ministre a été pour différentes raisons, cruels envers des communautés, on le dit. Le but n'est pas de glorifier ces acteurs de l'histoire mais de les représenter tels qu'ils étaient et tel que cela s'est passé.

Ici quand je dis que « la politique fédérale à l'égard des peuples autochtones visent deux objectifs : les déposséder de leurs ressources et de leurs territoires et de diminuer les ententes et obligations légales qu'ils ont envers ces Autochtones » : c'est très fort car je me retrouve à dire que le gouvernement fédéral a été très vilain envers les premières nations. Mais c'est ce que les premières nations attendent qu'on dise. D'ailleurs, avant que la salle ouvre, on a eu des pré-visites de groupes d'intérêt. Dont un groupe d'algonquiens qui sont venus et quand la personne a lu ce texte elle m'a carrément demandé : « Wow, ils vous ont laissé écrire ça sur les murs ». Donc elle a été surprise que dans une institution fédérale, comme ce musée national, nous sommes capables d'écrire ces choses. Et moi je lui ai répondu « bien sûr, parce que c'est ce qu'il faut dire, c'est une réalité et il ne faut pas la cacher. » Mais quand je réponds oui, c'est aussi une façon de dire « la gestion, nos directeurs avaient confiance dans les conservateurs et les chercheurs ». Nous, on vient du monde académique, on a encore des connexions avec ce monde universitaire et nous sommes à l'affût des nouvelles tendances, des nouvelles théories et découvertes en termes d'histoire. Et la gestion a confiance en nous et ne considère pas que ce qu'on va dire sont des fabulations ou des impressions personnelles. Je dois dire, je suis capable de justifier chaque virgule, chaque choix d'objets. Ça ne paraît pas mais il y a un

gros travail de validation qui a été fait pour donner de la crédibilité à tous ces contenus.

Lors de la venue du comité aviseur autochtone, je m'apprêtais à me faire critiquer sur mes choix. Mais ça n'a pas été le cas. Le comité aviseur était satisfait globalement du ton qui a été donné, sur le choix des sujets, l'approche et la dénonciation de cette histoire coloniale qui est une forme de violence envers les Autochtones. Alors j'étais très content, soulagé, je savais que j'avais fait mon possible mais je savais surtout que ce n'était pas une question de conflit d'intérêt ou de position de point de vue personnel. Ceci étant dit, le comité aviseur autochtone a été satisfait des textes ensuite on a fait relire ces textes à notre autre comité aviseur : le comité général. Et dans ce comité, il y a deux personnes au moins qui ont dit « moi je ne comprends pas le fil conducteur, je trouve que ça ne vous [les Autochtones] rend pas justice de dépeindre les dirigeants comme McDonald d'une façon aussi rude. Mais eux, ce sont des historiens qui veulent faire la grande histoire qui veulent dire que le Canada est grand, le Canada est bon, etc... Mais du côté autochtone, on ne peut pas dire que c'est le cas. Et il y avait un de ces membres du comité général qui a dit que cette section était totalement biaisée. Alors on a considéré ces points de vue et commentaires et on a tenté de modifier un peu le texte mais, pour moi, qu'un type comme ça dise que cette section était biaisée par un point de vue autochtone, pour moi ce n'était pas une critique. Pour moi, c'était un compliment. Ça voulait dire que j'avais fait un bon travail. Ça voulait dire que j'avais été capable de transmettre et faire entendre cette perspective, cette voix autochtone.

Pourquoi je dis ça ? Par exemple, si on prend cette phrase-ci de l'administrateur des Affaires Indiennes, ce monsieur a été très... Sa vision des choses et son poids politique pendant qu'il était intendant des Affaires Indiennes, a eu un impact majeur sur les communautés autochtones. Pour revenir à notre ami du comité aviseur général ; pour lui, ça, c'était normal. Pour lui c'était normal qu'une société dominante veuille assimiler une société marginalisée. Alors c'est certain qu'un commentaire comme celui-ci est intenable. Il peut, en effet, avoir cette opinion mais d'un point de vue académique, d'un point de vue intellectuel, cette personne émet des opinions d'un autre siècle. C'est extrêmement grave de vouloir assimiler une communauté qui ne souhaite pas s'assimiler et c'est

pourquoi les autochtones en ont tellement soufferts et en souffrent toujours aujourd'hui.

Tout ça pour dire que les Autochtones étaient très contents du traitement qu'on a fait de leur histoire mais il existait d'autres personnes qui considéraient que c'était biaisé.

N.B : c'est une remarque que j'avais faite : entre un musée communautaire qui va être autodéterminé, autogéré par la communauté et un musée national qui va inclure (car ce n'était pas le cas avant) dans le récit national leur perspective, qu'est-ce que vous pensez des enjeux de cette différence ? le musée national a forcément une fonction représentative et autoritaire parce qu'il est lié à des enjeux politiques et idéologiques. Comment voyez-vous cette relation entre ces deux concepts de musée ?

J : pour moi, ces deux perspectives peuvent se côtoyer et ne sont pas exclusif. C'est juste que... Je pense que d'inclure, de faire cet espace aux histoires autochtones racontées par les Autochtones car fait en collaboration avec les communautés, par un conservateur autochtone, par la présence d'un comité aviseur autochtone... je pense que faire cette place, c'est une façon de... C'est nécessairement céder un peu de pouvoir. Parce qu'ici, on pourrait dire, on aurait pu dire « bon, les politiques coloniales étaient bien intentionnées puisque nous voulions le bien de nos enfants autochtones etc... ». C'est juste que... Si on prend l'exemple des pensionnats... Pourquoi on parle des pensionnats indiens ? Pas parce que c'est une histoire à succès mais parce que des drames en ont résulté, ça a été dramatique pour ces personnes qui ont perdu leur langue, leur famille et se sont retrouvés ostracisés, violentés, abusés, déracinés. C'est certain qu'il y a des histoires à succès là-dedans, tous les pensionnats indiens à travers le Canada n'étaient pas un enfer sur terre. Mais on ne racontera pas la belle histoire puisque le drame est majoritaire. Il y a eu une commission d'enquête nationale pour faire la lumière sur ce chapitre noir de l'histoire canadienne.

Ici, en effet, on aurait pu aussi donner le point de vue de ces acteurs historiques qui voulaient assimiler les Autochtones. Mais le but était de donner le point de vue de ce qui ont souffert des décisions prises par ces personnes. Le but n'est pas d'expliquer les bonnes intentions parce que le résultat est catastrophique : c'est un échec. Donc on va parler de belles intentions pour raconter un échec ? Ça minimiserait les conséquences et, à cause de la limite des textes alloués à

l'exposition, il faut aller à l'essentiel. Et l'essentiel, dans un sens, c'est de donner la voix à ces marginalisés.

N.B : De plus, le public ne va pas forcément avoir cette perspective si il n'est pas lui-même autochtone d'où l'intérêt de la présenter.

J.L : en effet, justement, l'histoire canadienne et la façon dont elle a été racontée ne dit pas ces choses-là et jusqu'à récemment, c'était même l'histoire qu'on enseignait aux Autochtones eux-mêmes que, ces administrateurs présentés ici avaient de bonnes intentions et que vos ancêtres n'étaient pas civilisés et avaient besoin d'aide pour se faire upgrader. L'historiographie et son enseignement, pendant deux cents ans, a toujours été du point de vue du colonisateur, de l'autorité de celui qui contrôle les moyens, les publications, les journaux et médias et le système d'éducation. Mais maintenant avec la nouvelle vague d'historiens, d'anthropologues et des nouvelles sources d'informations accessibles, nous avons un nouveau regard sur cette histoire.

Ici, on n'y va pas de mains mortes. On parle de politiques intrusives, on parle de confiscation d'objets en parlant du système de laisser-passer qui empêchait les gens [Autochtones] de se déplacer d'un village à l'autre alors que cette pratique est illégale. Ça ne fait pas partie de la loi sur les Indiens, c'est contraire à l'esprit des traités et pourtant c'est approuvé par le Premier Ministre du Canada en 1885. Donc ça montre bien que nous ne faisons pas la glorification des grandes figures canadiennes mais on raconte au contraire à quel point c'était sournois, que l'intention était totalement arbitraire. Le but était de contrôler constamment les premières nations.

N.B : et par rapport aux citations présentes dans cette section ? J'ai trouvé ça notable dans le sens où, puisqu'on a la voix autochtone ici, c'est grâce à ces citations qu'on comprend que ce sont des faits véridiques qu'on ne peut constater et pas une victimisation abusive.

J.L : Oui mais ceci étant dit, même si on donne la parole à ces acteurs historiques, il y a toujours un choix éditorial qui a été fait puisqu'on ne peut pas raconter toute l'histoire. La sélection est nécessaire et à partir du moment où il y a sélection il y a subjectivité. Donc, certainement qu'il existe un point de vue à travers cette section mais l'histoire neutre n'existe pas, on fait toujours l'histoire pour et par.

Dans cette section qui parle de la loi sur les Indiens il fallait aussi donner une réalité autre, celle des Métis, qui ne font pas partie de cette loi. Toujours en termes de représentations des trois peuples autochtones du Canada : Métis, Premières Nations et Inuits.

Ici, il y a quelque chose qui est intéressant. Il y a eu un choix éditorial qui a été fait aussi au musée, c'était de toujours présenter des objets contemporains aux événements qu'on décrit d'après le principe d'authenticité. Par exemples, la loi sur les Indiens, nous avons des artistes autochtones actuels qui retournent vers la loi pour en faire des oeuvres d'art splendides. Et moi, j'aurai voulu en présenter une ici mais les directeurs m'ont dit « Non, Jonathan. Tu ne peux pas mettre de choses contemporaines dans une période historique car on n'est pas dans un musée d'art ici, mais un musée d'histoire. » Ce qui est plaisant avec la section sur le Nord c'est que le colonialisme est très récent. On parle plus des années 50 donc les gens qui ont fait ces oeuvres d'art présentes, c'est leur réalité. Ça raconte quand elle [l'artiste] était toute jeune et elle est partie dans les sanatorium dans le Sud pour se faire traiter contre la tuberculose et elle n'a jamais retrouvé sa famille.

On raconte comment les agents de la GRC sont venus et ont abattu systématiquement les chiens qui permettaient aux Autochtones de voyager, d'aller chasser et de se déplacer sur le territoire. Et on savait que l'art, chez les Autochtones en particulier, ça exprime des valeurs, des idées, des histoires. Donc j'ai voulu, dès que j'ai pu, incorporer des oeuvres d'art. C'est pour ça qu'on a, ici, l'agent de police dans son mode de vie traditionnel, la première maison dans laquelle ils ont vécu ; ce sont des illustrations d'artistes Inuit de réalité qu'ils ont connu.

Ici, c'est une autre façon de donner la voix aux Autochtones. Donc, on utilise beaucoup de citations mais ici, il s'agit d'un photographe inuk qui représente une femme portant une parka traditionnelle dans une petite maison de bois carrée pour illustrer le contraste. Donc c'est très premier degré mais ça provient de l'objectif d'un photographe inuk. Mais ça, ça ne paraît pas nécessairement puisque les gens vont juste passer et lire ça sans le savoir. Mais si on prend la peine de regarder les cartels on se rend compte qu'il s'agit d'un photographe inuit.

Section sur les pensionnats indiens

On a travaillé avec un autre comité aviseur car on voulait travailler avec les survivants. En effet, ce sont des histoires qui touchent des gens qui sont toujours vivants et c'est très sensible. Alors pour raconter cette histoire qui est triste et récente, il fallait s'associer et collaborer avec des gens qui ont vécu ces événements. Mais ce n'est pas évident de trouver des survivants autochtones donc on a travaillé avec les entités autorisées et notamment un groupe caritatif à Ottawa nommé « Legacy of Hope Foundation ». Ils travaillent avec des survivants pour sensibiliser les gens à cette réalité et aux impacts des pensionnats indiens mais aussi aider les survivants à surmonter les effets négatifs de ce système. On a donc travaillé avec une entité crédible qui nous a permis d'entrer en contact avec les survivants et là, avec les survivants ils leur ont demandé comment on devrait raconter votre histoire.

Que faut-il dire ? Que faut-il éviter ? L'exposition en est le résultat et elle suit la chronologie de la vie d'un jeune autochtone qui commence dans sa famille. Il arrive à l'école avec sa culture, son identité, il porte ses vêtements traditionnels. Mais finalement, une fois qu'ils passent dans l'école, ils ressortent uniformisés : même coupe de cheveux, même vêtements. Pourquoi ? et bien parce qu'on veut leur enlever leur identité et en faire des citoyens modèles éduqués qui ont oublié leur passé.

Ça c'est l'école où Rosie D., la personne représentée en photo avec son habit traditionnel, est allée. Elle est peut-être sur cette photo [celle de la photo de classe avec les élèves tous habillés de la même façon] mais on ne peut pas la reconnaître parce qu'elle a perdu son identité distincte.

On a voulu alterner les points de vue avec, ici, le point de vue des grands parents qui ont vécu le drame. Ici, celui des jeunes qui se demandent ce qu'ils se passent « ils nous courent après, ils nous embarquent dans un camion, ils nous enlèvent » et la grand-mère en face qui voit ça et c'est le jour le plus triste de sa vie parce que ses enfants ne courent plus dans la rue.

On suit donc la séquence avec la première journée à l'école, ce qu'ils mangeaient, ce qu'ils faisaient pendant la journée, l'éducation... C'est d'ailleurs ici un exemple d'une recherche récente qui vient d'être publiée. C'est un chercheur qui a fouillé dans les archives du Ministère de la Santé et il s'est rendu

compte que certains scientifiques dans les années 40 ont fait des tests, des expérimentations sur des vitamines. Et donc plutôt que de bien nourrir une population qui est clairement mal nourrie, on a utilisé ces jeunes envoyés au pensionnat comme une population cobaye. Donc plutôt que de leur fournir des fruits et légumes frais, on leur a fourni ces vitamines fabriquées en laboratoire pour pouvoir tester leur efficacité. Ça prend beaucoup de mots d'écrire ça, mais on s'est dit que c'était de la nouvelle historiographie donc il faut en parler. Et en même temps ça dit deux choses ; ça dit que ces pauvres gens étaient vraiment... ne contrôlaient pas beaucoup de choses dans leur vie et étaient finalement victimes de toutes ces choses-ci mais ça dit aussi que c'est très récent, ça se passait dans les années 40. Ça fait donc partie du message qu'on avait parce que les gens ici au Canada, très souvent ils vont dire « Oh mais l'histoire autochtone c'est le passé, il faut en revenir, les gens savaient pas... » Non, ce n'est pas le passé, ce sont nos grands-parents qui ont vécu ces choses-là.

Et ce n'est pas vrai qu'ils ne savaient pas, ici, il y a un des agents des Indiens qui le dit [citation présente dans la section] en 1945 : « les enfants quand ils se sauvent, ils peuvent mourir de froid. » Il y a des cimetières dans les cours d'école [photo]. Même les missionnaires disaient « il y a un enfant sur trois qui passe entre nos mains qui décède. » Donc ce n'est pas seulement le point de vue des Autochtones qu'on donne, mais on donne aussi celui des acteurs, des dirigeants donc il y en a une variété.

En parlant de point de vue, on raconte beaucoup de choses dramatiques. Mais pour avoir un peu d'équilibre, il fallait mentionner quelque chose de plus heureux. Mais comme je disais tout à l'heure, on ne peut pas raconter la belle histoire, ça n'en est pas une. Mais il a fallu raconter qu'il y a certaines personnes qui s'en sont bien sorties et qui ont vécu de belles expériences.

Ici, il y a une dame, une survivante qui est allée dans le pire pensionnat existant. Et c'est reconnu, documenté que dans ce pensionnat, il y avait une chaise électrique qui avait été fabriquée par les prêtres responsables de cette institution. Et malheureusement, il y a des jeunes qui ont été torturé dessus. Et elle était allée dans ce pensionnat, le pensionnat Sainte-Anne. Donc quand elle a vu l'exposition, elle a trouvé que ce n'était pas suffisant car elle en avait souffert énormément et elle a demandé « où est la chaise électrique ? je veux que vous montriez la chaise électrique parce que c'est comme ça que ça s'est passé ». Et

nous, on lui dit « mais Madame on ne peut pas prendre le cas le plus extrême car il ne sera pas représentatif de la réalité ».

Et, de l'autre côté, on a parlé avec un monsieur qui lui a été administrateur de deux à trois pensionnats dans le Nord de l'Ontario, et lui tout ça, il ne reconnaît pas sa réalité. Parce qu'il dit : « on n'avait pas beaucoup de ressources, on a fait notre possible, ma femme a donné son coeur là-dedans et on a fait notre possible et je trouve qu'on a bien réussi ». Donc quand il lit ces murs, il est touché dans sa personne car il a consacré sa carrière à aider ces jeunes et puis il n'y retrouve pas. Donc j'aurai eu l'exemple d'une chaise électrique et celui d'un monsieur qui me disait que tout était bien ? Qu'est-ce que je fais, qu'est-ce que je dis ? il faut quand même parler de ces drames et encore une fois, il ne s'agit pas de notre opinion et on le remarque parce qu'il y a beaucoup de citations.

Pour cette section, j'ai beaucoup utilisé les rapports de la commission Vérité Réconciliation qui ont été publiés juste avant que je commence la rédaction des textes alors j'ai pu y identifier les citations qui parlaient de différentes choses. Aussi bien la nourriture, l'instruction, les abus. On aurait pu aller dans le très lugubre avec plein de détails mais on a jugé que la suggestion était suffisante. L'histoire est suffisamment triste donc on n'a pas besoin d'en ajouter une couche dramatique supplémentaire.

On a voulu montrer aussi que les Autochtones n'étaient pas seulement des victimes et qu'ils se sont aussi battus pour leurs droits. Ici, on a une citation d'un élève qui écrit à l'agent des Indiens et dit « mon père m'a envoyé ici pour que j'apprenne à lire » ; donc, volonté des parents que les jeunes apprennent à lire parce qu'ils voient que c'est le nouveau monde dans lequel ils vont devoir vivre et cela nécessite quelques habilités nouvelles. Sauf que ce n'est pas ce qu'il se passe puisqu'on les voit ici [photo] travailler dans les champs. Donc les gens sont conscients de ce qu'il se passe mais leur recours est limité.

Il est limité parce que, dans la loi pour les Indiens, à partir de 1897, les avocats n'ont pas le droit d'engager des avocats pour leur intérêt. C'est une clause très arbitraire qui a été pensée par M. Scott ici présent [photographie portrait de la personne]. Et ici, j'avais dit au designer : « Monsieur Scott est connu au Canada comme étant un grand poète, mais d'un point de vue autochtone, c'est un vilain, c'est un méchant et il a fait beaucoup de dommages ». Donc je lui ai dit, mettez son portrait « grandeur nature parce que je veux que les gens fassent face avec

lui ». C'est pour ça qu'il est plus gros que les autres, c'est parce que je voulais qu'on le voie. Un autre choix muséal de design ça a été d'ajouter un toit ici. Ici, les couleurs sont brunes et noires et font écho à une histoire triste et on a voulu l'assombrir et rendre l'espace étroit. C'est une façon de créer un contraste avec l'ouverture de la seconde section qui est colorée, musical et on est accueilli par un costume de danseuse de Powa alors c'est la célébration, l'émergence nouvelle.

Un autre module auquel on tient beaucoup. Ici, on a travaillé avec le centre national pour la vérité et réconciliation. Le contenu vient d'un centre d'archives qui a été formé à la suite des travaux de la commission donc les documents créés dans ce cadre sont maintenant logés au centre. Et nous, on a eu accès, en collaboration avec le centre national, à leur base de données. J'avais identifié, selon les thématiques abordées par les survivants qui s'expriment ici [vidéo], une vingtaine de témoignages. Par exemple, il y en a qui vont raconter comment ils sont doublement ostracisés aussi bien par les blancs que par leur communauté, d'autres qui ne se sentent appartenir à aucune communauté. Et c'est en fonction de la qualité de l'image et du son, la liste a été réduite à 7 ou 8 témoignages. Ici, c'est une façon de donner la voix aux survivants puisque ce n'est pas mon histoire, ni notre histoire mais la leur. En travaillant avec ce centre, ça nous donne une crédibilité puisqu'on travaille avec les autorités dans ce domaine mais eux, ça leur a donné une crédibilité puisque leurs documents sont utilisés dans l'exposition nationale.

Donc c'est un partenariat qui n'a pas été facile avec des échanges de courriels infinis mais finalement le résultat est intéressant et pertinent puisque les survivants ont leur voix dans l'histoire qui est la leur.

Et là, on entre dans la deuxième section qui est beaucoup plus positive. Mais il faut faire attention, il y a des choses qu'on n'a pas pu faire. On aurait aimé qu'il y est des belles images, de la couleur et éventuellement la présence d'une boîte de mouchoirs parce que la vidéo des survivants et la section des pensionnats est tellement triste que certains en ont des larmes. On n'a pas pu le faire à cause de délais trop courts, mauvaise communication, budget... Cette section est plus positive mais c'est trompeur parce que si on porte attention aux textes, ils ne disent pas que tout ça [section précédente] est du passé et que maintenant tout va bien. Pourquoi je dis ça ? et bien, il y a eu une visiteuse autochtone qui a

visité l'exposition et elle a été influencée par l'ambiance avec la musique, les gens qui dansent... Et elle disait « Oui mais vous laissez passer le message que tout ça c'est du passé alors que nous en souffrons encore ». Mais ça c'est parce que la dame n'a pas lu tous les textes parce qu'il est clairement dit que « même si les droits des Autochtones sont reconnus dans la Constitution canadienne et qu'ils gagnent en Cour suprême pour faire valoir leurs droits, les droits ne sont toujours pas définis et la lutte continue. »

Ici on explique que, malheureusement au Canada, les femmes autochtones sont beaucoup plus souvent victimes d'actes de violences. Beaucoup de femmes ont été assassinées et portées disparues et une enquête en cours présentement au Canada se rend compte que les autorités sont moins enclines, moins précipitées à faire la lumière sur ces cas-ci. Pourquoi ? parce que, « ce sont des Autochtones, elles sont toujours saoules, c'est compliqué... » Donc les problèmes ne sont pas réglés. On parle d'une « crise continue » quand il s'agit de questions autochtones. Donc, à plusieurs endroits, il est mentionné que « ce n'est pas gagné » pour pleins de raisons.

Cette vidéo, par exemple est divisée en quatre sections. Et la troisième section concerne les revendications pour avoir accès à de l'eau potable, pour améliorer les conditions de vie et faire valoir les droits. Sauf que, c'était important de dire que « non », les autochtones ne sont pas que des victimes. Être seulement une victime signifie ne pas se défendre alors que les Autochtones ont toujours résisté et résistent encore. On a voulu dire que malgré les politiques coloniales d'oppression culturelle, politique et juridique, il existe une continuation et une émergence de la culture autochtone : les gens dansent encore, font des manifestations, s'expriment par leur culture et au niveau légal.

C'était donc le message : les Autochtones ont survécu, survivent toujours, sont toujours présents, bruyants et se font entendre mais que, malgré tout, plusieurs problèmes ne sont pas toujours réglés.

Tantôt je disais que la rareté des objets récents était une difficulté mais on a réussi à avoir des objets très importants comme par exemple ici cette coiffe de chef qui a appartenu à un des grands chefs de l'Assemblée nationale des Premières Nations du Canada qui a été le plus souvent nommé à ce poste : monsieur Phil Fontaine. Donc il nous l'a prêté et c'est ce qui est intéressant également pour cette plume d'aigle qui est également un prêt comme la toile au

fond prêtée par l'Assemblée nationale des Femmes autochtones. Donc, trois prêts importants. Ce qui est intéressant, c'est qu'on sait que le musée est censé acquérir, prendre possession et transférer la propriété pour garder de façon perpétuelle. Mais ce qui est intéressant avec ces exemples c'est qu'on n'est pas obligé d'acquérir de façon perpétuelle, on peut travailler en collaboration avec les communautés non seulement pour qu'ils nous disent quoi dire sur les murs mais aussi pour qu'ils nous présentent et prêtent leur culture matérielle pour qu'elle soit mise en valeur ici. Une visibilité au musée représente près de 5 millions de visiteurs par an, donc c'est une collaboration qui est bénéfique pour tout le monde et ça montre que le musée est capable de travailler et développer des relations de confiance avec les Premières Nations.

N.B : Concernant les consultations, avez-vous eu l'impression qu'on allait chercher les communautés ou individus pour une vérification ou alors ils étaient impliqués aussi dans la conception, dans l'idée d'un discours avec eux

J.L : ça dépend. Le comité aviseur autochtone étaient consultés pour savoir quels grands thèmes nous devrions aborder, qu'est-ce qui est important... Des orientations générales. Ceci étant dit, ils pouvaient aussi proposer des figures historiques « oh mais je pense que vous devriez parler de cet exemple-ci parce qu'il répondra à tel... » ou proposer des objets. Mais quand je suis arrivé dans le projet, il était déjà trop tard. Sauf que... Exemple ! Ici, monsieur Elijah Harper. J'ai collaboré avec sa veuve et c'est elle qui a accepté de nous prêter cette plume. Quand j'ai rédigé le texte, je ne lui ai pas demandé de le rédiger mais je lui ai dit « je pense qu'on pourrait dire ça, est-ce que vous êtes d'accord ? », elle a dit « oui, c'est bon, je suis contente ».

Dans d'autres cas ici, on a le traité Nisga'a, un traité moderne ; une revendication territoriale importante au Canada. On a voulu en parler parce que ça suit un peu notre propos. Et ici, j'ai contacté les Nisga'a et je leur ai dit : « Ecoutez, vous allez avoir environ cet espace... Qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce qu'on dit ? De quoi voulez-vous parler ? » Eux, ils nous ont parlé de Monsieur Calder, ils nous ont donné une citation et nous ont fourni ces images et ont dit « nous ça serait ça qu'on aimerait ».

Ici, on a par contre une commande. On aurait voulu l'inclure mais on ne savait pas exactement où mais c'est eux qui nous ont fourni aussi bien le texte que les images. Dans ce cas-là, c'est clairement eux qui ont créé le contenu du module.

Il faut considérer que les communautés sont parfois très occupées elles-mêmes, donc de leur dire « rédigez nous un texte » c'est comme si tu leur donnais un travail, un fardeau alors que c'est bien aussi d'arriver avec un texte et leur dire « écoutez, on voudrait dire ça... ». Ça dépend. Comme je disais on avait soixante mots donc chaque phrase est importante. Donc moi j'envoyais un texte et avec ça, eux, ils avaient le droit de dire « oui mais nous on pense que ça c'est plus important donc enlève cette phrase et ajoute celle-ci ». Mais oui, quand c'était possible on le faisait faire par les gens directement.

Est-ce qu'on appelle ça de la collaboration nécessairement ? Est-ce que c'est de la cocréation ? Oui, peut-être pas 50/50 mais dans la mesure du possible, les gens étaient inclus dans le processus.

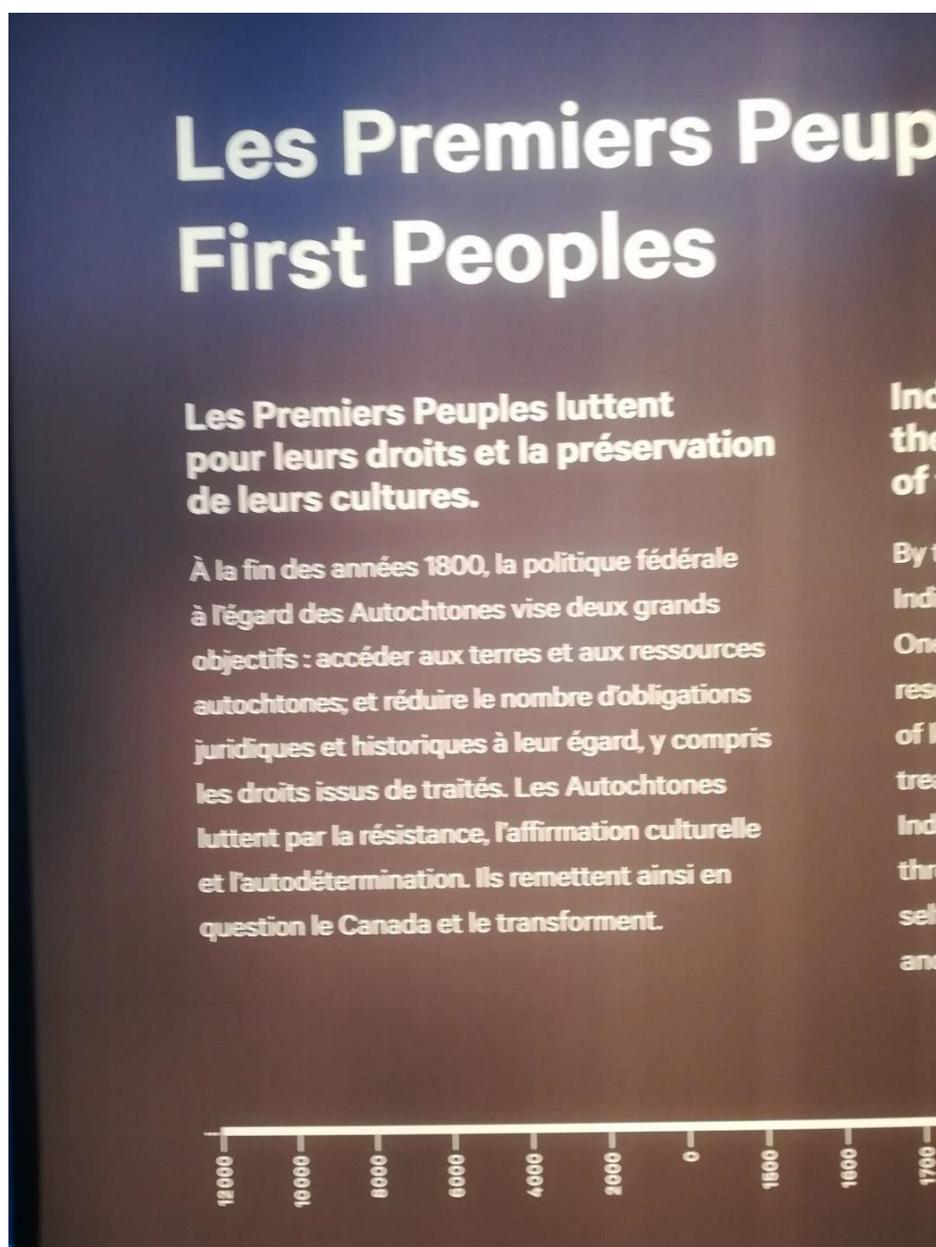
Annexe n°7 : Exemple de prêts au Musée canadien de l'histoire



Elijah Harper

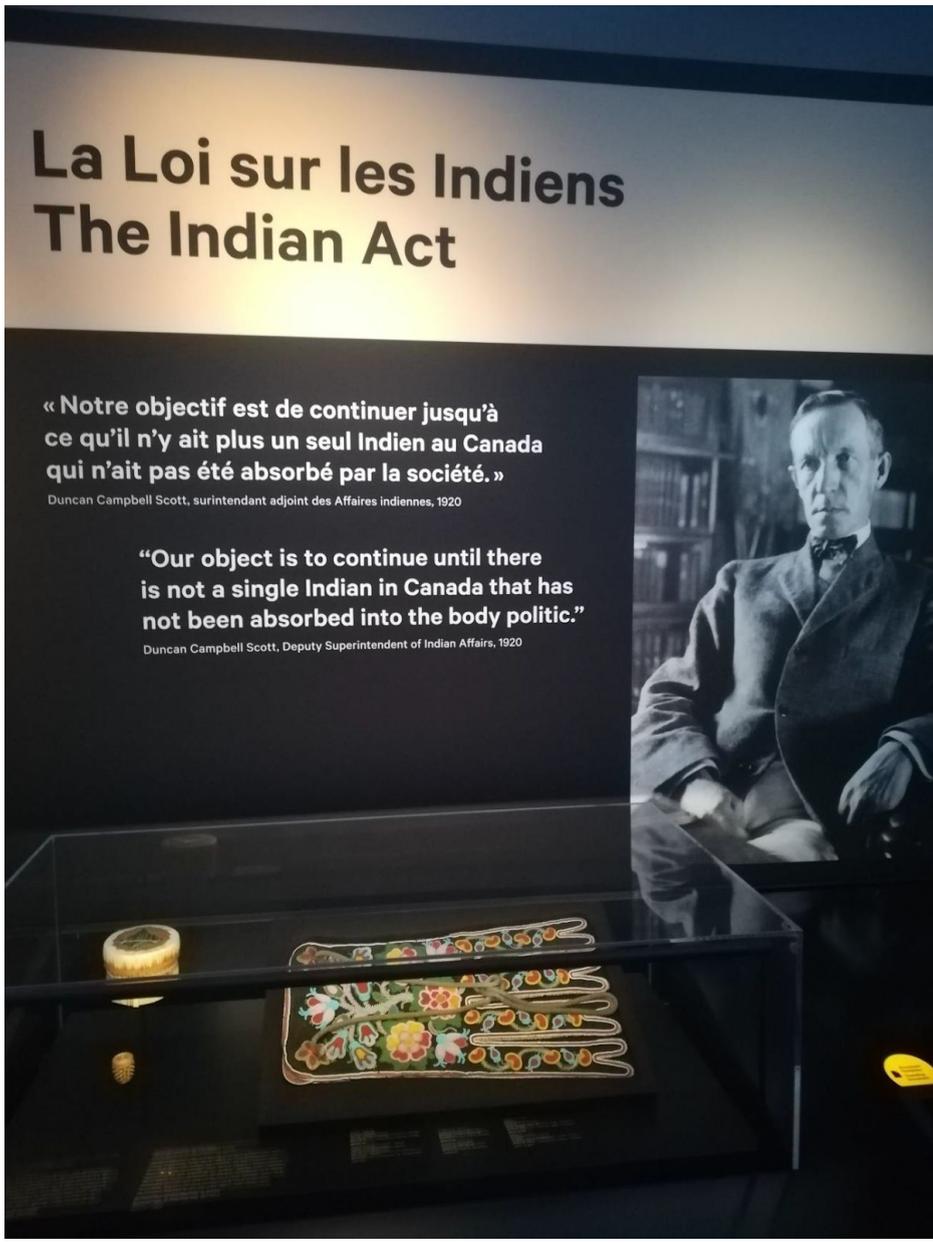
Après avoir rencontré et consulté à maintes reprises des aînés, des leaders et des chefs, Elijah Harper, une plume d'aigle à la main, prend clairement position à l'Assemblée législative du Manitoba et refuse de donner son assentiment à l'Accord du lac Meech de 1990. Il considère que les peuples autochtones n'ont pas été reconnus et n'ont pas pu véritablement participer aux négociations. Sa position sonne le glas de l'accord constitutionnel. Elle rappelle aussi aux Canadiens que les préoccupations des peuples autochtones ne peuvent être ignorées et que les engagements politiques doivent tenir compte des questions autochtones.

Plume d'aigle appartenant à Elijah Harper,
prêt de 5 ans au Musée Canadien de l'histoire.
A droite : cartel de présentation d'Elijah Harper



Cartel de présentation de la section sur les Premiers Peuples :

« A la fin des années 1800, la politique fédérale à l'égard des Autochtones vise deux grands objectifs : accéder aux terres et aux ressources autochtones ; et réduire le nombre d'obligations juridiques et historiques à leur égard, y compris les droits issus des traités. Les Autochtones luttent par la résistance, l'affirmation culturelle et l'autodétermination. Ils remettent ainsi en question le Canada et le transforment ».



Vue de la présentation dédiée à la Loi sur les Indiens dans la section Premiers Peuples présentant un portrait et une citation de Duncan Campbell Scott

Annexe n° 9

Un manteau britannique à la mode huronne-wendat
Présentation d'une tenue composée d'un manteau, une ceinture fléchée et une veste au Musée canadien de l'histoire de Gatineau, Canada



© Noémie Benkrim



Nicholas Vincent Tsawenhohi
 Nicholas Vincent Tsawenhohi est grand chef héréditaire de la nation huronne-wendat, de 1811 à 1844. Son portrait est peint à Londres, où il dirige une délégation en 1825.

Portrait of Nicholas Vincent Tsawenhohi
 Edward Chatfield, 1825
 Bibliothèque et Archives Canada, C-043504

Nicholas Vincent Tsawenhohi
 Nicholas Vincent TSAWENHOHI, SAWENOS AS HEREDITARY Grand Chief of the Huron-Wendat Nation from 1811 to 1844. In 1825 he led a delegation to London, England, where this portrait was painted.

Portrait of Nicholas Vincent Tsawenhohi
 Edward Chatfield, 1825
 Library and Archives Canada, C-043504

1 À la mode huronne-wendat
 À la fois œuvre d'art et vêtement, ce manteau et cette ceinture fléchée sont de magnifiques exemples des vêtements officiels portés par les chefs hurons-wendat au début des années 1800. Destinée à un aristocrate britannique, la veste a été confectionnée par des artisans de Wendake. Elle combine le style d'un uniforme britannique et celui des Hurons-Wendat avec ses décorations en piquants de porc-épic.

Manteau, ceinture fléchée et veste
 MCH, B-11-498, B-11-499, B-11-500, B-11-501

Huron-Wendat Clothing
 Works of art as well as garments, this coat and sash are exceptional examples of the formal clothing worn by Huron-Wendat leaders in the early 1800s. Wendake artisans made this vest, which combines the style of a British uniform with Huron-Wendat quiltwork, for a British aristocrat.

Coat, sash and vest
 MCH, B-11-498, B-11-499, B-11-500, B-11-501

2 Poupée
 Une Huronne-Wendat telle que représentée par un artisan de Wendake en 1788.

Poupée féminine
 MCH, B-11-429

Doll
 A Huron-Wendat woman, as portrayed by a Wendake artisan in 1788.

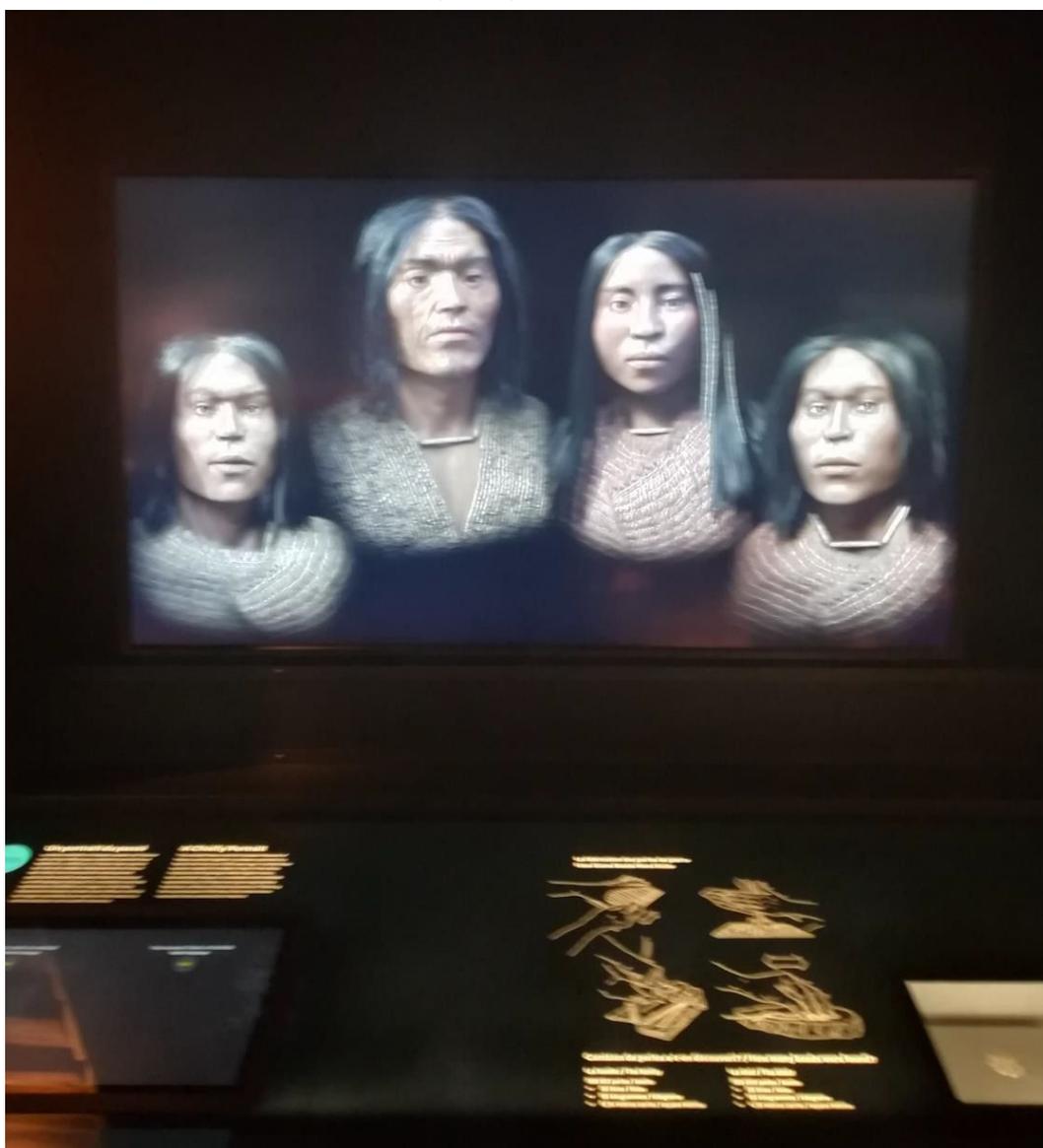
Female doll
 MCH, B-11-429

“À la fois oeuvre d’art et vêtement, ce manteau et cette ceinture fléchée sont de magnifiques exemples de vêtements officiels portés par les chefs hurons-wendat au début des années 1800. Destinée à un aristocrate britannique, la veste a été confectionnée par des artisans de Wendake. Elle combine le style d’un uniforme britannique et celui des Hurons-Wendat avec ses décorations en piquants de porc-épic”.

Cartel de l’artefact “Manteau, ceinture fléchée et veste”

© Noémie Benkrim

Annexe n°10 : Reconstitution numérique à partir de restes humains de la Nation Shishahl



Dispositif écran vidéo (en mouvement) des visages reconstitués
© Noémie Benkrim

Les anciens chefs de shíshálh

Dans la communauté de shíshálh, au nord-ouest de Vancouver, des chercheurs shíshálhs accompagnés d'archéologues du Musée canadien de l'histoire et de l'Université de Toronto ont découvert les restes d'une famille d'il y a plus de 4000 ans. Ce sont des données scientifiques qui ont permis de reconstituer les visages présentés ici.

Deux individus, soit un homme et une femme, ont été inhumés avec plus de 350 000 perles de pierre et de coquillage. Un nourrisson et des jumeaux masculins adultes inhumés à proximité pourraient être leurs enfants ou d'autres parents. Les perles étaient peut-être cousues à des vêtements ou à des couvertures. Constituant une somme imposante de richesses, elles portent à croire que la famille était d'un rang social supérieur.



Un portrait du passé

La Nation shíshálh et le Musée canadien de l'histoire ont uni leurs efforts pour produire le portrait d'une famille d'il y a 4000 ans. Un lecteur laser a permis de créer des modèles tridimensionnels de chacun des crânes. Ils ont ensuite été numériquement pourvus de muscles, de peau et d'autres tissus par un anthropologue physique. En consultation avec des représentants shíshálhs, les visages ont été dotés d'expressions faciales, de rides et de coiffures. Une fois les visages reconstitués, les restes ont été rendus à la communauté pour une nouvelle inhumation.

En haut : Cartel présentant la Nation shishalh
En bas : Rubrique « Sous la loupe », cartel expliquant la création du dispositif
© Noémie Benkrim

BIBLIOGRAPHIE

AMES Michael A., *Cannibal Tour and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver : UBC Press, 1992

- “Biculturalism in exhibitions”, *Museum Anthropology*, vol. 15 n°2, 1991, p. 7-15

AMSELLE, Jean-Loup. « L’anthropologue face au durcissement des identités » in: *Dire les autres : réflexions et pratiques ethnologiques*, Payot Lausanne, 1997

AMSELLE Jean-Loup, BACHIR Souleymane: *En quête d’Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*, Paris, Albin Michel, 2018

AMYOT Chantal, LEBLANC Lisa, MORRISON David (dir.), *Récits du Canada : la salle de l’histoire canadienne*, Gatineau, Musée canadien de l’histoire, 2017

ANTILLE Diane, “Vers un musée polyphonique”, in: D. Antille (éd.), *Retour à l’objet, fin du musée disciplinaire ?*. Peter Lang, 2019

Association des musées canadiens et Assemblée des Premières Nations., *Tourner la page : Forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations : Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations*, 1992

AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992

BAL, Mieke., “Telling, Showing, Showing off”. *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 3, Spring. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, pp. 556–594

BANCEL Nicolas, *Le postcolonialisme*, PUF, Que sais-je ?, 2019

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris : Gallimard 1968

BAWIN Julie, *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des Archives contemporaines, coll. "Analyse et génétique de la création artistique, 2014

- "L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la "promesse" d'un commissariat engagé", *RACAR: revue d'art canadienne*, vol.43, n°2, 2018, pp. 48-56
- "Des cartes blanches dans les musées d'ethnographie et les musées d'histoire du judaïsme. Les cas du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren et du Musée Juif de Belgique". *Muséologies*, vol.9 n°2, 2018, p. 109–130

BAYART, Jean-François, *Les Études postcoloniales. Un carnaval académique*. Paris : Karthala, 2010

BAZIN Germain, *The Museum Age*, New York: Universe Books, 1967

BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur » [1934], *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique éditions, 2003

BENNETT, Tony. *The birth of the museum*. Routledge, 1995

BIRO Yaelle, FLAM Jack, "How, When, and Why African Art Came to New York: A Conversation," *Met Museum video*, 1:08:34, June 21, 2013 [en ligne] : <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/african-art>

BLANCKAERT Claude (dir.), *Politiques de l'anthropologie : pratiques et discours en France (1860-1940)*, Paris, L'Harmattan, 2001

BOAS Franz, *Race, Language and Culture*. The University of Chicago Press, 1982

BOAST, R., «Neocolonial Collaboration : Museum as Contact Zone Revisited », *Museum Anthropology*, 2011, vol 34 n°1, pp. 56-70

BOCARD Hélène. « Trois musées face à leur passé colonial : Bruxelles, Amsterdam et Paris », *Hommes & Migrations*, vol. 1326, no. 3, 2019, pp. 174-181

BOLLE Michael, ZÜCHNER Eva (dir.), *Stationen der Moderne : die bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Berlinische Galerie et Nikolai, 1988

BONDAZ, Julien, « Politique des objets de musée en Afrique de l'Ouest. » *Anthropologie et Sociétés*, vol 38, n° 3, 2014, p. 95–111

BOURDIEU, Pierre, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Les éditions de Minuit, collection Le sens commun, 1966

BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris : Les éditions de minuit, collection Le sens commun, 1964

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998

BRAUNHOLTZ, Hermann Justus. *Sir Hans Sloane and Ethnography*, Londres, Trustees of the British Museum, 1970

BRULON SOARES Bruno, LESCHENKO Anna, « Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory », *ICOFOM Study Series*, 46, 2018, p. 61-79

BUTLER Shelly R. *Contested Representations: Revisiting 'Into the Heart of Africa'*, Taylor & Francis, 1999

CABANNE Pierre, *The Great Collectors*. London: Cassel, 1963

CARDINAL, Douglas. Principes de conception : Musée canadien de l'histoire, Musée canadien de l'histoire, 2016

CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie : Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation Française, 2012

CHAUMIER Serge, JACOBI Daniel. *Exposer des idées. Du musée au Centre d'interprétation*. Complicités : Paris, 2009

CHUA Liana, ELLIOTT Mark, *Distributed Objects: Meaning and Mattering after Alfred Gell*. eds. New York: Berghahn Books, 2013

CLAVIR Miriam, *Preserving What Is Valued: museums, conservation and First Nations*, Vancouver: University of British Columbia Press, 2002

CLIFFORD James, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et art au XXe siècle*. Paris: ENSB-A, 1996

- *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, 1988

- "Le quai Branly en construction". *Le Débat: le moment du quai Branly*, p. 29-39
- *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, 1997

CLIFFORD, James et MARCUS George, *Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986

CORRIN Lisa G (dir.), *Mining the Museum. An installation by Fred Wilson*, Baltimore, The Contemporary, 1994

CÔTE, Michel. « Les musées de société : le point de bascule », *Hermès, La Revue*, vol. 61, no. 3, 2011, pp. 113-118

- (dir.) *La fabrique du musée de sciences et de sociétés*, Paris, La documentation française, collection Musées-Mondes, 2011

CRIVELLO Marylin, GARCIA Patrick, OFFENSTADT Nicolas, (dir.), *Concurrence des passés*, Presses universitaires de Provence, 2006

CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty, VERGES Françoise (dir.), *Décolonisons les arts !*, L'Arche, 2018

DAVALLON, Jean, « Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine ? », in: *Le Musée cannibale*, 2002, p.169-187

- *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris, Hermès-Lavoisier, 2006
- *L'exposition à l'oeuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, France / Montréal (Qc), Canada, L'Harmattan, 2000

- “Le musée est-il vraiment un média ?” In: *Publics et Musées*, n°2, *Regards sur l'évolution des musées* (sous la direction de Jean Davallon), 1992 pp. 99-123
- *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition.* Paris : Expo Média, 1986

DAVID Philippe, *Rouen, 1896 : les villages africains de l'Exposition coloniale*, ASI Editions, 2004

DAVIS Josh, “Are natural history museums inherently racists ?”, *Natural History Museum de Londres*, 16 juillet 2019, [en ligne] URL :

<https://www.nhm.ac.uk/discover/news/2019/july/are-natural-history-museums-inherently-racist.html>

DE L'ESTOILE Benoît, *Le Goût des Autres : de l'Exposition coloniale aux Arts Premiers*, Paris, Flammarion, 2010

- « L'anthropologie après les musées ? », *Ethnologie française*, 2008/4 (Vol. 38), p. 665-670
- « The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies », *Social Anthropology* vol. 16, n°3, 2008, pp. 267-279
- “Appropriations”, Lettre du séminaire Arts&Société, *Les économies de l'art* n°17-1, du 11 octobre 2007. [en ligne] <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2354>
- “L'oubli de l'héritage colonial”, *Le Débat*, vol. 147, no. 5, 2007, pp. 91-99
- “Quand l'anthropologie s'expose...”, *Critique*, vol. 680-681, no. 1, 2004, pp. 5-15

DELISS Clementine, Clementine Deliss, *Object Atlas: Fieldwork in the museum*, Kerber, 2012

- « Trading perceptions in a post-ethnographic museum », *Theatrum Mundi* [en ligne], 2013, URL : <http://theatrum-mundi.org/library/trading-perceptions-in-a-post-ethnographic-museum/>

DERLON, Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique, « Le culte muséal de l'objet sacré », *Gradhiva*, 2002, pp. 202-211

- « Le culte muséal de l'objet sacré », *Gradhiva*, 2002, pp. 202-211

DESROCHES Monique, DESROSIERS Brigitte, « Notes "sur" le terrain », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 8, 1995

DESVALLÉES André, MAIRESSE François, *Concepts clés de muséologie*, Armand Colin, 2010

DESVALLÉES André, (dir.). *Vagues 1. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W/MNES, 1992

- *Quai Branly : un miroir aux alouettes ?*, *A propos d'ethnographie et d'« arts premiers »*, Paris : L'Harmattan, 2007

DIAS Nélia, "Musées et colonialisme. Entre passé et présent", in: *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, p.15-33

- "Double erasures: rewriting the past at the Musée du quai Branly", in *Social Anthropology* 16(3): p.300-311, 2008

DOXTATOR, Deborah. *Plumes et pacotilles*. Catalogue d'exposition (Centre culturel Woodland), 1988

DOYEN Audrey, *Les relations entre les musées d'ethnographie et les marchés de l'art africain et océanien en France, en Suisse et en Belgique : construire la valeur et s'appropriier l'altérité. Héritage culturel et muséologie*. Université Sorbonne Paris Cité; Université de Neuchâtel (Suisse), 2018

DROUGUET Noémie, GOB André, *La muséologie, histoire, enjeux et développements*, Armand Colin, 2014

DUBUC Elise, TURGEON Laurier, « Musées et premières nations : la trace du passé, l'empreinte du futur. » *Anthropologie et Sociétés*, 2004, vol 28 n°2, 2004, pp. 7–18

- « Musées d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains ». *Ethnologies*, vol. 24, n°2, 2002, p. 5–18

-

DUCLERT Vincent, PROCHASSON Christophe (dir.), *Dictionnaire critique de la République*, Paris : Flammarion, 2002

DULUCQ, S., J.F. KLEIN et B. STORA, *Les mots de la Colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008

DUPAIGNE, Bernard. « L'ethnologue responsable » in : *Dire les autres : réflexions pratiques et ethnologiques*. Payot, Lausanne, 1997

DURRANS Brian, *The future of the other: changing cultures on display in ethnographic museums*. in: *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*. London: Routledge, 1988, pp. 144-69

EIDELMAN Jacqueline, ROUSTAN Mélanie, GOLDSTEIN Bernadette (dir.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La documentation Française, 2007

EIDELMAN Jacqueline, NYSSSEN Françoise, *Inventer des musées pour demain, Rapport de la Mission Musées XXIe siècle*, La Documentation française, 2017

ÉMON L., 2008, *Objets d'un territoire partagé : quelques expérimentations dans le développement d'une recherche participative de design pour amener l'Autre à prendre parole à travers le médium exposition*. Mémoire de maîtrise non publié, Département des Arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi

FAGNART Claire, « Art et ethnographie », *Marges* [En ligne], 06 | 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008, <http://journals.openedition.org/marges/829>

FANON, Frantz, *Peaux noires, masques blancs*, Paris : Seuil, 1952

FORMOSO Bernard, « Pour un contre-esthétisme didactique dans les musées d'ethnologie », *Ethnologie française*, vol. 38, no. 4, 2008, pp. 671-677

FOSTER Hal, Hal Foster, « L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ? », dans *Face à l'histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 498-505

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard, 1975

GELL, Alfred, *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford : Clarendon press, 1998

GLICENSTEIN Jérôme. *L'art une histoire d'expositions*. Presses Universitaires de France, 2009

GOMEZ Pedro Pablo, GONZALEZ VASQUEZ Angélica et FERREIRA ZACARIAS Gabriel. « « Esthétique décoloniale » Entretien avec Pedro Pablo Gómez », *Marges* 2016, vol 23

GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques et KAEHR (eds), Roland, *Le musée cannibale*, 2002

- (éds), *L'art c'est l'art*, Neuchâtel, Publications du Musée d'ethnographie, 1999

GOULET J.-G., « Une question éthique venue de l'autre monde. Au-delà du grand partage entre nous et les autres », *Anthropologie et Sociétés*, vol 28 n°1, 2004, pp. 109-126

GREENBERG Reesa, FERGUSON Bruce W., NAIRNE Sandy (dir.), *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996

GREENBERG Reesa, Remembering Exhibitions : From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n° 12, « Landmark Exhibitions » [en ligne], automne 2009, URL : www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/greenberg.shtm

GROGNET Fabrice, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva*, n°2, 2005, pp.49-63

GROSGOUEL Ramon, "Transmodernity, border thinking, and global coloniality", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, 2008

GRYSEELS Guido, *The Renovation of the Royal Museum for Central Africa. Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography ?* Conférence internationale RIME, Rome, 18-20 avril 2012

HAINARD Jacques, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 2005

- «Pour une muséologie de la rupture », in : Musées, Actes du colloque de la Société des musées québécois « Musées et communication : Le musée et ses publics ou l'acceptation de la différence », 1987

HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Dire les autres : réflexions pratiques et ethnologiques*. Payot Lausanne, 1997

- *Objets prétextes, objets manipulés*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1984

HALPIN, M., AMES, M., "Musées et « Premières Nations » au Canada". *Ethnologie Française*, 1999, vol 29, n°3, p. 43-436

HARRISON, Harrison Julia D., "The Spirit Sings' and the future of anthropology", *Anthropology Today*, vol. 4, n°6, 1988, p. 6-9

HAYNES Suyin, "Why a Plan to Redefine the Meaning of «Museum» Is Stirring Up Controversy", *Time*, 9 septembre 2019, [en ligne] URL : <https://time.com/5670807/museums-definition-debate/>

HEGEWISCH Katharina, KLÜSER Bernd, (dir.), *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du 20e siècle* [1991], trad. Denis Trierweiler, Paris, Les Éditions du Regard, 1998

HILLER Susan, EINZIG Barbara, *Thinking about art: conversations with Susan Hiller*, Manchester University Press, 1996

IVEKOVIC Rada, « Conditions d'une dénationalisation et décolonisation des savoirs », *Mouvements*, vol. 72, no. 4, 2012, pp. 35-41

JACOBI Daniel, “Les faces cachées du point de vue dans les discours d'exposition”. *La Lettre de l'OCIM*, 100

JAMESON Frederic, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991

JAMIN Jean, *Faut-il brûler les musées d'ethnographie ?*, *Gradhiva*, n°24, 1998, p.65-69

JENKINS Tiffany, *Contesting Human Remains in Museum Collections: The Crisis of Cultural Authority*, Londres, Routledge - Research in Museum Studies, 2010

JONES Anna Laura, “Exploding Canons : The Anthropology of Museums”, *Annual Review of Anthropology*. vol. 22, p. 201-220

JERÔME Laurent, “Présentation : Vues de l'autre, voix de l'objet dans les musées”, *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n°3, 2014, p. 9–23

JEWSIEWKICKI Bogumi, “La mémoire est-elle soluble dans l'esthétique ?”, *Le Débat*, vol. 147, no. 5, 2007, pp. 174-177

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1790, GF Flammarion, 2000

KAPLAN, Flora Edouwaye S. (ed.), *Museums and the Making of « Ourselves »*. *The Role of Objects in National Identity*, Londres et New York, Leicester University Press, 1994

KARP Ivan, LAVINE Steven, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991

KEW Michael, *Anthropology and First Nations in British Columbia*, BC Studies, Winter, 1993-94

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, *Destination culture. Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, 1998

KOSUTH Joseph, « The Artist as Anthropologist », *Art After Philosophy and After, Collected Writing, 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 107-128

KRAMER Jennifer, “Figurative Repatriation: First Nations ‘Artist-Warriors’ Recover, Reclaim, and Return Cultural Property through Self-Definition”, *Journal of Material Culture*, 2004; vol. 9, n°

KRECH Shepard, HAIL Barbara A. (dir.). *Collecting Native America 1870-1960*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1999

KYMLICKA Will, BASHIR Bashir (dir.), *The Politics of Reconciliation in Multicultural Societies*, Oxford University Press, 2008

LACASSAGNE Aurélie, « Les représentations patrimoniales des peuples autochtones au Canada et en Nouvelle-Zélande : regards croisés et défis éthiques », *Éthique publique*, 2017, vol. 19, n°2

LAGERKVIST Cajsa, “Empowerment and Anger : Learning how to Share Ownership of the Museum”, *Museum and Society*, 2006, 2, n°4, p. 52-68

LÄHDESMÄKI Tulli, PASSERINI Luisa, KAASIK-KROGERUS Sigrid, , VAN HUIS Iris. (dir.) *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe*. Palgrave Studies in Cultural Heritage and Conflict. Palgrave Macmillan, Cham, 2019

LATOUR Bruno, HENNION Antoine, *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme*. Sociologie de l'art, L'Harmattan, 1993, pp.7-24

LATOUR Bruno, WOOLGAR Steve, *La Vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*. Éditions La Découverte, 1988

LEBOVICS Herman, *Bringing the Empire Back Home: France in the Global Age*, Durham, Duke University Press, 2004

LEIRIS Michel, *Miroirs de l'Afrique*, Paris: Gallimard, 1996

LONETREE, Amy. *Decolonizing Museums : Representing Native America and Tribal Museums*, University of North Carolina Press, 2012

LORENTE Jesus Pedro, MOOLHUIJSEN Nicole, « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 158, 2015

LUSTE BOULBINA Seloua, « Décoloniser les institutions », *Mouvements*, vol. 72, no. 4, 2012, pp. 131-141

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Editions de Minuit, 1979

MACDONALD Sharon, LEAHY Helen (dir.), *The International Handbook of Museum Studies*, Chichester, West Sussex : Wiley/Blackwell, 2015

MACDONALD Sharon, BASU Paul (dir.) *Exhibition experiments*. Blackwell Pub, 2007

MACDONALD Sharon, "Museums, national, postnational and transnational identities", *Museum and Society*, 2003
- (dir.), *A companion to Museum Studies*, Chichester : Wiley-Blackwell, 2011

MACGREGOR Neil, WILLIAMS J., "The encyclopaedic museum. Enlightenment ideals, contemporary realities. A reply." *Public Archaeology*, 2005, vol. 4, p. 57-59.

MACGREGOR Neil *The whole world in our hands*. *The Guardian*, 24 juillet 2004. [en ligne] URL : <http://www.theguardian.com>

MAIRESSE, François, HURLEY, Cécilia "Eléments d'expologie: matériaux pour une théorie du dispositif muséal". *Media Tropes*, 2012

MARZAME, Hodan ZEEFUIK Simone, #Decolonize The Museum, Roundtable – Reclaiming heritage: Materializing repair and redress in spaces of trauma, On the Poetics and Politics of Redress, November 12-13, 2015, Leiden, The Netherlands [en ligne] disponible ici : <https://vimeo.com/164082870>

MAUZÉ Marie, ROSTKOWSKI Joëlle, « La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat*, 2007, vol.5 (n° 147), p. 80-90

MAUZÉ Marie, , « Un patrimoine, deux musées : la restitution de la Potlatch Collection, *Ethnologie française*, 1999, vol. 3, p. 419-430

MAZE Camille, POULARD Frédéric, VENTURA Christelle, Les musées d'ethnologie : culture, politique et changement institutionnel. Lassay-les-châteaux : Editions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2013

MBEMBE, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? Entretien avec Achille Mbembe ». *Esprit* 330, 2006

- *Notes on the Anti-Museum Postcolonial and Otherwise. In The Postcolonial Museum. The pressures of memories and the bodies of histories.* Conférence internationale MeLa UNO, Naples, 7-8 février 2013

MCGHEE, Robert. *Un chemin de mille ans d'histoire : la salle du Canada du Musée canadien des civilisations*, Gatineau, Québec : Musée canadien des civilisations, 2008

MESSAGE Kylie, *New Museums and the Making of Culture*. Oxford: Berg., 2006

MITHLO, Nancy Marie. “‘Red Man's Burden’: The Politics of Inclusion in Museum Settings.” *American Indian Quarterly*, vol. 28, n°4, 2004, pp. 743–763

MODEST Wayne, *Curating Between Self Hate and Self Love : Ethnographic Museums and Ethnonationalist Politics. In The Future of Ethnographic Museums.* Conférence RIME, Keble College, Oxford, 20 juillet 2013

MONTPETIT Raymond. “Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique”. In: *Publics et Musées*, n°9, 1996, pp. 55-103

MURPHY Maureen, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*. Paris : Les Presses du réel, 2009

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*. San Francisco : Lapis Press., 1976-1981, 208 p.

PAGANI Camilla, *Politiques de reconnaissance dans les musées d'ethnographie et des cultures au XXIe siècle*, Thèse, Université Paris-Est-Créteil – Università degli studi di Milano, 2014

PEARS Susan, *Museum Studies in Material Culture*. Leicester, UK: Leicester University Press, 1989

PEERS Laura, "Source Communities", *Brave New World Curator*, 31 janvier 2014 [en ligne]

<https://pittrivers-americas.blogspot.com/2014/01/source-communities-back-in-july-at.html>

PEERS Laura, BROWN, Alison K. (eds.), *Museums and source communities*, Londres et New York, Routledge, 2003

PHILIP, M. N. *Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture*. Mercury Stratford ON, 1992

PHILLIPS, Ruth B, *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. McGill-Queen's University Press, 2011

- "Fielding culture: dialogues between Art History and Anthropology", *Museum Anthropology*, 18 (1), 1994, p. 39–46

- “Where is Africa? Re-viewing art and artifact in the age of globalization and diaspora”, *American Anthropologist*, 104 (3), 2002, p. 11–16

PINTO RIBEIRO Antonio, “Pouvons-nous décoloniser les musées ?”, Paris, Conférence *Tout se transforme*, 22 novembre 2018

POMIAN Krzysztof, *L'ordre du temps*. Bibliothèque des Histoires, NRF, Gallimard, Paris, 1984

- *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard, 1987

PRATT Mary Louise, « Arts of the Contact Zone », *Profession 1991*, New York, MLA, 1991

PRICE Sally, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago: Chicago University Press, 2007

- “Return to the quai branly”, *Museum Anthropology*, vol. 33, n°1 p.11-21

RAYMOND Rosanna, SALMOND Amiria (dir.), *Pasifika Styles : Artists Inside The Museum*, University of Cambridge Museum of Archaeology and Anthropology, 2008

RAZAC, Olivier, *Avec Foucault après Foucault. Disséquer la société de contrôle*, Paris, L’Harmattan, 2008

- *L'écran et le zoo. Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft story*, Paris, Essais, Denoël, 2002

REDFIELD Robert, *'Art and icon', Aspects of Primitive Art*, New York: Museum of Primitive Art, 1959

RIVET, Paul (dir.), *L'Encyclopédie Française*, Tome VII, « L'espèce humaine », Paris, Larousse, 1936

ROGER Aurélie, « D'une mémoire coloniale à une mémoire du colonial. La reconversion chaotique du Musée Royal de l'Afrique Centrale, ancien musée du Congo Belge », *Cadernos de Estudos Africanos*, vol. 9 n°10 p. 43-75

SAID, Edward. *L'Orientalisme*, Paris: Seuil, 1980, 430 p.

SAPIRO, Gisèle, STEINMETZ George, et DUCOURNAU Claire, « La production des représentations coloniales et postcoloniales », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 185, no. 5, 2010, pp. 4-11

SCHILDKROUT Enid, "Ambiguous messages and ironic twists: into the heart of Africa and the other museum". *Museum. Anthropology*. vol.15, n°2, 1991, p.16-23

SEIDERER Anna, *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales.*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2014

SERGENT Bernard, « Du musée de l'Homme au musée du quai Branly : la régression culturelle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 101, 2007

SHELTON Anthony,, *Critical Museology. A manifesto.*, Museum Worlds Advances in Research, 1/1, 2013

SHERMAN, Daniel et ROGOFF Irit, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994

SIEGAL Nina, “The statues were toppled. What happens to them now ?”, *The New-York Times*, 15 juin 2020, [en ligne] URL :
<https://www.nytimes.com/2020/06/15/arts/design/fallen-statues-what-next.html>

SIMPSON Moira G, *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era*. London: Routledge, 1996

SINGH Kavita , “Les musées universels : le point de vue d’en bas”, in : Lyndel Prott (dir.) *Témoins de l’Histoire. Recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels*. Paris : UNESCO, 2011

SLEEPER-SMITH Susan (dir.), *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives*, University of Nebraska Press, 2009

SMOUTS M.-C. (dir.), *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Presses de Science Po, 2007

SOULIER Valérie, « Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale », *Éducation et francophonie*, 2015, vol. 43 n°1, pp. 97–115

- *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, 2013

STRANSKY, Zbyněk Zbyslav, *Muséologie. Introduction aux études*, Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie, Bron, République Tchèque, Université Masaryk, 1995

STOCKING, George W., "Essay on Museums and Material Culture", *History of anthropology*, The University of Wisconsin Press, 1985, pp.3-14

TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme : différence et démocratie*, Champs essais, 1992

TAYLOR Anne-Christine, "Au musée du Quai Branly : La place de l'ethnologie", *Ethnologie française*, 2008/4, Vol. 38, p. 679-684

TORGNOVNICK Marianna. *Gone primitive. Savage intellects, modern lives*. Chicago: University of Chicago Press., 1990

VAMANU Iulian, *Indigenous Museum Curatorship in the United States and Canada: Roles and Responsibilities / The National Museum of the American Indian as Cultural Sovereignty*, De Gruyter Libri, 2019

VAN DARTEL, D. (dir.), *Tropenmuseum for a change ! Present between past and future*. A symposium report. Bulletin 391, Amsterdam, Kit Publishers, 2009

VAN DICK Janneke, LEGÈNE Susan (dir.), *The Netherlands East Indies at the Tropenmuseum*, Tropenmuseum Collection Series; n°1, 2011

VAN GEERT Fabien, « Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques », *Culture & Musées*, 31, 2018, 192-195

- *Du musée ethnographique au musée multiculturel*, La documentation française, 2020
- *Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse Vers une muséologie de la pensée. L'expérience du Musée d'ethnographie de Neuchâtel*, Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres. Matériaux pour une discussion, ICOM-ICOFOM, 2018

VENTURA Christelle, *La fondation du Musée du quai Branly : matériaux pour une anthropologie politique et culturelle d'une institution*, thèse soutenue à Paris, EHESS, 2006

VERGÈS Françoise, « Méthodologie décoloniale : de quelques exemples pour décoloniser et dénationaliser histoire et culture », septembre 2016, Island, Bruxelles. [en ligne], disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=o6kvnHMIDVs>

VIATTE Germain, *Tu fais peur, tu émerveilles. Musée du quai Branly, acquisitions 1998/2005*. Paris, musée du quai Branly et Réunion des musées nationaux, 2006

VINCENT Cédric, « Réinventer le musée : interactions et expérimentations », *Perspective*, n° 1, 2015

VOGEL Susan, *ART/artifact: African Art in Anthropology Collections*, New York: Prestel Verlag, 1988

WASTIAU Boris, *Exit Congo Museum 2000. Un essai sur la vie sociale des chefs-d'œuvres du Musée de Tervuren*. Tervuren : Musée Royal de l'Afrique Centrale, 2001

WILSON Fred, MARSTINE Janet, "A conversation with Fred Wilson", The Institute of Museum Ethics, Seton Hall University, 3 février 2010. [En ligne],

URL

:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=428&v=YLG6c_NSvCE&feature=emb_title

WONU VEYS Fanny, *ART OR ARTEFACT: IS THAT THE QUESTION? "Pasifika styles" at the University of Cambridge Museum of Archaeology and Anthropology, and the refurbishment of the Michael Rockefeller Wing at the Metropolitan Museum of Art.*, Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde, 2010