



**HAL**  
open science

## LA FIN DES MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE ?

Marie Mauzé, Joëlle Rostkowski

► **To cite this version:**

Marie Mauzé, Joëlle Rostkowski. LA FIN DES MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE?: Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales. *Le Debat*, 2007, Le moment du Quai Branly, 147 (novembre-décembre 2007), pp.80-90. 10.3917/deba.147.0080 . hal-01324006

**HAL Id: hal-01324006**

**<https://hal.science/hal-01324006>**

Submitted on 1 Jun 2016

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

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

## LA FIN DES MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE ?

Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales

**Marie Mauzé, Joëlle Rostkowski**

**Gallimard** | « *Le Débat* »

2007/5 n° 147 | pages 80 à 90

ISSN 0246-2346

ISBN 9782070119851

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<http://www.cairn.info/revue-le-debat-2007-5-page-80.htm>  
-----

!Pour citer cet article :

-----  
Marie Mauzé, Joëlle Rostkowski, « La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat* 2007/5 (n° 147), p. 80-90.

DOI 10.3917/deba.147.0080  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Gallimard.

© Gallimard. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Marie Mauzé, Joëlle Rostkowski

# La fin des musées d'ethnographie ?

## *Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales*

La fin du <sup>xx</sup>e siècle et le début du <sup>xxi</sup>e ont été marqués par une réflexion de grande envergure concernant les pratiques en usage dans les musées ethnographiques vis-à-vis des peuples conquis lors de l'expansion coloniale européenne. Depuis les années 1980, les musées américains, canadiens, australiens et néo-zélandais se trouvent placés au cœur d'un débat politique et intellectuel centré sur le rôle et l'expertise culturelle qui doivent être assignés aux communautés autochtones au sein de ces institutions, aussi bien en matière de conservation que d'exposition. Les représentants des communautés locales ont clairement exprimé leur volonté d'avoir un rôle actif dans ces domaines au même titre que les conservateurs non autochtones. Ce faisant, ils remettent en question le discours « scientifique » et les méthodes des anthropologues et des conservateurs qui ont, à leurs yeux, capté leur patrimoine depuis la découverte des nouveaux mondes. Des discussions ont lieu au sein des institutions existantes et portent sur deux

points essentiels : d'une part, la manière de présenter les cultures non occidentales, d'autre part, les relations de partenariat à établir entre les musées et les communautés concernées<sup>1</sup>.

Il n'est pas inutile de rappeler que ces peuples, désignés par l'appellation globale d'autochtones, tirent profit de ce changement dans les perspectives historiques et les analyses ethnographiques qui ont prévalu jusqu'à la seconde partie du <sup>xx</sup>e siècle. Remarquons également que la tendance qui consiste, dans la terminologie du droit international, à remplacer le terme « indigène », longtemps associé aux conquêtes coloniales, par « autochtone » est liée à une nouvelle déontologie ; elle s'inscrit dans une rhétorique fondée sur l'affirmation de la diversité culturelle et le res-

1. Voir, par exemple, Ivan Karp et Steven D. Lavine (sous la dir. de), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museums Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991 ; Amy Henderson et Adrienne L. Kaeppler (sous la dir. de), *Exhibiting Dilemmas. Issues of Representation at the Smithsonian Institution*, Smithsonian Institution Press, 1997.

---

Marie Mauzé a notamment publié, avec Marine Degli, *Arts premiers, le temps de la reconnaissance* [2000] (Paris, Gallimard, « Découvertes », 2006).

Joëlle Rostkowski est notamment l'auteur de *La Conversion inachevée. Les Indiens et le christianisme*, et de *Le Renouveau indien aux États-Unis* (Paris, Albin Michel, 1998 et 2001).

---

Marie Mauzé,  
Joëlle Rostkowski  
Musées d'ethnographie ?

pect des valeurs de sociétés longtemps dites « primitives », au sein des institutions culturelles et tout particulièrement des musées. Une réflexion s'est engagée dans le cadre du Conseil international des musées (ICOM) qui a conduit, dès 1970, à l'élaboration d'une Déclaration sur l'éthique des collections. Récemment, le nouveau code de déontologie de l'ICOM a établi une distinction entre les différentes parties prenantes impliquées dans la vie des musées. L'ICOM a insisté en particulier sur la nécessité de prendre en compte tant les communautés d'où proviennent les pièces (appelées aussi « communautés d'origine » ou « communautés sources ») que celles servies par les musées.

Ces préoccupations, auxquelles les directions des musées sont plus ou moins attentives, laissent persister dans la pratique une ligne de fracture assez nette entre les musées des États qui ont des peuples autochtones sur leur territoire et ceux des anciennes puissances coloniales européennes. Sur le plan institutionnel, on a assisté, dans les anciennes colonies de peuplement, à la réorganisation des musées détenteurs d'importantes collections d'objets autochtones et à la création de nouveaux établissements. L'Australie et la Nouvelle-Zélande ont été à bien des égards à l'avant-garde de cette ouverture à une autre conception de la représentation des collections, en particulier le Musée national d'Australie à Canberra ou le musée Victoria à Melbourne, et le Te Papa Tongarewa à Wellington. Au Canada, le musée canadien des Civilisations de Hull (aujourd'hui dit Gatineau) et, aux États-Unis, le National Museum of the American Indian (NMAI) à Washington (DC) illustrent, chacun à leur manière, les nouveaux courants muséographiques en matière de traitement et de présentation des objets de leurs collections. Pour la France, c'est le centre culturel

Tjibaou, à Nouméa (Nouvelle-Calédonie), dont la création a été décidée dans le cadre des accords de Matignon en 1988, qui s'inscrit dans cette perspective muséale, plutôt que le musée du quai Branly inauguré en 2006. Celui-ci a certes pour ambition « de promouvoir, auprès du public le plus large, un autre regard, plus ouvert et plus respectueux [sur les arts et les civilisations de tous les continents]<sup>2</sup> », mais sa prétention universaliste et l'exercice de son autorité en matière d'expertise des chefs-d'œuvre demeurent à distance des attentes des autochtones qui souhaitent que l'on montre les cultures vivantes.

---

#### La remise en cause du musée d'ethnographie

---

Dans le contexte des reconsidérations actuelles subsiste la référence au modèle classique du musée d'ethnographie, qui tient son origine des premiers cabinets de curiosités créés à la Renaissance. Ceux-ci sont nés de l'idée que l'on peut reconstituer le monde autour de soi en rassemblant une collection variée d'objets dans un lieu qui serait un point de rencontre entre les arts et les sciences. Par la suite, dans le sillage des grands voyages d'exploration du XVIII<sup>e</sup> siècle, on a fait valoir que les objets devaient témoigner de la variété des cultures. Mais les artefacts exotiques sont alors traités comme des spécimens de la nature, notamment en matière de classification. Progressivement, on assiste à un changement significatif dans le regard porté sur l'objet de curiosité : ce n'est plus seulement, comme au temps des premières découvertes, un objet mer-

2. Phrase extraite du discours du président Jacques Chirac lors de l'inauguration du musée le 20 juin 2006.

Marie Mauzé,  
Joëlle Rostkowski  
Musées d'ethnographie ?

veilleux, mais aussi un objet crédité d'intérêt scientifique. Les artefacts ne sont plus classés à l'aune de leurs caractéristiques externes ou de leur fonction, mais plutôt de leur origine géographique, à défaut de connaissances précises sur leur origine ethnique. Les identifications des sociétés sont encore rares et les critères de différenciation demeurent très flous.

Vers 1820-1830, le paradigme « naturaliste » cède peu à peu la place à une méthode de classification qui préfigure le modèle évolutionniste. La technologie est alors placée au fondement de la comparaison des cultures. On établit des catégories d'objets qui sont censées caractériser un « genre de civilisation », selon l'expression en vogue à l'époque. C'est alors que se développent les premiers musées d'ethnographie et, dans le même temps, une réflexion sur la pratique de la collecte et sur la démarche muséographique. Dans le cas des sociétés dites « primitives », ce sera à partir de l'étude des productions matérielles que pourra être évalué leur degré de développement, d'où la nécessité de constituer des collections représentatives des différentes cultures dans les domaines touchant les divers aspects de la vie économique, sociale et religieuse. Les artefacts sont regroupés en séries qui sont censées illustrer la gamme complète des formes, des fonctions et des techniques. L'objectif de la classification est de montrer, par-delà l'unité des diverses productions humaines, leur immense variété, et d'évaluer l'évolution des techniques à proportion de la complexité croissante des objets fabriqués. Il s'agit (par exemple au Pitt-Rivers Museum d'Oxford) de constituer des séries homogènes d'objets en fonction de leurs affinités formelles et selon une disposition propre à montrer la continuité d'une forme à travers ses avatars techniques successifs.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la position dominante

de l'évolutionnisme en anthropologie suscite des critiques fondées sur l'idée que le cheminement du simple vers le complexe n'explique pas tout, et que les modalités de ce type d'évolution revêtent des aspects radicalement différents suivant les contextes d'analyse. Est défendue l'idée selon laquelle les études comparatives ne peuvent être conduites que dans un cadre géographique déterminé et à propos d'ensembles de sociétés dont on connaît les relations qu'elles entretiennent entre elles. En privilégiant le sens plutôt que la forme ou la fonction, l'anthropologue Franz Boas (1858-1942) souligne qu'un spécimen ethnographique n'acquiert une signification que replacé dans le contexte culturel qui l'a produit et mis en relation avec l'ensemble des artefacts de la culture en question. L'objet deviendra au cours des décennies suivantes un élément d'identification non seulement pour des sociétés, mais aussi des regroupements plus larges de sociétés en aires culturelles ; celles-ci en viennent à être emblématisées par un type particulier d'artefact jouant le rôle d'un document d'archive. La voie est tracée qui permet d'étudier chaque culture en tant que telle : l'objet est devenu un échantillon de civilisation<sup>3</sup>.

Vient le temps, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, où naît l'intérêt esthétique pour l'objet en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'œuvre d'art, ce qui, en un sens, parachève le processus d'appropriation ; en effet, c'est du seul regard occidental que procède cette transformation qui appartient à l'histoire de notre sensibilité. Ainsi s'esquisse déjà la propension à intégrer les productions des cultures non occidentales dans la catégorie de l'art. Toute tentative de contextualisation est

3. Voir, par exemple, Marine Degli et Marie Mauzé, *Les Arts premiers. Le temps de la reconnaissance* [2000], Paris, Gallimard, 2006.

secondaire, car l'objet vaut pour lui-même<sup>4</sup>. Aujourd'hui, on met l'accent sur le choc esthétique que l'objet a le pouvoir de produire : il doit émouvoir, susciter un éveil, une curiosité, ce qui peut conduire à une recherche plus approfondie sur sa signification ou la culture dont il provient<sup>5</sup>. Cette perspective esthétisante constitue le pari de la sélection des chefs-d'œuvre exposés au pavillon des Sessions au Louvre et celui du nouveau musée du quai Branly.

Nous nous trouvons dans un « maintenant » de la réappropriation autochtone ou, à tout le moins, dans une phase critique de transition caractérisée à la fois par une remise en question de l'autorité scientifique et par des demandes de restitution formulées par les représentants des sociétés détentrices des pièces de nos musées d'ethnographie<sup>6</sup>. Ces demandes s'appuient sur l'affirmation identitaire de peuples qui, encouragés par les négociations menées sur la scène internationale, reprennent à leur compte la notion de patrimoine empruntée aux sociétés occidentales. La nouvelle prise de conscience des enjeux associés à la présentation du patrimoine autochtone les conduit à revendiquer un rôle plus important au sein des institutions culturelles. Dans ce contexte, force est de constater que les valeurs propres à chaque culture sont parfois sources de confrontations, voire de malentendus. Dans certains cas, un débat s'engage sur la question de savoir si des objets traditionnellement voués à la destruction (effigies des dieux de la guerre chez les Zuni du Nouveau-Mexique et mâts héraldiques des peuples de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord) doivent être préservés au nom du patrimoine universel. Par ailleurs, dans les musées autochtones, certaines pièces, sur la base d'une restitution ou d'un prêt, sont intégrées à la culture « vivante » dont elles proviennent : on les soigne et on les

utilise encore lors des rituels ; elles constituent aussi un support de la reconstruction mémorielle collective.

---

« Tourner la page »

---

La mise en place d'une nouvelle donne en matière muséale s'est faite à des rythmes différents selon les pays en raison des contextes politiques nationaux, comme le montrent les cas évoqués ici ; en outre, les revendications culturelles des autochtones ont été plus fortement et rapidement relayées par les médias qui ont joué le rôle de catalyseur dans l'évolution de la conception et de la gestion des musées.

Au Canada, les Indiens cree du lac Lubicon ont saisi l'occasion d'acquérir une visibilité médiatique lors des jeux Olympiques de Calgary de 1988 en boycottant l'exposition « The Spirit Sings », organisée au Glenbow Museum. Cette exposition avait pour ambition de montrer la diversité des cultures autochtones au moment du contact avec les Euro-Canadiens et de mettre

4. Pour une mise en rapport d'une approche scientifique et d'un mode de représentation muséographique, voir *The Changing Presentation of the American Indian. Museums and Native Cultures*, Washington, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution et Seattle, University of Washington Press, 2000 ; Shepard Kerch III, « Le passé recomposé. Une réflexion sur les expositions d'art et d'artefacts amérindiens aux États-Unis », *Anthropologie et sociétés*, vol. 28 (2), 2004, pp. 19-39.

5. C'est l'argument que défend Jean-Pierre Mohen, directeur du Département du patrimoine et des collections au musée. Nous le remercions pour l'entretien qu'il nous a accordé le 5 février 2007.

6. Michael Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1992 ; James Clifford, *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997 ; I. Karp, C. Mullen et S. D. Levine (sous la dir. de), *Museums and Communities : Debating Public Culture*, Washington, Smithsonian Institution, 1992.

Marie Mauzé,  
Joëlle Rostkowski  
Musées d'ethnographie ?

en lumière leur capacité à résister à la domination coloniale. Peu de critiques ont été formulées sur le contenu de la manifestation, mais les Cree du nord de l'Alberta, pour attirer l'attention sur leur condition sociale et économique, firent du boycott une arme efficace en dénonçant le fait que le musée avait bénéficié d'une forte subvention de la Shell Oil ; or, celle-ci prospectait sur un territoire qu'ils revendiquaient. Étaient directement mises en cause les relations des autochtones avec le musée, qui n'avait pas consulté les intéressés<sup>7</sup>. Sous la pression de l'opinion, le gouvernement a alors décidé de réunir un groupe de travail, composé de membres des Premières Nations et de l'Association des musées canadiens ; le rapport qui en a résulté publié en 1991 a préconisé la mise en œuvre de nouvelles pratiques muséales<sup>8</sup>. Ce texte stipule qu'il faut désormais associer les Amérindiens à l'interprétation de leur culture au sein des institutions culturelles, leur faciliter l'accès aux collections et promouvoir la formation professionnelle et technique d'un personnel autochtone. Par ailleurs, il prévoit l'examen de la question du rapatriement de certains objets et restes humains. S'il n'a pas force de loi, ce rapport établit toutefois un modèle de partenariat et constitue un cadre de référence éthique qui régit aujourd'hui les relations entre musées et Premières Nations.

En Australie, ce n'est que vers les années 1960 que l'identité nationale s'est véritablement constituée hors de l'histoire de la Grande-Bretagne et du Commonwealth. Une nouvelle conscience historique nationale s'est forgée autour d'une réinterprétation du passé et de la redécouverte des Aborigènes. Jusque dans les années 1950, leur présence sur le territoire était pratiquement occultée et leur existence dans les musées n'était évoquée qu'à travers la culture matérielle. Ils apparaissaient comme des vestiges

de la période antérieure à la colonisation, inventoriés et exposés à côté des spécimens d'histoire naturelle. À la conférence d'Adélaïde organisée en 1978 sur le thème de la préservation des cultures autochtones (« Preserving Indigenous Cultures : A New Role for Museums »), un groupe de travail décide d'établir des liens entre musées et communautés aborigènes. Cette initiative permettra d'entamer un processus de réconciliation en reconnaissant les erreurs commises par le gouvernement australien à l'égard des peuples aborigènes. Un des moyens de réparer les injustices est de leur donner voix au chapitre en structurant les expositions de la nouvelle génération – à partir de la fin des années 1990 – autour de la parole et de l'expérience des personnes jugées les plus représentatives.

Certains événements marquants ponctuent la contestation de l'autorité des musées. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1982 le musée national (Melbourne) de l'État de Victoria fait l'objet d'une assignation en justice par l'Aboriginal Legal Service. L'incident est provoqué par la décision d'envoyer deux crânes d'Aborigènes à l'American Museum of Natural History de New York sans respecter les dispositions de l'*Archaeological Relics Preservation Act* de 1972 qui protège les restes humains. Cette violation des règles en vigueur suscite un mouvement de protestation qui va conduire à un changement de politique à l'égard des communautés autochtones. Progressivement, un personnel aborigène plus nombreux est associé à l'interprétation des collections et à l'ensemble des pratiques muséales

7. Voir Marjorie Halpin et Michael Ames, « Musées et Premières Nations au Canada », *Ethnologie française*, XXIX, 1999, pp. 431-436.

8. Trudy Nicks et Tom Hill, « Turning the Page. Forging New Partnerships between Museums and First Peoples », Ottawa, Assemblée des Premières Nations et Association des musées canadiens, 1991.

Marie Mauzé,  
Joëlle Rostkowski  
Musées d'ethnographie?

de conservation et d'exposition. En 2000, dans le cadre de la création d'un nouveau complexe culturel, la galerie Bunjilaka consacrée aux communautés de la région devient l'un des lieux où sont évoqués leurs problèmes sociaux et économiques. Cependant, de telles initiatives qui reflètent l'engagement des musées australiens déterminés à accorder une plus grande visibilité aux cultures autochtones demeurent en décalage avec la réalité sociopolitique du pays où ces peuples restent marginalisés<sup>9</sup>.

L'exemple le plus spectaculaire de la prise de contrôle du champ muséal par les autochtones est celui des États-Unis. Ce sont en effet le militantisme orchestré par des groupes de pression puissants (ONG, associations) et le rôle décisif d'une élite indienne (écrivains, artistes) qui aboutissent au transfert à Washington de la collection du Museum of the American Indian de New York (Heye Museum). Le grand collectionneur George Heye (1874-1957) avait fait don à sa mort à la ville de New York du fonds du musée qu'il avait créé en 1916. Or, la municipalité hésitait à financer un musée pour accueillir cette collection considérable de quelque 800 000 pièces. C'est pourquoi, dans les années 1980, il était question de transférer ce fonds dans une autre ville ou une autre région. Quand un débat national s'engagea sur le statut et les conditions de conservation de la collection, l'opinion des leaders amérindiens se fit entendre. L'écrivain sioux Vine Deloria et d'autres intellectuels firent valoir que la collection Heye faisait partie du patrimoine amérindien. À la fin des années 1980, deux élus autochtones, Daniel Inouye (sénateur de Hawaï) et Ben Nighthorse Campbell (représentant au Congrès, puis sénateur du Colorado), s'allient à d'autres personnalités pour faire pression sur le gouvernement en faveur de la création d'un nouveau musée. Les Amérindiens obtien-

ent une victoire historique avec la création d'un musée au cœur de la capitale fédérale, en face du Capitole. Le National Museum of the American Indian (NMAI) fait partie aujourd'hui de la prestigieuse Smithsonian Institution, gardienne du patrimoine national<sup>10</sup>. Ce mouvement de reconnaissance de l'héritage amérindien conduit également à l'adoption, en 1990, du *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA), qui donne aux communautés autochtones le droit de rapatrier les ossements humains et les objets qui leur sont associés.

Le NMAI est inauguré en septembre 2004. Son directeur, Richard West, considère que la mission qu'il a accomplie à la tête du musée a consisté à transformer une institution post-coloniale dépassée en un lieu vivant où s'exprime la mémoire autochtone. Selon l'équipe dirigeante, l'établissement tire son dynamisme et sa vitalité de ses méthodes d'interprétation et de ses stratégies de représentation qui font des populations indiennes la première source d'autorité sur le contenu des expositions (voir encadré).

9. Carolyn Rasmussen *et alii*, *A Museum for the People. A History of Museum Victoria and its Predecessor Institutions, 1854-2000*, Melbourne, Scribe Publications in Association with Museum Victoria, 2001. Se reporter à l'article de G. Sculthorpe, «Negotiating New Relationships», pp. 336-343.

10. Outre le musée de Washington, le complexe du NMAI comprend le George Gustav Heye Center hébergé dans l'ancienne maison des douanes de New York, antenne inaugurée en 1994 et vouée aux expositions temporaires, le Cultural Resources Center à Suitland (MD), centre de conservation et de recherche qui accueille depuis 1999 la collection Heye. On prévoit de créer une quatrième unité – un musée hors les murs – pour favoriser les échanges entre les communautés et les conservateurs du NMAI.

Marie Mauzé,  
Joëlle Rostkowski  
Musées d'ethnographie ?

RICHARD WEST, juriste diplômé de Stanford, fils d'un artiste cheyenne et d'une pianiste non indienne, a été nommé à la tête de la Mission de préfiguration du National Museum of the American Indian (NMAI) en 1989 ; il est le directeur du musée depuis son inauguration en septembre 2004. Il a annoncé son départ, prévu pour novembre 2007.

*Entretien*  
**Le 6 février 2007 à Paris**

*En tant que directeur du NMAI, considérez-vous que ce musée réponde pleinement aux objectifs définis lors de sa conception ?*

Dans l'ensemble, nous avons un musée conforme au projet initial qui consistait à représenter la diversité des cultures amérindiennes et à intégrer les voix des communautés dans la présentation des collections. Nous voulions que ce musée soit aussi un centre culturel, un espace civique et communautaire où le visiteur découvrirait non seulement des objets amérindiens, mais aussi l'expérience vécue par les peuples représentés. Nos expositions ont été mises en place à l'issue de débats contradictoires, de consultations multiples ; nous avons aussi tenu à intégrer la création contemporaine avec, notamment, l'exposition consacrée conjointement à Allan Houser, sculpteur apache, et George Morrison, peintre chippewa. Une rétrospective de l'œuvre de Fritz Scholder, peintre luiseño, est prévue en 2008.

*Le NMAI possède un fonds important issu de l'ancien Museum of the American Indian de New York, créé par le collectionneur George Heye. Un monde semble vous séparer de Heye, passionné par les objets mais peu intéressé par les communautés indiennes. Comment réconciliez-vous ces deux visions ?*

George Heye était un collectionneur hors pair. Il voulait sauver la culture matérielle, mais s'intéressait peu à la culture vivante. Au sein du NMAI, nous avons à la fois déconstruit la vision de George Heye et l'avons reconstruite. Nous avons voulu rétablir le lien entre les communautés d'origine et les objets. Il importait aussi de faire valoir qu'il s'agit d'un patrimoine national provenant des premiers Américains. Cette reconnaissance suscite un profond sentiment de fierté au sein de la population indienne.

*Quelles sont les particularités des pratiques muséales de conservation, de préservation et d'exposition au NMAI ?*

Nous respectons les objets, ce qui se traduit dans la pratique par un mode de traitement spécifique. Nous considérons que les objets ont une vie, un parcours, un pouvoir lié à leur histoire et aux rituels qui leur sont associés. Les conservateurs savent que certains principes régissent le placement des objets, leur entretien, la répartition des rôles entre le personnel masculin et féminin appelé à les manipuler et à les restaurer [...].

Les objets racontent une histoire, ils sont un lien entre les générations ; ce sont aussi les supports d'un discours, d'un message. Ils ont un langage qui leur est propre. Leur pouvoir spirituel est parfois supérieur à leur pouvoir esthétique. Ils favorisent les échanges, font renaître des récits, revivre des expériences, suscitent des prises de conscience. Un musée n'est pas seulement un « palais » qui abrite des collections. Le NMAI est aussi une vitrine qui permet de faire mieux comprendre les valeurs et la créativité des Amérindiens.

*Certains commentateurs ont fait valoir que le NMAI n'accordait pas assez d'importance au savoir anthropologique et à la contextualisation historique. Quelle réponse apportez-vous à ces objections ?*

Dans nos expositions permanentes, nous avons intégré la cosmologie et les enseignements traditionnels. Nous avons tenu à faire entendre des voix multiples. Des récits singuliers et subjectifs forment la trame d'une histoire repensée à partir de la mémoire et de l'expérience amérindienne. Certains conservateurs et anthropologues de la vieille école ont critiqué cette approche. Mais nous demeurons respectueux des anthropologues et j'admire profondément certains d'entre eux, en particulier Claude Lévi-Strauss qui a brillamment interprété les cultures amérindiennes et a su en saisir l'essence.

*Avez-vous le sentiment d'avoir ouvert un nouveau chapitre dans l'histoire des musées aux États-Unis ?*

J'ai tenté de faire passer un certain nombre d'idées nouvelles qui contribuent à stimuler les débats dans le domaine muséal. Quand j'ai conçu ce musée avec mes collaborateurs, en m'inspirant de certaines conceptions novatrices, je me suis posé la question de l'autoreprésentation, mais aussi de la communication avec les autres cultures. Ma préoccupation première a été de créer un musée susceptible de favoriser le respect mutuel et la réconciliation.

---

 Nouvelles stratégies de représentation
 

---

Les nouvelles stratégies de représentation mises en œuvre dans les musées au début du XXI<sup>e</sup> siècle correspondent à une rupture fondamentale avec les institutions héritées de l'époque coloniale et encore associées au contexte post-colonial. Le musée d'ethnographie issu de l'exploration et de la conquête par les Européens est désormais jugé obsolète et doit se réinventer. Chaque pays propose des visions nouvelles de l'Autre et de sa culture matérielle. Cette dernière n'est plus le seul véhicule de la communication ou de la transmission culturelle. Au-delà de l'observation des artefacts, les visiteurs sont invités à prendre connaissance du vécu des peuples représentés. C'est ce qu'exprime Richard West lorsqu'il affirme que le NMAI a rétabli le lien entre l'objet et les communautés vivantes. Dans cette optique, plutôt qu'un témoin de la culture traditionnelle, l'objet devient le support du discours identitaire de peuples longtemps réduits au silence dans la représentation muséographique. Ce qui est en jeu, c'est la prise de parole qui accompagne la présentation des objets et qui sous-tend les revendications de reconnaissance. Ces perspectives nouvelles encore en gestation sont diversement énoncées et mises en œuvre dans les établissements culturels selon qu'il s'agit de petits musées locaux ou de grands musées qui abritent des collections des groupes minoritaires.

Dans le cas du NMAI, il y a eu prise de pouvoir politique des Amérindiens mais aussi renversement de la conception muséale : seule la vision amérindienne y est considérée comme authentique et a valeur de vérité. Comme l'a souligné West, « les autochtones n'envisagent pas leur monde en termes ethnographiques. Ils ne mani-

festent aucun intérêt [particulier] pour la présentation de leur patrimoine dans des vitrines rassemblant de superbes objets de curiosité, aucun intérêt non plus pour une lecture de leur histoire qui se résumerait à des siècles de lutte contre les colons européens ». Les petites histoires y remplacent la grande histoire. Les événements tels qu'ils sont remémorés et racontés se substituent aux grandes chronologies et aux présentations par aires culturelles au risque que le visiteur y perde ses repères. L'oralité est prise en compte et vient bousculer l'autorité de l'écrit. La subjectivité du discours est renforcée par la parole donnée à des individus singuliers : parole de chef, parole de femme, parole d'homme-médecine. On ne retrace plus les différentes étapes de la colonisation ; la dimension historique est donnée à voir par la simple accumulation d'objets tels que des fusils et des bibles qui symbolisent la violence de la conquête militaire et religieuse. Les expositions permanentes et temporaires donnent aux autochtones la possibilité de produire leur propre discours à partir de ce patrimoine qu'ils incarnent. Dans cette optique, les objets et la documentation les concernant ne constituent pas la finalité du musée ; ils sont le prétexte d'un discours, certes polyphonique, mais essentialiste qui renvoie à des valeurs partagées : respect des anciens, spiritualité et liens privilégiés avec la terre.

Ce point de vue entend dépasser l'approche post-coloniale des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, qui a conduit à mettre en évidence, notamment lors du cinquième centenaire de la « Découverte » en 1992, la vision des vaincus et la souffrance des peuples colonisés. Le musée proclame au contraire la « survivance<sup>11</sup> » des pre-

11. Terme forgé par Gerald Vizenor, in *Manifest Manners : Post-Indian Warriors of Survivance*, Hanover, NH, University Press of New England, 1994.

Marie Mauzé,  
Joëlle Rostkowski  
Musées d'ethnographie ?

miers peuples de l'Amérique, en refusant de céder à la victimisation. Comme le souligne l'écrivain anishinaabe (chippewa) Gerald Vizenor, « les gens voient les Indiens comme une absence. [Or], [ils] se perçoivent comme une présence<sup>12</sup> ». À cet égard, on a reproché au NMAI de ne pas avoir été conçu comme un grand musée de l'holocauste à la mémoire des Amérindiens. Mais on constate ailleurs cette même affirmation des Premières Nations. En Nouvelle-Zélande, par exemple, le musée national Te Papa Tongarewa, qui a ouvert ses portes en 1988, est aussi fondé sur la participation active des Maori ; c'est un changement radical qui a conduit à « un partenariat biculturel », selon les termes de Cheryl Sotheran, qui a fondé ce musée<sup>13</sup>. Ce partenariat a été la clé de voûte d'un processus de reconstruction identitaire fondé sur la reconnaissance que les collections appartiennent aussi aux Maori. Comme elle le remarque, si le Te Papa ouvre un nouveau chapitre dans le domaine muséal en Nouvelle-Zélande, il n'est qu'un élément d'un mouvement global qui a tendance à s'affirmer depuis quelques années.

L'Australie a en effet procédé à des transformations du même ordre au Musée national. Dans ce pays, le processus de réconciliation avec les Aborigènes est officiellement défini en 1991 dans un climat de culpabilité. Une vaste enquête a été menée qui a permis d'identifier les préoccupations des visiteurs du musée et des communautés aborigènes. En s'effaçant derrière les propos recueillis auprès de ces derniers, le musée, après avoir été une forteresse de l'impérialisme colonial, se donne le rôle d'acteur du changement social et, ce faisant, contribue à forger des références identitaires proprement australiennes<sup>14</sup>. Par ailleurs, au niveau national, on encourage la création de *keeping places*, c'est-à-dire de centres

culturels, aussi bien dans les communautés que dans les musées, qui sont à l'exemple de la galerie Bunjilaka du musée Victoria et dont l'agencement spatial comprend des lieux de réunion où se retrouvent les Anciens, des espaces d'exposition où sont traités les grands thèmes sociaux, et des zones réservées aux objets jugés « sensibles ».

La muséographie participative n'est pas sans poser quelques problèmes car elle crée une tension entre ce qui est de l'ordre de l'éducation de(s) public(s) et ce qui est de l'ordre des loisirs. La question posée est relativement simple : « À quel public s'adresse-t-on ? Quelle est la teneur du message ? » Deux exemples d'expositions organisées au Canada au cours de ces dernières années illustrent les difficultés auxquelles sont confrontés les musées dans la gestion de leur nouvelle image. En novembre 2001 s'est ouverte au musée Glenbow de Calgary (Alberta) une exposition intitulée « Nitsitapiisinni : Our Way of Life », conçue par les Blackfoot eux-mêmes. Dix-sept Anciens représentant quatre communautés différentes ont réalisé une mise en espace retraçant l'histoire et le mode de vie traditionnel et mettant l'accent sur l'impact dramatique du contact avec les Euro-canadiens. Devenus en quelque sorte les commissaires de l'exposition, ils ont sélectionné les objets et participé à l'élaboration des dispositifs visuels et sonores. Les Blackfoot ont repris les grands

12. *Courrier international*, hors série, juin 2007, *Fiers d'être indiens. Politique, identités, culture* : « Cessons de nous considérer comme des victimes » (p. 93).

13. « The Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. A Bicultural Model for Museums », in *The Native Universe and Museums in the Twenty-First Century*, Washington, National Museum of the American Indian, 2005, pp. 69-80.

14. Voir L. Kelly et P. Gordon, « Developing a Community Practice : Museum and Reconciliation in Australia », *Museums, Society, Inequality*, Londres, Routledge, pp. 153-174.

Marie Mauzé,  
Joëlle Rostkowski  
Musées d'ethnographie?

symboles de leur culture tels que le tipi – habitat traditionnel et lieu cérémoniel – et le cercle – représentant l'harmonie cosmique et l'unité de la nation. C'est par l'artifice de la mise en scène qu'était établie une continuité entre passé et présent : objets anciens, dioramas avec mannequins modelés à partir de personnes vivantes aisément reconnaissables, témoignages individuels, bruits, lumières et odeurs censés rendre compte de l'expérience du quotidien. En prenant l'initiative d'une telle manifestation, l'objectif des Blackfoot était clairement défini : il s'agissait avant tout de s'adresser à la jeune génération pour qu'elle puisse reprendre possession de sa culture, de son histoire et de ses valeurs. Cette exposition s'adressait aux membres des communautés amérindiennes plutôt qu'à une audience plus large comprenant les visiteurs euro-canadiens.

Autre réinterprétation contemporaine de la culture matérielle par les autochtones : l'exposition intitulée «HuupuKwanum and Tupaat<sup>15</sup>», présentée au Royal British Columbia Museum à Victoria témoigne de l'intérêt et des limites de l'intégration du savoir traditionnel dans la conception des expositions. En l'occurrence, la conservatrice (non autochtone) du musée a choisi de se prêter aux interprétations suggérées par les représentants des communautés nuu-chah-nulth (plus connus sous l'ethnonyme «nootka»). Les matériaux utilisés dans l'élaboration des cartels étaient des données «brutes» tirées de récits, poèmes, chants, etc., restituant sans médiation la parole autochtone. C'était un véritable défi qui consistait à faire comprendre au public que ces objets étaient la propriété de chefs de lignages et qu'ils le sont toujours. Ainsi les chefs mettaient-ils en scène leur propre patrimoine dans un contexte muséal. Cette démonstration était renforcée par la présence d'«interprètes»

chargés d'expliquer au public la signification et la résonance actuelle de ces objets au sein des communautés. Au cours de l'inauguration de l'exposition, les invités ont été surpris d'assister à une prise de pouvoir symbolique par les chefs nuu-chah-nulth qui ont transformé le musée en maison cérémonielle. Comme au cours d'un potlatch, ils ont chanté et dansé, distribué des cadeaux pendant plusieurs heures, proclamant ainsi leur statut. Ce faisant, ils ont confisqué à leur avantage le déroulement de la manifestation, faisant fi du protocole généralement en vigueur lors de ce type d'événement<sup>16</sup>.

Ces expositions d'un nouveau type ne recueillent pas toujours l'adhésion du public, parfois désemparé par une prise de parole dont le message ne paraît pas leur être destiné. L'historienne de l'art Ruth Phillips a bien souligné les limites de ce type d'expérience en faisant remarquer que le visiteur peut se «sentir frustré du fait qu'il ne dispose d'aucune information ethnographique et qu'il ne peut donc comprendre la fonction des objets et ce qu'ils représentent<sup>17</sup>». Se pose aussi la question du financement de telles expositions qui seraient destinées à une audience trop restreinte car les mécènes souhaitent le rayonnement le plus large possible aux manifestations qu'ils soutiennent financièrement. En fait, c'est la perception de l'objet et de son pouvoir qui diffère selon les cultures. Comme le rappelle James Clifford, les musées sont avant tout des zones de contact où se négocient les rapports entre les groupes en présence.

15. Ces deux termes désignent les biens matériels et immatériels que possède un chef nuu-chah-nulth.

16. Voir Julia Harrison, «What Matters : Seeing the Museum Differently», *Museum Anthropology*, 28 (2), pp. 31-42.

17. Ruth Phillips, «Introduction», in L. Peers et A. Brown (sous la dir. de), *Museums and Source Communities*, Londres, Routledge, 2003, pp. 155-170.

Marie Mauzé,  
Joëlle Rostkowski  
Musées d'ethnographie ?

Les autochtones aujourd'hui ne considèrent pas les objets simplement comme des artefacts dotés d'une fonction et d'une signification. Ils sont pour eux porteurs d'un pouvoir d'évocation ; ils inspirent des récits et des chants. Vecteurs de la mémoire collective, ils réactualisent les anciennes valeurs et stimulent une réflexion sur leur place dans le monde contemporain. Comment réagir devant l'appropriation symbolique de l'objet réinvesti de significations nouvelles ancrées dans le savoir traditionnel<sup>18</sup> ? La question se pose de savoir si les musées peuvent être à l'écoute de cette interprétation. Faut-il les laisser à l'écart des enjeux politiques auxquels sont confrontés les autochtones ou leur permettre de s'en faire l'écho ? Ou encore le musée doit-il devenir, comme le suggère West, « *a safe place for unsafe ideas* », c'est-à-dire un lieu où l'on peut prendre le risque de contester les idées reçues, un lieu, en somme, où l'on ose faire avancer le dialogue entre les cultures.



Les années 1980-1990 ont vu s'exprimer un certain nombre de revendications qui ont contribué à transformer le champ muséal. On voit aujourd'hui s'imposer les notions de médiation et de coopération qui viennent tempérer les prises de position radicales des autochtones déterminés à jouer leur rôle dans la représentation de leur culture. Chaque pays apporte sa

contribution à la rénovation muséale, en fonction de ses choix architecturaux, de sa législation en matière de patrimoine, de son histoire (coloniale ou non) et de la présence ou de l'absence de peuples autochtones sur son territoire. Mais un consensus se dégage en faveur du dialogue interculturel. De leur côté, les autochtones s'engagent aujourd'hui plus volontiers dans des négociations permettant d'élaborer des accords de coopération. Les discours identitaires se font moins virulents et les demandes de restitution font place à la médiation ; des accords prévoient des prêts à long terme, la restauration des artefacts et des programmes de formation.

Inversement, les musées intègrent plus volontiers le savoir autochtone dans la documentation et la présentation des collections. Le savoir-faire s'exporte, s'échange et bénéficie tant aux petits musées dotés de peu de moyens qu'aux grandes institutions parfois enfermées dans des muséographies ambitieuses mais désincarnées. La « survivance active », selon l'expression de Vizenor, esquisse cette volonté de reconquête du champ muséal de la part des autochtones, déterminés à dépasser l'exigence des repentances pour parvenir à une véritable reconnaissance dans le domaine artistique et culturel.

Marie Mauzé, Joëlle Rostkowski.

18. J. Clifford, *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, op. cit.