



HAL
open science

Un patrimoine, deux musées : la restitution de la Potlatch Collection

Marie Mauzé

► **To cite this version:**

Marie Mauzé. Un patrimoine, deux musées : la restitution de la Potlatch Collection. *Ethnologie française*, 1999, Musée, Nation après les colonies, 29 (3), pp.419-430. hal-01324105

HAL Id: hal-01324105

<https://hal.science/hal-01324105>

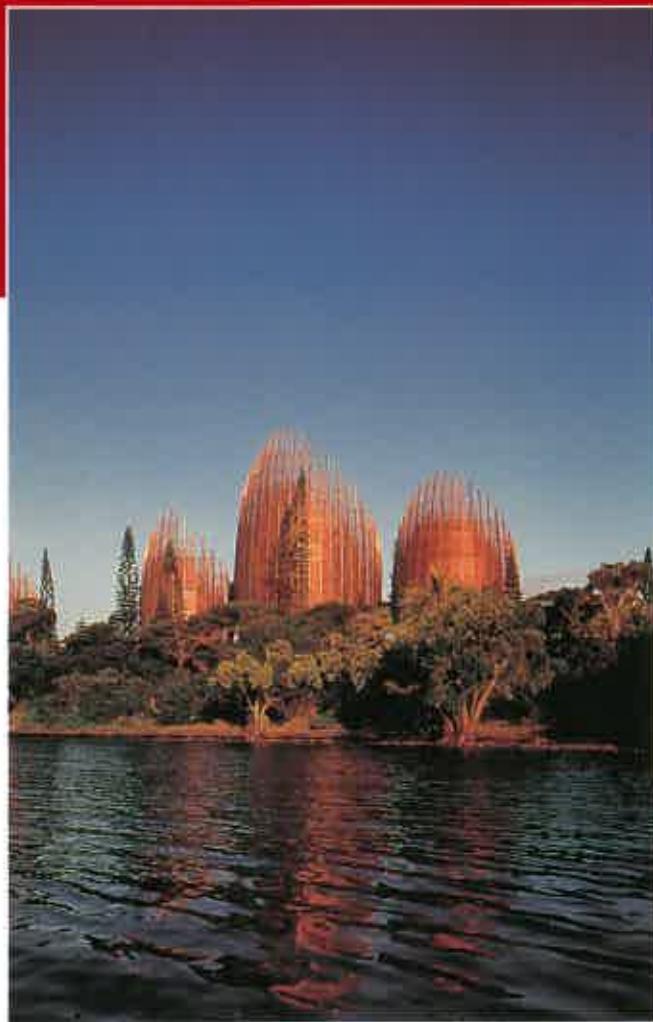
Submitted on 31 May 2016

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.

Ethnologie française

ETHNOLOGIE FRANÇAISE 1999/3 - JUILLET-SEPTEMBRE



**MUSÉE,
NATION**

**APRÈS LES
COLONIES**

puf

Un patrimoine, deux musées : la restitution de la Potlatch Collection

Marie Mauzé
Centre national de la Recherche scientifique

I RÉSUMÉ

Après avoir retracé les conditions de la constitution de la Potlatch Collection et de la création de deux musées tribaux, le Kwagiulth Museum and Cultural Centre de Cape Mudge et le U'Mista Cultural Centre d'Alert Bay, l'auteur s'interroge sur la manière radicalement différente dont ces deux musées, à partir d'une même collection, envisagent l'histoire et affirment l'identité culturelle des Kwakwaka'wakw (Kwakiutl). Ces différences se manifestent à travers le mode d'exposition des objets, le contenu du message muséographique, les activités culturelles induites et le degré d'implication des membres de chacune des deux communautés dans la vie de son musée. Est analysée également le type de relation qu'entretiennent ces institutions avec la communauté autochtone et la société euro-canadienne.
Mots-clés : Canada. Kwakwaka'wakw. Potlatch. Collection. Patrimoine.

Marie Mauzé
Laboratoire d'Anthropologie sociale
52, rue du Cardinal-Lemoine
75005 Paris

Depuis une vingtaine d'années, les musées font l'objet d'une ample réflexion critique¹ sur la place et le rôle qu'ils tiennent dans la société contemporaine. Le temps serait venu où, pour en venir à notre sujet, les « Indiens, considérés traditionnellement par les musées comme des objets ou des clients, jouent un rôle supplémentaire, celui de promoteurs [de leur culture] » [Ames, 1986 : 57]. Réfléchir sur les pratiques muséographiques, aujourd'hui, revient à poser des questions simples, mais qui appellent des réponses complexes : que doit-on exposer ? Doit-on tout exposer ? Qui a autorité sur les collections ? Comment faire coexister deux discours, celui des colonisateurs et celui des colonisés, celui des ethnologues et celui des peuples muséographiés ? Comment mettre en relation, dans l'ordre esthétique, les catégories « scientifiques » et les catégories indigènes ? Les musées sont devenus matière à débat politique portant sur la représentation des cultures, étant entendu que ce qui est donné à voir doit être le produit d'une étroite collaboration entre les peuples indigènes et les autorités muséographiques [Ames, 1994 ; Phillips, 1994 : 117]. À propos de la région qui nous intéresse directement, à savoir la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord, l'exposition *Chiefly Feasts : The Enduring Kwakiutl Potlatch*, qui s'est tenue à New York en 1991, fournit un exemple de coopération entre des *native historians kwakwaka'wakw* (kwakiutl)² et les représentants de

l'American Museum of Natural History. Tenue à l'occasion du centenaire des premières recherches de terrain de Franz Boas, l'exposition entend rendre compte de la collaboration entre une institution scientifique et les représentants d'une culture vivante souhaitant disposer d'un droit de regard sur la manière dont leur culture est « montrée ». Plus récemment, celle de 1998, *Down from the Shimmering Sky. Masks of the Northwest Coast* de la Vancouver Art Gallery, coorganisée par Peter Macnair, consultant pour les questions muséographiques auprès des communautés indigènes de la Colombie-Britannique, et par Robert Joseph, animateur culturel kwakwaka'wakw, fait état du souci, commun aux deux commissaires, de montrer les objets à la fois comme des œuvres d'art et comme les éléments matériels d'une culture. L'une des priorités de l'exposition concerne le respect des droits associés à chacune des pièces exposées [Grenville, 1998 : 15]. Le vernissage a lieu en présence de représentants de la communauté musqueam, qui rappelle le fait que la galerie se trouve en territoire salish³. Il reste à savoir si, dans un cas comme dans l'autre, le propos des concepteurs est véritablement perceptible par les visiteurs, même si, à cet égard, l'exposition de New York relève d'un propos plus explicite que celle de Vancouver.

C'est dans ce contexte de dialogue postcolonial qu'il faut situer l'émergence des musées tribaux en Amérique

du Nord. Ceux-ci fonctionnent comme des institutions indépendantes pour ce qui concerne leur financement, le recrutement de leur personnel, le choix de leurs consultants et la mise en œuvre de leurs programmes. L'heure est venue de rendre aux communautés qui les ont produits les objets des collections muséographiques [Tsosie, 1997 ; Welsh, 1997]. Le « rapatriement » (*repatriation*) est envisagé par les conservateurs comme l'un des moyens dont disposent des populations indigènes pour accéder à la conscience de leur identité [Feest, 1995 : 3] : celles-ci revendiquent la restitution de leur patrimoine culturel tout comme elles réclament que leurs anciennes terres reviennent sous leur autorité (*Nisga'a Final Agreement*, 1998). Le rapatriement des objets de la culture matérielle est conçu comme la réparation d'un dommage, puisque leur appropriation s'est faite par des méthodes souvent contestables. Un cas remarquable est celui d'une collection d'objets cérémoniels qui fut remise, en 1922, au gouvernement canadien par les Kwakwaka'wakw menacés de lourdes peines d'emprisonnement pour avoir organisé illégalement un potlatch. La restitution (partielle) de la Potlatch Collection (ou Alert Bay Collection), en 1979, a créé une situation nouvelle dans les relations entre autochtones et musées. Elle sert désormais de modèle pour examiner les revendications patrimoniales des Premières Nations canadiennes. Le rapatriement de la Potlatch Collection a donné naissance à deux musées tribaux, le Kwagiulth Museum and Cultural Centre, situé à Cape Mudge, et le U'Mista Cultural Centre d'Alert Bay.

■ L'interdiction du potlatch et la confiscation

Dans la littérature ethnographique, le potlatch a toujours été décrit comme une institution pivot des sociétés de la côte Nord-Ouest. Sans qu'il soit utile de revenir ici sur sa définition [Mauzé, 1986], rappelons que le mot « potlatch », issu de la langue de traite, désigne un ensemble d'échanges cérémoniels qui intervenaient publiquement à l'occasion de certains moments importants de la vie individuelle ou collective : mariage, mort, acquisition d'un nom, initiation, etc., pour lesquels les Kwakwaka'wakw et les autres groupes de la côte Nord-Ouest disposaient de plusieurs termes définissant à la fois la nature des biens distribués et le contexte dans lequel avait lieu la distribution. À la fin du XIX^e siècle, « potlatch » a été utilisé par les Blancs (missionnaires, administrateurs, ethnologues) pour désigner toute cérémonie à distribution ostentatoire, avec destruction de biens ou non, ou tout système de crédit et d'investissement à des fins de prestige. Par-delà l'utilisation réificatrice d'un terme qui ne rend pas compte de la complexité d'une réalité sociale [Bracken, 1997 ; Harkin, 1997 : 125 ; Mauzé, 1996], le « potlatch » a été associé, notamment par les missionnaires, à une série de manifestations jugées répréhensibles : pratiques considérées comme cannibales, mutilations, dilapidation de biens, promiscuité sexuelle et prostitution, etc., autant de caractéristiques qui plaidaient, évidemment, pour la disparition de cette institution, au besoin par l'interdiction.



1. Potlatch à Alert Bay. Étalage des biens qui seront distribués après les cérémonies (courtesy of The Royal British Columbia Museum, Victoria, British Columbia, PN 9689, Alert Bay, cliché V.S. Lord, 1910).

Ainsi, alors qu'il était nécessaire à la reproduction de la société et concernait tous les aspects de la vie économique, sociale et religieuse, le potlatch en était venu à représenter une manifestation exemplaire de la sauvagerie⁴ qu'il fallait éradiquer pour mener les Indiens sur la voie du progrès [Mauzé, 1995].

En 1884, l'article 149 additif à la loi sur les Indiens (*Indian Act*) interdit la pratique du potlatch⁵. Durant les quarante années qui suivent, les Kwakwaka'wakw continuent de braver l'interdiction sans être véritablement inquiétés : les administrateurs ne disposent pas des moyens nécessaires pour faire respecter la loi, les juges se montrent peu enclins à condamner les Indiens, en arguant que la loi vise les individus alors que le potlatch est une institution collective. En 1918, la révision de la loi, en minimisant l'importance du délit que constitue l'organisation d'un potlatch, renforce la répression en la faisant dépendre des agents des Affaires indiennes qui peuvent procéder eux-mêmes à des auditions, à des condamnations en première instance et à des emprisonnements [Titely, 1986 : 176]. Amendes et peines d'emprisonnement étaient censées être des moyens efficaces pour « tuer le potlatch »⁶. À l'époque, l'agent de la Kwakwaka'wakw Agency, William Halliday, constate la vitalité des activités cérémonielles des Kwakwaka'wakw. Aux alentours de Noël 1921, le chef Dan Cranmer, d'Alert Bay, siège de l'agence locale des Affaires indiennes, organise un grand potlatch dans la communauté éloignée de Village Island, lequel réunit trois à quatre cents personnes appartenant à plusieurs communautés ; c'est l'occasion pour Cranmer de valider une position qui lui a été donnée par son oncle et de rompre son contrat de mariage avec sa femme Emma en remboursant la compensation matrimoniale [Codere, 1966 ; Sewid-Smith, 1979 : 55, 65, 66]. Les cérémonies se déroulent sur six journées. Les invités reçoivent de l'argent liquide, des bateaux à moteur, des couvertures, des lampes à pétrole, des billards, des violons, des machines à coudre, des bureaux, des gilets, des bassines, etc. On estime qu'en cette occasion Cranmer a dépensé environ 8 000 dollars [Codere, *op. cit.* : 116-118].

Halliday décide de frapper un grand coup. À l'issue d'une enquête conduite avec le concours de trois « informateurs », plus de quatre-vingts personnes sont soupçonnées d'infraction à la loi [Cole, Chaikin, 1990 ; Halliday, 1935 : 191 ; Mauzé, 1988, 1992] ; cinquante-huit d'entre elles sont inculpées pour avoir prononcé des discours, chanté, dansé, distribué des cadeaux. La défense plaide coupable, mais essaie d'obtenir un non-lieu en indiquant que, en contrepartie de la clémence des juges, les Indiens sont prêts à cesser toute activité délictueuse. Le tribunal accepte de suivre la défense, mais à la condition que les Kwakwaka'wakw « pour prouver leur bonne foi abandonnent de leur plein gré leurs Cuivres⁷, masques, coiffures de potlatch et tout autre attirail utilisé



2. Objets de la Potlatch Collection exposés dans la salle paroissiale (courtesy of The Royal British Columbia Museum, Victoria, British Columbia, PN 12191, Alert Bay, cliché V.S. Lord, 1922).

uniquement dans les potlatch » [Mauzé, 1992 : 123]⁸. Le jugement se solde par neuf acquittements, par la condamnation à deux mois de prison avec sursis des vingt-trois inculpés qui se sont engagés à abandonner leurs biens cérémoniels, et par la condamnation à la prison ferme (de quatre à six mois qui seront ramenés à deux) de vingt-deux autres prévenus [Cole, Chaikin, *op. cit.* ; Mauzé, 1992 : 123]⁹. L'idéologie du potlatch ne semble pas avoir beaucoup souffert de ces condamnations si l'on en juge par le fait que, à sa sortie de prison, un chef distribua un millier de bidons de graisse pour « laver la honte » et restaurer sa dignité [Sewid-Smith, 1979 : 63-64].

■ La Potlatch Collection

Elle réunit les quelque quatre cent cinquante objets qui furent confisqués aux Kwakwaka'wakw ; ils proviennent principalement de neuf communautés et plus particulièrement de trois d'entre elles : les Lekwiltok de Cape Mudge, Campbell River et Salmon River, les Nimpkish d'Alert Bay et les Mamalilikulla de Village Island¹⁰. Les objets furent exposés dans la salle paroissiale d'Alert Bay (droit d'entrée 25 cents) [Sewid-Smith, *ibid.*] ; puis, à l'exception d'une cinquantaine d'entre eux, furent envoyés au Musée national d'Ottawa pour évaluation. L'ensemble de la collection fut estimé à 1 496 dollars, sans les Cuivres, car, comme l'explique l'expert, en l'occurrence le linguiste et anthropologue Edward Sapir, la valeur d'échange cérémonielle des Cuivres est sans commune mesure avec leur valeur en tant que simple spécimen ethnologique¹¹. Les Kwakwaka'wakw sont dédommagés à raison de 1 dollar par sifflet et de 5 à 10 dollars par masque. En indemnisant



3. Objets de la Potlatch Collection exposés dans la salle paroissiale (courtesy of The Royal British Columbia Museum, Victoria, British Columbia, PN 12189, Alert Bay, cliché V.S. Lord, 1922).

les propriétaires des objets confisqués, le département des Affaires indiennes s'approprié *de facto* la collection ; il demeure que plusieurs des anciens propriétaires refusent la compensation proposée qui leur paraît insultante. En septembre 1922, pour un montant de 291 dollars, Halliday vend trente-cinq pièces au grand collectionneur américain George Heye, fondateur du Museum of the American Indian, qui, en 1926, devait en acquérir treize autres, lesquelles avaient été « mises de côté » par le policier B.E. Angerman¹². La collection expertisée devait être ensuite partagée entre les deux principaux musées d'ethnographie du Canada : le Musée national d'Ottawa¹³, qui reçut environ deux cent cinquante pièces, et le Royal Ontario Museum de Toronto, qui en obtint un peu plus de cent quarante¹⁴. Parmi les dizaines de milliers d'objets provenant de la côte Nord-Ouest, ceux de la Potlatch Collection ont connu une destinée muséographique singulière qui doit beaucoup aux conditions dans lesquelles ils ont été réunis. Les pièces restèrent en caisse pendant plusieurs dizaines d'années. Seules quelques-unes d'entre elles furent prêtées, dans les années soixante, pour des expositions temporaires aux États-Unis, au Canada et en France¹⁵.

■ La restitution

Au début des années soixante, les Kwakwaka'wakw, forts d'une nouvelle attitude qui prévaut à leur égard dans les sphères politiques et culturelles canadiennes¹⁶, expriment le vœu que les objets confisqués leur soient restitués. Après une dizaine d'années de négociations, le conseil d'administration du Musée national d'Ottawa, avec l'accord du ministère des Affaires indiennes qui est,

de droit, propriétaire de la collection, fait savoir qu'il est favorable à la restitution, mais sous certaines conditions : les artefacts seront rendus aux Kwakwaka'wakw et non aux propriétaires ou à leurs descendants, de crainte que certaines pièces ne soient vendues ; la collection étant considérée comme constituant le patrimoine culturel des Kwakwaka'wakw, la restitution ne pourra avoir lieu que si les objets peuvent être abrités dans un musée local répondant aux normes muséographiques en vigueur.

Le choix du site du musée provoque de graves désaccords entre les Kwakwaka'wakw concernés, ce qui retarde le processus de rapatriement [Mauzé, 1988]. Deux communautés se sont portées candidates pour accueillir le musée : Cape Mudge d'abord, puis Alert Bay. Depuis le début des négociations, Cape Mudge a la faveur des autorités, car la localité est prospère et a une bonne image ; elle présente en outre l'avantage d'être bien située géographiquement. Alert Bay revendique le statut de lieu emblématique de la culture kwakwaka'wakw, la preuve en étant que, depuis la révision législative de 1951, les potlatch sont organisés dans la maison communautaire de l'endroit. Jugeant arbitraire la décision de rapatriement dans un musée situé à Cape Mudge, les représentants d'Alert Bay et, notamment, la fille de Dan Cranmer, Gloria¹⁷, avancent un argument de portée hautement symbolique : le musée doit être implanté dans la communauté du chef dont le potlatch est à l'origine de la confiscation. En outre, les porteparole d'Alert Bay, qui considèrent leur communauté comme « traditionnelle », mettent en cause le choix éventuel de Cape Mudge parce qu'ils considèrent que ce village a joué depuis plusieurs décennies la carte du développement dans le contexte euro-canadien [Mauzé, 1992]. Les dissensions qui se font ainsi jour ont trait,



4. Le cimetière d'Alert Bay (document de l'auteur, 1980).

en fait, à la crainte que la communauté qui accueillera le musée bénéficierait du statut privilégié de détentrice du patrimoine collectif des Kwakwaka'wakw. La rivalité entre Cape Mudge et Alert Bay revêt encore un autre aspect : chacune défend les intérêts d'une grande famille. En effet, le contexte de la restitution réactive des rivalités anciennes et fournit l'occasion de réaffirmer et de revalider certains privilèges des descendants des propriétaires. Sous cet éclairage, le partage de la Potlatch Collection était en quelque sorte inscrit dans l'ordre initial des choses.

Finalement, le Musée national et le département des Affaires indiennes donnent leur accord pour la construction de deux musées : le Kwagiulth Museum de Cape Mudge, administré par la Nuyumbalees Society, inauguré en juin 1979, le U'Mista Cultural Centre d'Alert Bay, administré par la U'Mista Society¹⁸, ouvert au public en novembre 1980 [Mauzé, 1988 ; Saunders, 1997b : 106]. Le musée de l'Homme (anciennement Musée national) se sépare de ses objets en 1979 ; sous la pression du ministère des Affaires indiennes, le Royal Ontario Museum donne son accord au rapatriement en 1987 ; des trente-cinq pièces acquises par Heye neuf ont été restituées¹⁹. Le processus est ainsi engagé depuis une vingtaine d'années, mais il est loin d'en être à son terme²⁰.

■ Le Kwagiulth Museum

Construit au centre de Cape Mudge, près de l'église et du cimetière, le Kwagiulth Museum a la forme d'un escargot de mer. La façade est une réplique du fronton des maisons traditionnelles, tandis que la palissade de rondins qui prolonge la courbe du bâtiment rappelle, par sa conception, les enceintes défensives d'autrefois [Mauzé, 1983b, 1992]. À l'intérieur, le mouvement en spirale se termine par un escalier en colimaçon, au centre duquel a été érigé un mât héraldique à la mémoire du chef Iekwiltok Billy Assu, l'un des principaux protagonistes du potlatch de 1921. Au musée a été adjointe une galerie-atelier, l'Artist and Carving Centre, la Maison des aigles (*Kwikwikwilas*), inaugurée en septembre 1998. Ce bâtiment abrite deux piliers de maison et un mât qui furent restitués au musée ces dernières années²¹.

Au Kwagiulth Museum, dont le nom a été explicitement choisi pour évoquer l'ensemble des Kwakwaka'wakw, le visiteur est accueilli par deux statues de bienvenue qui, autrefois, étaient placées devant les maisons des chefs hôtes des potlatch. La galerie principale du musée est consacrée à la présentation des objets de la Potlatch Collection. Des pièces importantes – masques, sculptures représentant le serpent mythique à deux têtes (*sisiutl*) – sont exposées dans des vitrines murales. Jusqu'à la réorganisation de la galerie d'exposition en 1998, en vue de l'installation de pièces nouvelles, les



5. Le Kwagiulth Museum (document de l'auteur, 1998).

objets étaient regroupés par origine d'appartenance, de manière à ce que l'importance du patrimoine de chacune des familles concernées pût être appréhendée au premier regard. On avait là comme une photographie de la position qu'occupaient les individus dans la hiérarchie sociale au moment de la confiscation. Ce parti pris muséographique, parfaitement conforme à l'idéologie indigène, mettait en valeur la place des chefs et des nobles dans la société. Il s'agissait de rendre hommage à ceux-ci qui avaient évité une peine d'emprisonnement au chef Billy Assu en acceptant de remettre leurs objets cérémoniels à l'agent des Affaires indiennes [Assu, Inglis, 1989]. Cette reconstitution de la situation de la communauté dans les années vingt n'a pu être menée à bien qu'au terme d'enquêtes *ad hoc*. L'approche adoptée par les responsables du musée s'inspire de l'« ethnologie de sauvetage » chère aux ethnologues américanistes de la fin du XIX^e siècle et s'accorde parfaitement avec la conception kwakwaka'wakw du patrimoine : les objets, supports de richesses immatérielles, n'ont d'existence tangible que pour autant qu'ils sont associés à des pratiques rituelles qui les « mettent en acte » [Laforet, 1993 : 28] et à une histoire qui leur donne vie.

Aujourd'hui, les pièces sont regroupées par catégorie fonctionnelle et par type d'emploi cérémoniel, la disposition respectant l'ordre d'utilisation dans chaque rituel. Le nom des propriétaires est toujours associé aux pièces. L'insistance mise sur l'identification des anciens propriétaires est renforcée par des photographies qui ont la saveur de vieilles photos de famille, légendées en anglais et en kwakwaka'la. Un hommage particulier est rendu au chef Billy Assu par les membres de sa famille, qui ont fait ériger un mât héraldique à sa mémoire et marqué l'événement en organisant un potlatch à l'occasion de l'inauguration du musée [Assu, Inglis,

op. cit. : 107 ; Mauzé, 1988, 1992]. L'importance de la famille Assu est encore mise en évidence par la présentation d'un billet de 5 dollars illustré sur une face par un bateau de pêche (*seiner*) ayant appartenu au fils de Billy Assu, Harry. Il distingue les Assu des autres familles kwakwaka'wakw : nous ne sommes pas loin d'avoir là un blason familial comme on en trouve, par exemple, chez les Tlingit, qui, eux, ont utilisé des objets représentatifs du monde blanc (des fusils, par exemple). Les peuples autochtones considèrent ce choix comme un témoignage de leur appartenance au Canada.

Un effort pour informer le public autochtone mais aussi un public plus large a été fait à l'occasion du réaménagement de la galerie d'exposition, qui a été conçue par des consultants autochtones, dont il convient de dire qu'ils font partie de la clientèle de la famille dominante. Contrairement à la première exposition, qui ne soulignait pas l'importance du potlatch dans la vie sociale et cérémonielle des Kwakwaka'wakw et ne montrait quasiment rien sur la confiscation des objets, la nouvelle présentation, au moyen de photographies d'archives, d'extraits de l'ouvrage d'une historienne kwakwaka'wakw, Daisy Sewid-Smith [1979]²², de notices explicatives, nous éclaire sur des aspects du potlatch qui prévalaient à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e : celui du rôle des Cuivres dans le système d'investissement et développement du *business potlatch* (*p'asa*), etc. Les trois séquences principales qui rythment les cérémonies du potlatch – cérémonies de deuil (*saxla*), d'hiver (*c'eqa*), puis le rituel *tlasila* – donnent lieu chacune à une explication qui permet de contextualiser l'utilisation de chaque masque. Un soin particulier a été mis dans la présentation de certaines pièces : c'est le cas des sifflets et des Cuivres²³. Quelques notions essentielles de la culture indigène sont mises en évidence, par exemple celle de *k'isu*, le « trésor » (ou « privilège ») qui fut acquis par l'ancêtre du groupe, selon la mythologie. Enfin, l'exposition illustre les aspects fondamentaux des conflits ayant opposé les Indiens au monde euro-canadien, notamment à propos de la pratique du potlatch.

Clifford a sans doute raison de souligner que le musée de Cape Mudge a « quelque chose d'intime », mais aussi « d'un peu endormi » [1991 : 229 ; 1992 : 91]. Cependant, sous cet apparent assoupissement, sont données à voir des manifestations caractéristiques de la culture kwakwaka'wakw. Celles-ci sont autant de révélateurs d'une identité locale et non définie, comme elle l'est à Alert Bay, par rapport à la totalité de l'univers kwakwaka'wakw. Ce n'est pas en tant qu'éléments du patrimoine général kwakwaka'wakw que les objets sont exposés ici, mais parce qu'ils appartiennent à quelques familles remarquables : ils ont une charge beaucoup plus importante que n'en ont les « souvenirs de famille » pour employer l'expression inadéquate utilisée par Clifford [1991 : 229]. Masques, coiffures, sifflets, Cuivres, etc., ne sont pas situés hors du temps ; ils sont historiquement datés et sont les supports de propriétés symboliques que



6. U'Mista Cultural Centre à Alert Bay (document de l'auteur, 1980).



7. Cérémonie organisée à l'occasion de la restitution par le Royal Ontario Museum de la Potlatch Collection au Kwagiulth Museum (document de l'auteur, 1988).

des individus – des chefs – revendiquent pour avoir le privilège de les posséder [Mauzé, 1992 ; Townsend-Gault, 1997 : 151].

Précisément, on peut se demander si le musée de Cape Mudge répond à sa fonction déclarée, c'est-à-dire s'il est bien un lieu de réappropriation de la culture pour tout le monde ou s'il n'est que la vitrine d'une aristocratie locale, s'il n'y a pas confusion entre respect des traditions et maintien des privilèges. Un exemple : une troupe se produit en spectacle devant des touristes. Danseurs et chanteurs appartiennent à la même famille, qui refuse d'inviter d'autres membres de la communauté à se mêler à eux afin d'éviter que ces derniers ne puissent se prévaloir d'avoir acquis, même temporairement, un privilège²⁴. En retour, de telles procédures ne peuvent que susciter un sentiment d'exclusion de la part des

familles ordinaires. La référence à un passé idéalisé apparaît dans les explications sur le financement du potlatch, à la fin du XIX^e siècle, qui aurait été « perversi » par l'introduction de nouveaux biens économiques pendant la période coloniale²⁵. La présence de documents photocopiés (clichés d'archives représentant des scènes de potlatch, extraits d'ouvrages), de photographies de petit format, la disposition même des cartels ou des panneaux explicatifs libèrent une étrange impression, celle que l'on n'a pas affaire à une institution muséographique mais à une sorte de sanctuaire familial. Les considérations d'ordre financier ne sont pas ici en cause. La conception d'ensemble du musée – d'un musée tribal – relève bien d'un choix délibéré du personnel autochtone.

■ Le U'Mista Cultural Centre

Il est situé face à la mer, près de l'ancien internat réservé aux enfants indiens (*residential school*), dans une localité qui comprend des habitants euro-canadiens et autochtones²⁶. Le centre a la forme d'une longue maison ; sa façade est ornée d'un motif représentant l'Oiseau-Tonnerre de la mythologie, tenant une baleine dans ses serres. Ce motif, peint par Doug Cranmer, fils de Dan Cranmer, rappelle la décoration du fronton d'une maison du village du début du siècle dernier.

Le propos muséographique est différent de celui qui prévaut à Cape Mudge. Avant de pénétrer dans la salle d'exposition, le visiteur est d'abord invité à regarder le documentaire *Box of Treasures* (1983), qui retrace l'histoire de la fondation du musée. Le message politique est d'emblée explicite. Une des phrases clés prononcées par la directrice du musée, Gloria Webster-Cranmer, fille de Dan, est : « Nous avons construit le centre culturel pour abriter les trésors qui nous ont été restitués par le musée de l'Homme ; il est devenu le lieu de tous nos efforts pour renforcer notre culture, notre langue et notre histoire, qui ont été presque totalement détruites par [l'action] des missionnaires, des agents gouvernementaux et d'autres qui ont essayé de nous changer. » À l'entrée de la salle d'exposition, l'attention du visiteur est sollicitée par des panneaux sur lesquels sont portés des témoignages d'anciens participants au potlatch de 1921. Quelques phrases simples suffisent à faire prendre conscience de l'impact de la confiscation : « Mon oncle m'emmena dans la salle paroissiale où étaient réunis les chefs. Odan prit un hochet et se mit à parler : "Nous sommes venus dire au revoir à notre vie." Puis, il commença à entonner son chant sacré. Tous les chefs étaient là, debout en cercle, autour de leurs regalia, et pleuraient, comme si quelqu'un était mort. » Sur un panneau, on explique au visiteur que si les objets exposés n'ont pas été placés dans des vitrines, c'est qu'ils ont déjà été trop longtemps enfermés. Le musée affiche ainsi clairement son propos : situer l'histoire de la Potlatch Collection, de sa confiscation et de sa restitution dans le contexte

d'une histoire coloniale globale. Mais le musée est aussi conçu comme un monument édifié à la mémoire de Dan Cranmer, ce que montrent bien les témoignages de quelques anciens qu'a recueillis Gloria Webster-Cranmer : « Il n'y eut pas de fin à ce que Dan Cranmer a fait. Même si on voulait que cela ait une fin, on s'en souviendra [toujours]. » Et encore : « Quand nous sommes revenus [de Village Island], ton père était habillé comme ça, pieds nus dans ses chaussures. Il a tout donné... On a tout fait [on a distribué beaucoup] d'un seul coup pour être fiers. »

Le long de la rampe qui mène à l'intérieur de la maison cérémonielle où sont exposés les objets, d'anciennes photographies des villages kwakwaka'wakw sont présentées de telle sorte qu'elles rendent compte du statut de chacune des « tribus » dans la hiérarchie du potlatch telle que l'a établie Franz Boas, avec l'aide de son informateur principal, George Hunt, grand-père de la seconde épouse de Dan Cranmer. Les communautés lekwlitq qui sont restées hors de la sphère cérémonielle



8. Masques représentant l'ogresse Dzonowqwa, au U'Mista Cultural Centre (document de l'auteur, 1987).

kwakwaka'wakw [Mauzé, 1989, 1992b : 103-106] sont reléguées au bas de l'échelle. Ainsi est affirmée d'entrée de jeu la supériorité d'Alert Bay sur Cape Mudge. À chaque photographie est associée une citation tirée des *Kwakiutl Texts* de Boas et de Hunt [1903-1906], qui restitue l'histoire de la création des tribus kwakwaka'wakw, l'accent étant mis à la fois sur l'unité linguistique et culturelle de la « nation » et sur les traits spécifiques à chacun des groupes qui la constituent. Traditionnellement, les Kwakwaka'wakw, répartis en une vingtaine de « tribus », se définissent en fonction de l'appartenance à une « tribu » composée de sous-groupes (*numayma*) parlant une même langue et partageant un même ensemble de traits culturels particuliers.

Le sentiment d'identité « nationale » s'est développé au long du XIX^e siècle à mesure que le pouvoir blanc montait en puissance [Harkin, 1997]. Le terme « nation »²⁷ utilisé par les administrateurs : « nation kwakwewlth », ou par les ethnologues : « nation kwakiutl » (c'est Boas le premier à avoir utilisé cette formule) n'avait d'autre fonction que celle de réunir sous une même appellation une population supposée linguistiquement et culturellement homogène. On aurait tort de voir dans l'utilisation de ce mot le symptôme d'une conscience nationale comme le soutiennent certains auteurs [Saunders, 1997a, 1997b] ; il suffit pour s'en convaincre de constater aujourd'hui l'incapacité des Kwakwaka'wakw à s'unir, par exemple, pour défendre leurs intérêts dans le cadre des travaux de la commission des traités de la Colombie-Britannique (B.C. Treaty Commission). Si les Kwakwaka'wakw disent à juste titre qu'ils sont l'un des peuples les plus « ethnographiés », il y a loin de ce constat à la formulation de l'hypothèse selon laquelle les travaux de Boas auraient contribué à l'essor d'un nationalisme ethnique pouvant se prévaloir d'une caution scientifique [Saunders, *ibid.*]. Le sentiment d'appartenir à une même ethnie s'est forgé autour d'un terme unificateur, « potlatch », qui, dans le contexte que l'on sait, constitue le ciment d'une mémoire historique commune. Que les Kwakiutl de Boas ou les Kwakwewlth des administrateurs revendiquent aujourd'hui l'auto-dénomination « Kwakwaka'wakw » relève d'une idéologie différente de celle qui est attachée à la notion de nation. Ainsi que le dit avec force Gloria Webster-Cranmer : « *Nous ne sommes pas les Kwakiutl comme les Blancs nous ont appelés [...]. Les seuls Kwag'ul sont les gens de Fort Rupert. Chacune de nos communautés a son propre nom.* » [Jonaitis, 1991 ; Masco, 1996] Il s'agit là d'exercer un contrôle sur la construction de l'identité kwakwaka'wakw aujourd'hui.

Au musée, directement livrés au regard, les objets attendent le visiteur dans la semi-obscurité de la galerie-maison cérémonielle. On éprouve le sentiment que les rôles de l'observateur et celui de la chose observée ont été inversés : c'est le visiteur qui est soumis au regard des masques, des coiffures et des Cuivres [Houlihan, 1991 : 206]. Si les pièces, montées sur des supports en

métal, sont ici aussi regroupées selon des critères fonctionnels, aucune mention n'est faite, en revanche, en noms des propriétaires. Le visiteur se déplace de la droite vers la gauche, respectant ainsi le sens du parcours cérémoniel du porteur de masque [Clifford, 1992 ; Saunders, 1997b] ; en emboîtant ainsi le pas aux danseurs et aux masques, il accomplit un acte rituel, il réactualise métaphoriquement l'ensemble des séquences d'un potlatch.

À Alert Bay, les objets ne sont pas véritablement présentés comme des œuvres d'art²⁸, c'est-à-dire d'une manière telle que la présentation isolée des pièces mette principalement en évidence leurs qualités plastiques. Certes, le mode de présentation retenu produit un effet esthétique, mais seulement dans la mesure où le public, qu'il soit indigène ou blanc, parvient à s'imprégner de l'atmosphère que crée l'ensemble des objets, sans que lui soient fournis des éléments propres à la compréhension de ce qu'il « voit ». Il semble que le projet



9. Statue de bienvenue à l'entrée du Kwagiulth Museum (document de l'auteur, 1980).

muséographique vise à provoquer chez le visiteur une réaction directe d'empathie avec les objets hors de toute médiation. Comme le souligne Clifford, « les regalia massés en une procession rituelle fonctionnent comme un groupe avec une histoire collective à raconter. Il est possible d'admirer leurs qualités formelles individuelles, mais l'attention est interrompue par des considérations politiques et historiques » [1992 : 94], ce qui témoigne d'une tension entre le projet de montrer les objets et celui de témoigner de la répression. L'attention du visiteur est constamment mise en éveil par la présence de cartels qui balisent et scandent le parcours de l'exposition. La présentation d'extraits de documents (correspondances, pétitions) permet au visiteur de suivre les principales étapes de la répression et de la résistance au long de la vingtaine d'années qui a précédé la confiscation.

À Cape Mudge, l'autorité, c'est la tradition. À Alert Bay, c'est à l'autorité de la science que l'on se réfère, sans perdre de vue la dimension communautaire du musée, puisque l'informateur privilégié de Boas est un ancêtre des Cranmer [Cannizo, 1983 ; Rohner, 1969]. Cette relation à l'œuvre de Boas est mise en évidence dans l'enceinte du musée ; elle a été publiquement officialisée en 1986 par les descendants de Hunt et de Boas, à l'occasion d'un potlatch qui fut organisé en partie pour commémorer le centième anniversaire de la rencontre de l'anthropologue avec les Kwakwaka'wakw [U'Mista News, 1987] ; on se souvient ici que Boas a défendu l'institution du potlatch auprès des représentants du pouvoir colonial.

Par-delà leurs différences, les deux musées kwakwaka'wakw sont davantage des sanctuaires que des institutions tournées vers l'extérieur, sans doute parce que s'y manifeste en permanence une autorité dont le

discours, portant sur la culture, l'identité et le patrimoine, est conçu comme devant être accepté sans discussion. Ce sont des lieux où l'objectif de la parole indienne est de conduire le public à découvrir la richesse de la culture kwakwaka'wakw, à prendre conscience de l'effet qu'a eu la politique coloniale sur la vie indigène – le visiteur peut y éprouver un sentiment de culpabilité – et, de cette manière, à modifier sa perception du monde indien en ce moment crucial où se négocie le devenir politique des Premières Nations. Pour les Kwakwaka'wakw, l'existence de ces musées ne va pas forcément de soi : non seulement, certes, parce que le musée est une institution qui ne leur est pas familière, mais aussi, et surtout, parce qu'ils ont parfaitement conscience du pouvoir dont disposent ceux qui en ont la charge [Lavine, Karp, 1991 : 6-7]. On comprend, dans ces conditions, que ces institutions n'échappent pas à une contestation récurrente qui s'exprime par la mise en cause des responsables et de leur politique. Ce qui n'est pas contesté, en revanche, c'est la fonction assignée à la Potlatch Collection, qui résulte principalement des conditions dans lesquelles elle a été « constituée ». En dépit de l'identité des projets muséographiques initiaux, la Potlatch Collection a donné naissance à deux discours distincts, non contradictoires, sur la culture et l'identité culturelle. Pour les uns, la Potlatch Collection est une sorte de point d'ancrage d'une vision essentialiste de la culture et de la société ; pour les autres, elle est un symbole d'une oppression et de la résistance à cette oppression. Il reste que la collection permet l'expression de messages multiples qui échappent à l'appréciation du visiteur et à celle et de l'ethnologue-voyageur ; ceux-ci ne peuvent avoir qu'une vision superficielle des enjeux locaux. ■

I Notes

1. [Ames, 1986 ; Clifford, 1988, 1997 ; Handler, 1993 ; Karp, Lavine, 1991 ; Krech III, 1994].

2. Connus dans la littérature ethnographique sous le nom de Kwakiutl, ceux-ci, depuis les années quatre-vingt, ont choisi de s'appeler les Kwakwaka'wak (« locuteurs du kwakwala »). Ce terme a depuis lors été repris par les ethnologues et les représentants des musées.

3. Une cérémonie de même type avait précédé le dévoilement de la sculpture monumentale de Bill Reid dans le hall de l'aéroport de Vancouver, en 1996.

4. Il fut interdit sur les attendus suivants : « Le potlatch [sic] est la racine de nombreux vices qui rongent le cœur des gens. Il engendre l'indigence, l'imprévoyance et certaines habitudes de déplacement

qui empêchent les Indiens de rester dans leurs villages ; il est incompatible avec toute forme de progrès. Une grande partie de la prostitution qui sévit parmi certaines tribus de la Côte est directement liée au potlatch [sic]. » C'est dans ces termes que G.M. Sproat, commissaire aux Réserves indiennes, présente, en 1883, l'institution du potlatch aux responsables des Affaires indiennes [Mauzé, 1992 : 119].

5. Connue sous le nom de Potlatch Law (ou loi anti-potlatch), cette disposition stipule que « tout Indien ou autre personne qui participe ou prête son concours à l'organisation du festival indien connu sous le nom de "potlatch" ou à une danse indienne appelée "Tamanawas" est coupable de délit et sera passible d'une peine de prison n'excédant pas six mois mais non inférieure à deux mois ; tout Indien ou autre personne qui encourage directement ou indirectement un Indien ou des Indiens à organiser une telle fête ou danse, ou à les célébrer est coupable de la même offense et est passible de la même peine ».

La loi sera modifiée dans un sens plus répressif en 1895, puis en 1918, et ne sera abandonnée qu'en 1951, mais non abrogée, lors de la révision de la loi sur les Indiens [Cole, Chaikin, 1990 ; Mauzé, 1983a, 1995].

6. Expression couramment utilisée par les administrateurs des Affaires indiennes [Bracken, 1997 ; Cole, Chaikin, *op. cit.*].

7. Il s'agit de plaques de cuivre ouvragées qui étaient notamment échangées dans les cérémonies de mariage. Les Cuivres servaient également au financement du potlatch. Ils doublent de valeur à chaque échange.

8. Lettre de Halliday à Scott, surintendant des Affaires indiennes (mars 1922).

9. Le procès a été mis en scène dans le documentaire produit par la U'Mista Society, *Potlatch. A Strict Law Bids us to Dance* [1975].

10. Outre ceux des Mamalilikulla, des

Nimkish, des Lekwiltoq, un certain nombre d'objets cérémoniels furent remis à l'agent des Affaires indiennes par les Kwagiulth de Fort Rupert, les Tlawitsis, les Dzawadenuxw, les Danaxdaxw, les Ma'amtagila, et les Kwikwasutinuxw [Sewid-Smith, 1979 ; *U'Mista News*, 1988].

11. La valeur d'échange cérémonielle des vingt et un Cuivres au moment de leur confiscation a été estimée à environ 35 000 dollars [Hunt, 1924] ; voir aussi l'*U'Mista News* de 1995/1996 et le manuscrit *History of the Confiscated Coppers. Information Gathered by George Hunt and Franz Boas* concernant les Cuivres qui font partie aujourd'hui de la collection d'Alert Bay. Ce texte reproduit partiellement les informations fournies dans le manuscrit de Hunt.

12. [Assu, Inglis, 1989 : 104-105 ; Cole, 1985 : 249-254 ; Cole, Chaikin, *op. cit.* : 123 ; Mauzé, 1988].

13. Scott préleva onze objets, pour les exposer dans son bureau à Ottawa. Tous, sauf deux, furent rendus au Musée national en 1932 [Cole, *op. cit.* : 254].

14. Juanita Pasco, communication personnelle (janvier 1999).

15. Pour *Art of the Northwest Coast*, à Berkeley en 1965, *Arts of the Raven* à Vancouver en 1967 et *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada*, en 1969 à Paris, puis à Ottawa.

16. On pense notamment aux différents programmes de sauvetage des arts de la côte Nord-Ouest et d'incitation au développement de la création artistique mis en place par le musée d'Anthropologie de l'université de la Colombie-Britannique (Vancouver) et le British Columbia Provincial Museum (Victoria) à la fin des années cinquante et au début des années soixante. À cette époque sont organisées des expositions qui modifient le regard euro-canadien porté sur les arts autochtones. Voir par exemple M. Ames [1986].

17. On peut lire son article paru dans le *Vancouver Sun* du 20 juin 1972. Alors que les responsables de Cape Mudge attribuent la paternité du rapatriement à Jimmy Sewid, figure emblématique de la culture kwakwaka'wakw [Spradley, 1972], et à d'autres personnalités telles que Donald Assu et Lawrence Lewis, les « gens » d'Alert Bay signalent que les

efforts entrepris pour la restitution de la collection sont l'œuvre de tout le monde [*U'Mista News*, 1988].

18. *Nuyumbalees* veut dire « début de toutes les légendes ». *U'Mista* est le terme utilisé pour désigner le rachat d'un prisonnier de guerre.

19. Juanita Pasco, communication personnelle (janvier 1999).

20. Dix-huit pièces supplémentaires vont être restituées par le National Museum of the American Indian, probablement au cours de l'année 1999 [*U'Mista News*, 1998].

21. Les poteaux de maison ont été rapatriés d'Australie. La Maison des aigles accueille un certain nombre d'activités telles que des ateliers de couture (fabrication de vestes blasonnées), de sculpture, de chant (apprentissage de chants de podatch) [*Kwagiulth Museum and Cultural Centre Newsletter*, 1997, 1998].

22. L'histoire de l'interdiction du podatch et de la confiscation de la Podatch Collection est rapportée par Daisy Sewid-Smith dans *Prosecution or Persecution*, ouvrage publié à l'occasion de l'inauguration du Kwagiulth Museum en 1979. Outre la correspondance échangée par les agents et le surintendant des Affaires indiennes, les textes des pétitions envoyées par les chefs kwakwaka'wakw et des textes administratifs, l'auteur a rassemblé trois récits de témoins de l'époque qui racontent les conditions de leur emprisonnement et de la confiscation.

23. Robert Simpson, communication personnelle (octobre 1998).

24. De même, les participants aux ateliers de confection de couvertures ou de vestes blasonnées sont tenus de justifier l'usage qu'ils font d'un blason particulier de manière à éviter d'utiliser indûment certains d'entre eux.

25. Au musée, on distingue un « avant » où seuls les vrais nobles avaient accès à des positions hiérarchiques, et un « après » qui vit l'apparition des « nouveaux riches » en raison de l'introduction de biens de prestige d'origine européenne, de la conversion des chefs au christianisme, de la menace de l'application de la loi anti-podatch ou encore de la vacance des positions en raison de la péjoration démographique, autant de critères qui permirent

« d'ouvrir la route vers la grandeur, le chemin vers la gloire » [Cole, Chaikin, *op. cit.* : 11]. Voici le texte expliquant le podatch, tel qu'il peut se lire au Kwagiulth Museum : « *There were only a certain number of positions in the p'asa. They were reserved for nobility and chiefs. When seats became vacated because of diseases, conversion to christianity and the threat of imprisonment, commoners unlawfully took the seats of distant noble relations. This caused a clash between the [N]obility and [C]ommoners. Commoners started breaking Coppers to show they were as wealthy as the [N]obility [...]. This was when the breaking of Coppers started. Later the [N]obility reciprocated. It was not part of our customs but it happened because of the circumstances.* »

26. Outre les Nimkish qui se sont établis de manière permanente à Alert Bay à la suite de l'établissement d'une conserverie (1870), la communauté comprend aussi des membres de groupes éloignés des centres commerciaux qui se sont installés dans le village dans les années cinquante.

27. Depuis le début des années quatre-vingt, il est courant d'utiliser l'expression « Premières Nations » pour désigner, à leur demande, les peuples autochtones du Canada. Le terme « nation » a une acception très générale. Il désigne « un groupe de personnes ayant les mêmes ancêtres et vivant ensemble sur un territoire qui leur appartient ». L'expression « Premières Nations » est une dénomination « politiquement correcte » qui remplace le terme « Indiens » ; elle est employée dans les textes administratifs, la presse et les travaux ethnologiques ; elle revêt une connotation politique pour les représentants indigènes qui revendiquent un statut d'égalité avec l'ensemble des citoyens canadiens. Les autochtones réclament un statut particulier du fait qu'ils ont les premiers occupé le territoire canadien. Ils refusent d'être traités en minorité ethnique comme le sont, par exemple, les Ukrainiens, les Chinois, qui sont venus tardivement au Canada [Ames, 1994].

28. Mon interprétation diffère de celle de Saunders sur ce point de vue [1997b : 111]. Le mode d'exposition du *U'Mista Cultural Centre* a été repris dans l'exposition permanente de la galerie consacrée aux Nuxalk (connus sous le nom de Bella Coola) au musée des Civilisations de Hull, au Québec [Laforet, 1993], ou dans l'exposition temporaire *Down from the Shimmering Sky* de 1998.

I Références bibliographiques

AMES Michael, 1986, *Museums, the Public and Anthropology. A Study in the Anthropology of Anthropology*, Vancouver, University of British Columbia Press ; New Delhi, Concept Publishing Company.

– 1994, « The Politics of Difference : Other Voices in a not yet Post-Colonial World », *Museum Anthropology*, 18 (3) : 9-17.

Art of the Northwest Coast, 1965, exposition du musée d'Anthropologie de l'Université de Californie (Berkeley).

Arts of the Raven, 1967, exposition de la Vancouver Art Gallery (Vancouver).

ASSU Harry, JOY INGLIS, 1989, *Assu of Cape Mudge. Recollections of a Coastal Indian Chief*, Vancouver, University of British Columbia Press.

BOAS Franz, GEORGE HUNT, 1903-1906, *Kwakiutl Texts*, New York, American Museum of Natural History.

- BRACKEN Christopher, 1997, *The Potlatch Papers. A Colonial Case History*, Chicago, University of Chicago Press.
- CANNIZO Jane, 1983, « George Hunt and the Invention of Kwakiutl Culture », *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 20 (1) : 44-58.
- Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada*, 1969, Paris, Musée de l'Homme.
- CLIFFORD James, 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- 1991, « Four Northwest Coast Museums : Travel Reflections », in I. Karp et S. Lavine (eds), *Exhibiting Cultures*, 1991 : 212-254.
- 1992, « Muséologie et contre-histoires. Voyages sur la côte Nord-Ouest », *Gradhiva*, 11 : 81-101.
- 1997, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- CODERE H., 1966, « Dan Cranmer's Potlatch », in T. McFeat (sous la dir. de), *Indians of the North Pacific Coast*, Toronto, McClelland and Stewart.
- COLE Douglas, 1985, *Captured Heritage. The Scramble for Northwest Coast Artifacts*, Vancouver, Douglas & McIntyre.
- COLE Douglas, Ira CHAIKIN, 1990, *An Iron Hand upon the People. The Law against the Potlatch on the Northwest Coast*, Vancouver, Douglas & McIntyre ; Seattle, University of Washington Press.
- FEEST Christian F., 1995, « "Repatriation" : A European View on the Question of Restitution of Native American Artifacts », *European Review of Native American Studies*, 9 (2) : 33-42.
- GRENVILLE Bruce, 1998, « Introduction », in Peter Macnair, Robert Joseph, Bruce Grenville, *Down from the Shimmering Sky. Masks of the Northwest Coast*, Vancouver, Douglas & McIntyre ; Seattle, University of Washington Press.
- HALLIDAY William, 1935, *Potlatch and Totem. Recollections of an Indian Agent*, Londres, J. M. Dent & Son Ltd.
- HANDLER Richard, 1993, « An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose », *Museum Anthropology*, 17 (3) : 33-36.
- HARKIN Michael, 1997, *The Heiltsuks. Dialogues in Culture and History on the Northwest Coast*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- HOULIHAN Patrick, 1991, « The Poetic Image and Native American Art », in I. Karp et S. Lavine (sous la dir. de), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution : 205-211.
- HUNT George, 1924 ms, « The History of 21 Coppers », in Boas Collection, Philadelphie, American Philosophical Society.
- JONAITIS Aldona (sous la dir. de), 1991, *Chiefly Feasts. The Enduring Potlatch*, New York, American Museum of Natural History ; Seattle, University of Washington Press.
- KARP Ivan, Steven LAVINE (sous la dir. de), 1991, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution.
- Kwagiulth Museum and Cultural Centre Newsletter*, July/August 1997, 14 (1) ; 1998.
- KRECH Shepard III, 1994, « Museums, Voices, Representations », *Museum Anthropology*, 18 (3) : 3-8.
- LAFORÉ Andrea, 1993, « Time and the Grand Hall of the Canadian Museum of Civilization », *Museum Anthropology*, 17 (1) : 22-32.
- LAVINE Steven, Ivan KARP, 1991, « Introduction : Museums and Multiculturalism », in I. Karp, S. Lavine (sous la dir. de), *op. cit.* : 1-9.
- MACNAIR Peter, Robert JOSEPH, Bruce GRENVILLE, 1998, *Down from the Shimmering Sky. Masks of the Northwest Coast*, Vancouver, Douglas & McIntyre ; Seattle, University of Washington Press.
- MASCO John, 1996, « Competitive Displays : Negotiating Genealogical Rights to the Potlatch at the American Museum of Natural History », *American Anthropologist*, 98 (4) : 837-852.
- MAUZÉ Marie, 1983a, « La loi anti-potlatch chez les Kwagul », *Bulletin Amérique indienne*, juillet : 3-5 ; août-septembre : 9-11.
- 1983b, *Le Kwakiutl Museum : un essai de réappropriation du passé* (multigr.), (version anglaise : *The Kwakiutl Museum : An attempt to Repossess the Past*).
- 1986, « Boas, les Kwagul et le potlatch : éléments pour une réévaluation », *L'Homme*, 100 : 21-63.
- 1988, *The Scattered Treasure. History and Presentation of the Potlatch Collection at the Kwagiulth Museum* (multigr.).
- 1989, « Le canoë dans le potlatch lekwiltoq », *L'Homme*, 109 : 117-128.
- 1992a, « Exhibiting One's Culture : Two Case Studies », *European Review of Native American Studies*, 6 (1) : 27-30.
- 1992b, *Les fils de Wakai. Une histoire des indiens rewiltoq*, Paris, Éd. Recherche sur les Civilisations.
- 1995 « Potlatching as ever », *European Review of Native American Studies*, 9 (2) : 25-31.
- 1996, « Le potlatch ou l'invention d'un concept anthropologique (Études américanistes et anthropologie) », in Serge Gruzinski, Nathan Wachtel (sous la dir. de), *Le Nouveau Monde. Mondes nouveaux. L'expérience américaine*, Paris, Éd. Recherche sur les Civilisations/Éd. de l'EHESS : 699-702.
- PHILLIPS R., 1994, « Why not Tourist Art ? Significant Silences in Native American Museum Representations », in Gyan Prakash (sous la dir. de), *After Colonialism : Imperial Histories and Postcolonial Displacement*, Princeton (N.J.), Princeton University Press : 98-125.
- ROHNER Ronald, 1969, *The Ethnography of Franz Boas. Letters and Diaries of Franz Boas on the Northwest Coast from 1886 to 1931*, Chicago, Chicago University Press.
- SAUNDERS B., 1997a, « From a Colonized Consciousness to Autonomous Identity : Shifting Relations between the Kwakwaka'wakw and Canadian Nations », *Dialectical Anthropology*, 22 : 137-158.
- 1997b « Contested Ethnie in Two Kwakwaka'wakw Museums », in Jeremy MacClancy (sous la dir. de), *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford, Berg Publishers : 85-130.
- SEWID-SMITH Daisy, 1979, *Prosecution or Persecution*, Cape Mudge (B.C.), Nuyumbalees Society.
- SPRADLEY James, 1972, *Guests never Leave Hungry. The Autobiography of James Sewid, a Kwakiutl Indian*, Montreal, McGill-Queen's University.
- TITLEY Brian, 1986, *A Narrow Vision. Duncan Campbell Scott and the Administration of Indian Affairs*, Vancouver, University of British Columbia Press.

TOWNSEND-GAULT Charlotte, 1997, « Art, Argument and Anger on the Northwest Coast », in Jeremy MacClancy (sous la dir. de), *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford, Berg Publishers : 131-162.

TSOSIE Rebecca, 1997, « Indigenous's People Claims to Cultural Property. A Legal Perspective », *Museum Anthropology*, 21 (3) : 5-11.

U'Mista Cultural Centre, 1975, *Potlatch. A Strict Law Bids us to Dance*, film directed by Dennis Wheeler, Vancouver, U'Mista Society Distr.

- 1983, *Box of Treasures*, film directed by Dennis Wheeler (narrated by Gloria Webster-Cranmer), Alert Bay, U'Mista Society Distr.

U'Mista News, April 1987, April 1988, Winter 1995/Spring 1996, Spring 1998.

WELSH Peter, 1997, « The Power of Possessions. The Case against Property », *Museum Anthropology*, 21 (3) : 12-18.

ABSTRACT

A heritage, two museums

The restitution of the Potlatch Collection

After having traced the conditions under which the Potlatch Collection was constituted and two tribal museums were created, the Kwagiulth Museum and Cultural Centre of Cape Mudge and the U'Mista Cultural Centre of Albert Bay, the author examines the quite different ways in which these two museums use a same collection to present history and to affirm Kwakwaka'wakw (Kwakiuth) cultural identity. These differences appear in the display of objects, in the content of the museographic message, in the cultural activities induced and in the extent to which each community member is involved in museum life. The relations these institutions have developed with the indigenous community and the Euro-Canadian society are also analyzed.

Keywords : Canada. Kwakwaka'wakw. Potlatch. Collection. Heritage.

ZUSAMMENFASSUNG

Ein Erbe, zwei Museen

Die Restitution der Potlatch Collection

Nach Schilderung der Umstände unter welchen die Potlatch Collection gesammelt wurde und zwei Museen geschöpft wurden : das Kwagiulth Museum and Cultural Centre von Cape Mudge und das U'Mista Cultural Centre von Albert Bay, analysiert die Autorin die sehr verschiedenen Weisen auf welche diese zwei Museen dieselbe Sammlung nutzen, um die Geschichte darzustellen und die kulturelle Identität der Kwakwaka'wakw zu behaupten. Diese Unterschiede lassen sich in der Ausstellung der Objekte, in dem Inhalt der museographischen Botschaft, in den induzierten kulturellen Tätigkeiten und in dem Masse, wie jedes Gemeinschaftsmitglied in dem Museumsleben engagiert ist, erkennen. Die Verhältnisse dieser Institutionen mit den eingeborenen Völkern und der Euro-kanadischen Gesellschaft werden auch analysiert.

Stichwörter : Kanada. Kwakwaka'wakw. Potlatch. Sammlung. Erbe.

Ethnologie française

La fin de la relation coloniale – du moins sous sa forme institutionnalisée – a remis en question la forme et le rôle qui étaient jusqu'alors dévolus au musée ethnologique dans les pays colonisés, où il s'inscrit désormais dans le registre de la construction d'une mémoire et d'une identité.

Au sein des Dom-Tom, des sociétés expriment aujourd'hui des aspirations élaborées à partir de référents ethniques ou historiques longtemps refoulés; mais les diverses composantes de ces populations ne se reconnaissent pas toujours pour autant dans l'évocation d'un patrimoine culturel commun et multiplient alors les constructions identitaires parfois concurrentes. La situation n'est guère différente dans nombre de jeunes États issus de la décolonisation, où l'émergence d'un sentiment national qui se heurte à des affirmations ethniques multiples peut emprunter la voie de la formation patrimoniale, en faisant de la diversité des cultures un héritage commun.

Dans ces deux cas, les musées sont, à la fois, des points d'ancrage d'une affirmation identitaire et des instruments de légitimation politique contribuant à construire, à valider ou à réfuter les représentations mobilisées par différents groupes en quête d'une histoire et d'un territoire.

*Revue de la Société
d'Ethnologie Française
publiée par le Centre
d'Ethnologie Française
et le Musée National des Arts
et Traditions Populaires
avec le concours du
Centre National
de la Recherche Scientifique
et de la Direction
des Musées de France*



Gérard Collomb

Ethnicité, nation, musée, en situation postcoloniale

Anne Gaugue

La mise en scène de la nation dans les musées d'Afrique tropicale

Louis Perrois

La formation d'un « patrimoine » du Sud : le musée des Arts et Traditions du Gabon

Kathleen M. Adams

Identités ethniques, régionales et nationales dans les musées indonésiens

Christian Ghasarian

Patrimoine culturel et ethnicité à la Réunion : dynamiques et dialogues

Michel Giraud

La patrimonialisation des cultures antillaises. Conditions, enjeux et effets pervers

Jonathan D. Hill

Nationalisme, charmarisme et histoires indigènes au Venezuela

Denis Laborde - Laurier Turgeon

Le parc de l'Aventure basque en Amérique

Sara Le Menestrel

À la croisée des regards : la construction du patrimoine franco-louisianais

Marie Mauzé

Un patrimoine, deux musées : la restitution de la Potlach Collection

Marjorie M. Halpin - Michel M. Ames

Musée et « Premières Nations » au Canada

Entretien avec Emmanuel Kasarhérou

Le centre culturel Tjibaou : entre Kanak et Calédoniens

Anne-Marie Losonczy

Le patrimoine de l'oubli. Le « parc-musée des Statues » de Budapest

Chroniques

Nelly Schmidt

Commémoration, histoire et historiographie. À propos du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises

Marie-Claude Dupré - Étienne Féau

Une exposition « patrimoniale » à Paris : Batéké, peintres et sculpteurs d'Afrique centrale

Comptes rendus

En couverture : Le centre culturel Tjibaou à Nouméa (© ADCK/Renzo Piano Building Workshop, Renzo Piano Architecte, cliché John Gollins, 1998).