

Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale

Virginie Soulier

▶ **To cite this version:**

Virginie Soulier. Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale. Éducation et francophonie, 2015, pp.97. hal-02362011

HAL Id: hal-02362011
https://univ-perp.hal.science/hal-02362011

Submitted on 13 Nov 2019

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.

Éducation et francophonie

acelf.ca

Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale

Virginie SOULIER
Université du Québec à Trois-Rivières, Québec, Canada
Université de Perpignan – Via Domitia, France

Canada

Conseil de recherches en sciences humaines du Canada
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada

acelf ASSOCIATION CANADIENNE D'ÉDUCATION DE LANGUE FRANÇAISE

Éducation et francophonie
www.acelf.ca

VOLUME XLIII : 1 – PRINTEMPS 2015

Revue scientifique virtuelle publiée par l'Association canadienne d'éducation de langue française dont la mission est la suivante : « Par la réflexion et l'action de son réseau pancanadien, l'ACELF exerce son leadership en éducation pour renforcer la vitalité des communautés francophones ».

Directrice de la publication
Chantal Lainey, ACELF

Présidente du comité de rédaction
Lucie DeBlois,
Université Laval

Comité de rédaction
Sylvie Blain,
Université de Moncton
Lucie DeBlois,
Université Laval
Nadia Rousseau,
Université du Québec à Trois-Rivières
Jules Rocque,
Université de Saint-Boniface
Mariette Théberge,
Université d'Ottawa

Directeur général de l'ACELF
Richard Lacombe

Conception graphique et montage
Claude Baillargeon

Responsable du site Internet
Étienne Ferron-Forget

Diffusion Érudit
www.erudit.org

Les textes signés n'engagent que la responsabilité de leurs auteures et auteurs, lesquels en assument également la révision linguistique. De plus, afin d'attester leur recevabilité, au regard des exigences du milieu universitaire, tous les textes sont arbitrés, c'est-à-dire soumis à des pairs, selon une procédure déjà convenue.

La revue *Éducation et francophonie* est publiée deux fois l'an grâce à l'appui financier du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

acelf
ASSOCIATION CANADIENNE D'ÉDUCATION DE LANGUE FRANÇAISE

265, rue de la Couronne, bureau 303
Québec (Québec) G1K 6E1
Téléphone : 418 681-4661
Télécopieur : 418 681-3389
Courriel : info@acelf.ca

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives du Canada
ISSN 1916-8659 (En ligne)
ISSN 0849-1089 (Imprimé)

Vingt ans de recherche en éducation muséale

Rédactrice invitée :
Maryse PAQUIN

Liminaire

1 **Vingt ans de recherche en éducation muséale**
Maryse PAQUIN, Université du Québec à Trois-Rivières, Québec, Canada
Rébéca LEMAY-PERREAULT, Université du Québec à Montréal, Québec, Canada

13 **Éducation non formelle et médiations écrites**
Jason LUCKERHOFF, Université du Québec à Trois-Rivières, Québec, Canada
Maria Juliana VELEZ, Université du Québec à Trois-Rivières, Québec, Canada

29 **Les musées de sciences, la « présence » des objets et les défis pédagogiques de l'*habitus***
Jean-François GAUVIN, Université Harvard, Massachusetts, États-Unis

45 **Les sources du plaisir de l'art contemporain**
Anne-Marie ÉMOND, Université de Montréal, Québec, Canada
Lisandra EICK DE LIMA, Université de Montréal, Québec, Canada
Dominic MARIN, Université de Montréal, Québec, Canada

63 **Motivations à mettre en lumière la culture muséale des enfants. Un enjeu pour la valorisation de l'éducation non formelle**
Thérèse MARTIN, Université de Bordeaux-Montaigne, France

80 **« J'aime jardiner et rapporter quelque chose à la maison. » Le jardin botanique comme espace éducatif non formel et outil de développement des jeunes**
Jrène RAHM, Université de Montréal, Québec, Canada
Marie-Paule MARTEL-RENY, Université de Montréal, Québec, Canada
Violène SIMARD, Jardin botanique / Espace pour la vie, Québec, Canada

97 **Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale**
Virginie SOULIER, Université du Québec à Trois-Rivières, Québec, Canada et Université de Perpignan – Via Domitia, France

116 **Évaluation de l'appréciation des premiers diplômés du programme court de 2e cycle en interprétation et médiation culturelles**
Maryse PAQUIN, Université du Québec à Trois-Rivières, Québec, Canada

131 **Mutations en muséologie et programmes de formation à l'Université du Québec en Outaouais**
Nada GUZIN LUKIC, Université du Québec en Outaouais, Québec, Canada

146 **Pour une nouvelle formation en muséologie : au-delà du « savoir » et du « savoir-faire », le « savoir-devenir »**
Yves BERGERON, Université du Québec à Montréal, Québec, Canada
Sheila HOFFMAN, Université du Québec à Montréal, Québec, Canada

163 **Du visiteur à l'exposition. Vingt ans de recherche en éducation des adultes et en action culturelle**
Colette DUFRESNE-TASSÉ, Université de Montréal, Québec, Canada

180 **Les origines du Groupe d'intérêt spécialisé en éducation muséale (GISEM) dans la perspective de l'histoire de l'éducation muséale au Québec**
Michel ALLARD, Université du Québec à Montréal, Québec, Canada

Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale

Virginie SOULIER
Université du Québec à Trois-Rivières, Québec, Canada
Université de Perpignan – Via Domitia, France

RÉSUMÉ

La recherche porte sur les pratiques collaboratives entre les peuples autochtones et les professionnels des musées canadiens. Plus spécifiquement, elle concerne l'interprétation du point de vue autochtone dans les expositions. Comment des visiteurs autochtones et allochtones s'approprient-ils le point de vue autochtone inscrit dans le dispositif expositionnel et le patrimoine autochtone en contexte de décolonisation? Le média exposition qui combine plusieurs points de vue d'origine à la fois muséale et autochtone est qualifié de polyphonique dans notre travail. L'article décrit la démarche mise en place pour analyser la réception d'une exposition muséale qui met en valeur les voix des communautés autochtones, en juxtaposition avec celles de l'artiste Edward Curtis et d'un conservateur de musée. L'enquête est réalisée sous forme d'activité pédagogique. Les observations et les entretiens menés dans le cadre de l'activité permettent de mettre au jour les logiques de reconnaissance à l'œuvre entre les visiteurs et le média exposition.

Analyzing recognition of the aboriginal perspective in a museum exhibition

Virginie SOULIER
University of Québec in Trois-Rivières, Québec, Canada
University of Perpignan Via-Domitia, Department of Art History, France

The study focuses on collaborative practices between Aboriginal peoples and Canadian museum professionals. More specifically, it concerns how the Aboriginal perspective is interpreted in exhibitions. How do Aboriginal and non-Aboriginal visitors appropriate the Aboriginal point of view in the exhibition context and Aboriginal heritage in the context of decolonization? The exhibition media is polyphonic, combining a variety of viewpoints from both the museum and Aboriginal perspectives. This article describes the process used to analyze the reception of a museum exhibition showcasing the voices of Aboriginal communities in juxtaposition with those of artist Curtis and a museum curator. The study took the form of an educational activity. The observations and interviews conducted as part of the activity helped us update the recognition logic at work between visitors and the exhibition media.

Análisis del reconocimiento del punto de vista autóctono en una exposición museística.

Virginie SOULIER
Universidad de Quebec en Trois-Rivières, Quebec, Canadá
Universidad de Perpignan Via-Domitia, departamento de historia del arte, Francia

La investigación presenta las prácticas colaborativas entre los pueblos autóctonos y los profesionales de los museos canadienses. Más específicamente, aborda la interpretación del punto de vista autóctono de las exposiciones. ¿Cómo los visitantes autóctonos y no autóctonos se apropian el punto de vista autóctono inscrito en la organización de la exposición y en el patrimonio autóctono en contexto de descolonización? El medio de exposición que combina varios puntos de vista de origen tanto museístico que autóctono se califica de polifónico en nuestro trabajo. El artículo describe el enfoque utilizado para analizar la recepción de una exposición museística que valoriza las voces de las comunidades autóctonas, yuxtaponiéndolas con la del artista Curtis y la de un conservador del museo. La encuesta se realizó bajo la forma de una actividad pedagógica. Las observaciones y las entrevistas realizadas en el marco de dicha actividad permiten resaltar las lógicas de reconocimiento en acción entre los visitantes y el medio de exposición.

Introduction

Le projet de recherche vise à comprendre le processus de reconnaissance d'une exposition qui met en valeur le point de vue d'un commissaire autochtone par des visiteurs autochtones et allochtones[1]. Notre intérêt pour cette contribution est d'expliciter la démarche muséologique que nous avons mise en place, ancrée en sciences de l'information et de la communication et en éducation muséale. L'exposé est articulé en trois parties. En premier lieu, nous définissons la situation communicationnelle du média exposition qui montre plusieurs points de vue comme système polyphonique. En deuxième lieu, le choix du terrain et le protocole d'enquête sous forme d'activité pédagogique sont précisés. En troisième lieu, nous présentons les modes de reconnaissance relatifs à l'identité et à la mémoire qui ont été opérés par les visiteurs.

Mentionnons tout d'abord le contexte muséal de mise en exposition du patrimoine autochtone qui demeure sujet à diverses tensions depuis la colonisation du territoire de ces peuples. De nombreux désaccords sont régulièrement soulevés par des représentants autochtones, des anthropologues, des historiens de l'art, des professionnels des musées ou, encore, ceux du commerce de l'art. Sans en faire l'inventaire, soulignons qu'un des débats en muséologie met en exergue une sorte d'opposition entre les musées qui collaborent avec les autochtones et ceux qui ne collaborent pas (Price, 2006, 2011). À ce titre, rappelons un événement important au Canada qui a marqué les pratiques muséales : le boycott de l'exposition du musée Glenbow, lors des Jeux olympiques d'hiver de 1988. Les revendications menées par la nation crie du lac Lubicon contre l'exposition *Le souffle de l'esprit – Les traditions artistiques des premiers habitants du Canada* ont suscité une prise de conscience quant aux droits de parole des autochtones du Canada sur leur patrimoine et à leur volonté de réappropriation de leur culture.

Au lendemain de ces manifestations, un groupe de travail composé de professionnels du milieu muséal et de représentants autochtones est constitué. Des membres de l'Association des musées canadiens (AMC) et des représentants de l'Assemblée des Premières Nations (APN) se réunissent afin de discuter des relations que les musées devraient entretenir avec les autochtones. Le Rapport du groupe de travail sur les musées et les Premières Nations (1992) suggère aux musées canadiens de mettre en place des partenariats avec les communautés autochtones. Cette déclaration d'intention recommande aux musées d'établir de telles collaborations avec les peuples autochtones, tant en ce qui concerne la conservation qu'en ce qui a trait à la mise en valeur de leur patrimoine. Le rapport sous-entend que les expositions qui en résulteront seront meilleures et il propose d'en dresser un bilan, sans toutefois se donner les moyens d'en évaluer les impacts.

L'implication des autochtones au sein des musées laisse entrevoir une meilleure

1. Ce travail de recherche a été financé par les organismes subventionnaires du Québec et du Canada : le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FQRSC) et le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH). De plus, le devis de recherche et les formulaires de consentement signés par les participants ont été approuvés par le comité éthique de l'Université du Québec à Montréal.

forme d'exposition. Ce modèle d'exposition, qualifié en anglais de « *multivocal* », est traduit en français par le néologisme « plurivocalité » (Dubuc et Turgeon, 2004, p. 11). Beaucoup de professionnels des musées, en Amérique du Nord, privilégient cette approche plurivocale et supposent que la prise en compte des points de vue des peuples autochtones offre des expositions « plus honnêtes, plus démocratiques, plus transparentes » (Dubuc et Turgeon, 2004, p. 12). Ils estiment que cette situation permet de respecter « l'intégrité conceptuelle », selon l'expression de Clavir (1994) ou, encore, « l'autorité culturelle » des peuples sur les objets. À ce sujet, Côté (1995) souligne :

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

De même, Gervereau (1995) privilégie des musées qui deviennent des lieux de prise de conscience, des lieux pluriels et aux points de vue contradictoires. Il qualifie cette démarche de « révolution de la tolérance » ou, encore, de « victoire de l'exigence scientifique » (p. 6). Il semble que le processus interactionnel mis en place par les musées avec les autochtones propose un dispositif expositionnel qui réunit plusieurs points de vue. Cette forme d'exposition est pensée comme un modèle supérieur à l'exposition ethnologique, dite traditionnelle, qui présente essentiellement le point de vue du conservateur ou du concepteur-muséographe.

Néanmoins, Jacobi (2005) pose les questions suivantes :

> Est-il possible d'affirmer que la présentation simultanée de plusieurs points de vue aboutit toujours à un discours d'exposition supérieur aux autres? […] Cette composition en mosaïque serait-elle une modalité plus efficace ou plus honnête de production du discours d'exposition ou seulement un jeu pour marquer sa propre distance de concepteur par rapport au propos? (p. 52)

L'auteur soulève les risques associés à la conjecture qui laisse croire que l'autorité du discours muséal varie en fonction des pratiques collaboratives. Il met en évidence la manière dont la tyrannie des points de vue peut être vécue par les visiteurs. Il distingue notamment l'autorité de l'auctorialité, qui renvoie aux auteurs. L'autorité de discours demeure indépendante de l'instance auctoriale.

En ce sens, il est nécessaire d'interroger ce que signifient donner la parole et collaborer. La recension des écrits est, d'emblée, confrontée aux mots dialogue et partenariat pour décrire les relations entre les autochtones et les institutions

muséales situées dans des pays anciennement colonisés ou qui le sont toujours. L'analyse des écrits et les études empiriques sur les expositions ont permis de mettre en évidence des absences et des illusions quant aux opérations et aux impacts communicationnels de ces pratiques collaboratives. Il apparaît que la prise de position qui s'efforce de diversifier les points de vue demeure à être mieux examinée dans le champ de la muséologie. Les modalités collaboratives et le dispositif expositionnel ainsi générés n'ont pas été analysés jusque-là.

Impacts communicationnels des pratiques collaboratives

La collecte des déclarations d'intention dans le milieu professionnel et l'analyse de la maigre littérature consacrée à cette famille de mots permettent de documenter et de mettre au jour un mythe du dialogue et un arsenal de dispositions qui encouragent activement les partenariats avec les peuples autochtones, mais qui traduisent surtout un régime de valeurs et une crise du temps attachés à la période de décolonisation. Il semble que les expositions issues de telles collaborations proposent un nouveau rapport aux autochtones avec leur patrimoine, de même que des relations plus harmonieuses entre les peuples allochtones et autochtones.

Dans la mesure où la revue des écrits montre un manque de connaissances sur les impacts des expositions qui tiennent compte des points de vue autochtones, notre recherche consiste à interroger leur réception. Celle-ci vise à cerner les opérations induites et produites par cette situation d'entrecroisements de points de vue, plus ou moins discordants, qui doivent, d'une manière ou d'une autre, s'unir dans un même espace communicationnel.

Médiatisation du point de vue autochtone

Le présent texte traite de l'interprétation du point de vue autochtone dans le processus de médiatisation du dispositif expositionnel. Il s'agit d'interroger les activités de reconnaissance des visiteurs. Par reconnaissance, sont ici entendues les interactions entre les visiteurs et les registres sémiotiques de l'exposition, la construction et les effets de sens, de même que les émotions et ressentis vécus par les visiteurs (Meunier, 2011). Dans ce cadre, le média exposition est conçu comme un langage. Les destinataires, c'est-à-dire les visiteurs, sont amenés à se familiariser aux différentes composantes du langage. En d'autres mots, selon Verón et Levasseur (1983), les visiteurs produisent « une combinatoire et s'accommodent en pactisant et en négociant » (p. 30-38) ce qui leur est proposé par les destinateurs, c'est-à-dire les concepteurs-muséographes.

L'objectif de travail consiste à découvrir comment les visiteurs reconnaissent le point de vue autochtone. Comment le message véhiculé par le représentant autochtone est-il compris et négocié par les visiteurs? Plusieurs questions motivent cette recherche. Le point de vue autochtone est-il reconnu par les visiteurs? Si oui, de quelle manière l'est-il? Les visiteurs se rendent-ils compte de la pluralité des points des vues et des auteurs? Discriminent-ils les perspectives communes et divergentes entre les différents points de vue montrés dans l'exposition? Lequel des points de vue préfèrent-ils, celui du concepteur-muséographe ou celui du comité autochtone? Suivant les principes de l'approche inductive, aucune relation n'est envisagée au

préalable entre les intentions des professionnels des musées et les modalités d'interprétation de ces dernières par les visiteurs.

Cadre conceptuel : le système polyphonique du média exposition

La polyphonie du discours expositionnel

Comment interroger le média exposition produit en collaboration? La notion de plurivocalité, mobilisée dans les publications recensées et qui permet de qualifier les pratiques de collaboration avec les autochtones dans les musées, renvoie à des techniques d'enquête et à un changement de paradigme postmoderne en anthropologie, apparu à la fin des années 1980. Citons, entre autres, les travaux de Clifford (1982, 1988) et ceux de Marcus et Fisher (1986) qui promeuvent l'approche plurivocale et la réflexivité des anthropologues sur le terrain. Ces auteurs critiquent l'appropriation des objets autochtones faite par les Occidentaux. Cependant, ce vocable « plurivocalité » qui appartient à une autre discipline ne nous permet pas de construire un cadre conceptuel pour appréhender les opérations et les effets communicationnels sur les visiteurs.

Précisons la situation communicationnelle dans laquelle se trouvent les musées qui s'associent avec des peuples à l'origine du patrimoine. D'après Odin (2011), « chaque espace de communication renferme des contraintes qui régissent la production puis la réception de sens et d'affects. Chaque actant (émetteur et récepteur) est un point de passage d'un faisceau de contraintes qui les traverse et les construit » (p. 20). Plus les contraintes sont semblables entre l'émetteur et le récepteur, plus le message envoyé et reçu est semblable. L'auteur souligne ainsi qu'il y a autant d'appropriations de messages que de récepteurs.

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

Le principe polyphonique

Le mot polyphonie provient de l'univers de la musique, où il signifie une combinaison de plusieurs voix. Dans l'histoire de la musique classique, il désigne plusieurs voix mélodieuses qui chantent de manière harmonieuse. Les linguistes ont emprunté le mot polyphonie dans leur analyse des textes qui véhiculent des points de vue différents, notamment lorsque l'auteur fait parler plusieurs voix dans son propos. La polyphonie définit un discours qui rapporte et met en scène simultanément

plusieurs points de vue. Elle décrit l'interaction entre deux ou plusieurs voix qui se refusent à désigner une voix hiérarchiquement dominante (Nolke, 2010, p. 18)[2]. Les voix évoquées peuvent dialoguer, se répondre, de même qu'elles peuvent se côtoyer sous d'autres rapports, s'harmoniser très différemment, de façon neutre ou pas (Perrin, 2006, p. 7).

Le mot polyphonie est employé selon la perspective du cercle de Bakhtine (Todorov, 1981). Bakhtine s'est intéressé à l'interaction entre la langue et le contexte d'énonciation (contexte qui appartient à l'histoire) et à la « dynamique sociale » dans la communication (Todorov, 1981, p. 8 et 53). Comme il n'existe pas de discours non polyphonique ni d'énoncé qui soit dépourvu de la dimension intertextuelle, tout discours possède un dialogue potentiel (Todorov, 1981, p. 98). Toutefois, la différence repose sur deux rôles que l'intertextualité est appelée à jouer : l'un est fort, l'autre est faible (Todorov, 1981, p. 99).

À partir de cette démarcation, Bakhtine répertorie différents types de discours dits « dialogiques » ou, à l'inverse, « monologiques ». Les derniers possèdent aussi une dimension intertextuelle, mais elle demeure faible. Dans les discours dialogiques surgit plus distinctement la combinaison des voix. Selon cette approche, deux « attitudes stylistiques » sont considérées entre le dialogisme *in absentia* et celui *in praesentia* (Todorov, 1981, p. 121), permettant d'analyser l'orchestration des voix dans les expositions. Les expositions construites à partir du point de vue du concepteur-muséographe sont qualifiées de « monophoniques », en opposition aux expositions « polyphoniques » produites en collaboration avec les communautés concernées.

Le principe polyphonique établit une délimitation entre les discours où l'intertextualité joue un rôle faible ou fort (Todorov, 1981, p. 99). Un tel système signifie que la combinaison des voix est manifeste à travers l'ensemble des registres sémiotiques de l'exposition. De quelle manière l'orchestration des points de vue est-elle éprouvée? Le regard est porté sur les différentes opérations d'interprétation et d'appropriation des points de vue autochtones.

L'enquête de terrain : une exposition du Musée McCord

Le choix du terrain : l'exposition *Edward Curtis, un projet démesuré*

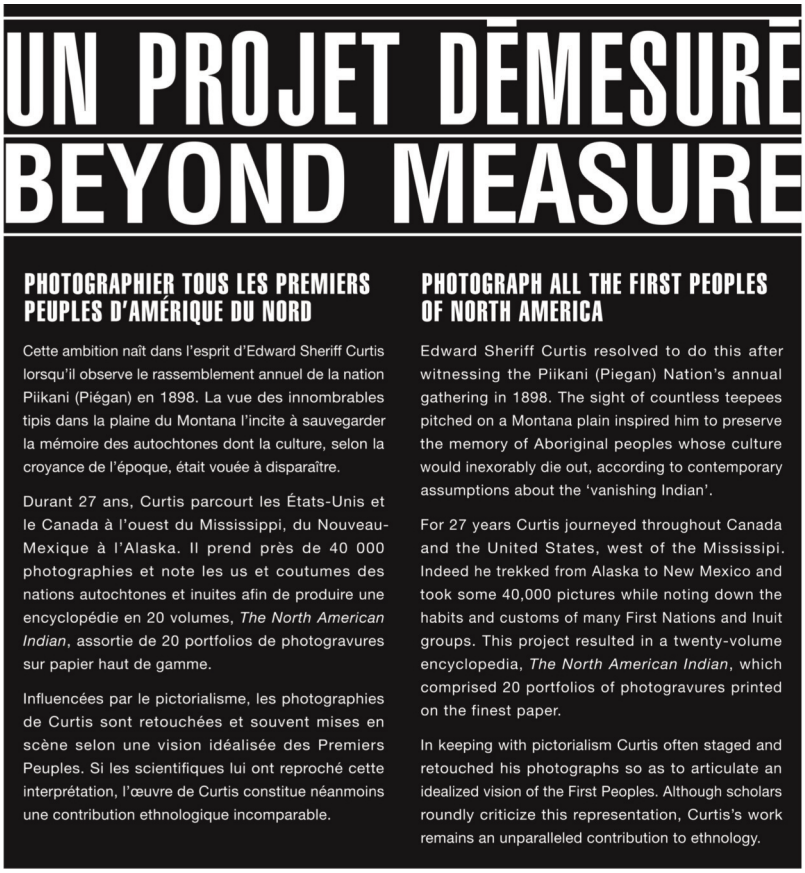
L'exposition *Edward Curtis, un projet démesuré* du Musée McCord à Montréal (de mai à novembre 2012), a été sélectionnée pour l'enquête, car elle est conçue conjointement par un conservateur du musée et un commissaire autochtone. Qui plus est, l'exposition présente distinctement le point de vue du conservateur et celui du commissaire invité. À cet effet, une typologie est construite pour rendre compte de certaines modalités de monstration des points de vue autochtones inscrits dans le discours des expositions (Soulier, 2012). Cette exposition relève d'une « focalisation » dite mixte (Genette, 1983, 1992, 2002). La focalisation signifie la mise à distance établie

2. Selon Bakhtine, il n'existe pas de voix dominante. Par contre, pour Ducrot, il existe une hiérarchie des voix (Nolke, 2010, p. 18).

par le concepteur-muséographe par rapport à son discours. Autrement dit, elle est le décalage entre le contenu du discours et l'engagement du musée. La focalisation est de type mixte dans la mesure où les points de vue sont enchevêtrés et mêlés. L'institution muséale fait ainsi concourir plusieurs points de vue sur des sujets variés.

Dans l'exposition retenue, la mise en exposition est conçue selon une muséographie d'objets, centrée sur les photographies de Curtis. Le discours de cette exposition est essentiellement porté par 1) une mise en scène, 2) des photographies et 3) des textes. Les photographies sont agencées d'après des catégorisations issues du savoir du conservateur sur le projet de Curtis. Elles sont présentées sous deux formes. Trente photogravures sont encadrées et affichées aux murs. Cinq volumes, datant de 1908, de l'encyclopédie produite par Curtis sont placés au milieu de la salle dans des vitrines adjacentes. Les textes sont hiérarchisés en deux niveaux principaux[3]. On trouve d'abord deux panneaux généraux : le premier, conçu par le conservateur, est placé sur le mur à l'entrée de la salle. La figure 1 présente le panneau du conservateur.

Figure 1. **Panneau du conservateur, Musée McCord** (Virginie Soulier, novembre 2012)



UN PROJET DÉMESURÉ
BEYOND MEASURE

PHOTOGRAPHIER TOUS LES PREMIERS PEUPLES D'AMÉRIQUE DU NORD

Cette ambition naît dans l'esprit d'Edward Sheriff Curtis lorsqu'il observe le rassemblement annuel de la nation Piikani (Piégan) en 1898. La vue des innombrables tipis dans la plaine du Montana l'incite à sauvegarder la mémoire des autochtones dont la culture, selon la croyance de l'époque, était vouée à disparaître.

Durant 27 ans, Curtis parcourt les États-Unis et le Canada à l'ouest du Mississippi, du Nouveau-Mexique à l'Alaska. Il prend près de 40 000 photographies et note les us et coutumes des nations autochtones et inuites afin de produire une encyclopédie en 20 volumes, *The North American Indian*, assortie de 20 portfolios de photogravures sur papier haut de gamme.

Influencées par le pictorialisme, les photographies de Curtis sont retouchées et souvent mises en scène selon une vision idéalisée des Premiers Peuples. Si les scientifiques lui ont reproché cette interprétation, l'œuvre de Curtis constitue néanmoins une contribution ethnologique incomparable.

PHOTOGRAPH ALL THE FIRST PEOPLES OF NORTH AMERICA

Edward Sheriff Curtis resolved to do this after witnessing the Piikani (Piegan) Nation's annual gathering in 1898. The sight of countless teepees pitched on a Montana plain inspired him to preserve the memory of Aboriginal peoples whose culture would inexorably die out, according to contemporary assumptions about the 'vanishing Indian'.

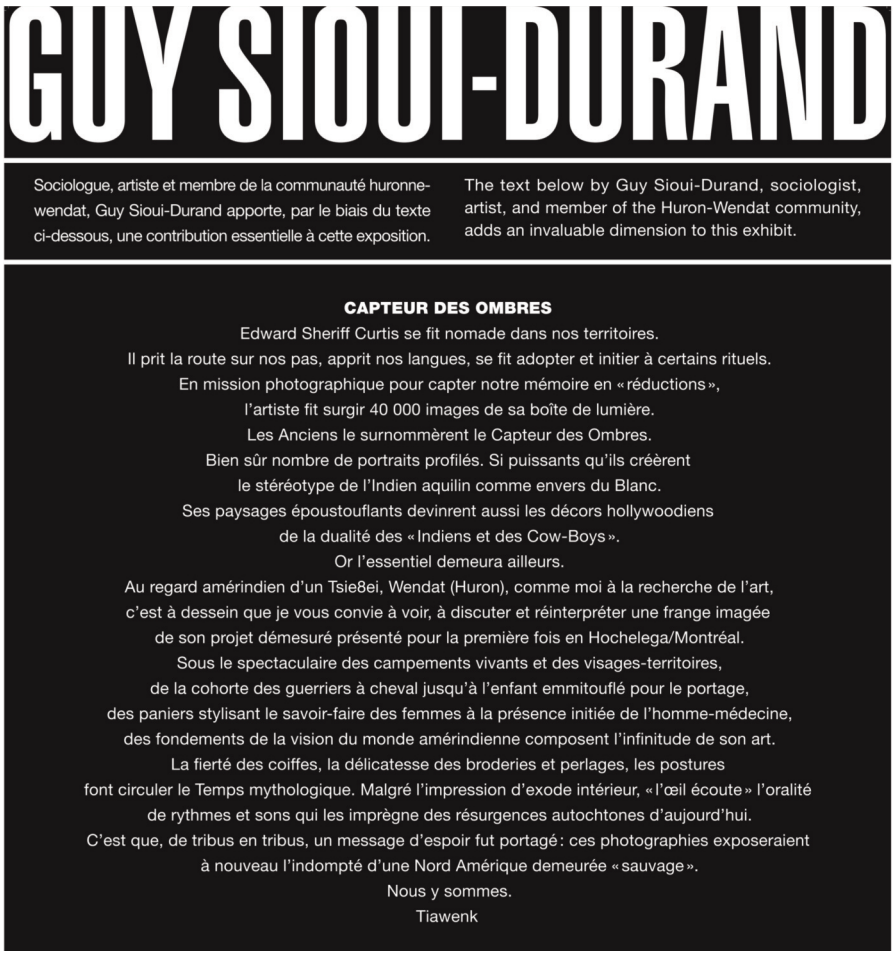
For 27 years Curtis journeyed throughout Canada and the United States, west of the Mississipi. Indeed he trekked from Alaska to New Mexico and took some 40,000 pictures while noting down the habits and customs of many First Nations and Inuit groups. This project resulted in a twenty-volume encyclopedia, *The North American Indian*, which comprised 20 portfolios of photogravures printed on the finest paper.

In keeping with pictorialism Curtis often staged and retouched his photographs so as to articulate an idealized vision of the First Peoples. Although scholars roundly criticize this representation, Curtis's work remains an unparalleled contribution to ethnology.

3. Les étiquettes signalent que ces volumes ont été donnés au Musée McCord par Gordon Reed.

Le deuxième panneau, rédigé par le commissaire autochtone, est montré sur le mur attenant. La figure 2 présente le panneau du commissaire autochtone.

Figure 2. **Texte du commissaire autochtone invité.** Musée McCord (novembre 2012)



GUY SIOUI-DURAND

Sociologue, artiste et membre de la communauté huronne-wendat, Guy Sioui-Durand apporte, par le biais du texte ci-dessous, une contribution essentielle à cette exposition.

The text below by Guy Sioui-Durand, sociologist, artist, and member of the Huron-Wendat community, adds an invaluable dimension to this exhibit.

CAPTEUR DES OMBRES

Edward Sheriff Curtis se fit nomade dans nos territoires.
Il prit la route sur nos pas, apprit nos langues, se fit adopter et initier à certains rituels.
En mission photographique pour capter notre mémoire en « réductions »,
l'artiste fit surgir 40 000 images de sa boîte de lumière.
Les Anciens le surnommèrent le Capteur des Ombres.
Bien sûr nombre de portraits profilés. Si puissants qu'ils créèrent
le stéréotype de l'Indien aquilin comme envers du Blanc.
Ses paysages époustouflants devinrent aussi les décors hollywoodiens
de la dualité des « Indiens et des Cow-Boys ».
Or l'essentiel demeura ailleurs.
Au regard amérindien d'un Tsie8ei, Wendat (Huron), comme moi à la recherche de l'art,
c'est à dessein que je vous convie à voir, à discuter et réinterpréter une frange imagée
de son projet démesuré présenté pour la première fois en Hochelega/Montréal.
Sous le spectaculaire des campements vivants et des visages-territoires,
de la cohorte des guerriers à cheval jusqu'à l'enfant emmitouflé pour le portage,
des paniers stylisant le savoir-faire des femmes à la présence initiée de l'homme-médecine,
des fondements de la vision du monde amérindienne composent l'infinitude de son art.
La fierté des coiffes, la délicatesse des broderies et perlages, les postures
font circuler le Temps mythologique. Malgré l'impression d'exode intérieur, « l'œil écoute » l'oralité
de rythmes et sons qui les imprègne des résurgences autochtones d'aujourd'hui.
C'est que, de tribus en tribus, un message d'espoir fut portagé : ces photographies exposeraient
à nouveau l'indompté d'une Nord Amérique demeurée « sauvage ».
Nous y sommes.
Tiawenk

On trouve ensuite dans l'exposition trente étiquettes d'objets écrites par le photographe, qui sont systématiquement placées sous les photographies. Les textes sont extraits de sa publication. Deux infratextes[4] écrits par le conservateur sont également présentés sur le quatrième mur de la salle.

L'exposition combine ainsi trois points de vue d'auteurs différents, ceux du conservateur, du commissaire autochtone et du photographe. Le discours autochtone est présenté de manière parallèle à celui du conservateur. Cette situation signifie que l'instance auctoriale du discours est susceptible d'être reconnue plus facilement.

4. L'« infratexte » est un texte complémentaire, généralement lu et vérifié par les professionnels. Il indique la source ou l'origine d'un document. « Il est aussi l'une des traces visibles de la nature sociale de l'activité d'exposition » (Jacobi et Poli, 1993, p. 55).

La configuration scriptovisuelle indique, structure et hiérarchise les trois origines auctoriales (Jacobi et Poli, 1993, p. 43-71). Deux marqueurs visuels apparaissent dans la mise en exposition :

1) *La spatialisation des textes*. Le panneau du conservateur est le premier texte du parcours de lecture. Le panneau du commissaire est aussi mis en avant, car c'est le premier texte que l'on voit en entrant dans la salle. Quant aux étiquettes, elles se trouvent sous les photographies, mais elles sont situées beaucoup plus bas et sont placées sur un socle à l'horizontale.

2) *La structuration typographique*. Les trois textes présentent une unité graphique, comme le plastique des lettres et les subjectiles (surface servant de support au texte affiché). Toutefois, l'organisation de surface des textes varie selon les auteurs. Les deux panneaux se distinguent des étiquettes. Les panneaux généraux sont plus grands que les étiquettes et leurs titres sont centrés; les panneaux se différencient aussi entre eux. Le panneau du conservateur est organisé en deux colonnes. Les paragraphes sont découpés de manière régulière et les phrases sont alignées. Pour ce qui est du panneau du commissaire autochtone, sa mise en forme renvoie au genre poétique. Les phrases se suivent et sont centrées.

La mise en scène des trois points de vue nous paraît assez claire et cohérente pour être aisément identifiable par les visiteurs.

Une enquête sous forme d'activité pédagogique

Dans le but de recruter des participants autochtones et allochtones, mais aussi de leur offrir une expérience de visite soutenue, un programme éducatif a été proposé à des organismes culturels, communautaires et scolaires. Le fait de nous engager à établir un contrat pédagogique nous a permis de réaliser l'enquête avec le soutien du service éducatif du musée et du milieu scolaire autochtone. Le programme a d'abord été présenté à l'équipe du musée d'accueil et de l'établissement scolaire participant, qui l'a accepté. Il a également été testé auprès d'un groupe de trois animatrices d'origine autochtone. Le tableau 1 résume l'offre éducative.

Tableau 1. **Brève description du programme**

Activité pédagogique *Double focus : Curtis et les autochtones*	
Fil conducteur	Prise de vue faite par Curtis sur les autochtones / Prise de vue faite par un autochtone sur Curtis
Messages clés	Comment les autochtones étaient-ils représentés hier? Comment la représentation des autochtones d'hier est-elle présentée aujourd'hui par un autochtone?
Concepts	Identité, mémoire, autochtonie, colonisation, ethnographie, romantisme, pictorialisme, culture traditionnelle / vivante
Public visé	Les adolescents de 15 à 17 ans
Objectif pédagogique	Favoriser l'appropriation des différents points de vue proposés par l'exposition
Stratégies didactiques	L'exploration de l'exposition en groupe, l'entretien de groupe

Le scénario s'articule en trois moments : l'accueil et l'explication des consignes (5 minutes), l'exploration de l'exposition avec les questions (25 minutes) et l'entretien de groupe (30 minutes). Le groupe est composé de cinq ou six visiteurs, selon le nombre de participants, séparés en deux minigroupes. L'équipe de recherche est constituée de l'enquêtrice et de deux observateurs. Lors de l'accueil, l'enquêtrice présente l'équipe, le déroulement de l'activité et montre dans l'exposition ce qui est appelé « panneaux généraux » et « étiquettes ». Elle explique également les consignes suivantes : les visiteurs doivent impérativement 1) lire les deux panneaux généraux et les étiquettes d'objets, 2) regarder les photographies et 3) se préparer en groupe à répondre aux questions à l'aide de la fiche destinée à cet effet. La chercheuse remet cette fiche à chaque minigroupe. Durant l'exploration, les observateurs accompagnent les visiteurs et remplissent leur fiche d'observation. Les observateurs interviennent auprès des minigroupes à titre d'accompagnateurs afin de favoriser l'implication et la motivation des participants. Les observateurs peuvent intervenir pour lire les questions, mais ils ne doivent pas s'influencer mutuellement dans leurs réponses. L'enquêtrice prend du recul pour examiner le déroulement général.

En complément de l'entretien, une fiche d'information avec une bibliographie est remise à la fin de l'activité. Au terme de l'entretien, tous les visiteurs reçoivent un résumé de l'exposition et une brève biographie du photographe Curtis. En plus de ce matériel de prolongement, la chercheuse suggère aux responsables des groupes des pistes pour un retour sur leur expérience de visite.

L'enquête a été menée auprès d'un échantillon de deux groupes autochtones (12 visiteurs au total) et de deux groupes allochtones (11 visiteurs au total). Les groupes allochtones sont des jeunes qui participent au projet *Alter-Écho. Moi et l'autre, l'autre et moi*, mis en place par le Musée McCord. Ce programme éducatif s'adresse aux 15-17 ans de différents cégeps de Montréal, situés dans des quartiers sociaux variés. Les rencontres se déroulent tous les mercredis soirs pendant huit semaines. Des conférences et des ateliers sont organisés autour de plusieurs thèmes sur l'identité et l'altérité. Les groupes produisent des œuvres qu'ils exposent ensuite. Ils ont participé à l'enquête en fin de programme, alors qu'ils étaient en train de mettre la dernière touche à leur exposition. L'enquête a lieu en même temps qu'ils réfléchissent aux questions identitaires et aux différentes logiques de mise en présentation de soi et de l'autre.

Les groupes autochtones viennent de l'Institution Kiuna, située à Odanak, dans la communauté abénakise. Créé et géré par des autochtones, cet établissement collégial s'adresse aux différentes nations du Québec. Il est issu d'un mouvement d'autonomie des établissements d'enseignement des Premières Nations au Canada et au Québec. Le collège est reconnu par le ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport. Il a pour mission de « mettre en valeur la culture et les traditions des Premières Nations » et de soutenir les jeunes autochtones en difficulté scolaire. Dans cet esprit, une enseignante, engagée auprès des jeunes de sa communauté, accepte de faire venir sa classe au Musée McCord. Cette enseignante, également ex-directrice du Musée des Abénakis d'Odanak, demeure vivement intéressée par la réappropriation du patrimoine des communautés autochtones.

Rappelons que notre protocole d'enquête consiste à mettre au jour les modes de reconnaissance. Pour y parvenir, deux instruments de collecte de données sont employés : une grille d'observation (sur le parcours de visite, les comportements de visite et toutes formes de remarques énoncées) et un guide d'entretien de groupe. Le tableau 2 présente les questions de l'entretien; celles-ci sont préparées à l'écrit par les minigroupes durant la visite et posées à l'oral par l'enquêtrice lors de l'entretien. Ce tableau présente également les questions posées directement à l'oral par l'enquêtrice dans la deuxième partie lors de l'entretien.

Tableau 2. **Questions de l'entretien**

Questions préparées à l'écrit par les minigroupes durant la visite et posées à l'oral par l'enquêtrice lors de l'entretien
Nous vous proposons de répondre aux questions suivantes pendant votre visite en groupe. Nous vous suggérons de lire les textes et de regarder les photographies. Notez que les textes de l'exposition comprennent deux grands panneaux et des étiquettes.
1. Qui a pris en photo les autochtones? À quelle période les photos ont-elles été prises? Pourquoi le photographe a-t-il réalisé ce projet?
2. Comment les photographies représentent-elles les autochtones? Que pensez-vous des étiquettes qui accompagnent les photographies?
3. Selon vous, qui a écrit les textes de l'exposition? Y a-t-il des éléments qui vous indiquent qui a écrit les textes?
4. Est-ce que les deux grands panneaux de textes disent la même chose sur les autochtones?
5. Y a-t-il un panneau que vous préférez? Pourquoi?
6. Si vous étiez responsable de l'exposition, lequel des deux grands panneaux écririez-vous? Pourquoi? Si vous étiez responsable de l'exposition, présenteriez-vous tous les textes, les deux panneaux et les étiquettes?
Questions posées directement à l'oral par l'enquêtrice lors de l'entretien
7. D'après vous, est-ce que le 2e panneau dit la même chose que les photographies? Que pensez-vous du message véhiculé dans le 2e panneau par rapport aux photographies? (Expliquez et montrez de quels panneaux il s'agit.)
8. Si les participants ont identifié les deux auteurs – les deux auteurs sont rappelés, sinon l'enquêtrice les indique. Êtes-vous surpris qu'il y ait plusieurs auteurs au sein d'une même exposition? Qu'est-ce qui vous permet d'identifier les deux auteurs?
9. Que pensez-vous de l'initiative du musée de demander à un commissaire autochtone de participer à la production de l'exposition?
10. Curtis n'a jamais photographié de Hurons-Wendats et pourtant le commissaire autochtone choisi pour cette exposition est un Huron-Wendat. Qu'en pensez-vous?
11. Est-ce que vous avez des commentaires, des critiques?
12. Est-ce que vous avez aimé participer à cette activité?

Dans un premier temps, la collecte de données vise à recueillir les premières réactions des visiteurs et des informations sur la compréhension des textes, le parcours et la durée de visite afin de faire émerger les différents modes d'exploration de l'exposition. Un observateur par groupe écrit les commentaires des visiteurs et ces derniers annotent également leurs réponses aux questions. Ces données sont prises

en compte dans l'analyse préalable qui vise à s'assurer que les visiteurs ont bien suivi les consignes. Dans un deuxième temps, l'enquête s'appuie surtout sur la méthode de l'entretien de groupes. Cette technique permet de mettre en perspective certaines nuances entre les appréciations, les croyances, les sentiments, les convictions et les prises de position des visiteurs.

Les modes de reconnaissance

Le processus de reconnaissance apparaît sous deux formes : 1) des relations directes et indirectes entre les visiteurs et les registres sémiotiques et 2) des opérations cognitives et affectives. Ces opérations se définissent en actes, puis plus particulièrement en axes de reconnaissance. Elles concernent deux modes de reconnaissance. Le premier est lié à l'identité. Le second concerne la mémoire.

Les modes de reconnaissance qui résultent de l'expérience et des propos des visiteurs s'établissent selon deux rapports de reconnaissance vis-à-vis des registres sémiotiques. Le premier rapport correspond aux relations directes entre les visiteurs et chacun des registres sémiotiques de l'exposition. Tour à tour, les visiteurs opèrent un processus de reconnaissance d'un des quatre registres. Le deuxième rapport concerne les relations établies par les visiteurs entre chacun des registres sémiotiques de l'exposition. Pour l'ensemble de ces relations, les opérations mises en œuvre sont identifiées. Elles appartiennent soit au registre de l'identité, soit à celui de la mémoire.

Les relations directes et indirectes à l'égard des registres sémiotiques

Les visiteurs établissent des rapports directs vis-à-vis de chacun des quatre registres sémiotiques de l'exposition. À cet effet, ils effectuent quatre relations de reconnaissance : 1) les visiteurs et le texte de Curtis; 2) les visiteurs et les photographies de Curtis; 3) les visiteurs et le texte du conservateur: 4) les visiteurs et le texte du commissaire autochtone.

Les visiteurs réalisent également quatre relations indirectes : 1) entre le texte du commissaire autochtone et le travail de Curtis (textes et photographies); 2) entre le texte du commissaire autochtone et le texte du conservateur; 3) entre le texte du conservateur et le travail de Curtis (textes et photographies) et 4) entre le texte de Curtis et les photographies de Curtis. Précisons que durant l'entretien les groupes réalisent tout au plus trois relations indirectes même si, pour l'ensemble des groupes, quatre relations distinctes sont effectuées.

Les actes qui se déclinent en axes de reconnaissance

Pour chacune des relations construites par les visiteurs, différents types d'opérations sont dégagés. Ces opérations appartiennent à deux logiques. La première repose sur l'identité et la deuxième sur la mémoire.

Dans les entretiens, trois actes qui construisent et forment le mode identitaire sont discernés. Les visiteurs identifient d'abord ce qui leur est proposé en fonction de ce qu'ils savent. Ils voient, lisent et reconnaissent. Puis les visiteurs s'identifient à travers

le discours d'exposition. Ils ressentent. Ils sont. Ils se retrouvent en fonction de leurs propres valeurs, croyances, idéologies et sensibilités. Enfin, les visiteurs s'engagent et prennent du recul à l'égard du discours afin de porter un jugement sur celui-ci. Ils pensent, aiment, acceptent ou critiquent. Ils expriment des sentiments, assentiments, appréciations, acceptations ou réfutations. Ces trois actes sont ainsi nommés : l'acte d'identifier, l'acte de s'identifier et l'acte de juger. Différents axes de reconnaissance émergent pour chacun d'eux. Le tableau 3 présente la catégorisation compréhensive des données concernant l'identité.

Tableau 3. **La catégorisation compréhensive des données concernant l'identité**

Actes identitaires	Axes
Identifier	l'auctorialité
	le contenu du discours
	la forme de discours
	les visiteurs ciblés
S'identifier	s'affirmer
	s'émouvoir
	se comparer
Juger	tenir pour vrai
	tenir pour vraisemblable
	tenir pour faux
	préférer, apprécier, aimer
	critiquer

De plus, les visiteurs décrivent et expliquent trois temporalités que l'on peut relier à des procédés de mémoire. La première appartient au passé, au temps du projet de Curtis. La deuxième est un entre-deux.

Le temps de l'exposition est au présent, mais celle-ci rend compte du passé. L'exposition représente, de même qu'elle actualise. Elle pose et intègre un regard présent sur le passé. Troisième temporalité, le temps de la visite est au présent. Nous constatons, à travers le projet photographique de Curtis, l'acte de produire une mémoire. Il y a sélection, documentation et interprétation. Le texte du commissaire autochtone permet de se remémorer. En d'autres mots, il actualise une mémoire. Il remet en mémoire. La visite de l'exposition est un acte de ressouvenir – ou pas. Les visiteurs se rappellent quelque chose qu'ils ont oublié. Ils mentionnent des évocations. Ils se re-souviennent.

Le tableau 4 présente la catégorisation compréhensive des données concernant la mémoire.

Tableau 4. **La catégorisation compréhensive des données concernant la mémoire**

Actes de mémoire	Axes
Construire une mémoire sur les autochtones	Curtis et les autochtones
	Les autochtones et Curtis
	Les autochtones et la colonisation
Remémorer par l'exposition	Le commissaire autochtone et les autochtones
	Le commissaire autochtone et Curtis
Ressouvenir des visiteurs	Les visiteurs et les autochtones
	Les visiteurs et Curtis

Le mode identité

Les quatre groupes identifient deux des trois auteurs (le photographe Curtis, le commissaire Sioui Durand et le conservateur du musée), sans toutefois repérer les mêmes auteurs. Un seul groupe allochtone est en mesure de reconnaître le conservateur. Ce même groupe crée, par contre, une figure d'auteur autochtone complètement détachée de la réalité. Il cloisonne et distingue le rapport au réel et au fictif à partir de ces deux auctorialités. Les trois autres groupes se concentrent sur les instances auctoriales qui se rapportent à Curtis et à Sioui Durand. Cependant, tous les groupes discriminent les trois perspectives différentes du discours de l'exposition. Ils identifient certaines convergences et divergences. Sans qu'ils expliquent tous l'origine auctoriale du texte du conservateur, ils reconnaissent et apprécient l'équilibre entre les deux points de vue des deux panneaux généraux; l'un écrit par le conservateur et l'autre par le commissaire autochtone.

Les deux textes d'auteurs sont appréciés pour leur complémentarité. En fonction de leurs attentes à l'égard du musée, et aussi de leurs régimes de valeurs et de sensibilités, les visiteurs montrent l'importance et le caractère supplétif des deux visions. Les quatre groupes justifient cette nécessité des deux points de vue décrivant les deux formes de discours différentes sur lesquelles ils s'appuient. Les visiteurs définissent avec les mêmes perspectives une figure du musée qui doit être un lieu accessible à tous. De plus, ils conçoivent que le musée doit apporter une version théorique et explicative aux thèmes abordés dans l'exposition. Ils soulignent toutefois la subjectivité et le caractère personnel de l'opinion du commissaire autochtone, qui est directement concerné par le thème de l'exposition. Les visiteurs distinguent bien les régimes de discours et les degrés d'objectivité et de subjectivité entre les deux textes. Ils mentionnent qu'ils s'attendent de la part du musée à un discours objectivé, mais que le point de vue autochtone demeure nécessaire. Pourtant, ils ne s'accordent pas sur les éléments qui rendent un discours plus ou moins vrai. Le regard critique et le rapport à la vérité varient. Il est alors étonnant de constater que les allochtones développent un esprit critique à l'égard du travail de Curtis et qu'ils considèrent la représentation des autochtones dans les photographies comme une

vision idéalisée. Cependant, ils ne portent pas le même regard critique vis-à-vis du témoignage du commissaire autochtone écrit sous forme de poème. Ils tiennent essentiellement « pour vrai » son point de vue. Même s'ils estiment que le texte est une opinion personnelle et, donc, subjective, ils pensent que l'origine culturelle de l'auteur justifie, rend légitime et crédible son propos. Son origine culturelle lui procure une autorité de discours. Au-delà de cela, cette crédibilité cautionne le travail de Curtis. Il semble que l'autorité de discours se rapporte moins à l'objectivité qu'à l'affiliation culturelle.

Le contraire se produit chez les visiteurs autochtones, qui manquent de distance et de regard critique à l'égard du travail de Curtis. Ils tiennent davantage pour vrai ce qu'il montre. Ils s'y rattachent peut-être par besoin et par nécessité de re-découvrir ce qu'ils sont, grâce aux traces du passé inscrites dans les photographies. Toutefois, le rapport à la véracité vis-à-vis du texte autochtone est fondé par d'autres facteurs que ceux énoncés par les allochtones. Les visiteurs autochtones tiennent compte de l'origine culturelle de l'auteur, et aussi de sa position professionnelle. Le commissaire se prononce à titre de professionnel et d'expert. Même si les visiteurs autochtones se retrouvent en lui et s'y associent d'une certaine manière, ils n'hésitent pas non plus à s'en détacher et à critiquer par exemple son langage et son degré de fierté.

En résumé, pour les deux types de visiteurs, l'origine culturelle de l'auteur lui confère une autorité de discours, même si l'auteur n'est pas identifié et qu'il est représenté comme un narrateur plus ou moins fictif. Le commissaire invité parle au nom de sa communauté. Or les visiteurs autochtones considèrent son discours comme un récit-témoignage, en même temps qu'ils se reconnaissent dans ses propos. L'auteur est un porte-parole de leur communauté, mais ce qu'il propose est une vision personnelle. Les visiteurs allochtones créent une figure d'auteur qui représente une réalité autochtone plus ou moins imaginée. Pour les visiteurs autochtones, il ne s'agit pas d'imagination ou d'imaginaire, mais bien évidemment de la complexité de leur réalité.

Entre les textes du conservateur et celui du commissaire autochtone, tous les groupes préfèrent ce dernier. Les allochtones sont surtout touchés par le registre poétique de son propos, par les émotions et l'imaginaire qu'il suscite. Les autochtones le perçoivent comme une aide à affirmer et à soutenir leur identité culturelle, supposant aussi une reconnaissance de leur existence. Les premiers s'approprient le texte de manière individuelle, les seconds l'appréhendent surtout en tant que collectivité. Nous y décelons une quête de reconnaissance dans la mesure où la non-présence du texte du commissaire autochtone aurait été vécue comme une non-reconnaissance par les groupes autochtones dans leur pays. En ce sens, les visiteurs autochtones expriment le caractère normatif et nécessaire de la prise en compte de leur point de vue dans les expositions qui les concernent.

Le mode mémoire

Les visiteurs entrevoient les actes de mémoire de manière assez similaire en ce qui concerne Curtis et Sioui Durand. Les visiteurs autochtones mettent davantage l'accent sur l'hommage rendu par le commissaire autochtone. Ils montrent l'importance

de moderniser l'image des autochtones en prenant en compte le point de vue d'un autochtone d'aujourd'hui. Le commissaire autochtone ne personnifie pas les autochtones, mais il symbolise l'acte de produire et d'affirmer la mémoire des autochtones par les autochtones eux-mêmes. Il en découle une forme de revendication et d'autonomisation.

Bien évidemment, les rapports mémoriels de la visite diffèrent. Les allochtones ont conscience de l'oubli et de la déformation de la représentation des autochtones dans l'histoire. Le premier groupe allochtone explique que la culture des autochtones était en train de disparaître, mais que Curtis n'a pas été en mesure de rendre compte du contexte colonial. Les visiteurs demeurent sur le mode de l'exploration et de la découverte. Le deuxième groupe allochtone adopte une perspective plus distanciée. Ils ont conscience du contexte colonial dans lequel ont été prises les photographies et de leurs présupposés nord-américains.

Les autochtones ont cependant du mal à se détacher de la mémoire construite par Curtis. Victimes de la colonisation, c'est-à-dire de l'acculturation et de l'oubli historique, ils veulent se re-découvrir et se ressouvenir (après un oubli collectif). Ils acceptent le plus souvent ce que Curtis a créé pour préserver leur culture.

Finalement, le contrat de communication mis en place dans l'exposition se joue sur l'équilibre des auteurs scientifiques et originaires de la culture présentée. L'autorité de discours repose sur l'affiliation culturelle. En analysant les rapports de véracité, plusieurs formes de médiations intersubjectives, qui marquent le respect et l'estime, sont observées. En ce qui concerne « la tyrannie » des points de vue (Jacobi, 2005) dans l'approche dite polyphonique des expositions, les visiteurs sont en mesure de mettre en relief la subjectivité du texte du commissaire. Ils apprécient ce témoignage et le tiennent plus ou moins pour vrai en regard du texte du conservateur. L'autorité de discours repose essentiellement sur la filiation de l'auteur avec les peuples autochtones. Relevons que les groupes allochtones ne portent pas un regard critique vis-à-vis du texte du commissaire autochtone, contrairement aux autochtones qui s'en détachent.

Conclusion

Les visiteurs établissent des liens entre la situation actuelle des autochtones et le contexte colonial passé. Plus spécifiquement chez les groupes autochtones, la monstration du point de vue autochtone est nécessaire et normale. De la reconnaissance du point de vue autochtone en contexte expositionnel, un glissement symbolique s'opère entre la non-reconnaissance et la reconnaissance culturelle de ces peuples dans les musées canadiens. Cette exposition à caractère polyphonique engage un contrat de reconnaissance culturelle avec les peuples à l'origine du patrimoine.

Néanmoins, les résultats obtenus dans le cadre de la présente enquête, qui conduit les visiteurs à réfléchir sur la construction du discours d'exposition, présentent des limites, et ce, malgré les précautions mises en place par la chercheuse pour éviter toutes sortes d'influences sur l'identification des trois auteurs.

Pour mieux cerner les impacts des pratiques collaboratives et les modalités d'appropriation du patrimoine autochtone, il serait intéressant de poursuivre la recherche en analysant la réception d'une exposition muséale qui montre différemment le point de vue autochtone, c'est-à-dire selon une focalisation externe où le point de vue du concepteur demeure dissimulé derrière celui des représentants autochtones.

Références bibliographiques

CLAVIR, M. (1994, novembre). L'intégrité conceptuelle de la conservation dans les musées. *MUSE, 12*(3), 35-39.

CLAVIR, M. (2002). *Preserving What Is Valued. Museums, Conservation and First Nations*. Vancouver : University of British Columbia Press.

CLIFFORD, J. (1996; 1988). *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

CÔTÉ, M. (1995). Le Musée de la civilisation et les autochtones. *La Lettre de l'OCIM, 42*, 11-13.

DUBUC, É. et TURGEON, L. (dir.) (2004). Musées et Premières Nations. *Anthropologie et Sociétés, 28*(2), 7-209.

GENETTE, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.

GENETTE, G. (1992). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

GENETTE, G. (2002). *Seuils*. Paris : Seuil.

GERVEREAU, L. (1995). Les interrogations du point de vue. *La Lettre de l'OCIM, 42*, 5-6.

JACOBI, D. (2005). Les faces cachées du point de vue dans les discours d'exposition. *La Lettre de l'OCIM, 100*, 44-53.

JACOBI, D. et POLI, M.-S. (1993). Écrire/lire les textes des étiquettes dans les musées et les expositions scientifiques. *Actes du colloque Remus. La muséologie des sciences et des techniques, 12 et 13 décembre 1991*, 66-75.

MARCUS, G. E. et FISHER, M. M. J. (1986). *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago : The University of Chicago Press.

MEUNIER, A. (2011). *Le potentiel éducatif de l'exposition. La mise en scène des objets ethnographiques : analyse de l'influence éducative de différentes mises en exposition*. Sarrebruck, Allemagne : Éditions universitaires européennes.

NØLKE, H. (2010). L'ancrage linguistique de la polyphonie. Dans M. Colas-Blaise *et al.* (dir.), *La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage* (p. 17-38). Metz : Presses de l'Université Paul Verlaine – Metz.

ODIN, R. (2011). *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

PERRIN, L. (dir.) (2006). *Le sens et ses voix – Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*. Metz : Presses de l'Université Paul Verlaine – Metz.

PRICE, S. (2006). *Arts primitifs : regards civilisés*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

PRICE, S. (2011). *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du Quai Branly*. Paris : Denoël.

RAPPORT DU GROUPE DE TRAVAIL SUR LES MUSÉES ET LES PREMIÈRES NATIONS (1992). *Tourner la page. Forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations*. Ottawa : Association des musées canadiens (AMC) et Assemblée des Premières Nations (APN).

SOULIER, V. (2012). Les collaborations en contexte muséal : le « discours d'exposition polyphonique » et ses faces cachées. Dans A. Meunier (avec la collab. de J. Luckerhoff) (dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques* (p. 231-248). Québec : Presses de l'Université du Québec.

TODOROV, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine – Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil.

VERÓN, E. et LEVASSEUR, M. (1991; 1983). *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*. Paris : Éd. du Centre Pompidou.